

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav Dálného východu

Diplomová práce

Bc. Václav Valtr

Reprezentace krajiny v poesii středních a pozdních Tangů

Landscape representation in later Tang poetry

Praha 2019

Vedoucí práce: prof. PhDr. Olga Lomová, CSc.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 10. května 2019

Václav Valtr

Klíčová slova (česky)

Čínská poesie, dynastie Tang, literární reprezentace krajiny

Klíčová slova (anglicky):

Chinese poetry, Tang dynasty, representation of landscape in literature

Abstrakt (česky)

Práce se zaměřuje na problém reprezentace krajiny v období středních a pozdních Tangů. Bere si termín krajiny v západním pojetí a zkoumá, jak se vyjevuje v čínské poesii a snaží se zmapovat různé způsoby reprezentace krajiny u odlišných autorů, kteří používají odlišné metody a dosahují odlišného estetického dojmu. Práce se zaměřuje na terminologické a teoretické pojetí krajiny a jejího vztahu k pojmu příroda a zamýšlí se nad její rolí v literatuře. Dále zkoumá otázku reprezentace krajiny a vztahu k ní v čínské literatuře. Hlavní část práce je analytická – u pěti vybraných autorů (Wei Yingwu, Bo Juyi, Li He, Du Mu a Li Shangyin) zkoumá jejich specifický styl tvorby (na půdorysu autorem zvolených modů). Metodologicky se práce opírá o současný stav poznání na poli středověké čínské literatury a reflektuje jak tradiční přístupy, tak moderní metodologie a dospívá k jisté syntéze. U jednotlivých autorů prezentuje zásadně odlišný styl, který je primárně založen na jejich obrazu vytvořeném vývojem literárního kánonu v Číně. Práce demonstruje rozmanitost literárního výrazu a zásadní roli vztahování se ke krajině v čínské poesii.

Abstract (in English):

The core of this thesis is a problem of representation of landscape in Middle and Late Tang Dynasty. The term „landscape“ is taken from western perspective and Chinese poetry is conceived through it. Different ways of representation of landscape in the work of different authors is described there, especially how they use different methods in order to achieve different aesthetics impressions. This thesis is focused on terminological and theoretical concept of landscape and its relation to the term “nature” and considers its role in literature and examines a question of representation of landscape and relationship to landscape in Chinese literature. Main part of this thesis is analysis – there are five chosen authors (Wei Yingwu, Bai Juyi, Li He, Du Mu and Li Shangyin) and their specific style of writing is being examined (on the basis on “modes” created by the author). Methodological background of this thesis is rooted in current state of field in Chinese mediaeval literature research and tries to reflect both traditional approaches and modern methodologies in order to reach a certain synthesis. Every author is presented through their unique style (corresponded to their “mode”) based on traditional image created by Chinese literary canon. This thesis demonstrates many varieties of literary expression and key role of landscape and relation to landscape in Chinese poetry.

OBSAH

1	ÚVOD	1
2	KRAJINA	4
2.1	POJEM KRAJINY.....	4
2.2	LITERÁRNÍ REPREZENTACE KRAJINY	5
2.3	KRAJINA A PŘÍRODA V ČÍNĚ.....	8
2.3.1	<i>Problém přírody a krajiny</i>	8
2.3.2	<i>Reprezentace krajiny a přírody v poesii</i>	9
2.4	PRÓZA, MALÍŘSTVÍ A DALŠÍ ZDROJE REPREZENTACE KRAJINY	12
2.4.1	<i>Tangská próza youji</i>	12
2.4.2	<i>Krajinomalba a poesie</i>	13
3	TANGSKÁ POESIE A KRAJINA	14
3.1	DĚJINNÝ A KULTURNĚ SPOLEČENSKÝ KONTEXT.....	14
3.2	NÁSTIN TERMINOLOGICKÝCH PROBLÉMŮ	16
4	TEORETICKO-METODOLOGICKÁ VÝCHODISKA A PROBLÉMY	17
4.1	TRADICE ČÍNSKÉ LITERÁRNÍ KRITIKY A LITERÁRNĚVĚDNÝ DISKURS.....	17
4.1.1	<i>Role autora</i>	17
4.1.2	<i>Role krajiny</i>	21
4.1.3	<i>Otázka reprezentace</i>	22
4.2	METODOLOGICKÁ ŘEŠENÍ.....	23
4.2.1	<i>Metoda čtení a interpretace</i>	23
4.2.2	<i>Poznámka k překladu</i>	26
5	ROZBOR JEDNOTLIVÝCH MODŮ	27
5.1	WEI YINGWU A EVOKATIVNÍ MODUS.....	27
5.2	BO JUIYI A PRIVÁTNÍ MODUS	35
5.3	LI HE A FANTASTICKÝ MODUS.....	42
5.4	DU MU A HISTORICKÝ MODUS	49
5.5	LI SHANGYIN A INTERPRETATIVNÍ MODUS.....	58
5.6	. PROLÍNÁNÍ MODŮ A KRAJIN.....	66
6	ZÁVĚR	69
7	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY:	72

1 Úvod

Estetika čínské krajiny zanechala hlubokou stopu v obrazotvornosti západního člověka. Představy o divoké krásné nezkrocené přírodě plné čnicích skal, pokroucených stromů, mlhy a osamělých mudrců představují zakořeněné klišé, které dnes nachází nástupce v nablýskaných a kýčovitých fotografiích čínské krajiny prezentované turistickými agenturami. Na západě byla čínská krajina v minulosti reprezentována například v podobě chinoiserií a dodnes si, i přes stále četnější zprávy o katastrofálním stavu životního prostředí v Číně, zachovává své postavení, coby námět parafrází a přímých či nepřímých, vizuálních či verbálních citací.

V čínské poesii hrála krajina rozličné role. V odborné literatuře se často hovoří o tzv. krajinářské poesii (landscape poetry), někdy dokonce jako o přírodní lyrice; obojí bývá ztotožňováno s básněmi *shanshui shi* 山水詩, tedy doslova s “básněmi o horách a řekách”.¹ Ty však představuje jen jednu část čínské literatury, která využívá zachycování krajiny. To, co označujeme pojmem krajina, vystupuje v čínské poesii v různých obměnách a zjevně nefunguje jako jednolitý koncept.

Nebudeme se ovšem zaměřovat primárně na otázku imanence konceptu krajiny (potažmo přírody) v čínském jazyce a kultuře, ale spíše na způsob reprezentace krajiny tak, jak je tradičně vnímána v evropské kultuře od dob romantismu.

Při tázání po způsobech reprezentace krajiny v čínské poesii si musíme klást nejprve otázku, jak chápeme krajinu my v kontextu dědictví romantismu – tedy jak vidíme vztah mezi přírodou a krajinou a krajinou a literaturou (Hinchman 2007). Tuto koncepci je pak možné vztáhnout na čínskou literaturu a myšlení a dále ji problematizovat. Předmět zkoumání zde není vymezen žánrově, ale časově – práce se zabývá obdobím středních až pozdních Tangů (*zhong Tang* 中唐 a *wan Tang* 晚唐 dle označení, která se začala používat za dynastie Ming a dodnes jde o standardně užívanou periodizaci v rámci dějin literatury). V tomto období jsou totiž završeny některé procesy, které proměnily podobu básnické tvorby, a objevily se nové fenomény ve vztahu společnosti, literátů a literatury. Řada tradičních žánrů je již plně etablovaných, parafrázovaných a jsou zkoumány jejich limity.

¹ Termín *shanshui* původně označoval hory a lesy a postupně se vžil (dle slovníku *Hanyu da cidian* 漢語大詞典 je první užití doložena za dynastie Liang 梁) coby obecné označení krajiny.

Toto období poskytuje širokou škálu autorů, v jejichž díle najdeme široce zastoupena díla, kde je krajina reprezentována rozličným způsobem a s odlišným estetickým efektem.

Otázka po způsobech reprezentace krajiny v díle středně a pozdně tangských básníků nás nejen přivádí k žánrovému rozdělení a jeho významu, ale také k samotné roli krajiny v literatuře a potažmo k otázce vztahu čínské kultury a krajiny (včetně otázky po čínském ekvivalentu tohoto konceptu).

Tato práce si neklade za cíl zmapovat dějiny konkrétního žánru, vyčerpávajícím způsobem shrnout všechny způsoby, jakými je krajina v čínské poesii reprezentována, či podat tuto látku jako zástupný problém pro vztah čínské kultury ke krajině vůbec. Spíše půjde o průřez specifickými aspekty těch děl, ve kterých se tím, či oním způsobem uplatňuje reprezentace krajiny. Značná pozornost bude také věnována, v souladu s tradičním čínským literárněkritickým přístupem, samotným autorům, specifikům jejich díla, jejich stylu a výrazu. V tomto ohledu si dovolím nadnést několik kategorií či „modů“, ve kterých tito autoři svým specifickým způsobem skládali básně, v nichž reprezentace krajiny hraje určitou roli, a vkládali do ní další významy. Nepůjde o jasně vymezené škatulky, ale spíše o celky vzniklé osobní čtenářskou impresí a budou tvořit půdorys práce co se týče výběru autorů. Tyto mody budou v práci samotné spíše rozvolňovány a zpochybňovány, s vědomím, že jde o favorizovaný výběr autora této práce, který je spíše deskriptivní a nemusí tudíž nutně jít o fenomény vyskytující se v literatuře daného období *per se*. Cílem práce je tedy poskytnout jistý náhled na to, jak rozmanitě mohl krajinu využívat čínský autor, jak mohla působit na čtenáře a jak pestré využití tato praxe měla napříč básnickou tvorbou rozličných stylů.

Práce je rozdělena do čtyř částí. První část se vypořádává se samotným pojmem krajiny, který je zatížen mnoha významy a jde o bytostně interdisciplinární pojem, který je třeba promyslet a vztáhnout do světa literatury. Tento pojem je dále promýšlen v kontextu čínské kultury, a to nejen poesie, ale okrajově i prózy a malířství.

Část druhá se věnuje především dobovému kontextu – rámcově mapuje předcházející vývoj poesie a její proměny v dotčeném období. Zde vstupuje do hry širší kulturně-společenský kontext doby, kdy dochází k velkým společenským změnám, probíhají velké dějinné otřesy a společnost se dostává do význačné přechodové fáze, která je podle některých autorů vnímána jako konec čínského středověku.² Zvláštní zřetel je zde

² Příznačně viz titul knihy *The End of Chinese Middle-Ages* (Owen 1999).

pochopitelně věnován poesii, a to především té, která nějakým způsobem pracuje se zachycením krajiny.

Třetí část se věnuje metodologickým problémům, a to ve dvou hlavních okruzích. Prvním problémem je tradiční čínský literárněkritický přístup, který identifikuje dílo s jeho autorem a vnímá báseň jako autentické vyjádření, které slouží ve velice reálné rovině jako prostředek společenské komunikace a kulturně-společenského vyjádření. S tímto přístupem lze konfrontovat naši literárněvědnou tradici se svým vztahem k autorovi a interpretací díla a promyslet možné paralely a možnosti syntézy napříč literárními teoriemi a školami. S vědomím nemožnosti akceptovat bezvýhradné přijetí jednoho konkrétního teoretického a metodologického přístupu je takováto syntéza nezbytná. Druhý problém pak představuje otázka reprezentace ve fikci a poesii, svébytnost literární krajiny a otázka metodologických dopadů na interpretaci děl.

Čtvrtá část se pak zabývá samotnými básněmi. Každý oddíl si bere jednoho autora, a specifický styl vyjádření a ten je následně zkoumán. Práce pracuje především s básněmi, které vytvářejí typický obraz básnického díla daného autora.

Prvním autorem je Wei Yingwu 韋應物 z doby středních Tangů, který zaštiťuje, co budu označovat jako modus „evokované krajiny“, tedy krajiny, která je uvnitř básně vyvolávána vzpomínkami a básník je přiznaně nepřítomný v dotčené krajině; zároveň je jedním z nejčastěji jmenovaných autorů *shanshui shi* (vedle vrcholně tangských autorů Meng Haorana 孟浩然 a Wang Weie 王維). Dalším střednětangským autorem je Bo Juyi 白居易 s modem „vlastnictví krajiny“, kde se vyjevuje dobové specifikum krajiny a přírody coby osobního prostoru a útočiště před okolním světem. Dalším autorem z doby středních Tangů, lišícím se výrazně od všech ostatních, je Li He 李賀, který zde přispívá modem „fantastické krajiny“; ta je plná nadpřirozených jevů a s tou pozemskou krajinou má často společného jen pramálo. Prvním pozdně tangským zástupcem je Du Mu 杜牧, v jehož díle najdeme řadu básní, které opravňují jeho výběr za představitele pisatele modu „historické krajiny“. V tomto modu se setkáváme s krajinou, která je evokovaná skrz staré příběhy, historické spisy a legendy; setkává se zde minulost a přítomnost v obrazech zkázy a slávy, které jsou nezřídka prodchnuty moralistními podtóny. Jistým završením je pak Li Shangyin 李商隱, v jehož díle jednak bez obtíží nalezneme snad všechny výše načrtnuté mody a jednak, byť možná díky pozdější komentátorské tradici, tvoří svébytný modus

„interpretované krajiny“, tedy takové, která tvoří hádanku či rébus, je téměř zcela uzavřena ve světě fikce a čtenáři a komentátoři ji donekonečna interpretují rozličnými způsoby.

2 Krajina

2.1 Pojem krajiny

Než se pustíme do problematiky literární reprezentace krajiny v literatuře, je třeba si vymežit samotný pojem krajina. V českém kontextu máme to štěstí, že literatura a debata na toto téma je značně bohatá, především péčí českých biologů s interdisciplinárními sklony. Zcela nabíledni je úvodní připomínka – krajina není totožná s přírodou. Pojem přírody je zásadním způsobem propojen s pojmem přirozenosti a je tedy v tradici řeckého (a potažmo tedy západního) myšlení klíčový a zhusta skloňovaný. Nezřídka tvoří dichotomický vztah s kulturou, kde kultura je doménou veskrze lidskou (tedy umělou) a příroda tvoří její protiváhu – její doména zahrnuje vše, co není umělé, není výplodem umění (není tedy *artificiální* ani *technická*).

Krajina naproti tomu představuje jakýsi přechodný prostor – prostor, kde výše zmíněná dichotomie ztrácí jasné obrysy (byť konvenčně cítíme, že v krajině převažuje přírodní prvek nad tím umělým). Krajina je neodmyslitelně výplodem přírody, ale je též kulturním konceptem. Nejen, že je krajina kulturou fyzicky spoluvytvářena, ale už samotný koncept krajiny vytváří její uzávorkování, vymezení a vyčlenění; krajina je prostor, kde se umělé a přírodní setkávají bez jasně daných hranic. Hranice ostatně bývá něco, čemu pojetí krajiny vzdoruje, byť může jistou ohraničenost implikovat – kde končí jedna krajina a začíná druhá?

Popisujeme-li krajinu, neznamená to nutně, že popisujeme přírodu. V první řadě je zcela zjevné, že součástí krajiny je mnoho lidských artefaktů – v našem kulturním kontextu to jsou např. cesty, budovy, kapličky, zvoničky, památníky, v kontextu čínské poesie chrámy, pavilony, ale i vinárny či vesničky. Dále ovšem je samotná krajina utvářena řadou faktorů, z níž je lidská činnost často tím nejvýznamnějším. Na konceptuální rovině pak krajina tvoří pojmenovaný (a v zásadě ohraničený) prostor, kde se setkávají přírodní procesy a jevy s projevy lidské činnosti ovšem s tím, že nikoliv nutně musí jeden faktor držet primát před druhým (Dadejík a Zuska 2015, 27).³

³ Ponechávám zde stranou problematiku *enviromentu* (nastíněnou v citovaném článku) jako možného nového převládajícího paradigmatu vztahování se ke krajině.

Krajinu tedy můžeme stručně definovat jako *prostor střetávání přírody a kultury*, alespoň pokud chceme vycházet z výše uvedené dichotomie. Pokud ne, můžeme krajinu chápat přímo jako popření této dichotomie, protože se zde rozdíl přírodního a umělého stírají; krajina je pak *žitý a vnímaný prostor*. Uchopování krajiny subjektem z ní navíc činí předmět *interpretace*, krajina není jednoznačně dekodovatelným sdělením či systémem, ale v metafoře Jiřího Sádla jde o *interpretovaný text* (Sádlo 1998), což bychom mohli rozvinout (a upřesnit) jako *interpretovatelný text*, tedy pomyslný text otevřený různým interpretacím.

Pro potřebu této práce je tedy nutno zdůraznit, že krajina není jen to konvenčně pojímaný široký pohled zahrnující hory, řeky, kopce, pastviny či jiné krajinné prvky, ale je zastoupena i v jednotlivinách jako je strom, květina, či zpívající pták. Ačkoliv to může mnohdy představovat neintuitivní myšlenkový skok, i v popisu zelenající se trávy či plujícího oblaku je obsažen popis krajiny, jak byla výše definována a i zcela „umělá“ scénérie zelenajícího se dvorku s jezírkem v úradě, může být v souladu s tímto označena za krajinu.

Krajina je zde tedy specificky chápána jako místo střetávání lidského a přírodního v rámci reprezentované scénérie. Pro potřeby práce *není* nadále kladen akcent na vztah mezi krajinou a přírodou.

2.2 Literární reprezentace krajiny

Specifickým problémem je pak uchopení a reprezentace krajiny v literatuře. Přijmeme-li metaforu krajiny jako interpretovatelného textu a fakt, že krajina samotná je předmětem a výsledkem interpretace, dostáváme se k tomu, že reprezentace krajiny v literatuře je *reinterpretace* (pomyslného) *textu*. Ve fikci můžeme zdůraznit či opomenout jednotlivé aspekty, či se můžeme pokusit o zprostředkování celé množiny významů, které nám krajina nabízí. Tato snaha je však vždy limitována médiem a samotným reinterpretačním procesem. Takový proces samozřejmě není limitován jen prostým popisem (v básních předložených v této práci se přímé a podrobné popisy objevují jen občas), ale krajina může být *opisována, tematizována, filosoficky reflektována*, či jen prostě *naznačena*.

Krajina je pochopitelně znovuvytvářena i reinterpretací vizuální jako například v malířství či fotografii, kterážto média poskytují své výhody i úskalí. Na první pohled se může zdát, že vizuální reinterpretace krajiny je přímější a zachycuje krajinu věrohodněji než reprezentace literární. Je však nutné si uvědomit, že vizuální reprezentace pouze

věrněji zachycuje jen jeden rozměr celku. Předně je krajinomalba a další vizuální zachycení krajiny limitované výsekem krajiny, kterou zobrazuje (což opět naráží na problém hranic krajiny – jak vizuálně zachytit jednu krajinu?). Vizuální reprezentace dále může svou konfigurací zdůraznit některé krajinné aspekty, ovšem nutně zamlčuje aspekty jiné, které mohou být pozorovateli skryté, či v díle záměrně zamlčené.

Literární reprezentace naproti tomu skýtá celou řadu možností – krajina může být evokována několika málo slovy, nebo může být do detailů popisována. Tak či onak je výsledná krajina reinterpretována zcela jinak než v případě vizuální reprezentace, nicméně stejně jako ona krajinu znovu uchopuje a vytváří. Krajina pak může být předmětem díla, součástí estetiky díla, dějištěm, či prostředníkem. Nutno ještě zdůraznit, že krajina zdaleka nemusí představovat jen venkovskou či přírodní scenérii, ale může jít o krajinu městskou, rurální a nepochybně může jít o uzavřený prostor, neboť pojem krajina nemusí být nutně vyhrazen jen pro oblast pod širým nebem.

Zásadním rysem procesu *reinterpretace* je vytváření *fikce*. Jakkoliv realistické zachycení nebo evokace krajiny ji umísťuje do závorek a přesouvá do sféry umělého (či uměleckého). V případě přijetí teze o umělosti krajiny (v kontrastu k přirozenosti přírody), by pak fikční popisy krajiny (byť reálné) byly vlastně zdůrazněním jejího umělého rázu; přijímáme-li však výše nastíněné pojetí krajiny, jde spíše o proces interpretace, která je nedílnou součástí uměleckých děl, jakožto interpretací skutečnosti. Umělecká díla jsou pochopitelně též dále interpretována jejich příjemci. Krajina tvoří prostor k interpretaci, který může být nekonečně interpretován bezpočtem interpretů; nelze se totiž dostat k definitivnímu „řešení“ či „dekódování“ krajiny. Krajina nemá jasně daný význam a smysl, kromě těch významů a smyslů, které jí sami přisuzujeme.⁴ Toto nekonečné množství interpretací pak dále nachází neomezené možnosti reinterpretace v podobě literární reprezentace, či přímo uměleckého ztvárnění. A to pak nabízí bezpočet možných interpretací recipientů. Tento spíše banální popis jakési „nekonečné krajinné semiózy“ slouží jen pro zdůraznění neukotvenosti a prchavosti krajiny a její reprezentace.

⁴ Pokud pojmem krajinu jako metaforu literárního textu, ve kterém bychom chtěli naivně hledat smysl, který odpovídá záměru autora, mohli bychom analogicky hledat v krajině smysl, který jí byl dán Bohem (či renesančně pojatým Člověkem). Takovéto deistické čtení krajiny však můžeme odmítnout stejně, jako můžeme odmítnout Autora a jeho záměr tím, že s Rolandem Barthesem přitakáme autorově smrti (Barthes 2006). Na tento dnes stále aktuální, byť místy již poněkud (přezíravě) přehlížený text, můžeme srovnáním s „čtením krajiny“ vrhnout opět světlo z trochu jiného úhlu.

Pochopitelně v literárním díle může docházet (a dochází) k ukotvení, specifikaci a zúžení možných významů díky intertextualitě, dobovému společenskému kontextu (či splynutím časových horizontů při interpretaci historického kontextu), přesto je však reprezentace krajiny pestrou paletou, kde koliduje specifický význam samotného zachycení a interpretace krajiny v kontextu konkrétního díla se samotným uvědoměním, kolik nevyřčeného se skrývá v pojmu krajina. Interpretace jsou navíc často limitovány rámcem vymezeným našimi literárními a kulturními konvencemi, které si nejlépe uvědomíme ve chvíli, kdy se pokoušíme o interpretaci básnické krajiny z jiné kultury, než je naše vlastní.

Nezanedbatelným problémem je též otázka po reálnosti reprezentované krajiny, která úzce souvisí s otázkou fikce a reprezentace. Nabízí se jednoduchá dichotomie, že totiž nacházíme krajiny, které jsou rozpoznatelně reprezentací krajin skutečných a krajiny zcela smyšlené a ukotvené jen a jen ve fikčním světě díla. Reprezentace krajin reálných, tedy těch, které můžeme ve skutečném světě navštívit, je zcela běžným fenoménem – v díle je nám tato krajina reinterpretována a popsána a je nám nezřídka poskytnuto vodítko, které nám umožní přímou identifikaci. Opačným případem jsou pak krajiny, které jsou součástí neexistujících, někdy přímo fantastických světů. Spíše však než dvě možnosti jde o dva póly, kde jsou krajiny existující inkorporovány do světa fikce a krajiny zcela nereálné evokují krajiny důvěrně známé. Je Klostermannova Šumava srovnatelná s Šumavou Váchalovou? A nakolik se obě mají k Šumavě své doby, neřkuli k Šumavě, jak ji známe teď? A do jaké míry v sobě nese smyšlený Tolkienův les Fangorn z *Pána Prstenů* ozvěny skutečného anglického Puzzlewood v hrabství Gloucestershire?⁵ Navíc pokud čteme produkt zcela odlišné kultury, neseme si s sebou vlastní kulturní vzorec a očekávání. Prchavé hranice krajiny a možnosti její interpretace, množství prvků, které krajinu vytváří, celkový dojem, který množinu prvků přesahuje, literární a kulturní konotace jednotlivých krajin – to vše problematizuje reálnost či nereálnost krajiny v literatuře.⁶ Později bude tento problém rozebrán přímo v kontextu čínské poesie.

⁵ O otázce fiktivních míst v lyrické poesii (specificky právě s odkazem na les Fangorn a Stromovousovu libozvučnou báseň) viz Jelínek 2016.

⁶ V naratologických modelech fikčních světů se občas operuje s myšlenkou, že některé fikční světy jsou „bližší“ tomu reálnému (tzv. „actual world“, česky nepřilíš šťastně jako „aktuální svět“). Tato blízkost je daná tím, do jaké míry se překrývají danosti jednotlivých světů. Toto poněkud technicistní rozlišení může zcela opomíjet problémy, jako je intertextualita či alegorický význam entit a míst zcela fikčních a zdánlivě nepodobných světu aktuálnímu.

2.3 Krajina a příroda v Číně

2.3.1 Problém přírody a krajiny

Přestože problematika krajiny bude v této práci pojímána primárně prizmatem naší myšlenkové tradice, je třeba si uvědomit, které pojmy v čínské tradici nenalzááme a jak odlišné tyto koncepty mohou být. Přesný protějšek latinského *natura* (či řeckého *fy'sis*) v čínštině nenacházíme. Jako je tomu s dějinami celé řady pojmů, identifikace tohoto západního pojmu s pojmem čínským (*ziran* 自然) nastává v 19. století, kdy vůbec poprvé taková potřeba pro čínské intelektuály vyvstala.⁷ Přestože tento překlad nemusí být na první pohled tak problematický jako převod termínů jiných (nezřídka importovaných z japonštiny, kde vznikly jako novotvary v procesu překládání západní kultury), je třeba si uvědomit, že termín *ziran* má v klasické čínštině více užití a může nést poněkud jiné konotace. Jde o děje, stavy či jevy, které se dějí či jsou „samy od sebe“. *Ziran* je tedy „přirozenost“, něco, co se samo děje a často něco, co není výsledkem vědomé činnosti.

Rozhodně však nejde o přírodu, jakožto souhrn všech viditelných jevů (to bychom mohli označit slovem *wanwu* 萬物, tedy „všechny jevy a věci“), ale spíše přírodu jako řídicí princip, ustrojenost jevů a jejich projevoování se. Vhodnější analogický termín by mohl být mnohovýznamový pojem *tian* 天, tedy „Nebesa“, ale též „řád daný nebesy“. Tangský literát Liu Yuxi 劉禹錫 (772–842) je autorem „Pojednání o Nebesích“ *Tianlun* 天論, kde zdůrazňuje roli Nebes jakožto řídicího, všeprostopujícího mechanismu, který prostupuje celým světem a zahrnuje jak přírodní, tak i lidské (a to především morální) procesy (Owen 1996, 60).

Wolfgang Kubin trefně označuje vztah mezi západním a čínským pojetím přírody následovně: čínská příroda je *natura naturans*, stále tvořivá a sebeobnovující se síla přírody, zatímco západní příroda je *natura naturata* čili přirozený svět stvořený Bohem (Kubin 2010, 517). Obě jsou předmětem zájmu, nicméně jejich pojetí determinuje povahu onoho zájmu.

Tradiční pohled na čínské myšlení se nezřídka snaží ukázat, že v čínském myšlení neexistuje dichotomie člověk vs. příroda, že člověk je natolik organickou součástí přírodních procesů a proměn, že nelze mezi těmito udělat dělicí čáru. I když v řadě spisů je

⁷ Patrně prvním překladem, kdy je anglické „nature“ přeloženo coby 自然 je Yan Fuův překlad Huxleyho *Evolution and Ethics* z let 1896-1898. (Viz Hanyu da cidian)

tato tendence nesporná, existuje též proud, který pojímá vznik civilizace za možný teprve díky vymýcení lesů, pozabíjení divokých zvířat a ustanovení společenského řádu. V takovýchto směrech je opozice člověka vůči přírodě, či ještě lépe civilizovanost proti barbarskosti, zcela jasně deklarovaná (výrazně je toto přítomné např. ve významných filosofických spisech z období Válčících států *Mengzi* 孟子 či *Xunzi* 荀子). Existence obou těchto proudů jasně dokazuje, že bylo napětí mezi těmito dvěma póly vnímáno, byť některé myšlenkové proudy směřovaly spíše k jejich propojení.

Ekvivalent pojmu krajiny můžeme nalézt hned v několika tradičních čínských kategoriích. Nejlepším kandidátem může být již zmiňovaný termín *shanshui* 山水, tedy doslova hory a řeky, který se stává metonymickým označením krajiny během období Jižních a severních dynastií. Ve stejné době se též objevuje termín *fengjing* 風景, tedy též krajina či scenérie a další synonymický výraz *fengguang* 分光 či samotné *jing* 景.

Podíváme-li se na tyto tři termíny podrobněji dle slovníku *Hanyu da cidian* 漢語大詞典 uvidíme jisté rozdíly. Termín *shanshui* primárně označuje hory a řeky (či obecně vodstva), vodní toky a specificky taky označuje krajinu především v souvislosti s krajinomalbou a poesií. V klasické čínštině nacházíme celou řadu synonymních výrazů, jako např. *shanchuan* 山川 (doslova hory a řeky, později též metonymické označení krajiny), *shanxi* 山溪 (hory a bystřiny), ale též výrazy *shanhe* 山河 (hory a řeky) a *shuitu* 水土 (voda a zem), které označovaly spíše území, teritorium či stát.

Jistě není náhodné, že označení krajiny jako takové, máme u všech pojmů nejdříve doložené z období Šesti dynastií a následující doby dynastie Tang. Básník Xie Lingyun 謝靈運 (viz dále) se jako první věnuje tematizaci objevování přírody, kterou chápe jako člověkem nenavštěvované místo, kde se projevují přirozené síly (Lin 1999, 35–54). Krajina je sice člověkem spoluvytvářena, nicméně toto vytváření je též součástí přirozeného řádu, a tudíž pomíjí výše naznačenou dichotomii.

2.3.2 Reprezentace krajiny a přírody v poesii

Krajina byla v čínské poesii reprezentována již od nejranějších dob. Zásadní dílo čínské básnické tradice – *Shijing* 詩經, tedy Kniha písní, je plná stručných popisů krajiny. Popisy krajiny či jejích částí zde hrají důležitou roli, jednak v podobě takzvaných evokací *xing* 興, tedy pasáží, kde přírodní výjevy slouží jako úvod, který je v juxtapozici k dále

popsané lidské situaci a také jako podnět asociující určité významy (viz dále); a též v podobě přirovnání *bi* 比. Člověk a příroda jsou v *Shijingu* zcela zřetelně a zásadně propojeni, ovšem právě *xing* naznačují, že je zde jistá míra dichotomie. Tradice výkladů Knihy písní dává vzniknout přístupu, který je dominantním po celou dobu trvání dynastie Han (a v jistých kruzích přetrvává po celá století) – krajina je vykládána v kontextu morálního (nezřídka moralistního) výkladu jednotlivých básní Knihy písní. Sestavení celé antologie je připisováno Konfuciovi, a tudíž jsou skladby v duchu hanského konfuciánství interpretovány tak, že každá píseň, její obsahy a děje, jsou vnímány optikou morálky; Kniha písní je v tomto pojetí plná příkladů ctností, příkladů správné vlády a vhodného chování, a to i v místech, kde je takový výklad, obzvlášť pro dnešního čtenáře, poněkud kontra intuitivní. Analogie mezi přírodou a krajinou a lidským chováním a morálkou jsou pro toto období a tuto interpretační tradici klíčové, nicméně pro vznik a vývoj poesie, která krajinu estetizuje (což patrně i souvisí s trendem, který směřoval k estetizaci literatury jako takové – viz Lomová 1999b), je tento přístup spíše na překážku. V období po pádu dynastie Han se však pozvolna otevírají nové přístupy (Holzman 1996).

Jiným zdrojem popisů krajiny v poesii je sbírka, která v tradičním kánonu čínské literatury představuje pomyslnou protiváhu Knihy písní, nebo spíše jejímu konfuciánskému výkladu. Jde o sbírku Čchuských písní – *Chuci* 楚辭 (nadále uvádím v prepisu „Čchuské písně“, který zohledňuje českou transkripci, viz překlad Jaromíra Vochaly „Z čchuských písní“ – Vochala 2004), která obsahuje básně poněkud jiného ražení. Krajina zde obsažená vychází z barvitě jižní tradice a je zabydlená fantastickými bytostmi, bohy, démony a roztodivnými výjevy.⁸ Pro další vývoj čínské poesie jsou krajiny, které tato sbírka popsala, zásadním zdrojem inspirace a parafrází. Slouží nejen jako zdroj konkrétních aluzí, ale i jako předobraz specifických způsobů vyjádření, jednak takových, která „zaplnují“ krajinu bytostmi a výjevy vlastní šamanistické⁹ tradici jihu Číny, a jednak takových, která využívají bohatou (především florální) symboliku.

⁸ Dlužno podotknout, že i Čchuské písně (zejména skladba Setkání s hořkostí – *Lisao* 離騷) se staly předmětem konfuciánského výkladu, hledajícího význam čistě v rovině morální a nelze je radikálně oddělit od tradice Knihy písní. Spíše představují dva zdroje, ze kterých čínská poetická tradice čerpala a stejně jako se fantastická obraznost Čchuských písní stala předmětem moralistních výkladů, skladby z Knihy písní ovlivnily i čistě estetickou podobu reprezentované krajiny.

⁹ Termín šamanistický zde užívám s vědomím problematičnosti přítomnosti šamanismu v Číně dle tradičních antropologických definic. Jde však o termín hojně užívaný a pro nedostatek vhodnějšího označení jej zde, s touto drobnou výhradou, užívám.

Za dynastie Han se v čínské poesii objevuje nová forma– popisné básně *fu* 賦. Jejich květnatý a zdobný jazyk nepochybně velmi výrazně ovlivnil výrazivo čínské poetické tradice, nicméně tento fakt byl tradiční literární kritikou dlouho opomíjen; popisné básně *fu*, podobně jako třeba pozdější dlouhé básně *pailü* 排律, se v pozdějších dobách dočkaly nevalného docenění a jejich nízké hodnocení zůstalo až do 20. století; vlnu zájmu o tyto formy vyvolali spíše západní badatelé. Jak již v češtině užívané označení „popisná báseň“ napovídá, *fu* vynikají svými deskriptivními kvalitami. Jejich součástí jsou často velice dlouhé, detailní a barvitě popisy – častá témata představují města, paláce, zahrady, obory a lovy v nich a řada přírodních výjevů. V těchto popisných básních je v zásadě popsán celý ideální svět – uzavřený systém plný interagujících a hierarchicky uspořádaných jevů, kde v centru stojí císař, který vládne světu v básni popsaném. Krajina jako svět ve své úplnosti, přirozený i nadpřirozený, je výrazem velikosti a moci vladaře, kterému patří.

V básních *fu* sice nenacházíme díla věnovaná exkluzivně popisu krajiny, je ovšem nezpochybnitelné, že svůj vliv na pozdější tvorbu zanechaly. Už jen z toho důvodu, že když se ve čtvrtém století začala formovat poesie akcentující krásy krajiny (Holzman 1996, 121–156), byly popisné básně *fu* literárním kánonem a pro literáty své doby představovaly stejně vysokou autoritu jako básně *Shijingu* či *Chuci*. Specifikem popisu krajiny ve *fu* byla především barvitost a délka. V pozdější tradici můžeme sledovat, jak toto ovlivnilo rané formy přírodní lyriky v pětislabičné básni, a která tato dále směřovala k větší úspornosti. (blíže viz Lomová 2017)

V období severních a jižních dynastií po pádu dynastie Han začínají vznikat básně označované jako *shanshui shi* 山水詩, básně o horách a řekách/básně o krajině. Nejvýraznějším autorem tohoto období a *de facto* zakladatelem žánru je básník Xie Lingyun 謝靈運 (385–433). V poesii předcházejících období též nalzáme barvitě popisy, evokace a zachycení krajiny, ale teprve Xie Lingyun věnuje krajině plnou pozornost, prožívá ji všemi smysly a ve své poesii na ni přináší individualizovanou reakci. Pro další vývoj žánru *shanshui shi*, ale i pro způsob reprezentace krajiny v poesii obecně, je zásadních několik specifických postupů, kterých Xie Lingyun užívá. Předně jde o střídání perspektiv a dynamika pohledu, který klouže po krajině, všímá si jí jako celku, jde odshora dolů, zaměřuje se na detaily, kterými zprostředkovává větší celky, symbolický význam, nebo též zdůrazňuje plynutí času (naznačuje střídání ročních období apod.) (Lomová 1999, 49). Krajina u Xie Lingyuna je přítomna jako ztělesnění řádu, který je reflektován

člověkem, který zvažuje své místo v něm. Zakládá tak tradici později vyprofilovaného žánru *shanshui shi*, jehož jádro netkví v popisech či zachycení krajiny, ale právě v hluboké kontemplaci nad závažnými tématy a osobním údělem, které krajina podnítlí (Lin 1999).

Není bez zajímavosti, že tradiční pohled na Xie Lingyuna, jakožto básníka, který chodil na časté vycházky po horách, kochal se krajinou a své vycházky přímo zprostředkoval ve svých básních, doplňuje Stephen Owen, který upozorňuje na to, že, Xie Lingyunovy básně jsou hluboce vevázány do intertextových vazeb, kterých si on sám musel být plně vědom (s poukazem na to, že sloužil delší dobu jakožto knihovník v císařské knihovně) (viz Owen 2000).

2.4 Próza, malířství a další zdroje reprezentace krajiny

2.4.1 Tangská próza *youji*

Krajina je systematicky reflektována též v próze. Celá řada postupů, které se uplatňují v poesii, je patrná také v próze v obdobích předcházejících dynastii Tang. Postupně lze sledovat vývoj žánru později označovaném jako *youji* 游記, tedy „cestovní zápisky“, ve kterých můžeme sledovat jistou podobnost s prozaickými předmluvami k básním (viz např. Wang Weiova předmluva k Wangchuangským čtyřverším; Lomová 1999a, 80).

K nejvýznamnějším autorům prózy dynastie Tang patří Yuan Jie 元結 (719–772), který je pokládán za výrazného inovátora a předchůdce prózy ve starém stylu (*guwen* 古文). Ve svých zápiscích popisuje osobní zážitky při svých cestách, kdy objevuje zajímavá místa. V zápiscích je často zřetelný popis budování osobního vztahu k popisované krajině, nezřídka spojen s rozličnými úvahami, které se nemusí nutně vztahovat ke konkrétnímu místu, ale jsou jím vyprovokovány (analogicky s kategoriemi *gan* 感 a *ying* 應, které se začaly používat v úvahách o literatuře; viz dále). Zajímavým rysem této tvorby je i vytvoření jména pro dané místo, čímž se místu přiřkne patřičná důležitost a je svým způsobem přivlastněno (Hargett 2018, 69), podobně jako je tomu ve zmiňovaných Wang Weiových Wangchunagských čtyřverších.

Jedním z nejslavnějších prozaiků dynastie Tang je Liu Zongyuan 柳宗元 (773–819). Ve svých „Osmi cestovních zápiscích z Yongzhou“ *Yongzhou ba youji* 永州八游記 zaznamenává vycházky se svými přáteli po Yongzhou v provincii Hunan, tehdy na okraji civilizace, kde byl v nedobrovolném vyhnanství. V zápiscích nejde jen o popisy krajin, ale

těž o záznam samotné cesty, o prozkoumávání a mapování zcela neznámého a nezcivilizovaného prostředí. Liu Zongyuan popisy a úvahy prokládá i zcela profánními záznamy. Pozoruhodné je např. doslovné zaznamenávání jedné cesty, kdy zmiňuje, že se vydali jednou cestou, a když nic nenašli, šli zpět a vydali se jinou. Zajímavá je i situace, kdy narazili na krásné jezírko, které záhy od místního odkoupil (a nově pojmenoval). V eseji se snoubí hned několik různých přístupů ke krajině – je předmětem fascinace objevitele, je výrazem přirozeného řádu, je též místem plným divokých končin vzbuzujících děs a hrůzu kvůli své neobydlenosti, ale je též místem odpočinku a relaxace (Lomová 2010).

2.4.2 Krajinomalba a poesie

Čínská krajinomalba se začíná vyvíjet během 5. století a za dynastie Tang dosahuje svého prvního vrcholu. Nejstarší dochované malby a též teoretický diskurz byl však formulován až za dynastie Song. Tehdejší malíři se vztahují ke starší tradici, ale pro další vývoj a recepci čínské krajinomalby je určující právě estetika a techniky plně rozvinuté za dynastie Song (blíže viz např. překlad a studie Michaely Pejčochové – Guo 2016).

Krajinomalba a poesie byla často úzce propojena. Nejvýrazněji je tento fakt patrný na Wang Weiovi, který byl proslulý nejen jako autor přírodní lyriky, ale též jako významný malíř. Konkrétní básně se často stávaly námětem maleb a jejich kaligrafické vyvedení je pak součástí celé kompozice.

Z děl malířů dynastie Tang se nedochovalo prakticky nic. Těch několik známých autorů je porůznu citovaných především jako autoři tzv. zelenomodré krajinomalby *qinglü shanshui* 青綠山水, která později ustupuje tušové krajinomalbě *shuimo shanshui* 水墨山水, která je zásadní pro další vývoj a rozkvět za dynastie Song. Přírodní motivy (opravdu především obrazy hor a řek) jsou středobodem krajinomalby až do dynastie Song, kde teprve postupně začíná zakomponování drobných (a postupně větších a výraznějších) figur do kompozice malby. Role přírodních motivů má bezpochyby své intertextuální vazby, byť ne všechny jsou pochopitelně tak jednoznačně identifikovatelné s konkrétními texty (pokud ovšem nejde o díla přímo propojená s básněmi) (Xu 2007).

3 Tangská poesie a krajina

3.1 Dějinný a kulturně společenský kontext

Časově je oblast našeho zájmu vymezena obdobím dynastie Tang, převážně její druhou polovinou. Toto období je tradičně řazeno do tzv. čínského středověku, jehož definice se různí. Zatímco začátek je poměrně shodně kladen do konce dynastie Han, konec je dle různých kritérií spatřován od období středních Tangů až do dynastie Song. Vzhledem k čistě terminologické povaze dané otázky, budu zde za středověk označovat období vymezené vládou dynastie východních Hanů *Dong Han* 東漢 (25–220) a druhé poloviny dynastie Tang 唐 (618–907). Dynastie Tang je v literárních historiích běžně dělena do čtyř období – období ranných Tangů *chu Tang* 初唐, které je považováno za formativní pro básnický styl typický pro tangské básně typu *shi* 詩 a standardizaci pravidelné básně *lüshi*. Následuje období vrcholných Tangů *sheng Tang* 盛唐, které je dle tradice obdobím těch nejskvělejších talentů dynastie Tang (Li Bo 李白 (701–762), Du Fu 杜甫 (712–770), Wang Wei 王維 (701–762), Meng Haoran 孟浩然 (691–740) a mnoho dalších), dále období středních Tangů *zhong Tang* 中唐, mezi jehož nejslavnější autory patří Bo Juyi 白居易 (772–846), Han Yu 韓愈 (768–824), Jia Dao 賈島 (779–843) či Li He 李賀 (790–816) a nakonec období pozdních Tangů *wan Tang* 晚唐, nezdědka hodnocené jako úpadkové, mezi jehož velikány patří Du Mu 杜牧 (803–852), Li Shangyin 李商隱 (813–858) či Wen Tingyun 溫庭筠 (812–870) (Lomová 1995, 10–11).

Tato periodizace je pochopitelně mnohem pozdější – pochází až z dynastie Ming, kdy se díla básníků dynastie Tang stala nejopěvovanější součástí čínského literárního kánonu (Denecke et al. 2017, 268) a odráží jasně danou ideologii vývoje a úpadku – období vrcholných Tangů je období, kdy žili velikáni čínské poesie, a proto období jim předcházející směřuje k jejich velikosti a následující období jsou ve znamení úpadku (který ostatně koreluje s běžným čínským historiografickým narativem, který líčí konce dynastií jako nevyhnutelně úpadkové).

Rozsáhlým společenským změnám vykládaným jako konec čínského středověku za dynastie Tang předznamenávaly dvě zásadní historické události. Tou první bylo interregnum císařovny Wu Zetian 武則天 (624–705), která v letech 684–705 ustanovila krátkodechou dynastii Zhou 周, které vládla coby jediná žena v dějinách Číny s titulem

huangdi 皇帝, tedy „císař/ovna“. Za dynastie Tang byla většina moci soustředěna v rukách tradičních aristokratických rodin, jejichž členové byli úspěšnými kandidáty státních zkoušek. Pro posílení svého postavení rozšířila Wu Zetian okruh možných kandidátů státních zkoušek i mimo tradiční okruh zavedených aristokratických rodin, čímž dopomohla k postavení řadě jedinců a rodin, kteří by za dřívějšího systému nemohli být připuštěni k úřednickým zkouškám, a tudíž by nemohli aspirovat na úřednickou dráhu. Tím si císařovna nejen posílila svou posici, ale též dala rozpohybovat sociální mobilitě. Důsledky těchto změn byly patrné ještě dlouho poté (Twitchett 1979).

Druhým, a ještě zásadnějším dějinným otřesem bylo zničující An Lushanovo povstání v letech 755–763 (vůdce povstání An Lushan 安祿山 703–757) byl tangským generálem). Toto povstání vedlo k ohromným ztrátám na životech, hladomorům a banditismu a představovalo zásadní ránu respektu vůči vládnoucí dynastii a její legitimitě. Řada básníků během povstání zemřela a krutosti a strasti se staly častým námětem básní (často nalézáme např. u Du Fua). Neskutečné ztráty v řadách státní správy, přesuny moci a další faktory přispěly k tomu, že byla ještě více podnícena společenská mobilita. Mezi úřednickou vrstvou, dříve vyhrazenou pouze aristokracii, se najednou mohli dostat jedinci z bohatých kupeckých rodin (jako byl např. Bo Juyi).

Krom těchto faktorů ovlivnilo literaturu té doby i specifické literátské klima – Wang Ao zde používá termínu „interpretační komunita“ Stanleyho Fische. Literáti se vzájemně znali, díla si četli a vyměňovali, vzájemně si je věnovali, udržovali korespondenci, vzájemně soutěžili a obsahem děl mohly být nezřídka zcela konkrétní realie, které byly známy pouze konkrétnímu okruhu čtenářů; autoři a čtenáři tak tvořili vlastní uzavřenou komunitu (Wang 2011, 11).

Poesie předcházejících období měla jednu určující vlastnost – byla prostředkem společenské, značně stylizované komunikace, směřovaly svým způsobem „ven“, a to i v případě básní dedikovaných. Byly žitou součástí života svých autorů. Zde je opět záhodnou připomenout, že nejde o „básníky“ v našem (romantickém) slova smyslu, ale o literáty, pro něž byla služba u dvora naplněním životního ideálu. Pokud autor zemřel, bylo zvykem, že jeho blízký přítel sestavil posmrtně sbírku jeho básní. Takováto sbírka sloužila jako doklad o životě autora, potvrzení jeho talentu a nebyla vnímána jakožto příspěvek do literárního kánonu. Tato tradice, jistě nikoliv náhodou, byla porušena v desátých letech 9. století, kdy Yuan Zhen 元稹 (779–831) sám rediguje a vydává sbírku svých básní; jeho blízký přítel Bo Juyi činí vzápětí totéž (Owen 2006, 9). Básně jsou

najednou sestaveny a vydány nikoliv jako posmrtný odkaz jednotlivce a jako svědectví a památka o jeho životě, ale pro potěchu sebe i přátel, pro aktivní vytváření obrazu o sobě samém v rámci vlastní komunity nezřídka ve znamení estetického požitku.

V období středních Tangů začíná proces, který je dovršen v období pozdních Tangů, počínaje vládou císaře Wenzonga 文宗 (809–840), kdy poesie se přesouvá „na okraj“. I když autoři básní se stále rekrutují z řad státního úřednictva, zájem o poesii není žádoucí veřejně deklarovat a tvorba vzniká stále více pro potěchu sebe a svých přátel. Sláva éry *Yuanhe* 元和 (806–820), která dala vyniknout celé řadě talentů, je kritizována i samotným Bo Juyim, který k této generaci patřil. V roce 833 byla skladba básní odstraněna z úřednických zkoušek, což jen utvrdilo její status, jakožto umění nezávislého na společenské roli (byť sám císař Wenzong měl poesii ve velké oblibě). V tomto ovzduší je pro autory mnohem těžší dosáhnout všeobecného uznání a především úřadu, nicméně na druhé straně se autoři mohli nerušeně věnovat takové tvorbě dle vlastních představ, čímž doba napomohla ke zrodu takových talentů, jakým byl např. Li Shangyin (Owen 2006, 20–40).

3.2 *Nástin terminologických problémů*

Mluvíme-li o čínské poesii jakožto celku, je zapotřebí si uvědomit, že v tradiční Číně neexistovalo běžně užívané slovo pro „poesii“, ba ani pro „literaturu“. Tvorba byla konvenčně označována formou, ke které patřila. Není na místě zde kategorizovat formy a vypisovat dějiny čínského krásného písemnictví; zcela postačí, když si uvědomíme, že všechny básně citované v této práci náleží víceméně ke třem klasickým formám.

Od konce Hanů se začíná formovat dominantní proud pětislabičných básní, který se postupně formalizoval a během dynastie Tang vykrytalizoval v tzv. *pravidelnou báseň* – *lüshi* 律詩. Tato forma diktovala počet slabik (krátké verše o pěti slabikách (*duanju* 短句) a v pozdější době se plně rozvinuvší dlouhé verše o sedmi slabikách (*changju* 長句), dále tzv. tónový vzorec, tedy střídání tónů, dle patřičných kategorií,¹⁰ ale také způsob nadnesení a rozvinutí tématu a adekvátní zakončení (Lomová 1999a, 65–74).

¹⁰ Čtyři tóny střední čínštiny (*ping* 平, *shang* 上, *qu* 去 a *ru* 入) se dělily na kategorii „rovné“ *ping* 平 a „lomené“ *ze* 仄 tóny, jejichž střídáním se mělo dosáhnout optimální míry libosti. Toto tradiční rozdělení pochází z Shen Yueho 沈約 (441-513) traktátu „O čtyřech tónech“ *Si sheng pu* 四聲譜.

Básně neodpovídající tomuto přísnému vzorci, tedy takové, kde nebyl dodržován tónový vzorec, formální výstavba, nebo obsahovaly nestejně dlouhé strofy, byly zpravidla označovány jako *gutishi* 古體詩, tedy „básně ve starém stylu“. Paralelně se též psaly tzv. písně *yuefu* 樂府, které začaly vznikat již za dynastie Han. Od básní ve starém stylu je odlišuje především hypotetické přiřazení ke známému nápěvu, jde tedy o jistou nálepku danou péčí editorů sbírek (přehledně k dějinám literatury viz např. Luo 2011 či Nienhauser 1998).

Otázkám formálního vymezení *lüshi*, rozdílům mezi *gutishi* a *yuefu* a *yuefu* a *gexing* 歌行 (*de facto* delší skladby *yuefu*), hranice mezi *lüshi* a dlouhými skladbami *pailü* 排律 je od středověku až dodnes věnovaná nemalá pozornost, nicméně tyto nezřídka formalistní terminologické debaty jsou zcela mimo rámec této práce. Je pravdou, že odlišné formy vzbuzovaly odlišné konotace a čtenářská očekávání, hodily se pro odlišné příležitosti a příslušnost k dané formě může nabádat k určité interpretaci, nicméně dělo se tak právě v případech, kde čtenář mohl tuto příslušnost bezpečně rozpoznat (a v takovém případě na ni bude i zde upozorněno). V nejasných případech ponechávám spletnosti těchto debat povolanejším.

Při pojmenovávání těchto poetických kategorií se důsledně držím označení „forma“, místo poměrně často užívaného slova „žánr“. Problematika žánru, jak jej vymezil literární formalismus a přejal jej strukturalismus, může značně znesnadnit orientaci, a to tím spíše, že pro konvenční kategorie námětů a témat běžně používá termín „subžánr“. Abychom se vyhnuli terminologickému chaosu, používám v těchto případech soustavně označení „námět“ s poznámkou, že jde často o kategorie s danými konvencemi.

4 Teoreticko-metodologická východiska a problémy

4.1 Tradice čínské literární kritiky a literárněvědný diskurs

4.1.1 Role autora

Otázka autora, autorství, autority a vztahu ke čtenáři či širěji k diskursu se stala jedním z milníků literární teorie 20. století. Tradice dekonstrukce, recepční estetika, potažmo celá tradice poststrukturalismu (vhodně reprezentovaná např. již zmiňovaným textem Rolanda Barthesa „Smrt autora“) vnesla do literárněvědných debat problém, který má dodnes své místo a aktuálnost. Vztah autora a autority, těchto dvou etymologicky zjevně úzce spřízněných pojmů, byl nejpozději od renesančních časů velice těsný, teprve

strukturalismus a jeho následníci začali tento těsný vztah rozměňovat, napadat a místy dokonce popírat. Otázky po roli čtenáře, autorské intenci, intertextových vazeb, společenském kontextu, či mezích interpretace se staly nedílnou součástí literárněvědného diskurzu. Zdánlivě absolutní sjednocení autority autora s dílem, které je bráno jako projev jeho intence, může v dnešní době působit spíše naivně, byť se radikální strukturalistické a poststrukturalistické proudy již značně oslabily.

Vezme-li dnes poučený čtenář do ruky báseň, osa skutečný autor-předpokládaný autor-lyrický subjekt/vypravěč-čtenář či její variace je téměř samozřejmostí. Vezmeme-li do ruky starší dílo, obzvláště pak z radikálně jiného kulturního okruhu, jakým je například Čína (či chceme-li být přesnější sinosféra) má zcela volnou ruku, jak s ním bude nakládat – může jej interpretovat optikou své kulturní encyklopedie, nebo se naopak může snažit pochopit text v precizně uchopeném dobovém kontextu. Chceme-li dílo však učinit předmětem odborného zkoumání, musí být naše metodologická pozice zcela zřejmá a též odůvodněná.

Pro metodologický rámec této práce je vhodné nejprve zvážit tradiční přístup k autorovi, dílu a interpretaci v čínském kontextu (s vědomím, že může jít o poněkud zjednodušující koncepci, protože tento široký kulturní okruh během svých dějin zahrnoval celou řadu přístupů, které můžeme jen stěží zahrnout pod zastřešující termín „tradiční přístup“).

Autorství bylo v Číně též vnímáno jako výrazný a autoritativní akt. Autor, *zuozhe* 作者, byl držen v úctě. Konfucius je znám svým pokorným výrokem, že sám netvořil, ale jen předával (*shu er bu zuo* 述而不作). *Zuo*, původně vstát, povstat, přeneseně pak něco vytvořit, či složit (kompozici), odkazuje v tvorbě, k originálnímu počínu. V kanonickém spisu *Liji* 禮記, tedy Knize obřadů, nalézáme v oddílu o hudbě následující:

故知禮樂之情者能作，識禮樂之文者能述。作者之謂聖，述者之謂明；明聖者，述作之謂也。

A tak ti, co znají povahu obřadů a hudby, je mohou (sami) vytvářet, a ti, co jsou obeznámeni s vytříbeností obřadů a hudby, je mohou předávat. Ti, co vytvářejí, jsou zvaní svrchovaně moudřími; ti, co předávají, jsou zvaní osvícenými. Osvícenost a svrchovaná moudrost, tak se označuje předávání a tvorba. (Li Ji XIX.13)

Vztáhneme-li to, co bylo řečeno k hudbě i na literární tvorbu, tak je autor tedy ten, kdo tvoří nové; nové je ovšem založeno na povaze již existujícího a ideálem není pouze tvořit, ale též předávat staré. Akcent tradice, precedentu a minulosti, tak typický pro čínskou tradiční kulturu, je výrazný i zde. Co se týče vztahu autora a kompozice, zcela zásadně jej určuje text, který popisuje dominantní přístup k autorovi a jeho dílu, tedy Velká předmluva ke Knize písní v Maově edici (*Mao Shi daxu* 毛詩大序).

詩者，志之所之也。在心為志，發言為詩。情動於中而形於言。言之不足，故嗟歡之。嗟歡之不足，故永歌之。永歌之不足，不知手舞之，足之蹈之也。情發於聲。

Píseň je to, kam kráčí záměr (*zhi* 志).¹¹ Je-li (to) v srdci, je to záměr, je-li to vysloveno, je to píseň. Uvnitř se pohnou pocity a získají tvar ve slovech. Pokud slova nestačí, pak je vyjádří vzdechy a výsknutí.¹² Pokud vzdechy a výsknutí nestačí, pak je vyjádří přednes¹³ a zpěv. Pokud přednes a zpěv nestačí, pak je ruce nevědomky zatančí a nohy je vydupou. Cit je vyjádřen zvukem (Shi Jing I.1)

Zde je vyjádřena klíčová myšlenka, že píseň *shi* 詩 je vyjádřením ambicí, či záměrů jednotlivce a že pohne pocity, které hledají své vyjádření. Slovo *qing* 情 je značně mnohovýznamové a zahrnuje jak emoce, tak i myšlenky a představy; souhrnně se vztahuje k mysli a jejím obsahům i celkovému ustrojení, a navíc může označovat i pravou a přirozenou povahu věcí. Píseň je tedy projevem záměru a pocitů, ale též vyjádřením povahy jednotlivce. Běžně se pak používá formule *shi yan zhi* 詩言志, tedy „báseň je verbalizací záměru.“¹⁴ Tento názor pak zásadně ovlivňuje čínské uvažování o literatuře a

¹¹ *Zhi* 志 běžně překládáno (pod vlivem angličtiny) jako vůle. Původně spíše záměr, či ambice, tj. to, čeho chceme dosáhnout (synonymní se slovem *yi* 意); blíže viz Zádrapa 2011.

¹² Čteme-li *huan* 歡, jako *huan* 嘆, jde o „výsknutí“.

¹³ *Yong* 永 zde čteme jako *yong* 詠.

¹⁴ Byť je tato formule standardně spojována s Velkou předmluvou, její zdroj je již v kronice *Zuo zhuan* 左傳, kde odkazuje k zavedené, primárně diplomatické, praxi, kdy se citáty z Knihy písní používaly jako sofistikované narážky a komentáře. S tím souvisí i samotný problém, co konkrétně znamená slovo *shi*. V *Zuo zhuanu* specificky odkazuje ke Knize písní, a stejně tak zřejmě ve Velké předmluvě. Později však *shi*

tvorbě všeobecně. Představa, že dílo je autentickým vyjádřením autorových pocitů, je zásadní pro recepci čínské poesie. Hodnocení konkrétní skladby se navíc může prolínat s hodnocením samotného autora, a to především z hlediska morální integrity. Je-li báseň vyjádřením autorovy povahy, tak se přeci nedokonalost autora nutně projeví i v básni. Naopak nedobrá báseň může být brána jako důkaz autorových osobních vad.

Na rozdíl od role autora není role čtenáře v čínských úvahách o literatuře přespříliš protežována. Nicméně ve *Wenxin diaolongu* 文心雕龍 od Liu Xieho 劉勰 (465–522), jednom z nejslavnějších děl čínské literární teorie, se nachází krátká pasáž, která se zabývá rolí čtenáře. Čtenář zde vystupuje jako ten, kdo jde proti proudu času (tím, že čte text) a pod všemi slovy objeví city a myšlenky autora. Texty tedy slouží jako něco, kde můžeme nalézt spojení i s někým dávno mrtvým a jako bychom mu mohli vidět do tváře:¹⁵

夫綴文者情動而辭發，觀文者披文以入情，沿波討源，世遠莫見其面，覘文輒見其心。

Co se týče těch, kdo píše/psaní textů je to tak, že vzniknou myšlenky cit a [podle nich] vyjdou slova. Co se týče těch, co texty čtou, ti je rozhrnou, aby vstoupili do [autorových] citů a myšlenek, jdou proti proudu prozkoumat pramen, a i když je daleko od naší doby a nelze zahlédnout jeho tvář, když popatříš na text/zevnějšek a spatříš jeho srdce (Wenxin diaolong X.3)

V průběhu čínských dějin je hodnocení básně, a s tím tedy nezřídka i hodnocení autora, zásadním prvkem, který formoval recepci děl a pochopitelně i samotnou tvorbu. Zhong Rong 鍾嶸 (468–518) je autorem slavného spisu *Shi pin* 詩品 (tedy „Kvalitativní kategorie básní“), tento spis zakládá tradici autoritativního hodnocení básní a jejich třídění. Podobné principy se pak objevují např. při sestavování antologií (které tvoří jednu

označuje specifickou formu (v češtině běžně hovoříme o „básních *shi*“) a výroky z Velké předmluvy jsou tradičně chápány tak, že hovoří obecně o básních, a nikoliv konkrétně o skladbách z Knihy písní.

¹⁵ Tato pasáž se objevuje v kapitole příznačně pojmenované *zhiyin* 知音. Tento termín označuje blízké přátele, kteří si zcela rozumí, doslova nicméně znamená „znát (něčí) tón“. Vychází ze starého příběhu o hráči na guqin jénem Bo Ya 伯牙, jehož hudbě naslouchal a rozuměl jeho přítel Zi Qi 子期. Když Zi Qi zemřel, Bo Ya na guqinu zpřetrhal všechny struny, protože již neměl přítele, který by „porozuměl jeho tónu“ – tedy tomu, co má na srdci.

z nejdůležitějších součástí literárního kánonu v Číně – více viz Yu 1998), a také jsou součástí komentářů. Komentátorská tradice je zásadním zdrojem studia recepce čínské poezie, protože kromě čistě filologických (nejčastěji textologických) komentářů máme například komentáře ve stylu *shi hua* 詩話, které reflektují čtenářské imprese, nebo díla typu *dian jiang lu* 點將錄, které katalogizují a kategorizují samotné autory. Souborné dílo autorů se také projektuje do děl *nianpu* 年譜, kde jsou básně řazeny chronologicky a dávány do místních a časových souvislostí s konkrétními událostmi v básníkově životě. Řada biografických detailů je pak běžně odvozována z básní.

Autor a jeho dílo jsou tedy v průběhu věků v Číně vždy úzce spojeni, dílo často nemá status fikce, ale je součástí procesu interakce – autor tvoří v odpovědi na svět kolem sebe, čtenář nahlíží na autora optikou jeho díla, analyzuje jeho situaci, či dokonce básně vytváří jakousi modelovou situaci, která je dále prožívána a parafrázována intertextuálně.¹⁶

4.1.2 Role krajiny

Nejstarší básnická práce s krajinou je zachycena v již zmiňované *Knize písní*, která představuje kompendium nejstarší čínské poezie, jednu z kanonických konfuciánských knih a v neposlední řadě též místo, kde se objevuje básnická figura založená na vytváření analogií mezi přírodním obrazem a lidskou situací či výrazem lidské mysli – evokace *xing* 興. Skladby v *Knize písní* bývají uvozeny přírodním výjevem, který není povětšinou přímo logicky svázán s obsahem básně, ale navozuje jistou atmosféru a téma. Lidská situace je zde postavena vedle přírodního výjevu, který tvoří jistou paralelu, aniž by si básně vynucovala interpretaci, která dva děje kauzálně spojuje. (Lomová 2017, 47–50). Z těchto expozic se pak mnohdy stávají zavedené narážky s jasnými konotacemi. Je důležité si uvědomit, že je zde založen vztah mezi přírodou, přírodním řádem, scénériemi a ději v přírodě a člověkem a jeho údělem a konkrétními prožitky, který je nadále zásadní pro roli krajiny v čínské poezii.

V poetikách období Šesti dynastií a zejména pak za dynastie Tang se zvolna ukazuje zásadní dvojice termínů *gan* 感 a *ying* 應, tedy „podnět“ a „reakce“. Svůj zdroj

¹⁶ V dotčeném období se objevuje více zajímavých trendů. Např. když se básník stylizuje do role „stvořitele věcí“ *zaohua* 造化. V tomto období se v některých textech setkáváme s otázkou, zdali je okolní svět někým stvořen, nebo jestli vznikl sám o sobě; eseje na toto téma psal např. Han Yu, Liu Zongyuan nebo Liu Yuxi. Han Yu a Meng Jiao to i tematizovaly ve svých básních. (Shang 1994).

mají ve filosofických úvahách pozdních Válčících států, které byly zformulovány například ve spisu *Huainanzi* 淮南子 z 2. stol. př. n. l., kde je popisován ideál (pozdější tradicí by byl popsán jako „taoistický“), kdy svrchovaně moudrý muž setrvává v klidu. Ve chvíli, kdy přijde nějaký podnět (též, že věci se změni *bian* 變, nebo se přihodí (doslova přijdou) *wu zhi* 物至) na něj zareaguje (*ying* – popřípadě se pohne *dong* 動 sám). Dvojice *gan* a *ying* pak úzce souvisí s patrně nejdůležitější kategorií čínského myšlení o literatuře (minimálně ve vztahu ke krajině) – s pojmy *jing* 景 a *qing* 情. Tato dvojice vystihuje požadavek na vztah mezi krajinou a básníkem. Když básník spatří krajinu *jing*, dotkne se jej a on vyjádří své pocity *qing* (nejde čistě jen o emoce, ale i o racionální úvahu – toto slovo v zásadě komplexně postihuje všechny aspekty vnitřního prožívání). (Lomová 1999a, 19–32)

Jing a *qing* vyjadřuje propojení mezi osobou básníka a krajinou. Vnější se stává podnětem pro vyjádření vnitřního. V návaznosti na evokace *xing* se však nemusí jednat o pocity, které polopaticky korespondují s pozorovanou scénou, ale může jít o hlubší vztah, který může být určován symbolickými či intertextuálními významy, či samotným vzezřením a emočním nábojem krajiny (příčemž pokud básník takto originálně zareaguje na krajinu, může se jeho báseň stát intertextovým precedentem, který pak můžeme sledovat dál v čase).

4.1.3 Otázka reprezentace

Při čtení básní s barvitými popisy přírody může nepoučený čtenář nabýt dojmu, že jde o bezprostřední popisy toho, co má básník přímo před očima, či alespoň toho, co sám na vlastní oči spatřil. Jak již ovšem již bylo naznačeno výše, vztah mezi viděným a zachyceným (či zprostředkovaným) v básni je poněkud problematictější.

Důležitou estetickou kategorií především v období Jižních a severních dynastií byl pojem *xingsi* 形似, označující vnější podobnost (s ohledem na věrnost). Tento pojem se zhusta užíval v hodnocení popisných básní *fu*, které jsou plné barvitých popisů, obrazných pojmenování a ornamentálního jazyka. Věrné zachycení vnější podobnosti bylo hodnoceno jako žádoucí, nikoliv však z důvodů estetické libosti, ale z důvodů pedagogických a morálních. Bohaté popisy zvířat a rostlin nalézáme v Knize písní i v Čchuských písních, kde doplňují morální výpověď skladeb a jsou tedy klíčové pro jejich plné pochopení. Někteří autoři, jako např. Zuo Si 左思 (cca 250–305) zkoumali věrnost zobrazení, a i adekvátnost umístění přírodnin v hanských *fu* a shledali je nedostatečně důslednými

a odpovídající realitě (k tomuto tématu se ve 20. století vyjadřuje např i Qian Zhongshu – Qian 1998, 48–55). Věrné zachycení je tedy *de facto* důsledkem (nebo někdy důkazem) morálních kvalit básně (a tudíž především básníka). Věrné zachycení věci mělo být jakousi oslavou života ve všech jeho aspektech (Kong 2011).¹⁷

Věrnost zobrazení však nutně neimplikuje představu básníka, který se nachází v krajině a popisuje ji. Krajina byla mnohem více než pokusem o bezprostřední zachycení reality vnímané smysly, byla též výrazně vevázána v intertextové vazby, v texty, které patřily mezi standard tehdejšího vzdělání. Samotná báseň je pak mnohem spíše mozaikou, kdy básník bere podnět vyvolaný konkrétní krajinou (kteroužto již má, kvůli svému kulturnímu zázemí, naplněnou textovými – ať již poetickými či historickými odkazy, tvaruje krajinu za přispění nezřídka konvenčních obrazů, které jsou citací či parafrází již existujících textů, nicméně se mohou volně mísit jednak se samotným vizuálním vjemem, který stál na samotném začátku, a jednak s originálními a novými obraty a obrazy (které se pak do budoucna mohou stát zdrojem nových intertextových vazeb). Celý proces ještě problematizuje časový horizont – téma plynoucího času je jedním ze zásadních elementů přírodní lyriky. Perspektiva básně často nejen reflektuje aktuální proces, který naznačuje plynutí času, ale v několika verších slučuje několik časových horizontů. Báseň se tak stává koláží reálné krajiny, textových krajin (ať již celků či částí) a různých časových perspektiv, přičemž tyto mezi sebou mohou vstupovat do složitých interakcí (Varsano 2013).

4.2 Metodologická řešení

4.2.1 Metoda čtení a interpretace

Jak tedy přistupovat k interpretaci čínské básně? Je pozoruhodné, že napříč odbornou literaturou otázka čtení a interpretace nebývá problematizována a zasazována do literárněvědného a literárně kritického kontextu. Nejde zde o zásadní rozporování analýz a interpretací napříč sinologickou literaturou, ale na vyzdvižení některých zásadních teoretických problémů a metodologických východisek, které jsou často mlčky přijímány. Tradice čínské kritiky a interpretace je bytostně vrostlá do sinologického diskurzu, ovšem pro moderní literárněvědné práce mohou některá východiska působit poněkud problematičtěji.

¹⁷Ve vztahu k výše popsanému vztahování se ke krajině jde tedy o jakési přesné dokreslení řádu přírody, jakožto dynamického, barvitého procesu.

Zásadní otázku představuje samotná identita básně jako takové. Výše již byl předestřen dominantní přístup ke vztahu autora a díla v Číně, který je dodnes živý.¹⁸ Nejožehavější problém zde právě představuje vztah autora, jak je konstruován dobovými texty a jeho dílem. Pro potřeby vytváření biografii (nebo též výše zmiňovaných *nianpu* 年譜) jsou básně povětšinou brány jako *autentický pramen* – místo jejich napsání, datování, osoby, události či místa v ní zachycené, to vše se stává textovým důkazem. U všech významných literátů je jejich biografický narativ postupně zformován z dynastických kronik a z textů daného autora – včetně jeho básní, čímž je jen dál posilována nerozlučnost autora a jeho díla.

V této práci se nikterak zásadně neoddaluji od běžných interpretačních postupů užívaných víceméně univerzálně napříč odbornou literaturou, nicméně je žádoucí jasně vyjasnit zásadní stanoviska. Předně je zde text vnímán jakožto *kulturní artefakt*.¹⁹ Nejde primárně o fakt, že báseň je dokladem autorské intence, ale o to, že je produktem dobové kulturní produkce. Užité motivy, intertextové vazby, samotný jazyk básně a dobový kulturně-politický kontext – to vše utvrzuje báseň jako produkt své doby. Do našeho čtení básně jako dobového pramene ještě zákonitě vstupují pozdější časové vrstvy přítomné především ve zdokumentovaných recepcích básní, tyto jsou brány v úvahu s tím, že je příznána jejich anachroničnost.

Zásadní důležitost, která je v čínském tradičním pojetí připisována autorovi, by zde měla být poněkud zmírněna. Autor samotný není předmětem našeho zájmu, nejde o vyjasnění jeho postojů ani o doplnění biografických dat. Životopisné narativy a hodnocení autorských osobností jsou nicméně součástí tradičních znalostí o daných autorech a pokud bychom o nich mluvili bez těchto informací, byl by náš popis neúplný. Je-li dále upozorněno na vztah mezi životními okolnostmi či událostmi autora

¹⁸ Ostatně četné kauzy již od počátků ČLR, kdy byly autoři voláni k odpovědnosti za slova fikčních postav ve svých dílech, plynule navazují na tradici nepřímé kritiky a cenzury z dob císařství. Odvrácená strana díla, coby projevu morálních kvalit ctnostného muže, je dílo, které je důkazem o morální prohnitosti autora.

¹⁹ Termín a teoretická východiska zde opírám především o text „Nový historismus v praxi“ od Catherine Gallagherové a Stephena Greenblatta (Bolton 2007, 249-269), který je jeden ze zásadních počínů tzv. Nového historismu. Tvrdit ovšem, že metodologie této práce vychází z Nového historismu, by bylo poněkud nadnesené, neboť, jak známo, nový historismus nikdy plně nezformuloval jednoznačně dané teoretické základy, či koncizní metodologii.

s konkrétním textem, je tak učiněno pro účely akcentu dobové recepce a tradičního vnímání autora, protože báseň je propletená s biografickými okolnostmi svého vzniku.

V případě většiny básní je i v rámci překladu zachována perspektiva první osoby, která je konvenčně spojována s osobností autora (není tomu tak v případě písní *yuefu*, kde čtenář standardně předpokládá, že se o hlavním protagonistovi básně, který je fiktivní postavou, hovoří ve třetí osobě; tato postava sama může promlouvat svým hlasem, když se v básni objeví dialog apod.). Protože se v předložených básních nesetkáváme s tematizací mluvčího a jeho vztahu k autorovi, není třeba se zabírat vztahem lyrického subjektu a autora. V analytické části je tedy lyrický subjekt označován jakožto *báseň*. Tento termín má vystihnout *konvenčně předpokládaný vztah mezi autorem básně a lyrickým subjektem*, byť nemusí nutně implikovat, že by tyto dva aspekty byly identické.

Pro potřeby této práce je ovšem nejdůležitější role básně coby *uměleckého díla* a jako takové jsou zde básně čteny. Pro čínské tradiční básnické formy je třeba zdůraznit tři aspekty, které nemusí být pro západního čtenáře zcela samozřejmé. Prvním je již zmiňovaná *intertextualita* – čínská báseň je již od poměrně raných dob produktem kulturních prostředí, kde cirkulovalo značné množství textů a reakce na ně, či využívání je k reakci na jiné podněty, byl zcela samozřejmý fenomén. V pozdějších obdobích s nárůstem počtu textů se dokonce stávalo stále obtížnější tvořit originální dílo, pokud chtěl autor setrvat v daném formálním rámci (na toto upozorňuje např. Wang Guowei 王國維 (1877–1927) ve svém díle *Renjian cihua* 人間詞話 – když se jedna forma vyčerpá, otevírá tak prostor nové; více viz Dadejík et al. 2015), což vedlo od rafinovaných intertextových vazeb a provázanosti tvorby, přes opakující se parafráze založené na rýmovnících a konvenčních obratech, až k nekonečným pastišům za dynastií Ming a Qing. I pokud odmítneme mnohdy poněkud přemrštěné snahy mnohých čínských komentátorů o identifikaci každého motivu a narážky v básních a vystopování jejich původu, *intertextuální* dimenze čínského písemnictví je neoddiskutovatelná.

Druhým nezanedbatelným aspektem je *narativita*, které není ovšem zdaleka věnovaná taková pozornost. V našem kulturním okruhu jsme zvyklí vnímat lyriku jako něco *ex definitione* nenarativního. Bohužel tedy buď přijmeme fakt, že tomu v případě čínské lyrické poesie tak zcela není, nebo ji musíme začít označovat jinak. Pravdou zůstává, že narativní aspekt v čínských básních je často velice výrazný a je důležitý pro čtenáře, který chce sledovat přirozenou logiku těchto textů. Spolu s pohledem básníka, který se může v rámci básně postupně zaměřovat na více věcí, je pro většinu čínských básní typické,

že se přihodí alespoň jedna „událost“. Básně jsou prostoupeny plynoucím časem; i v básni, která se může jevit jako prosté zachycení krajiny, je událost, která posouvá pomyslný děj básně, zásadním obratem a interpretačním klíčem k pochopení textu (blíže k otázce narativity v čínské lyrické poesii viz Shu 2018).

Třetí je pak otázka kontextu. Přítomnost či nepřítomnost konkrétního místního a časového umístění, nebo též vymezení tématu, upřesnění situace či dedikace konkrétní osobě je pro mnohé básně zcela zásadní. Název básně tvoří pro čtenáře jistý návod k jejímu čtení, hned v začátku dostává signál, o jakou báseň půjde a s těmito očekáváními pak autor může (někdy velice kreativně) pracovat. Vzhledem k tomu, že báseň nebyla povětšinou vnímána jako něco samostatného či nadčasového, ale jako autentická reakce na běh světa kolem autora, přičemž samotná tato reakce jej samozřejmě sama součástí běhu světa, kontext byl pro čínské čtenáře, editory a komentátory zásadní. Pokud básník tento kontext neposkytne, jeho skladba se stává kryptickou a vzpírá se jednoznačné interpretaci (blíže viz část věnovaná Li Shangyinovi)

4.2.2 Poznámka k překladu

Všechny básně jsou opatřeny kompletním překladem. Ten usiluje o to být, pokud možno, co nejvíce doslovný, byť se místy snaží zcela nerezignovat na estetickou libost, aby i překlad pro potřeby interpretace a argumentace nebyl bolestivý očím a uším. Překlad nezohledňuje počet slabik, rýmy a pochopitelně ani tónové vzorce a nečiní rozdíly mezi různými formami. Čeština umožňuje v překladu upozornit na nestandardní slovosled originálu. Důsledně se snažím rozlišovat slovní druhy v souladu s čínským originálem, rozlišovat mezi adjektivním a slovesným užitím, zohledňovat nominalizaci a použitím interpunkce (konkrétně pomlčky) zdůraznit juxtapozici, která je formálně naznačena jen absencí spojky. Řada spojek je odvozena z logiky jazyka a výstavby verše, v případě, že jde o znatelné doplnění, které doplňuje pro čtenáře nezbytné slovo, které ve zdrojovém textu chybí, je takové slovo uzavřeno do hranatých závorek.

Základní stavební jednotkou čínské básně je dvojverší, což je respektováno v grafickém členění překladu. Překlad se řídil logikou textu, konvencemi (jako je např. cézura po druhé slabice v pětislabičném verši, resp. čtvrté v sedmislabičném). Nejednoznačnosti jsou komentovány v textu; pokud text nabízí více variant překladu, které hrají roli v interpretaci, jsou oba uvedeny a odděleny lomítkem.

Většina básní je do češtiny přeložena poprvé. Několik Wei Yingwuových a Li Shangyinových básní se objevuje v Mathesiových Zpěvech staré Číny. Bo Juyi se dočkal

hned dvou výborů z díla v překladu Josefa Kolmaše a Jany Štroblové a Marty Ryšavé a Josefa Hiršala. Ke stávajícím českým překladům nebylo v této práci přihlíženo.

5 Rozbor jednotlivých modů

5.1 *Wei Yingwu a evokativní modus*

Wei Yingwu 韋應物 (737–792) bývá řazen mezi čtyři nejvýznamnější autory básní *shanshui*; tito autoři jsou někdy souhrnně označováni jako *Wang-Meng-Wei-Liu* 王孟韋柳, tedy Wang Wei 王維, Meng Haoran 孟浩然, Wei Yingwu a Liu Zongyuan 柳宗元. Wei Yingwu byl poměrně vysokým tangským úředníkem, většinu života strávil coby provinční guvernér (*cishi* 刺史) v Suzhou, odtud jeho pseudonym Wei Suzhou 韋蘇州, pod kterým je běžně uváděn. Byl velkým obdivovatel díla Tao Yuanminga 陶淵明 (365–427) a krom svých přírodních motivů (kterými se později proslavil) napsal řadu sociálně kritických básní a písní *gexing*. (Nienhauser 1998, 888)

Wei Yingwuovy básně se vyznačují jistou jednoduchostí a zároveň elegancí. Jeho styl je často označován jako *pingdan* 平淡 či pouze jako *dan* 淡. Doslovný význam tohoto označení je „mdlý, bez chuti, nevýrazný“, nicméně jde o pojem, který má v čínské literární kritice zcela pozitivní konotace. Původně jde zřejmě o termín taoistický – objevuje se v knihách *Zhuangzi* 莊子 i *Laozi* 老子, kde jde o žádoucí kvalitu, která úzce souvisí s klidem a prázdnotou (nezřídka prázdnotou Cesty). Později (zřejmě za dynastie Song) se termín dostává do literárněkritického diskurzu, jako označení nevyumělkované a přímé poesie prodchnuté hlubokým smyslem (*shenyi* 深意), který se v básni jasně vyjevuje.

Specifickým rysem řady Wei Yingwuových básní je bezprostřední nepřítomnost anebo též neurčitost zachycované krajiny. Na rozdíl od básní, kdy básník zprostředkovává krajinu, kterou má lyrický subjekt před očima,²⁰ Wei Yingwu pomocí vzpomínek, myšlenek a toužení přenáší pozornost ze své současné situace a konkrétního místa do dálky. V jeho básních se střídají dva pohledy. Při čtení čínské přírodní lyriky můžeme mít pocit jisté „filmovosti“, často sledujeme krajinu spolu s básníkem, v textu je zprostředkován jeho pohled, který se dívá nahoru a dolů, klouže pohledem po scénérii a všímá si střídavě detailů a celků. Moderní čtenář tak cítí jistou paralelu ke kinematografickému zprostředkování krajiny. Pokud bychom toto přirovnání rozvinuli

²⁰ Zde zdůrazňuji lyrický subjekt, protože básník sám ji nezřídka před očima nemá.

u Wei Yingwua, vidíme, že krom zaostření na jeden záběr, je mistrem „stříhu“ a vzájemného překrývání či prolínání dvou prostředí naráz.

Vezměme si nejprve jednu z Wei Yingwuových nejslavnějších básní, která je vydávána za čistý příklad jeho specifického stylu.

寄全椒山中道士 Taoistovi v horách Quanshu

今朝郡齋冷，忽念山中客。

Dnes ráno je prefekturní pracovna chladná;
náhle si vzpomenu na cizince v horách.

澗底採荆薪，歸來煮白石。

Dole ve strži sbírá dříví na otop;
vrací se a vaří bílý kámen.²¹

欲持一瓢酒，遠慰風雨夕。

Chtěl bych pozvednout tykev plnou vína
a do dálky jej utěšit za větrné a deštivé noci.

落葉滿空山，何處尋行迹。

Padající listí plní prázdné hory;
kde naleznu vyšlapanou stezku?

První dvojverší nám okamžitě otevírá dvojí perspektivu básně. První je pohled (či spíše pocit) básníka sedícího ve studené pracovně, druhá je vzpomínka na výjev zprostřed hor. Nezprostředkovává tedy pouze scénu, na kterou básník vzpomíná, ale i samotný akt vzpomínání, scéna je přítomna uvnitř vzpomínek básníka ve studené pracovně. Druhé dvojverší zprostředkovává výjev, na který básník vzpomíná – taoista je dole ve strži a sbírá dříví. Pohled se soustředí směrem dolů (*di* 底), tušíme tedy básníka, který pozoruje taoistu z vyvýšeného místa nad strží. Další dvojverší opět zprostředkovává stříh – znovu se ocitáme v pracovně, kde by básník chtěl nabídnout útěchu taoistovi ze své vzpomínky napříč časem a prostorem. Pohled je zde dvojitý, básník nás strhává k sobě, do své pracovny, ale přitom je jeho pozornost upřena stále do hor a do konkrétní situace (tedy do větrné a deštivé noci). Závěrečné dvojverší tvoří pointu celé básně. V opuštěných horách

²¹ Bílý kámen je tradiční strava poustevníků v odříkání; o co přesně mělo jít však není zřejmé. Implikovaný význam je evidentní – taoista je živ jen o bílém kameni, básník by jej chtěl potěšit vínem.

padá listí, pro které již básník nemůže najít stopy po taoistovi, kterému báseň věnuje. Scéna se odehrává ve stejném prostoru, ale již v jiném čase – poustevník je totiž již pryč. Námět cesty za poustevníkem, který ovšem není k zastižení, je zcela konvenční, nicméně Wei Yingwu jej rozvíjí nečekaným směrem – cesta a nalezení prázdného místa probíhá jen v jeho myšlenkách. Ve studené pracovně má před očima podzimní hory, ve kterých již poustevníka nemůže nalézt.

Paula Varsano upozorňuje na to, že zde vyvstává specifický způsob reprezentace krajiny – krajina je v básni evokována a samotná tato evokace je v básni popsána a slouží jako součást uměleckého vyjádření; autor tedy *tematizuje* samotný akt vzpomínání na krajinu a situaci. Autorova imaginace nevykresluje přímo onu představovanou scénu, ale naznačuje vzdálenost mezi básníkem a objektem jeho zájmu. Pochopitelně v zásadě všechny básně dotýkající se přírody ji nějakým způsobem „evokují“, nicméně zde se setkáváme s přístupem, který onu evokaci staví do popředí, čímž vytváří efekt dvojího vidění, vykresluje pocit vzdálenosti a v konečném důsledku zesiluje jistou melancholii básně, aniž by se uchyloval k přílišné popisnosti či zdobnosti. (Varsano 1994).

Podobného efektu dosahuje Wei Yingwu v tomto neméně slavném čtyřverší:

秋夜寄丘二十二員外 **Za podzimního večer – ministroví Qiu**

Ershierovi

懷君屬秋夜，散步詠涼天。

Myslím na vás za právě této podzimní noci;

zvolna kráčím a zpívám chladnému nebi/ o chladném nebi.

山空松子落，幽人應未眠。

Hory jsou prázdné – padá borová šiška;

muž v ústraní zajisté nemůže spát.

Tentokrát zde není popsána vzpomínka na konkrétní situaci, ale čistě jen vzpomínka na přítele, který žije v ústraní. Básník se prochází podzimní nocí a myslí na svého přítele; báseň tedy nepřeklenuje čas ale pouze prostor. Celou báseň otevírá slovo *huai* 懷, tedy jde o to, co má básník „na srdci“. Ihned je tak evokován slavný Ruan Jiho 阮籍 (210–263) cyklus *Yonghuai* 詠懷, tedy „zpívám o tom, co mám na srdci“ a evokuje tedy atmosféru nočního bdění. První dvojverší je věnováno první scéně a místu, kde se

nachází básník. Druhé dvojverší nás přenáší do opuštěných hor („prázdné hory“ jsou hory bez lidí). Opět zde máme dvojí pohled. První je na básníka kráčícího podzimním večerem pod chladným nebem. Vzpomíná na svého přítele, a tím sám sobě evokuje jeho předpokládanou situaci a vykresluje pohled druhý. Ten nám zprostředkovává opuštěné hory a důležitý detail padající šišky, která je klíčem k interpretaci básně.

Díky sevřenosti čtyřverší je zde vše zmíněné v nanejvýš komprimované formě. Ve dvou dvouverších jsou obratně načrtnuty dvě scény a jejich vzájemný vztah. Krajina je zde jen letmo nastíněna – prázdné hory a padající borová šiška. Přesto však i tak málo stačí k vizualizaci krajiny, která je prodchnuta významy, které v souladu s konvencí očekáváme. Toto nejznámější Wei Yingwuovo čtyřverší zcela jasně ukazuje právě onen jednoduchý, leč výstižný a neokázalý styl, pro který je v pozdějších dobách slavný a ceněný.

Následující dvě básně opět tematizují odloučení a vytvářejí přímo uvnitř básně syntézu dvou pohledů.

寒食寄京師諸弟 V době svátku studených jídel – mým bratrům

v hlavním městě

雨中禁火空齋冷，江上流鶯獨坐聽。

Prší, oheň je vyhaslý – v prázdné studovně je zima;

Žluvy nad řekou v osamělosti poslouchám.

把酒看花想諸弟，杜陵寒食草青青。

Chápu se vína, dívám na květy a myslím na bratry;

Duling o Svátku studených jídel – tráva se zelená.

Svátek studených jídel se tradičně slavil k uctění předků, součástí tohoto jarního svátku byl i zákaz rozdělávání ohňů. V začátku básně je tak vylíčena nevlídná a studená scéna prochládlé studovny za deště a pohled osamocенého básníka na žluvy letící nad řekou. Druhé dvojverší přináší evokaci vzdáleného – s šálkem vína a s pohledem upřeným na květy (ze kterých se těší sám), myslí básník na své bratry v hlavním městě (pohled na květy zároveň konečně implikuje pocit plynoucího času). Poslední verš teprve plně zprostředkovává vzdálenou scénu – v Dulingu se nacházely hroby Wei Yingwuových předků, u který bratři jistě tou dobou přinášeli obětiny. Emoční náboj v posledním verši však spoluvytváří přírodní výjev – zelenající se tráva. Prostá vizuální představa toho, co vidí oči bratrů, zatímco Wei Yingwu hledí na řeku a květy. Báseň má opět melancholické

vyznění – k čemu potěcha z krásy květů, když by stačila prostá zeleň býlí v rodném kraji s členy rodiny? Nikterak nestandardní motiv odloučení je opět využit pouze jemně a bez zbytečných popisů básnickových citů, ty jsou vyjeveny precizně vykreslenou scénou a evokováním vzdáleného místa. Emoční náboj nás však nenechává na pochybách a chlad básnickovy pracovní umocňuje onen dvojitý pohled na tady a tam.

Se stejným tématem (či se stejnou situací), se Wei Yingwu vypořádával vícekrát. Jako jistou protiváhu ke předešlým se podívejme na tuto báseň:

寒食日寄諸弟 Den svátku studených jídel – bratrům

禁火暖佳辰，念離獨傷抱。

Vyhaslý oheň, potemnělé krásné ráno;
vzpomínám v odloučení a osamění, žal mě objímá.

見此野田花，心思杜陵道。

Dívám se zde na zdejší polní kvítí,
(ale) srdce touží po cestě do Dulingu.

聯騎定何時，予今顏已老。

Kdy se svým ořem se dostanu na kýžené místo?
Má tvář již nyní je zestárlá.

Zde je patrný lehký kontrast. Tato báseň je vystavěna v poněkud konvenčnějším stylu. Byť je též vykresleno napětí mezi místem, kde se nachází básník a místem, kde by chtěl být, jsou patrné standardní motivy a postupy, kterými je tento žal vyjadřován. Básník se ptá, kdy se dostane do své domoviny a žehrá nad svým stárnutím, čímž upomíná na nevyhnutelné plynutí času (což je jeden z nejvytrvalejších prvků čínské poesie vůbec). Především zde plně nedochází ke splnutí či srovnání dvou scénérií – krajina, kterou má básník takřikajíc „po ruce“ je zdatně vykreslena, ale místo, na které básník vzpomíná, je vzpomenu jen svým jménem. Efektu výše předložených básní tedy tato nedosahuje. Za povšimnutí ovšem stojí slůvko *ai* 曖 v prvním verši, tedy „potemnělý, zastíněný“.

Zajímavým rysem Wei Yingwuovy tvorby je totiž časté zachycení krajiny s neostrými konturami. Časté jsou výrazy jako *yan* 煙 „mlha, oblaka, kouř“, *wu* „mlha“ 霧, *ai* 靄 „opar, mračna“, *lan* 嵐 „horská mlha“, zmiňované *ai* 曖, nebo též *xia* 霞 „červánky“.

postřehnutelná je i jistá záliba v deštivých krajinách.²² Tyto atributy dodávají Wei Yingwuovým krajinám dojem jisté neurčitosti a zajímavým způsobem rezonují s jeho nepřítomnými, evokovanými krajinami. Zamlžené krajiny sice jsou vykreslovány jako před básníkovými očima, ale jejich neurčitost jim dodává neméně melancholický nádech, než mají krajiny vzdálené, opředené vzpomínkami a toužením.

Nezřetelnost, tentokráte způsobena temnotou, hraje dominantní roli v následující básni, která se nezaobírá krajinou, nicméně v ní dále vynikají detaily a atmosféry typické pro Wei Yingwuovu tvorbu:

夜直省中 Noc strávená na úřadě

河漢有秋意，南宮生早涼。

(Pod) Mléčnou drahou mám podzimní myšlenky;

na jihu paláce rodí se ranní chlad.

玉漏殊杳杳，雲闕更蒼蒼。

Nefritová klepsydra je mimořádně temná;

Oblačný palác je ještě zelenější.

華燈發新燄，輕煙浮夕香。

Ve vyřezávané lampě vyšlehl nový plamínek;

lehký kouř nese večerní vůně.

顧迹知為忝，束帶愧周行。

Ohlízím se po svých stopách, vím, za co se mám stydět;

s převázaným úřednickým pásem zahanben na cestě do Zhou.

Oproti předchozím je tato báseň notně popisnější. Poměrně detailně vykresluje scénu, kdy básník zůstal dlouho do noci v úřadě (jde o konvenční téma „noční služby“, které implikuje rozjímání nad osobními kvalitami a jejich docenění). Ztemnělým úřadem se šíří chlad zvěstující podzim, vodní hodiny (klepsydra) již nejsou vidět a palác nabývá tmavě zelený odstín. Světlo poskytuje jen plamínek lampy, který do vzduchu vypouští

²² Důvod může být zcela prozaický – Suzhou leží v subtropické oblasti s častými dešti a vysokou vlhkostí. Deště a mlžné opary vídal Wei Yingwu pravděpodobně často, což může být důvodem pro jejich nedílné místo v jeho svébytné estetice, ostatně poměrové jsou u něj, oproti jiným básníkům dynastie Tang, tyto významy hojně zastoupeny. Déšť se též nezdíka objevuje jako zajímavý prvek některých Du Fuových básní.

svou vůni. Zajímavé jsou detaily, které jako by si básník jen domýšlel či vybavoval – klepsydra je „nefritová“, palác je „zelený“ a lampa je „vyřezávaná“. Celou scénu si sice můžeme vybavit přímo před básníkem samotným, ale báseň nás nabádá k pochopení toho, že on sám ji nevidí, nechává ji objevit se až v básni samotné. Závěr vede básníka k reflexi vlastního údělu – ohlíží se po svých stopách, ale vidí jen temnotu, tedy nespokojenost se svým konáním. Cesta do Zhou v poslední verši je narážkou na báseň Lu Ming 鹿鳴 z Knihy písní; básník vidí sám sebe nehodného na své cestě k úřednické dráze.

Zamlženost smyslů a matné vnímání se ukazují i v této básni:

感夢 Pocity ze sna

歲月轉蕪漫，形影長寂寥。

Roky a měsíce střídají se ve velikém zmatku;

tělo a stín dorostli do klidu.

髣髴觀微夢，感嘆起中宵。

Matně rozpoznávám blednoucí sen/jako by se mi zdál sen;

pohnut vzdychám a vstávám do noci.

綿思靄流月，驚魂颯回飆。

Zamotané myšlenky – v oparu plující měsíc;

rozjitřené nitro – svist větru ve vírech.

誰念茲夕永，坐令顏鬢凋。

Kdo si v budoucnu vzpomene na tuto noc;

kteřá způsobila, že má tvář a skráně zchřadly.

Báseň opět využívá zavedený motiv – ztrápený básník, který v noci nemůže spát – opět pracuje s pocitem pomíjivosti a neúprosného plynutí času. Navíc rozhodně nejde o báseň z žánru *shanshui shi*, spíše navazuje na tradici zmiňovaných Ruan Jiho básní *yonghuai*. V této básni nás zajímá především druhé a třetí dvojverší. V tom druhém se básník probouzí ze sna, nemáme zde tedy básníka, který se rozpomíná na vzdálené místo či osobu, ale na sen, který právě snil. Ve třetím dvouverší dochází k zachycení scenerie, která je paralelně vystavěna k prožitkům básníka. Jeho myšlenky jsou zamotané jako hedvábná nit (*mian* 綿, jde o nestandardní význam slova, případně můžeme interpretovat tak, že jeho myšlenky jsou tenké čili neurčité) a měsíc pluje v oparu (*ai* 靄); jeho nitro je rozjitřené

jako větrné víry. Setkáváme se zde s přímým pokračovatelem již zmiňovaného fenoménu *xing* 興. Krajina zde stojí spíše na okraji zájmu, přece však zůstává důležitým nástrojem ke zprostředkování pocitů.

Jako poslední příklad uveďme báseň, která v mnohém rezonuje s tradiční náplní básní zařazovaných do žánru *shanshui*:

對雨寄韓庫部協 Za deště – Chao Xiemu, správci skladů

颯至池館涼，靄然和曉霧。

Dorazil víchř, jezírka u pavilonů chladnou;
opar a mlhavý rozbřesk.

蕭條集新荷，氤氳散高樹。

Opuštěné a zvadlé trsy mladých lotosů;
hustá mlha se šíří mezi vysoké stromy.

閑居興方澹，默想心已屢。

Bydlet v ústraní vybízí k řádnému klidu;
[ale] tichého rozjímání má již mysl dost.

暫出仍濕衣，況君東城住。

Na chvílku/ihned vyrážím, přestože mi to zmáčí šat;
tím spíš, že sídlíte na východ od hradeb.

Deštivou báseň příznačně otevírá scénérie plná chladu a všudypřítomné mlhy. První dvě dvojverší podmanivě vykreslují krajinu, kde chladivý vítr čeří jezírka, všude se šíří mlha, trsy lotosů jsou opuštěné (a zřejmě ztrápené deštěm) a vysoké stromy rýsující se v husté mlze. Ve třetím dvojverší nastává tradičně „obrat“ *zhuan* 轉 (jak se sluší na formálně vyvedenou pravidelnou pětislabičnou báseň), básník zde zaostřuje pohled na své bezprostřední okolí, tedy na obydlí v ústraní, které se sluší pro rozjímání. Na to ovšem básník rezignuje a raději se, navzdory dešti, vydá za svým přítelem.

Krajina zde funguje poměrně příznačně pro žánr *shanshui shi* – je jednak samotným jevištěm děje, uvozuje celkovou atmosféru a jednak rezonuje s prožívajícím lyrickým subjektem. Tentokrát nejsme svědky evokace čehosi vzdáleného, ale je nám líčena okolní

krajina, ovšem stále s Wei Yingwuovým rukopisem – opar, mlhavý rozbřesk a stromy v mlze.

Značnou část korpusu Wei Yingwuových básní, který čítá přes pět set skladeb tvoří básně složené ke konkrétní příležitosti a věnované konkrétní osobě. Již při zběžném pohledu na tituly jeho básní vidíme, že jsou uvozeny slovy *ji* 寄 „zasláno“, *zeng* 贈 „darováno“, *da* 答 „odpovídat“ nebo též *song* 送, tedy „vyprovázím“ (specifické básně psané při vyprovázení přítele k městským hradbám). Vidíme, že Wei Yingwu je zcela ve vázán do světa, kde jsou básně součástí společenské komunikace a jejich výměna u konkrétních příležitostí je zcela přirozená, ba dokonce žádoucí. Přesto však můžeme spekulovat, nakolik tento mladší současník Du Fua 杜甫 (712–770) (tedy básníka, který v mnohém přehodnotil samotný přístup k básnické tvorbě, experimentoval a tematizoval dosud netematizované) předznamenává nové trendy. Byla báseň věnovaná taoistovi z hory Quanshu také zaslána? Pokud nikoliv, tak zde již vidíme důležitý moment – báseň, která je dedikována neplní svou roli v rámci společenské komunikace, ale plní roli estetickou a sebeprezentační. Wei Yingwu je autorem, který stojí na pomyslném rozhraní – v mnohém navazuje na předchozí tradici (jak je vidno na příkladu žánru *shanshui*), ale v drobných detailech předznamenává budoucí vývoj, který popíšeme dále.

5.2 Bo Juyi a privátní modus

Bo Juyi 白居易 (nebo též Bai Juyi, často uváděný též pod jménem Letian 樂天; 772–846) je jedním z nejslavnějších básníků druhé poloviny dynastie Tang. V jeho životě a tvorbě se odráží mnohé změny provázející toto období. Bo Juyi pocházel z rodiny, která neměla dlouhou úřednickou tradici, ale původně se věnovala obchodu. V jeho díle nalézáme mnohá nová témata, která jsou navíc zprostředkována velice vstřícným způsobem – jeho jazyk je prostý a velice blízký tehdejšímu hovorovému jazyku a dodnes jde o velice dostupného a populárního básníka. Unikátní je Bo Juyi mj. i tím, že záhy po svém blízkém celoživotním příteli Yuan Zhenovi vydává jako druhý čínský básník sám svou sbírku básní. Do té doby bylo souborné vydání básní standardně redigováno až po básnickově smrti a představovalo tak jakousi sumu, kterou sestavovali pozůstalí. Yuan Zhen a Bo Juyi přicházejí s radikálně novým konceptem – básník sám vybírá, co chce předat dál, šíří své básně a prezentuje jimi sebe sama, jakožto účastníka veřejné debaty, který přináší estetický požitek i aktuální témata. Oba přátelé také prosluly svým politickým

projektem nových *yuefu*, tedy básní ve stylu *yuefu*, které nesly kritický nádech a byly předkládány přímo dvoru. (Nienhauser 199á, 663–665)

Jedním z pozoruhodných rysů Bo Juyiho tvorby je jeho vztah k okolí, který je utvářen specificky z pozice toho, kdo prostor vlastně. Otázka vlastnictví, soukromí a dichotomie veřejného a privátního v této době pozvolné konsolidace po An Lushanově povstání začíná silně rezonovat celou společností, a právě v Bo Juyiho tvorbě nalzáme celou řadu básní, které tento problém tematizují (viz Owen 1996, 83–106).

闲题家池寄王屋张道士 – Zlehka na téma domácího jezírka, zasílám

poustevníku Zhangovi na hoře Wangwu

有石白磷磷，有水清潺潺。

Něco kamení bělostně ční z vody;

něco vody čistě zurčí.

有叟头似雪，婆娑乎其间。

Jeden stařec s hlavou jako sníh;

potácivě tančí se mezi nimi.

进不趋要路，退不入深山。

Jde a nepospíchá vstříc důležité cestě;

straní se, ale nevstupuje do hlubokých hor.

深山太濶落，要路多险艰。

Hluboké lesy v horách jsou příliš pusté;

na důležité cestě je příliš nebezpečností.

不如家池上，乐逸无忧患。

Nevyrovná se to sezení u mého rodinného jezírka;

kde jsem veselý a uvolněný, bez starostí.

有食适吾口，有酒酩吾颜。

Mám něco jídla, co stačí mým ústům;

něco vína co zbarví mi tvář.

恍惚游醉乡，希夷造玄关。

Zmámený toulám se zcela zpit/krajem opilých;

ve stavu prozření vytvářím tajemnou bránu.

五千言不悟，十二年来闲。

Pět tisíc slov jsem nepochopil;
posledních dvanáct let jsem zahálel.

富者我不顾，贵者我不攀。

O bohaté se nestarám, k vznešeným se neupínám.

唯有天坛子，时来一往还。

Jen k [vám], synovi Nebeského oltáře;

občas zajdu a hned se zas vrátím.

Báseň začíná dvěma paralelními dvojveršími – první nás uvede do přírodní scenérie, kde kamení „bělostně ční“ a voda „čistě zurčí“, druhé do ní umístí aktéra – starce s bílou hlavou, který je adresátem básně – tedy oním poustevníkem Zhangem z hory Wangwu, který mezi kamením a vodou tančí, či lehce poblázněně potácí (*posuo* 婆娑 zde má silně taoistické implikace, naznačuje bezstarostný „jakoby opilý“ postoj plný svobody – Lomová 1999a, 95–96). Bo Juyi vychvaluje jeho ctnosti – nehoní se za kariérou (tedy nevstoupil na „důležitou cestu“), ale ani se zcela neodebral do naprostého ústraní do „hlubokých hor“. Ústraní na hoře Wangwu zřejmě zdaleka není tak stranou veškerého života, nicméně rozhodně ani nejde o život ve městě, či dokonce u dvora. Poustevník Zhang je zde tedy vykreslen jako někdo, kdo se moudře straní oběma krajnostem a volí zlatou střední cestu.

V další části přichází obrat k básníkovi samotnému, který vyzdvihuje své nejmilejší potěšení, které překoná i poustevníkovu obratné zřeknutí se jak služby, tak i naprostého ústraní – básník se těší u jezírka u svého sídla. Vtahuje nás tak do své soukromé sféry – jezírko je nepochybně jeho vlastním dílem (minimálně dílem jeho ducha, když ne paží), představuje jeho soukromý prostor, jeho představu ústraní, které, stejně jako Zhangovo, není kdesi v divočině. Kontrastivně tak vynikne skvělost jeho osobního ústraní – na rozdíl od poustevníka na vzdálené hoře si Bo Juyi vytvořil svůj osobní prostor mezi lidmi, ale v jakési nedotknutelnosti osobního světa, který mu patří a má jej pod kontrolou. Může se zde, podobně jako poustevník těšit z toho mála, co básníku stačí ke štěstí – něco toho jídla a něco toho vína, které stačí k opilosti. Básník nás vtahuje do situace, kde je uvolněný a spokojený – opil se vínem oddělen od světa nikoliv vzdáleností, nýbrž zdí. Zde pak ve stavu *xiyi* 希夷, kterýžto odkazuje na knihu *Laozi*, tedy ve stavu kdy „vidí bez očí a slyší bez uší“ vytváří „tajemnou bránu“ *xuanguan* 玄關, tedy kritický bod poznání (a snad

takový, ve kterém jsou slova odvržena pro svou neužitečnost). Zde však dochází ke zvratu, neboť básník „pět tisíc slov“ (tedy knihu *Laozi*) nepochopil, protože posledních dvanáct let jen zahálel. Opilost jej zde v jeho utěšeném ústraní vedla jakoby k prozření a pochopení, leč kvůli jeho lenosti či nedůslednosti je mu toto prozření odepřeno. Je zde na místě připomenout jeho báseň „Čtu Laozi“ *Du Laozi* 讀老子, ve které zdůrazňuje paradox toho, že Laozi napsal pět tisíc slov o tom, že je žádoucí slova opustit. V závěru básně Bo Juyi znovu vyjasní, k čemu tíhne – neupínat se k bohatým a mocným, ale ke svým přátelům – jako je právě poustevník Zhang (který je zde opisně označen jako *Tiantan zi* 天壇子, tedy „syn Nebeského oltáře“ – kde Nebeský oltář je označení vrcholku hory Wangwu), ke kterému ho váže společná touha po ústraní (ba snad především o soukromí).

Bo Juyi zde využívá očekávání, která jsou spojená s životem v ústraní a s životem poustevníků – poustevník Zhang není zcela odříznut o světa a obratně kráčí mezi oběma extrémy. Tento motiv pak ještě zdůrazní popisem svého vlastního ústraní – světem mezi zdmi jeho sídla (který je zde synekdochicky zastoupen jezírkem). Soukromá sféra v této básni představuje zásadní výhodu, je totiž střední cestou mezi věčným dilematem čínského literáta; mezi službou u dvora, která je konfuciánskou ctností, a mezi odchodem do ústraní, který je v dobách nesprávné vlády žádoucí, ale i v dobách správné vlády má nezpochybnitelný intelektuální půvab. V soukromých radostech se může básník opíjet, ovšem ne po demonstrativním způsobu Li Boa a jiných, ale v tichu svého vlastního vymezeného prostoru.

Co se týče samotného způsobu popisu okolí – báseň je koncipována v poměrně přísně paralelním stylu, což je patrné hned na prvních dvou dvouverších. Bílé kamení a zurčící voda tvoří paralelu k bílé (doslova zasněžené) hlavě starce a jeho „potáčení“. Popisy nejsou vyčerpávající, ale ani nemají onu pronikavou kvalitu velikánů básní *shanshui*. První dvojverší je jediné, které evokuje konkrétní scénu; v půlce básně, kde se pozornost otáčí k jezírku, ale tam, kde bychom možná čekali podrobné či popisnější rozvedení, se jej nedočkáme. Bo Juyi setrvává především u primárního sdělení básně, které je sděleno prostě, téměř polopaticky. To je způsobeno především tím, že báseň nenechává příliš prostoru pro další vizualizaci a interpretaci. Scéna je jen nahrubo nahozená a důležitá je především aktuální myšlenka, jak je ostatně typické pro řadu tzv. příležitostných básní – tedy básní psaných při konkrétní příležitosti a nezřídka (jako v tomto případě) na zadané téma.

Výrazně hlubší vztažení do scény přináší následující báseň:

新栽竹 – Nově zasazený bambus

佐邑意不適，閉門秋草生。

Spravovat město mi nevyhovovalo;
zavřel jsem brány, když rostlo podzimní býlí.

何以娛野性，種竹百餘莖。

Jak bych rozptýlil svou venkovskou povahu?

Sázím přes sto stébel bambusů.

見此溪上色，憶得山中情。

Když vidím u potoka jejich vzhled;
vzpomínky se chápou pocitů zprostřed hor.

有時公事暇，盡日繞闌行。

Když mám někdy volno ze služby;
celý den chodím podél kroutícího se plůtku.

勿言根未固，勿言陰未成。

Neříkejte mi, že kořeny nejsou dost pevné!
Neříkejte mi, že jejich stín se ještě nedotvořil!

已覺庭宇內，稍稍有餘清。

Už teď cítím, jak ve dvoře
je o něco málo svěžeji.

最愛近窗臥，秋風枝有聲。

Nejraději ležím u okna,
když podzimní vítr mezi větvemi zní.

Báseň otevírá formální zřeknutí se služby a uvozuje nám celkové směřování básně – obrácení se dovnitř, do vlastního prostoru, který je oddělen od prostoru veřejného zavřením bran v době podzimu. Jakmile se básník stáhne do privátní sféry, přemítá, jak by se v ní zabavil, tedy jak by pobavil svou „venkovskou povahu“ *yexing* 野性 (může jít o kladné sebehodnocení, nebo též kritický náhled na vlastní neurozený původ). Zábavou ve vlastním světě se mu stává sázení bambusů.

V dalším dvojverší zprostředkovává pohled na bambusové výhonky vzpomínku na hory, tedy na ústraní stranou od lidí. To zde kontrastuje s vlastním ústraním básníka, které

není tak zcela ryzí – básník se do něj uchyluje jen, když má volno ze služby a pak se těší pohledem na to, co zasadil. Nejde tedy o ústraní v tradičním slova smyslu, coby odchodu ze služby a veřejného života, ale ústraní, jako vymezení vlastního prostoru, kam nezasahuje svět vnější. Vzniká zde dichotomie *nei* 内 a *wai* 外, tedy vnitřní a vnější, která po zbytek dějin císařské Číny hraje velkou roli v životě literátů, úředníků a příslušníků gentry. Ve chvílích volna tedy básník užívá svůj vlastní svět, který si hravě tvoří (a poté jej prezentuje v básni). (Lomová 2012)

Sedmé a osmé dvojverší je rétorickou figurou (poměrně příznačnou pro toto období), která polemizuje s hypotetickým čtenářem/posluchačem. Básník dvůr vidí již zarůstající bambusy a jako by již cítil chládek, který budou skýtat. Jemným náznakem zdobí básník svůj prostor vytváří tak konkrétní scénu. Poslední dvojverší přináší završení – obraz básníka ležícího u okna a naslouchající podzimmímu větru mezi větvemi bambusu.

V této básni je nápadné postupné střídání prostorů a scén – venkovní svět, dvůr, kde se sází bambusy, procházka podél plůtku, projekce budoucí podoby dvora a konečně výjev básníka ležící u okna, kterak naslouchá větru prohánějícímu se mezi bambusy. Řada scén je jen letmo „nahozena“, nicméně jasně vyvstávají a v celku spoluvytvářejí napětí mezi vnitřkem a vnějškem. Jak je pro Bo Juyiho typické, službu a veřejný život nezatrácuje, ale odděluje ho od svého soukromého života, který estetizuje a tím ho povyšuje nad povinnosti veřejné služby.

Problematiku osobního prostoru nacházíme již v tvorbě dřívějších básníků, za povšimnutí stojí především cyklus tzv. Wangchuanových čtyřverší od Wang Weie. Tato čtyřverší jsou pozoruhodná především tím, že Wang Wei v nich postupně hovoří o svém bezprostřední okolí, své útočiště. Právě samotným pojmenováním jednotlivých míst si je přivlastňuje a činí z nich součást osobní sféry. Nicméně Wang Weiův Wangchuan je skutečným ústraním, stranou dvora a politického života. Bo Juyi vytváří své útočiště přímo vprostřed dění v hlavním městě, adoruje jej však s nemenším nadšením než Wang Wei svůj Wangchuan. (Lomová 1999a, 77–80).

V této souvislosti upozorňuje Stephen Owen na pro tuto dobu zásadní bod tehdejšího diskurzu, jak se nám jeví v dobových textech – literáti se *chápou* svého okolí, získávají je (*de* 得). Získávání je patrné nejen v Bo Juyiho díle, ale také ve slavných zmiňovaných Liu Zongyuanových esejích Osm záznamů z Yongzhou *Yongzhou ba ji* 永州八記, kde v jednom popisuje epizodu, kdy kupuje kus půdy, aby si jej přizpůsobil k obrazu svému. Jak jsme viděli i v předcházející básni, prostor, který vlastníme se může stát

i něčím, co přetváříme, vlastnictví implikuje možnost měnit prostor v něco nového, a to se pak může stát předmětem estetizace.

Téma osobního vprostřed veřejného je ještě silněji tematizováno v následující básni:

官舍內新鑿小池 – Nově vyhloubené jezírko v úředním sídle

簾下開小池，盈盈水方積。

Pod bambusovým závěsem otevírá se pohled na malé jezírko;
bohatě zaplňuje dřevěnou ohrádku.

中底鋪白沙，四隅磬青石。

Vespod v něm se rozprostírá bílý písek;
ve čtyřech rozích obklad z modrozeleného kamene.

勿言不深廣，但足幽人適。

Neříkejte mi, že není hluboké a prostorné;
vždyť stačí ke spokojenosti muže v ústraní.

泛灑微雨朝，泓澄明月夕。

Plovoucí odlesky – ráno s lehkým deštěm;
průzračná voda večer s jasným měsícem.

豈無大江水，波浪連天白。

Cožpak není jako vody Dlouhé řeky?

Vlny splývají s bělostí nebe.

未如牀席間，方丈深盈尺。

Nevyrovná se to odpočinku na lenošce;
strana dlouhá deset stop, hloubka sahá do jedné stopy.

清淺可狎弄，昏煩聊漱滌。

Průzračné a mělké, lze s ním laškovat;

pochmurnou náladu spláchne pryč.

最愛曉暝時，一片秋天碧。

Nejraděj je mám za ranního šera –
pruh modravé podzimní oblohy.

Problematika ústraní vprostřed společenského a politického života je zde tematizovaná především v samotném názvu – nově vyhloubené jezírko, které je předmětem

celé skladby, se nachází v úřednickém sídle *guanshe* 官舍, kterýžto výraz může označovat jak sídlo úřadu, tak (zde spíše) soukromé sídlo úředníka. Jezírko zde slouží jako metaforická zkratka pro kultivovaný prostor zahrádky, pro krajinu jasně vymezenou, získanou (*de* 得) a ovládnutou. Výše předestřené posice jsou však zde přítomné spíše zkratovitě; báseň se cele věnuje popisu jezírka, které přináší potěchu a „pochmurnou náladu spláchně“.

Báseň začíná pohledem, či spíše „podhledem“ z místnosti ven, kde je patrně v průhledu pod bambusovým závěsem nově vybudované jezírko, které je ústředním středobodem básně. To připomíná skladby ve stylu „básní o předmětech“ *yongwu shi* 咏物诗, kde je popis předmětu jednak estetizací předmětu, ale též naplněním předmětu symbolickými významy.

V kontrastu k básni „Zlehka na téma domácího jezírka“, kde je popis redukován ve prospěch sdělení, zde tvoří popis scenérie zcela ústřední část, která vede čtenáře ke spoluprožití libého požitku básníka nad jezírkem – nad jeho vzhledem, nad vztahem k okolí (odlesky na hladině a déšť na něj dopadající). Celkové vyznění rezonuje s výše zmíněnými básněmi, nicméně neobhájuje básníkovy posice, je spíše lehkou deskriptivní kontemplací.

Bo Juyiho zachycení krajiny je specifické svým kontextem – básník nezachycuje širokou krajinu, kterou obsahuje pohledem, ale zaměřuje se na její miniaturní výsek jakoby přenesený zvnějšku dovnitř. Zatímco v případě Wei Yingwua a dalších tradičních autorů přírodní lyriky, kde je krajina odrazem hlubokých myšlenek a citů, Bo Juyiho přístup je hravější a často mnohem méně vážný. Místo velkolepých obrazů (ať již vykreslených velkoryse a rozmáchle, nebo zprostředkovaných drobnými detaily a klíčovými výjevy) v jeho básních nacházíme jasně vymezený výsek krajiny, který je osobní a slouží především estetické potěše, užívání si a místy i dávání na odiv svého vlastnictví.

5.3 Li He a fantastický modus

Li He 李賀 (790–816, známý též jako Changji 長吉) je mimořádným zjevem v dějinách čínské poesie. Jeho životní příběh je nerozlučně spjat s jeho básněmi a jeho recepcí a spolu s nimi se často jedním dechem zmiňuje i řada anekdot z jeho života. Li He byl údajně neduživý a veškerou svou energii věnoval psaní básní (nemohl se totiž věnovat úřednické kariéře, neboť nebyl připuštěn k císařským zkouškám z důvodu shody jména jeho otce s jménem císaře). Jeho básně překypují zdobností a ornamentálností a jejich

častým námětem jsou duchové, nadpřirozené bytosti a fantastické výjevy z mytologie. Jeho zájem o nadpřirozeno je v pozdějším chápání úzce provázán s jeho předčasnou smrtí a téměř strašidelnou pověstí; ostatně bývá označován jako *guicai* 鬼才, tedy „přízračný talent“ (dle vzoru *tiancai* 天才, tedy nebeský (čili mimořádný) talent), nebo též 詩鬼 – „přízrak básnictví“ (tím se řadí vedle Li Boa – nesmrtelného básnictví *shixian* 詩仙, Du Fua – svrchovaně moudrého muže básnictví *shisheng* 詩聖 a Wang Weie – Buddhu básnictví *shifo* 詩佛). (Nienhauser 1998, 536–537).

Jeho básní se dochovalo něco přes dvě stě, nicméně uvádí se, že během života napsal mnohem větší množství básní a že psal téměř neustále. Slavná anekdota vypráví, že když jej na cestě napadl verš, napsal si jej na kus papíru a ten pak vhodil do brokátového vaku, co nosil na zádech. Večer pak jeho celý obsah vysypal a z veršů skládal celé básně. Příběhy o jeho životě líčí, jak se o něj strachovala jeho matka, protože do psaní upínal celou svou energii (což jej později mělo stát život). Ve své době byl vnímán především jako pokračovatel tzv. palácové poesie období Šesti dynastií, především pro svůj zdobný styl. I prosté scenérie jsou u Li Hea ozdobené mimořádným a nadpřirozeným:

溪晚涼 – Bystřina za večerního chladu

白狐向月號山風，秋寒掃雲留碧空。

Bílá liška volá k měsíci v horském větru,
podzimní chlad vymetá mraky, zanechává modrou oblohu.

玉煙青溼白如幢，銀灣曉轉流天東。

Opar tmavý a vlhký i bílý jako zástava,
Stříbrná zátočina se ráno otáčí, pluje po nebi na východ.

溪汀眠鷺夢徵鴻，輕漣不語細遊溶。

V písčíně u řeky spící volavka sní o tažných divokých husách;
drobné vlnky ani nemuknou, lehce zvířená voda.

層岫回岑復疊龍，苦篁對客吟歌筒。

Překrývající se vrcholky, nepravidelné špičky hor – přes sebe se plazící draci.
Hořký bambus naproti cizinci hrajícímu na píšťalu.

Zde je zcela jasně patrná specifická kvalita Li Heových básní. Název básně uvozuje popis přírodní scenérie a hned první dvojverší nastoluje přízračnou atmosféru – na měsíc

vyje bílá liška. Lišky jsou v čínském folklóru proradná a magická stvoření spojená s ženským principem; její přítomnost nastoluje tón celé básně. Scenérie je příznačně podzimní – podzim je tradičně symbolem blížící se zimy, zmaru a evokuje melancholii a neodvratně plynutí času. První dvě dvojverší předesťrají krajinu podzimní večerní krajinu ozářenou měsícem, kdy se rozestoupí mraky a odhalí tmavě modrou oblohu; krajina je zahalená v proměnlivém vlhkém oparu a je vidět ustupující Mléčná dráha (Stříbrná zátočina)

Třetí dvojverší přináší obraz volavky, která sní o táhnoucích divokých husách (divoká husa (či labuť) v Číně symbolizuje sílu a rozlet muže chystajícího se k velkým činům) a lehce zčeřené vlnky, jejichž pohyb navazuje na pohyb plynoucích mračen. V posledním dvojverší, se nejprve pohled vzdaluje a zachycuje vzdálené vrcholky hor evokující kroutící se draky a vzápětí se zaostřuje na patrně bezprostřední scénu – cizince hrajícího na píšťalku poblíž bambusového hájku.

Krom specifické atmosféry, je báseň příznačná ještě jedním způsobem – čtenář čínské básně je zvyklý na jistou míru přítomného děje a pohybu, ten je zde redukován na klidné plynutí mraků a rozčeřenou vodu; scéna je klidná a nečinná a jde spíše o sled výjevů, jak pohled putuje po krajině. Narativita v čínské básni sleduje přirozený vývoj básně a je součástí její interpretace, Li He je autorem několika dlouhých skladeb, kde zásadně omezuje dějový aspekt a soustředí se na vršení barvitých až extravagantních detailů (jde především o dlouhé básně žánru *pailü* 排律). Důležitější jsou nadpřirozené detaily, místy kouzelné, místy přízračné, smyslné narážky a řada aluzí, které hraničí se srozumitelností (patrně i pro dobového čtenáře); Li He nezřídka pojímá své básně jako svého druhu rébus, který ale často jako by záměrně ani neměl řešení (nejzazším příkladem je pozoruhodná dlouhá báseň Nao gong 腦公, tedy „Popichuji Vás“, která je místy, eufemisticky řečeno, velice kryptická). K tomuto typu básní a jejich čtení se blíže dostaneme v kapitole věnované Li Shangyinovi.

Zprostředkování příznačného skrz detaily, které „zabarví“ celou skladbu je patrné ve dvou následujících básních:

傷心行 – Píseň zraňující srdce

咽咽學楚吟，病骨傷幽素。

Se vzlyky napodobuji zpěvy z Chuských písní,
nemocné tělo ničí (můj) klid.

秋姿白髮生，木葉啼風雨。

Podzimní krása dává zrodit bílým vlasům,
lístky ze stromů padají jak slzy ve větru a dešti.

燈青蘭膏歇，落照飛蛾舞。

V lampě modravý plamen z oleje vyhasíná;
ve sklánějícím se svitu tančí poletující můry.

古壁生凝塵，羈魂夢中語。

Na staré zdi usedá prach,
duše zemřelého ve snu mluví.

Narážka na Chuské písně v úvodu je zcela zásadní, Li He se k nim výslovně i implicitně vztahuje ve většině své tvorby. Tradice, která překypuje symbolikou, smyslností a též magií je Li Heem zcela vědomě nesena dál. Krom toho čtení Chuských písní evokuje i specificky čtení básně Li Sao 離騷, jež evokuje téma zneuznaného úředníka, jehož kvality nedošly uznání, což zcela evidentně souzní s básníkovým osudem. Básník pláče nad osudem zneuznaného Qu Yuana a žehrá tak i sám nad sebou a svým nemocným tělem. V druhém dvojverší podtrhují melancholii podzimu šedivějící vlasy, paralelně je vedle básníkovy stavu obraz přírody – lístky, které „pláčou“ (tedy padají jako slzy) v plískanici. Tento moment krásně ilustruje vztah lyrického subjektu a přírody – příroda není jen dějištěm, ale spoluaktérem děje, její stav koresponduje se stavem básníka, což je běžný fenomén básní *shanshui shi*.

Třetí a čtvrté dvojverší dovršují a podtrhují pochmurnou atmosféru celé básně – noc, ve které dohasíná lampa evokuje nevyhnutelnost tmy; v posledních zbytecích světla poletují můry (které se mohou ještě o plamen spálit). Zdi starého sídla zapadají prachem, jak se z nich vytrácí život a jediný zvuk je řeč zemřelého vesnu, která naznačuje brzkou smrt. Zde je další důležitý aspekt Li Heovy tvorby – sen. Sny a snové výjevy jsou často součástí, či přímo předmětem jeho básní.

Motiv blížící se smrti, který je tradičně interpretován jako výraz mladého básníka s podlomeným zdravím, který se obrací k blížícímu se konci, stejně výrazně zaznívá zde:

秋來 – Přišel podzim

桐風驚心壯士苦，衰燈絡緯啼寒素。

Vítr v pavloních zneklidňuje srdce a udatný muž se trápí;
ve světle skomírající lampy nařiká kobylka nad svým studeným šatem.

誰看青簡一編書，不遣花蟲粉空蠹。

Kdo zavadí pohledem o knihu na zeleném bambusu
a nenechá ji rybenkami zbytečně semlít na prášek?

思牽今夜腸應直，雨冷香魂弔書客。

Myšlenky mě přitáhnou k dnešní noci, až se mi vzpříčí útroby.

Děšť chladí a voňavý duch truchlí nad literátem.

秋墳鬼唱鮑家詩，恨血千年土中碧。

U podzimní mohyly zpívají přízraky písně pana Bao;

smutní nad krví, co se v zemi za tisíc let změnila v nefrit.

Zastavme se zde především nad těmi několika body, které vykreslí konkrétní scénu – v prvním dvojverší je báseň otevřena vizuálně, ale i zvukově. Vítr v pavloních a skomírající lampa explicitně podněcuje strasti podtržené kvílením větru a nařikáním kobylky (studený šat odkazuje k blížící se zimě a její smrti). V druhém a třetí dvojverší se básník pozastavuje nad svým odkazem, který bude zapomenut a zničen. Pozornost se záhy přesouvá zpět k stávající situaci a nepříjemným pocitům s ní spojených. Prší, děšť studí a voňavý duch (tedy duch ctnostného člověka nebo též krásné ženy) již teď truchlí nad literátem. Poslední dvojverší završuje báseň fantastickým výjevem přízraků kolem mohyly, které zpívají „písně pana Bao“, tedy Bao Zhao 鮑照 (407–466), básníka z období dynastie Liu Song 劉宋. Komentáře naznačují, že zpívají jednu z jeho nejslavnějších skladeb „Wu cheng fu“ 蕪城賦, tedy „Popisná báseň o zarostlém městě“, které líčí bývalé hlavní město Guangling, které bylo za války vyrabováno a zničeno; báseň vyniká výrazně nostalgickým tónem, který popisuje obraz zmaru a zániku, což by výrazně souznělo s celkovým vyzněním básně; krom toho může též asociovat. Pravděpodobně zde však půjde o narážku na báseň *Dai wange* 代挽歌, která pojednává o rozkládajícím se nebožtíkovi. Dle pověstí se krev talentovaného muže, který nedosáhne adekvátního postavení (a tudíž docenění) změní v nefrit – závěr zde tedy vyjadřuje tradiční figuru zneuznaného úředníka (implikovanou již předchozí básni recitací Čchuských písní).

Nadpřirozeno tvoří ve výše citovaných básních především kulisu, či detail, který podbarvuje celou báseň specifickou atmosférou a zásadně koresponduje s celkovým

charakterem básně. Řada jeho básní však využíván nadpřirozenou a mytologické motivy mnohem výrazněji a barvitěji a nezřídka tvoří zásadní dějový i tematický prvek básně, který i může zastínit rovinu osobní výpovědi. Následující báseň obsahuje celou řadu strašidelných detailů, celkové vyznění a tempo je o poznání divočejší.

神弦曲 – Píseň zázračných strun

西山日沒東山昏，旋風吹馬馬踏雲。

Za západní horou slunce se kloní, nad východní horou se [již] setmělo;
vířící vítr hvízdá na koně, koně cválají po oblacích.

畫弦素管聲淺繁，花裙綵繚步秋塵。

Malovaná drnkátka i prosté píšťaly zní lehce a jedno přes druhé;
květovaná sukně šustí hedvábím, kroky po podzimním prachu.

桂葉刷風桂墜子，青狸哭血寒狐死。

Lístky skořicovníku smýkány jsou větrem, skořicovník shazuje semínka;
tmavý psík pláče krev, prochládlá liška umírá.

古壁彩虬金帖尾，雨夜騎入秋潭水。

Na staré zdi pestrobarevný rohatý dráček se zlatým přilepeným ocasem;
Pán deště vjíždí do vod podzimního jezírka.

百年老鴞成木魅，笑聲碧火巢中起。

Stoletá sova mění se v ducha stromu;
se smíchem stoupá zelenkavý plamen až nahoru do hnízda.

Extravagantní scény se střídají jedna za druhou a vše je prodchnuto nadpřirozenými folklórními motivy; není vyloučené, že báseň je reinterpetací nějakého lidového rituálu (jak naznačuje Yao Wenxieho 姚文燮 (1628–1693) komentář z dynastie Ming, na základě toho, že za dynastie Tang byly šamanistické tradice stále ještě velice živé). Ať již tuto intepretaci přijmeme, či nikoliv, můžeme zde mít mnohem větší problém s jednoznačnou identifikací konkrétní situace a scény. Pozornost se přesouvá od jednoho výjevu k druhému. První dvojverší otevírá báseň pohledem zahrnujícím širokou krajinu – západ slunce nad západními horami a smrákání na východě. Nahoře nad nimi sviští vítr a po oblacích cválají koně. Pozornost se pak po zbytek básně zaměřuje na dílčí scény, detaily a menší celky. Druhé dvojverší přináší především zvukové vjemy, které jsou ovšem propleteny zdobnými

vizuálními i zvukovými detaily: píšťaly a strunné nástroje jsou malované i nezdobné a lehce *zní*, *šustící* sukně je zdobená květy, kroky na podzimní půdě evokují jejich *zvuk*. Kombinace více smyslových vjemů – vizuálních, zvukových i čichových, je typickým atributem a přínosem palácové poesie období Šesti dynastií, jíž je Li He úctyhodným pokračovatelem.

Přes další dvě dvojverší s fantaskními a místy znepokojivými motivy se dostáváme k závěrečnému obrazu sovy, která se mění v ducha stromu a jako zelený plamen stoupá nahoru do hnízda – hypnotický výjev je opět podbarven zvukem, tentokrát smíchem, který může naznačovat lehce ironický nádech celé básně. To by u Li Hea nebylo zcela bezprecedentní – hra s náznaky a skrytými významy může v konečném důsledku sloužit jako žert, protože možná žádný skrytý smysl zde není.

Jedním z nejčistších příkladů zcela vyfabulované krajiny, která je zcela výplodem básnickovy obrazotvornosti je tato báseň:

夢天 – Sen o Nebesích

老兔寒蟾泣天色，雲樓半開壁斜白。

Starý zajíc a studená žába slzami smáčí tvář nebes;
oblačné věže jsou napůl otevřené, zdi se naklánějí a bělají.

玉輪軋露濕團光，鸞佩相逢桂香陌。

Nefritový disk skřípe o rosu, mokrý kotouč září;
přívěsky s ptákem *luanem* o sebe narážejí na cestě provoněné skořicí.

黃塵清水三山下，更變千年如走馬。

Žlutohnědý prach a čistá voda pod třemi posvátnými horami;
změny a zvraty tisíce let jsou jak pádící kůň.

遙望齊州九點煙，一泓海水杯中瀉

Pohlížím do dálky, celý svět – devět obláček kouře;
voda z celého širého oceánu vlitá do šálku/vylitá z šálku.

Tato báseň nás okamžitě přenáší do jiného světa, do světa spatřeného ve snu. V prvním verši máme první dva obyvatele tohoto světa, zajíce a žabu, tedy tvory, tradičně chápané jako obyvatele měsíce, čímž nám báseň hned v úvodu vlastně dává tušit, kde se celá odehrává. Místo je poté barvitě vykresleno popisem oblačných věží a zdí, které zpola

odkrývají tvář měsíce a jakoby se nad ním sklánějí. Místo pohledu naznačuje, že básník na Měsíc políží z dálky – sklánějící se oblačné věže působí jako mraky, v nichž se objevuje měsíc. Ten je opisně pojmenován ve třetím verši spojením *yulun* 玉輪, tedy nefritový disk. Přívěsky s ptákem *luanem* 鸞 jsou tradičně spojovány s krásnými nadpřirozenými ženami (vílami) *xiannü* 仙女. Verš pak sugestivně popisuje scénu, která tyto víly kráčí cestou provoněnou skořicovníky (což je evokováno tím, jak o sebe přívěsky narážejí). V tomto dvojverší se opět snoubí smyslové vjemy – skřípání, cinkání přívěsků, vůně skořice a evokovaný chlad a vlhkost. Za povšimnutí stojí, že právě tyto vjemy naznačují, že básník je již přítomen přímo na měsíci (dle legend rostou na měsíci skořicovníky), v onom snovém světě.

Pozornost se poté přenáší dolů, směrem k zemi, která se zdá nevýznamná jako by jediné, co bylo vidět, byly tři čnicí posvátné hory a voda a země pod nimi. Nicotnost prostoru je pak umocněna v šestém verši i zdůrazněním nicotnosti času. Pohled do dálky (pravděpodobně básníka, pokud ovšem průvodci celé básně nejsou plačící zajíc a žába) ukazuje nicotný svět, který je zpřítomněn jedním z metonymických označení Číny – tzv. „Devět okrsků“ (*jiuzhou* 九州), ovšem těchto Devět okrsků je trivializováno, coby „devět obláčků kouře“. Poslední verš pak dovršuje marginalizaci celého Podnebesí, kdy širý oceán je vnímán jako „voda vylitá z šálku“.

Li He je autorem ještě bezpočtu dalších skladeb, které operují s nadpřirozenem a fantastičnem a oscilují mezi používáním těchto elementů coby detailů, které ozvláštňují danou scénérii a mezi popisem, který se zcela noří do mytologických či fantastických scén v duchu tradice putování po fantastických světech v Čchuských písních (tento motiv se dále rozvíjí především v motivu putování za nesmrtelnými viz Kirkova 2016). Tento fantastický modus nemusíme nutně chápat jako „vzdálený od reality“, evokuje zkrátka jiný svět, který je ovšem v čínské poesii přítomný již od pradávna – šamanský svět duchů a nadpřirozených entit.

5.4 *Du Mu a historický modus*

Du Mu 杜牧 (803–825; též známý pod jménem Fanchuan 樊川) je jedním z nejvýznamnějších básníků období pozdních Tangů. On a Li Shangyin někdy bývají označováni jako *xiao Li-Du* 小李杜, tedy „malý Li a Du“, jakožto komplementární dvojice k „velkému“ Li a Du (tedy Li Boovi a Du Fuovi). Du Mu nikdy nedosáhl výrazného vysokého postavení, nicméně celý život strávil ve službě v rámci různých úřadů.

Du Mu je v pozdějších dobách proslaven především jako autor čtyřverší *jueju* 絕句 a básní s romantickým nádechem, nicméně jeho dílo pochopitelně pokrývá celou řadu témat. Du Mu je poznamenán tendencí ke zdobnému jazyku předcházející generace, nicméně jej často přetavuje ve vážnější tóny. Báseň, kterou se proslavil již v mladém věku se nazývá Popisná báseň o paláci Apang (*Apang gong fu* 阿房宮賦) a pojednává o dekadentním sídle Prvního císaře. Touto skladbou Du Mu jasně ukazuje svou angažovanost a zároveň se již zde ukazuje jedno důležité téma, které (podobně jako u řady mnoha dalších básníků) prochází celou jeho tvorbou – vztah k historii a památným místům. (Nienhauser 1998, 824–826)

Nemalou část života strávil v Yangzhou 揚州 a zdejšími scenériemi kolem Dlouhé řeky byl nepochybně ovlivněn, jak je patrné v tomto čtyřverší:

江南春 – Jaro na Dlouhé řece

千里鶯啼綠映紅，水村山郭酒旗風。

Tisíce mil vzdálená žluva lká, zeleň odráží se v červeni;
vesnice u řeky, města na horách – praporky vináren ve větru.

南朝四百八十寺，多少樓臺煙雨中。

Čtyři sta osmdesát buddhistických chrámů z Jižních dynastií –
kolik věží a teras v mlze a dešti?

Tato báseň přináší na malém prostoru barvitý výjev. Báseň otevírá zvuk žluvího hlasu a odlesky (*ying* 映) červené a zelené – což je zcela v souladu s názvem básně, neboť žluví zpěv a zeleň listů a červeň květů jednoznačně navozuje jarní atmosféru. Pohled ulpívá na částech krajiny – na břehu řeky jsou vesnice, nad nimi na svazích hor opevněná městečka a nad vším jsou vidět vývěsní vlajky „náleven“. V druhém dvojverší se pohled přesouvá výše na hory, které jsou posety buddhistickými kláštery, pohrobky Jižních dynastií (zajímavý je zde přesný údaj o jejich počtu, nejspíše vyčtený z dynastických kronik). Věžiček a teras je v oparu deště tolik, že je nelze spočítat (nezapomínejme, že Yangzhou se nachází ve stejné oblasti jako Suzhou, kde psal Wei Yingwu své „deštivé“ básně).

Samotná báseň není jen poutavým popisem líbezného scenérie, druhé dvojverší totiž obrací pozornost k tomu, co zde zůstalo z minulosti – ke klášterům z období Jižních

dynastií, které jsou součástí krajiny a zároveň neoddiskutovatelnými součástmi historie. Dějinné náměty jsou pro Du Mua velice důležité; již od mladého věku se vymezoval vůči extravaganci a zdobnosti spojovanou s Han Yuho okruhem za éry Yuanhe,²³ a přestože básníkům této éry vděčí za mnohé, protože jeho styl by se bez nich jen těžko zformoval, vidíme v jeho díle tendenci obracet se k „vážným“ tématům. A není vážnějších témat než témat historických, historie má totiž klíčovou roli v otázkách politických i morálních, přináší precedenty, které jsou stále znovu a znovu promyšleny a reinterpretovány. Historiografie je konfuciánským korunním žánrem a její tematizace je činem nepochybně seriózním. Krom toho ovšem ve dvou dvouverších vidíme i ozvěnu polohy, která je později určující v hodnocení a čtení Du Muova díla – atmosféra vináren a přítomnost krásných žen. Zde přítomna je vyzdvihnutím prostého detailu – z přešlé vesnic a měst vidí především vývěsky vináren.

Ze scénérií, které Du Mu přináší, však nejdříve začneme těmi idylickými, které jsou posly reminiscencí na Pramen broskvových květů či svět nesmrtelných, spíše než kontemplací nad během dějin a osudem dynastií.

商山麻澗 – Konopný potůček na hoře Shang

雲光嵐彩四面合，柔柔垂柳十餘家。

Záře pronikající mraky a odlesky pronikající mlhou mě obklopují na všech čtyřech stranách;

poddajné povislé vrby, něco přes deset obydlí.

雉飛鹿過芳草遠，牛巷雞埒春日斜。

Bažanti poletují, jeleni přecházejí, voňavá tráva je daleko;

krávy v uličkách, slepice ve výklencích, jarní slunce se sklání.

秀眉老父對樽酒，茜袖女兒簪野花。

Stařec s huňatým obočím nad pohárem vína;

dívká v červeném šatu, za jehlici do vlasů divoký květ.

徵車自念塵土計，惆悵溪邊書細沙。

²³ Za zmínku stojí poněkud kuriózní text, který napsal na požádání Du Mu po Li Heově smrti. Tradičně by v takovém textu mělo jít o chválu zemřelého a vynášení jeho kvalit, nicméně Li He není Du Muovým štětcem vykreslen příliš lichotivě. Steven Owen opakovaně upozorňuje na ambivalentní vztah Du Mua k Li Heovi – na jednu stranu je mu co do stylu místy podoben, na stranu druhou ho za jeho extravaganci kritizoval (Owen 2006, 157-158).

Ve svém voze sám vzpomínám na své plány v prašném světě;
ztrápený na břehu bystřiny píši do jemného písku.

Ačkoliv název odkazuje na reálné dobové toponymum, hned v prvním dvojverší básník prochází jakousi branou do zásvětí, aby po vzoru poutníka v Prameni borskvových květů (*Taohua yuan* 桃花源) našel pastorální ráj. Druhé dvojverší paralelně zachycuje snoubení divokého a domáckého; na jedné straně bažanti a jeleni, kteří obklopují idylu, na straně druhé krávy a slepice, kteří ji zaplňují vevnitř. Stařec popíjí víno, dívka není formálně upravena, ale zdobí se „divokým květem“.

Při pohledu na tuto scénu básník vzpomíná na své aspirace v profánním (prašném) světě a zoufá sám nad sebou. Píše do písku slova, která nám nesdělují a která svěruje jen tomuto efemérnímu médiu. S idylickým prostředím je neodvratně spjat i pocit ztráty a nedosažitelnosti. (Owen 2006, 306–314)

Jistou dávkou nostalgie spojenou s aluzemi obsahuje i tato báseň:

**題宣州開元寺水閣閣下宛溪夾溪居人 – Na téma: Pavilon chrámu Kaiyuan
v Xuanzhou. Pod věží klikatá bystřina, lidé bydlí na obou stranách**

六朝文物草連空，天淡雲間今古同。

Památky Šesti dynastií – tráva sahající až k obzoru;

Nebe je průzračné a mraky jsou líné – dnes stejně jako kdysi.

鳥去鳥來山色裏，人歌人哭水聲中。

Ptáci odlétají, ptáci přilétají v barvách hor;

lidé zpívají, lidé nařikají za zvuků vod.

深秋簾幕千家雨，落日樓臺一笛風。

V pozdním podzimu závěsy deště mezi tisíci obydlími;

klonící se slunce, vysoké terasy, zvuk jediné flétny.

惆悵無因見范蠡，參差煙樹五湖東。

Zoufám si, že nemám, jak bych se již setkal s Fan Lim;

ježaté zamlžené stromy na východ od pěti jezer.

Samotný název ihned zařazuje báseň k motivu „stoupání na věž“ (čili vyhlížení z věže do dále); tento motiv je ponejvíce spojen s nejslavnější básní Wang Cana 王粲 (177–217), jednoho z tzv. „Sedmi Jian’anských mistrů“ *Jian’an qi zi* 建安七子 – *Deng lou fu* 登樓賦, čili Popisná báseň o vystoupení na věž. V básni především zachycuje svůj výhled na všechny čtyři strany a věnuje se popisu scenérie, i zde však na závěr dochází ke prolnutí dojmu z krajiny s osobní perspektivou básníka – i přes krásu viděného, kraj, na který básník popatřil není jeho rodný, po kterém touží a od nějž je odloučen. Konkrétní konotace se v rámci využívání tohoto motivu nemusí vždy plně projevit, ale intertextové vazby jsou vždy do nějaké míry přítomny, byť jen „v pozadí“.

Báseň je otevřena dvojverší, které otvírá dvojistou časovou perspektivu, rozjímá nad minulostí a promýšlí její vztah k přítomnosti. Ze slávy všech Šesti dynastií dnes zbyly jen holé pláne zarostlé travou (zde se přímo nabízí české „všechna sláva, polní tráva“), jediné, co se nemění obloha, která je stále stejná navzdory dějinným zvrátům. Vztah minulosti a přítomnosti a evokace nevyhnutelného plynutí času pak prostupuje celou básní.

Následující dvě dvojverší přináší zachycení krajiny. Ve druhé i třetím dvojverší dochází k podmanivé kombinaci vjemů – let ptáků na pozadí hor a halas lidských hlasů a zvuků vod. Dvojverší zachycuje změny, strasti i radosti, ptáci přilétají i odlétají, lidé se radují i naříkají – verše zachycují popis krajiny v čase, v procesu neustálých změn, kde ovšem *de facto* zůstává v jádru neměnná.

Podzim je nevyhnutelnou předzvěstí blížící se zimy a konce v rámci roku, klonící se slunce ukazuje konec dne – obojí dále prohlubuje složitou časovou strukturu; básník popisuje změny v průběhu let, roka i dne. Scenérii, kterou pozoruje z vršku věže, překrývá jejími různými časovými vrstvami, které navíc evokuje pronikavými výrazy: průzračné nebe líně plující mraky, let ptáků a hlasy lidí – to vše je vidět a slyšet teď, ale jistě to tak bylo i v minulosti. Podzim přináší deštivou scenérii, večer přináší zapadající slunce se zvukem flétny, jednotlivé časové vrstvy se překrývají jedna přes druhou.

Závěrečné dvojverší přináší osobní perspektivu a povzdech v parafrázi Wang Cana (a dalších, kdo tento motiv dále rozvíjeli) – svět je stále stejný, ale výteční mužové dávných dob jsou již mrtví a básník se s nimi nemůže setkat. Fan Li 范蠡 (536 př. n. l. – 488 př. n. l.) byl významný ministr a poradce krále Gou Jiana ze státu Yue 越王勾踐, na stáří se uchýlil do ústraní k jezeru Taihu 太湖, kde se věnoval obdivování krajiny a věnoval se rybaření. Vzhledem k tomu, že báseň byla složena Xuanzhou, básník při

pohledu do kraje v dálce viděl jezero Taihu, a proto se záměrně vztahuje k historické osobnosti spjaté s tímto místem. Celá báseň končí výjevem na stromy v mlze v této jezernaté oblasti (Pět jezer je tradiční označení této oblasti, bývalého území státu Wu a Yue), který uzavírá celou báseň splnutím časových horizontů – stromy ježatě čněly z mlhy tehdy i dnes, ráno i večer, na podzim i na jaře.

Zde je patrný výrazný rys nejen Du Muovy poesie a tzv. básních o starobylém (*huaigu shi* 懷古詩), krajina zde vystupuje jako paleta, která je prodchnuta významy, konkrétní místa evokují konkrétní texty; krajina je propojena s intertextuálními vazbami na starší poesii a historiografickou i jinou prózu. Krajina povětšinou není detailně vykreslována, spíše jsou zvýrazňovány konkrétní detaily, které mají v drtivé většině případů specifické konotace, intertextové vazby, evokují řadu metaforických významů. Tato spleť sítí vytváří celkové prostředí pro čtení a interpretaci básně, nicméně nemusí implikovat jeden konkrétní význam, řada odkazů nemusí hrát pro smysl básně žádnou roli, nicméně pro poučeného čtenáře vždy *jsou přítomné*.

Objeví-li se v textu odkaz na postavu, místo či událost, nemusí nutně jít o jednoznačně implikovaný význam. Řada narážek v sobě nese různé, nezřídka protikladné konotace a teprve v celku básně vyjde najevo, která část příběhu, jaká nálada či jaká symbolika z dané historické narážky je relevantní; nicméně i ty nerelevantní stále zůstávají v pozadí čtenářovi myslí. Následující například báseň vyvolává poměrně jednoznačné konotace:

題武關 Na Téma: Průsmyk Wu

碧溪留我武關東，一笑懷王跡自窮。

Když u zelené bystřiny prodlévám, na východ od Wuského průsmyku;

zasměji se králi Huaiovi, kterak došel na konec své cesty.

鄭袖嬌嬈酣似醉，屈原憔悴去如蓬。

Zheng Xiu byla půvabná, byl jí okouzlen jako opilý;

Qu Yuan zbědovaný odešel jako prýty turanů.

山檣谷壑依然在，弱吐強吞盡已空。

Zed' z hor, most v údolí – stále tu jsou;

co slabí vyplivli, silní pozřeli a zcela vše vymizelo.

今日聖神家四海，戍旗長卷夕陽中。

Dnes moudrý vládce sídlí mezi čtyřmi moři;
posádkové praporec dlouhé a svinuté v zapadajícím slunci.

Na rozdíl od předchozí básně, která volněji užívala motiv minulého ke kontemplaci nad samotným plynutím času, tato báseň vnáší do hry jiný důležitý aspekt básní zaobírajících se historií – morální hodnocení. Tento aspekt ukazuje na spřízněnost s historiografickými spisy a konfuciánským myšlením, kde minulé události slouží jako příklady (ať již dobré či špatné) projevu morálních kvalit či úpadku, které je nutné zhodnotit a řídit se dle nich (resp. se jich vystríhat).

Král Huai z Chu 楚懷王 (?–296 př. n.l.) byl vladař, na jehož dvoře měl sloužit básník Qu Yuan, autor Li Saa a dalších skladeb z Chuských písní. Králova oblíbená konkubína Zheng Xiu 鄭袖 údajně svými pletichami Qu Yuana očernila, což vedlo k jeho vyhnání od dvora. Král Huai nedbaje Qu Yuanova varování napadl stát Qin, což vedlo nakonec k jeho uvěznění poblíž průsmyku Wu.

Scenérie na začátku básně okamžitě slouží jako výchozí bod, kde básník naráží na specifický příběh z historie. Přítomnost na tomto místě básníka podnítl ke vzpomínce na tento příběh a osudu krále se zasměje. V druhém dvojverší se zcela přesouváme k historii – Zheng Xiu svými půvaby okouzila krále (a řadí se tak po bok dalších osudových krásek, kvůli kterým „padala města a státy“ *qing guo qing cheng* 傾國傾城), který pak nedbal Qu Yuanových rad a zahnal ho. Zhrzený Qu Yuan pak odchází jako „prýty turanů“ *peng* 蓬. *Peng* označuje prýty řady rostlin (nejčastěji právě turanů), které se po uvadnutí rostliny odtrhnou od kořenů a jsou unášeny větrem dál tvoříce typické kulovité zámotky (nám evokující spíše záběry z westernových filmů). Jde o konvenční symbol vykořeněnosti, ztráty domova, stability a stálého postavení.

Třetí dvojverší se vrací ke krajině a podobně jako v předchozí básni upozorňuje na trvalost věcí. Krajina je zde stále, jen státy, které se zde „požírali“ zmizeli. Verše začínají evokovat motiv pomíjivosti a melancholickou náladu, nicméně poslední dvojverší přináší obrat, nyní totiž sedí na trůnu osvícený panovník a zemi se daří dobře, praporec vojenských posádek jsou svinuté, protože panuje mír. Kritické hodnocení minulosti zde slouží k vyzdvížení kvalit stávajícího vladaře. Krajina je jednoznačným podnětem pro rozjímání nad příběhem krále Huaie a není dále tematizována.

V zásadě všechna výše zmíněná témata postihuje následující báseň:

题宣州开元寺 – Na téma: Chrám Kaiyuan v Xuanzhou

南朝謝朓城，東吳最深處。

Za Jižních dynastií bylo město Xie Tiaoa
nejhlouběji ve východním Wu.

亡國去如鴻，遺寺藏煙塢。

Zaniklé státy zmizeli jak divoké husy;
kolem opuštěných klášterů hromadí se oblaka jako obranný val.

樓飛九十尺，廊環四百柱。

Věže se vznášejí ve výšce devadesáti stop,
podloubí je obkrouženo čtyřmi sty sloupů.

高高下下中，風繞松桂樹。

Vysoko, vysoko, nízko, nízko tam;
točí se vítr mezi borovicemi a skořicovníky.

青苔照朱閣，白鳥兩相語。

Zelený mech odráží [zář] rumělkového pavilonu;
dva bílí ptáci spolu rozpráví.

溪聲入僧夢，月色暉粉堵。

Zvuk bystřiny proniká mnichovi do snu;
měsíční barvy ozařují nabílenou zeď.

閱景無旦夕，憑闌有今古。

Pečlivě si prohlížím krajinu – [jakoby zde] nebylo úsvitu ni soumraku;
opírám se o zábradlí – [nicméně] je zde nové i staré.

留我酒一樽，前山看春雨。

Zůstávám s pohárem vína;
před horami vidím jarní déšť.

Báseň se vztahuje k nám již známému tématu, k chrámu v Kaiyuanu a je opět otevřena historickým motivem, který souvisí s daným místem. Tentokrát ovšem narážka spíše uvozuje, nejde o narážku na příběh, který se stane předmětem básně, ale spíše o zdůraznění vazby místa a historické postavy a tento vztah prodchne jistými implikacemi celou báseň. Xie Tiao 謝朓 (464–469) byl básník z období dynastie jižní Qi 南朝齊

a synovec Xie Lingyuna. Je považován za významného autora ranné přírodní lyriky, který dále rozvádí Xie Lingyunovu poetiku tím, že ji přibližuje dvorskému prostředí a vkusu. Část života prožil právě v tomto kraji (ostatně je znám i pod jménem Xie Xuanzhou 謝宣州), a je tudíž přirozenou asociací, jejíž umístění v prvním verši zdůrazňuje, že právě vzpomínka na Xie Tiaoa je podnětem (*gan*) k napsání básně.

Druhé dvojverší plynule pokračuje v tematizaci minulého, podobně jako v případě předchozí básně z Xuanzhou. Pohrobky zániku říší jsou kláštery, okolo kterých se shromažďuje mlžný opar. Pozornost se nejprve zaměřuje na kláštery a jejich majestátnost a záhy se přesouvá k větru mezi borovicemi a skořicovníky. První polovina dvojverší invenčně využívá zvukomalebná slova (*gaogao xiaxia* 高高下下中; v rekonstruované výslovnosti *kaw kaw haeX haeX trjung)²⁴ a je zajímavým způsobem paralelní k vysokým věžím (*lou* 樓 označuje vícepatrovou budovu, která ovšem nemusí nutně připomínat věž v našem slova smyslu); vyvolání smyslového dojmu výšky tak tvoří působivý oblouk mezi oběma dvojveršími.

Následující dvě dvojverší nabízí velice sugestivní směs barevných a zvukových vjemů. Zelený mech odráží rumělkovou barvu pavilonu (*ying* 映 znamená vzájemné zrcadlení, odrážení, případně pableskování), dvojice ptáků je bílá a dvojverší prostupuje jejich „rozhovor“ (*yu* 語). Následující dvojverší začíná zvukem a přechází v barvy – hučení bystřiny přechází v odraz měsíčního svitu rozsvěčujícím (*hui* 暉) nabílenou zeď; zajímavým momentem je ještě fakt, že zvuk bystřiny „vstupuje do snu buddhistického mnicha“.

Poslední dvě dvojverší vtahují do básně perspektivu básníka. Explicitně přiznává, že „podrobně zkoumá krajinu“ (*yue jing* 閱景) a jako by v ní neplynul čas a nestřídal se úsvit a soumrak; když se však básník opře o zábradlí, vidí důkazy plynutí času (nové i staré prvky v krajině) – vytváří tak kontrast dvou krajin, jedné bezčasé a jedné, kde se snoubí více časových rovin. Závěr tvoří básníkovu gesto – chápe se poháru s vínem a dívá se na jarní déšť, který jej oddělí od horstva, pomyslně tak zhodnotí celou krajinu, kterou obsáhl v básni, která se nakonec schová v dešti, čímž narativ dospěje ke konci.

Specifikem básní využívající historické motivy je vytvoření spojení mezi existující krajinou a jejím dějinným kontextem, který se nezřídka vizualizuje a svým způsobem

²⁴ K rekonstrukcím středověké čínštiny (MC) a jejímu transkripčnímu systému viz Baxter 2014.

překrývá aktuální krajinu. Úlohu drobného detailu, který vytváří vizuální dojem a zároveň je nabit symbolickými významy zde nezřídka hraje historická narážka – historická postava, místo, či narážka na slavnou událost. Takový narážka může být dále rozvedena v úvahu a morální hodnocení daného historického faktu, což se sluší především pro žánr *huaigu shi*, anebo pouze slouží jako podnět, který celou básní prostupuje a dává jí specifický tón.

5.5 *Li Shangyin a interpretativní modus*

Li Shangyin 李商隱 (813–858) patří k nejvýznamnějším autorů pozdních Tangů a především je autorem nejvíce komentovaným, což je zapříčiněno specifickými rysy jeho díla. Pro hodnocení jeho osoby a díla se opakovaně užívá formulace *qicai yangu* 綺才艷骨, tedy že jde o „rafinovaný talent se smyslnou povahou“. Milostné motivy a erotičnost patří k nejčastějším charakteristikám jeho díla. Jeho dílo zahrnuje celou řadu motivů – básně o předmětech, historické básně, psal písně *yuefu* i básně *shi*. Bez nadsázky jde, především díky pozdějšímu hodnocení a velikosti dochovaného korpusu básní, o jedno z nejvýznamnějších autorů pozdních Tangů. (Nienhauser 1998, 551–553).

V souvislosti s tímto autorem se zaměříme nejen na dílo samotné, ale i na jeho širší kontext, komentáře a rámec jednotlivých básní ve vztahu k interpretaci. Nepůjde jen o samotnou reprezentaci krajiny a scenérie v rámci jednotlivých básní, ale o způsob, jakým jsou jeho básně čteny a interpretovány, se zvláštním přihlédnutím k těm básním, které jednoznačným interpretacím unikají. „Interpretativní modus“ tedy nevyjadřuje specifický způsob psaní, ale především specifický způsob čtení.

Význačné místo v korpusu Li Shangyinových básní (který čítá přes pět set skladeb) zaujímají básně označované jako *wu ti* 無題, tedy „bez názvu“. Staří i moderní komentátoři jeho díla jim věnují značnou pozornost a u řady z nich je příkládána výsostná důležitost jejich „dešifrování“, tedy kontextualizaci a rozklíčování všech narážek a významů a jejich přiřazení ke konkrétním životním situacím básníka. Je otázkou, zdali tyto básně autor zanechal bez názvu a jako *wuti* je „pojmenoval“ editor jeho díla, anebo zdali jde o sofistikovaný záměr básníka od samého začátku. Název básně je pro čínskou tradici zásadní, název předznamenává obsah, vytváří kontext a tím i vymezuje prostor interpretace, nezřídka obsahuje aluze na konkrétní události, předjímá typické motivy v jejichž světle pak báseň může (a má) být čtena. Záměrné vynechání titulu by znamenalo, že autor nechce čtenáři dávat do rukou návod, jak báseň má být čtena a snad jej i vědomě dráždí. Vzhledem ke kryptickým narážkám ve vlastním textu básní, kterým chybí nezbytný

kontext, by pak šlo a jistou básnickou „hru na schovávanou“, básník možná odhaluje intimní detaily ze svého nitra či o svých zážitcích (milostných či jiných), ale nedovoluje čtenáři je plně pochopit, bere mu jistotu. Báseň pak nefunguje jako přímočaré sdělení, jak bychom čekali v duchu poetiky „vyslovení svého záměru“, chybí nám totiž podnět (*gan* 感), který měl vést k reakci autora (*ying* 應).

Nelze spolehlivě rozhodnout, zdali jde skutečně o záměr autora, či produkt pozdější ediční praxe; není známo, že by Li Shangyin sám sebral své básně a opatřil je zvláštními tituly pro potřeby sbírky. Ostatně není zde ani cílem, tento spor rozhodnout, ale zdůraznit, že pro komentátorskou tradici a recepci jeho poesie, byl tento aspekt zásadní a komentátoři se předháněli v teoriích při jakých příležitostech a pro koho byly básně napsány a jaké narážky se v nich skrývají. Moderní komentátoři tíhnou spíše k akcentování uměleckého záměru v označení básní jako *wuti*. Stephen Owen v této souvislosti poukazuje na fakt, že pokud by některé Li Shangyinovy básně byly ponechány bez názvu, ihned by zapadly do tohoto tajuplného korpusu, nicméně jejich titul jasně vymezuje jejich kontext a umožňuje jejich čtení zasazené do pragmatického rámce, na druhou stranu ovšem též poukazuje na to, že řada jeho básní si libovala v kryptických narážkách a záměrném matení čtenáře (Owen 2006, 402–403).

Nejdříve se tedy zaměříme na specifika Li Shangyinových „bezejmenných“ básní:

無題四首 其一 Čtyři skladby bez názvu, skladba první

來是空言去絕蹤，月斜樓上五更鐘。

(Vaše) řeči o příchodu byly plané, zmizela jste beze stop;

měsíc se sklání nad věží, zvoní pátá hlídka.

夢爲遠別啼難喚，書被催成墨未濃。

Sen coby/o loučení před dlouhou cestou, pláč sotva může někoho přivolat [zpět];

dopis byl chvatně dokončen, tuš ještě neztuhla.

蠟照半籠金翡翠，麝薰微度繡芙蓉。

Záře svíčky zpola obklopuje zlatavé ledňáčky;

vůně pižma zlehka překračuje vyšívané lotosy.

劉郎已恨蓬山遠，更隔蓬山一萬重。

Mladý Liu již dříve nesnesl, jak je pohoří Penglai daleko;

[ale teď] je ještě více odloučen od Penglaie, deset tisíc překrývajících se vrcholů.

Atmosféra básně plně souzní s Li Shanginovou senzualistickou a erotickou pověstí. V duchu čínské milostné poesie je báseň plná nedorečených náznaků a skrytých významů. U Li Shangyina jsou tyto narážky nezřídka zcela kryptické a přesné chápání básně (tedy její interpretace jako analýzy konkrétní situace, kterou básník čtenáři předkládá) je nesnadná a v lecčems vděčí Li Heovi a jeho stylu; podobně jako u Li Heovy poesie zde totiž narážky evokují situaci a náladu, přinášejí závan čehosi erotického, ale na rozdíl např. od Yuan Zhena 元稹 (779–831), proslaveného autora milostné poesie, i dalších autorů těchto období, je scéna přítomna pouze v náznacích a ponechává značný prostor pro interpretaci.

Hned první dvojverší, které otevírá báseň tématem nočního čekání na milovanou osobu, v sobě nese dvojznačnost. Slibovaná návštěva se neuskutečnila, nicméně ona milovaná (zřejmě) „zmizela beze stop“. Komentátoři se snaží tento rozpor interpretovat různými způsoby: buď jde o zachycení snové scény, kdy básník spí a záhy se probouzí a osoba ze snu mizí, jiné interpretace chápou dvojverší prostě tak, že poté, co odešla, se již nevrátila (více viz Owen 2006, 406–407). Nicméně již samotný fakt, že verš je natolik dvojznačný a dále v básni nenacházíme jednoznačnou odpověď, napovídá tomu, že v nejistotě není jen čtenář, ale i básník.

Dvojverší tedy nejednoznačně hovoří o nenaplněném očekávání příchodu milované a zároveň o odchodu beze stop. Vzhledem k pozdějšímu vývoji básně bych se přikláněl ke čtení, které chápe „zmizení beze stop“ jako probuzení ze sna – básník čeká, ale nikdo nepřichází, vidí milovanou ve snu, ale po probuzení po ní není ani památky. Básník vidí sklánějící se měsíc a odbíjí pátá hlídka – blíží se tedy svítání. Náznaky v druhém dvojverší by mohly napomoci k interpretaci, ale ve skutečnosti jen dále problematizují jednoznačné čtení. Sen pojednával o loučení a básník již nemůže pláčem vytouženou osobu přivolat zpět. Dopis (zřejmě na rozloučenou) byl dokončen ve spěchu a básník tím přibližuje bezprostřednost celého zážitku, jako by ještě čerstvé city ihned vtělil v báseň, než tuš stačila zaschnout. Alternativně (a v souladu se „snovou interpretací“) bychom mohli chápat sen „coby loučení“, že tedy na loučení před dlouhou cestou básník čekal marně a proběhlo jen ve snu.

Druhá polovina pak navazuje ve více figurativním modu. Třetí dvojverší sugestivně evokuje smyslnou atmosféru – zlataví ledňáčci jsou tradičně chápáni jako vyšívání na

brokátových lůžkovinách (stejně jako vyšívané lotosy); vizuální vjem je podtržen intenzivní vůní pižma. Závěrečné dvojverší nepřináší objasnění celé básně, ani překvapivý závěr, ale jen dále rozvádí předestřené motivy za pomoci historických aluzí. Mladý Liu je Liu Chen 劉晨, který spolu s Ruan Zhaoem 阮肇 vystupuje v příběhu z knihy *Youming lu* 幽明錄 od Liu Yiqinga 劉義慶 (403–444). Při sběru bylin narazili mladíci na dvě půvabné dívky či víly, které je pozvaly do svého příbytku, a oni tam s nimi pobývali půl roku, ale po návratu zjistili, že v zemi smrtelníků se vystřídalo sedm generací. Pohoří Penglai je legendárním příbytkem nesmrtelných (a zde zřejmě narážkou na domov dvou krásných dívek), Liuovo toužení je nesplnitelná touha po návratu, která je metaforou pro odloučení básníka a jeho milé. Závěrečné dvojverší je zajímavým způsobem vystavěné – Liu již *dříve* (yi 已) nesnesl dálku, která ho od magického pohoří dělí, ale teď na něj působí *ještě* (geng 更) vzdáleněji, protože ví o krásných dívkách, které tam přebývají.

Vyznění celé básně je celkem zřejmé – pojednává o blíže neurčeném milostném toužení a odloučení, ale pro čtenáře čínské básně je matoucí, protože ji chybí kontext a s ním spojený jednoznačný narativ. Pochopitelně, že najdeme řadu básní, které jsou interpretovatelné různými způsoby, nicméně některé Li Shangyinovy básně vzbuzují dojem, že jejich nejednoznačnost je zcela záměrná. Tyto básně jsou protkané historickými narážkami, konvenčními situacemi a symboly, které čtenáři slouží jako vodítko, které ale vede do slepé uličky, kde si už čtenář musí poradit sám, bez pomoci básníka. Podobně je tomu v následující básni:

無題二首 其二 **Dvě skladby bez názvu, skladba druhá**

重幃深下莫愁堂，臥後清宵細細長。

Překrývající se zástěny hluboce splývají v síni Mochou;

po spánku průzračné ráno – štíhlá a útlá.

神女生涯原是夢，小姑居處本無郎。

Život bohyně nejdříve jen snem;

v dívčině obydlí původně nebyl nápadník.

風波不信菱枝弱，月露誰教桂葉香。

Poryvy větru nevěří, že větvičky kotvice jsou slabé;

měsíční rosa – někoho poučí o vůni skořicových listů.

直道相思了無益，未妨惆悵是清狂。

Na přímé cestě po sobě toužit nemá žádných výhod;
není na obtíž, že smutnění je pošetilé.

Téma této básně je opět milostné. Mochou (doslova „Bezstarostná“) je dívka z básně yuefu *He zhong zhi shui ge* 河中之水歌 z období Jižních dynastií (kdy je láska v snad nejvíce tematizovaná v dějinách čínské poesie), kde jsou popisovány její půvaby a nadání, to, jak byla provdána a krása její a jejího příbytku. Narážka na ni se nezdá objevuje u „sensualistických“ básníků jako je Li He, Yuan Zhen a opakovaně též Li Shangyin. První dvojverší přináší poměrně standardní motiv milostných básní – probuzení po milostné noci. Druhé dvojverší se vztahuje k minulosti – dívka *nejdříve* nemyslela, že bude žít jako bohyně (což může dál rozvádět narážku na Mochou, která po svatbě žila v nádherných síních) a *původně* neměla žádné nápady; nyní je však situace evidentně jiná. Je zde tedy implikována současná krása dívky a místa kde žije.

Další dvojverší přináší nejvýraznější odstup, a to prostřednictvím přírodního výjevu. Vítr duje natolik silně, že hrozí zpřetrháním drobných větviček kotvice (kotvice se běžně objevuje v básních spolu s lotosy a představuje pravděpodobně metaforu mladé dívky). Měsíční rosa „poučuje“ o vůni skořicových listů (skořice evokuje svět nesmrtelných, ale též příbytek Mochou). Přírodní výjev zde opět podtrhuje celkově vyznění a zdůrazňuje křehkost dívky a delikátní krásu celé situace. Závěr pak přináší náznaky, že by se mohlo jednat o lásku nemanželskou. Toužení nemá žádných výhod, je-li člověk na přímé (tedy správné) cestě, nicméně stesk a touha není na škodu, jsou v básni tematizovány a jako by přinášely v závěru jistý požitek. Celá báseň jasně směřuje k tématu lásky a toužení, ale chybějící titul a specificky identifikovatelná narážka znemožňuje jednoznačnou interpretaci.

Můžeme zde spatřit specifický rys Li Shangyinovy techniky aluze (opět patrný též u Li Hea), kdy jednotlivé narážky, tvoří svého druhu rébus; odkazují k nějakému významu, který má čtenář uhádnout, ovšem řada narážek může odkazovat k více implikovaným významům. Zajímavé je, jaké „množiny jevů“ jsou nejčastějším zdrojem narážek: historické příběhy, mytologické a lidové příběhy, přírodniny, krajina a ozdoby a řada věcí běžné potřeby – zde všude nacházíme věci, které jsou prodchnuty konvenčními významy (a tudíž jsou snadno použitelné pro potřeby uvození nálady, či odkázání na specifické téma). Z tohoto repertoáru je možné vybírat bezpočet elementů, které mohou donekonečna rozžít bohatou významovou paletu. Celá řada symbolů má konvenční významy, ale i ve

zcela jednoznačných a přímočarých básních, kde je jasně implikován *jeden jediný* význam, ostatní významy, konotace a implikace stále zůstávají „v pozadí“. V případě silně aluzivní a nejednoznačné poesie tohoto typu je významová škála narážek a motivů plně využita právě tím, že při interpretaci básně nám není umožněno udělat jednoznačné (a jak vidíme na recepci čínské poesie v průběhu věků nezřídka zcela technicistní) přiřazení jednoho symbolu k jednomu významu.

Toto je dále komplikováno faktem, že o Li Shangyinových bezejmenných básních nevíme, zdali je jejich bezejmennost skutečně součástí jich samotných, nebo jde o paratextovou záležitost. Pro recepci Li Shangyinovy poesie je však jejich neukotvenost zásadní a může být i jedním z důvodů, proč se stal nesmírně populárním ve 20. století. V následující básni se vzdálíme od milostného aspektu jeho poesie:

無題 二首 其二 – Dvě skladby bez názvu, skladba druhá

幽人不倦賞， 秋暑貴招邀。

Muži v ústraní bez ustání jsou chváleni;
za podzimního tepla vznešení jsou zváni.

竹碧轉悵望， 池清尤寂寥。

Bambus se zelená, otáčím se a toužebně vyhlížím do dále;
jezíčko je průzračné a mimořádně klidné.

露花終裊濕， 風蝶強嬌饒。

Rosa na květech – na špičkách vlhkost;
ve větru motýl snaží se být půvabný.

此地如攜手， 兼君不自聊。

Na tomto místě jak ruku v ruce;
s Vámi spoléháme se jeden na druhého.

V této básni jsou přírodní výjevy, které ji celou prostupují, jednak pomyslnou scénou básně, přináší řadu asociací a zároveň i tvoří doplněk, podnět či protiváhu básnické zkušenosti zde zachycené. První dvojverší jasně vymezuje téma. Muži v ústraní jsou ceněni za své morální kvality a ctnostný vladař je zve na svůj dvůr – obojí slouží jako uvození situace a teprve druhé dvojverší vnáší perspektivu básníka. Bambus je tradičním ztělesněním morálních kvalit, neb má „prázdné srdce“ *xuxin* 虛心 (my bychom řekli spíše

čisté srdce) a kolínka *jie* 節, která se objevují ve slovech *qijie* 氣節 a *jiecao* 節操, tedy „ctnostný“ a „ušlechtilý“ (viz Lomová 1999a, 33 – překlad Wang Weiova eseje o bambusu). Básník toužebně vyhlíží do dále, snad vstříc dvoru, který svolává ctnostné muže. Zajímavý je další verš v rámci dvojverší, kde je zachycené průzračné a klidné jezírko, které kontrastuje s básnickovým neklidným toužením (po uznání).

Druhé dvě dvojverší přináší výjev, který by mohl vzbuzovat milostné konotace, především motýl, který se „ze všech sil snaží“ *qiang* 強 být půvabný a líbezný *jiaorao* 嬌饒 (pravděpodobně variantní k *jiaorao* 嬌嬈), což jasně evokuje ženskou krásu. Poslední dvojverší se nicméně obrací k tomu, na koho zřejmě básník myslí. Tím se odhaluje smysl prvních dvou dvojverší – básník myslí na někoho, kdo by měl být povolán ke dvoru a jehož talenty by měly dojít docenění. Motiv ženské krásy vyjadřuje básníkův podřízený vztah vůči tomuto muži (snad patronovi, či jiné mentorské figuře) a jde o poměrně konvenční způsob sebereferece ve vztahu k vladaři či nadřízenému; do poesie, která se zabývá seriózními tématy služby a postavení se již od dynastie Han totiž vkrádají motivy a rétorika z Chuských písní s původně milostným nábojem. Tento náboj se postupně vytrácí a analogie má evokativní sílu především díky zdůraznění hierarchických vztahů (více viz Roezer 2001). Na závěr uvedme skladbu, která spojuje více výše zmíněných postupů: krajina jako dějiště, příroda jako zdroj aluzí a též příroda jako evokace *xing* 興.

無題四首 其二 – Čtyři skladby bez názvu, skladba druhá

颯颯東風細雨來，芙蓉塘外有輕雷。

Sviští východní vítr, přichází lehký deštěk;

lotosy nad hrází s lehkým hřměním.

金蟾鑿鎖燒香入，玉虎牽絲汲井回。

Zlatá žába ukousala zámek, vnikla vůně vykuřovadla;

nefritový tygr na hedvábném provaze tahá vodu zpátky do studny.

賈氏窺簾韓掾少，宓妃留枕魏王才。

Slečna Jia vykukuje zpoza zástěny, Han Shou je mladý;

polštář po Fu Fei pro talentovaného krále z Wei.

春心莫共花爭發，一寸相思一寸灰！

Jarní srdce nejsou spojená, květy se perou o rozpuk;

jeden kousek toužení – jeden kousek zoufalství.

V celkovém rozvržení se jasně ukazují různé techniky. První dvojverší uvozuje náladu, zachycuje scénu (*jing* 景), a tím připravuje půdu pro reakci v podobě popisu osobního prožitku (*qing* 情). Druhé dvojverší využívá narážky na jednotlivosti, které dokreslují atmosféru, slouží jako ornamenty textu a zároveň přesouvají pozornost ke konkrétní situaci. Třetí dvojverší pak situaci popisuje historickými narážkami, které vrhají na „příběh“ více světla a závěrečné dvojverší završuje vyjádření osobních citů. Toto střídání výrazových prostředků samo o sobě vytváří dynamiku básně, která je ještě umocněna samotným obsahem.

Přírodní scenérie nejprve zachycuje lotosy, které jsou konvenční metaforou krásných žen. Lehký deštík a hromy jsou zřejmou parafrází na „mraky a déšť“, tedy na formalizovanou narážku na *locus classicus* – *Gaotang fu* 高唐賦. Tato báseň je připisována Song Yumu 宋玉, jednomu z předpokládaných autorů Chuských písní, a popisuje setkání chuského krále s bohyní. Od doby jejich milostného vzplanutí je tato hora za úsvitu obestřena mraky a za soumraku tam prší; mraky a déšť se pak stávají zavedenou narážkou na pohlavní styk. Verš dále rezonuje s další básní z čchuské antologie, *Shangui* 山鬼 „Horský duch“ z cyklu Devět písní *Jiuge* 九歌, kde se praví:

杳冥冥兮羌晝晦，東風飄兮神靈雨。

(...)

靄填填兮雨冥冥，猿啾啾兮又夜鳴

風颯颯兮木蕭蕭，思公子兮徒離憂。

Pochmurná temnota, ach, ej, denní svit zahalila;

Východní vítr přihnul se, ach, božstva spustila déšť.

(...)

Hrom dum–dum, ach, déšť temno temný;

Makak kvílí, ach, a ještě za noci lká.

Vítr sviští, ach, stromy chřadnou a chřadnou;

Myslím na Vás, ach, zbytečně trápím se.

Tato skladba se též nese ve znamení silné touhy po božské bytosti, ale nese nádech zklamání a nekončí shledáním, ale odloučením, což je definitivně dotvrzeno v posledním dvojverší Li Shangyinovy básně. Zlatá žába v druhém dvojverší je dle komentátorů

ozdobou na vykuřovadle a nefritový tygr je zdobený rumpál. Básník zde svým způsobem ozvláštňuje své okolí, nechává zdobné předměty ožít a stát se aktéry celé scény. V dalším dvojverší rozehrává dvě narážky na staré příběhy, nejprve na příběh slečny Jia (Jia Wu 賈午) z období dynastie Jin, která zpoza zástěny pozorovala otcovy hosty a do mladého pohledného Han Shoua se na první pohled zamilovala a po svých tajných dostaveníčkách se dočkali i sňatku. Druhý verš pak naráží na příběh Cao Zhia 曹植 (192–232), který se údajně zamiloval do krásné Zhen Yi 甄逸, již jeho otec, Cao Cao 曹操 (155–220) zaslíbil jeho bratrovi, Cao Pimu 曹丕 (187–226) (pozdější císař). Poté, co Zhen Yi zemřela, daroval Cao Pi Cao Zhiovi její zdobený polštář, což jej přimělo k slzám. O své lásce se měl rozepsat v popisné básni o bohyni Luo *Luoshen fu* 洛神賦,²⁵ která místy parafrázuje Song Yuho popisnou báseň o bohyni – *Shennü fu* 神女賦 (což prohlubuje dialog této básně s odkazem Chuských písní). Narozdíl od předchozí narážky, tato odkazuje k nešťastné a neopětované lásce, vzniká tedy mezi nimi jisté napětí.

Poslední dvojverší pak ukazuje, že narážka na slečnu Jia je zde především pro svůj moment toužení, a nikoliv pro svůj šťastný konec – jarní srdce (tj. mladá a zamilovaná) nejsou spolu a jako květy touží po rozpuku a s každým kouskem toužení přichází i hlubší zoufalství z nesplněné touhy. Celkově báseň umně využívá zavedených motivů a narážek, aby vytvořila silný emoční náboj, který však není rozveden v konkrétní situaci a pro tradičního čtenáře představoval hádanku. Příroda zde slouží zcela typickým způsobem, tedy jako bytostně *intertextový* nástroj (Lavrač 1988, 173).

V Li Shangyinových básních se nám příroda vyjevuje jako součást složitých intertextových hříček a hádanek. Krajina, přírodní výjevy a přírodniny slouží jako indicie, které po staletí sloužily k „rozšifrování“ Li Shangyinovy poesie. Interpretační proces však nemusí sloužit jako odhalení konkrétních detailů z básníkovy života, ale jako jeden ze zdrojů estetické libosti při čtení básně, protože právě ona neurčitost je důvodem, proč erotický náboj Li Shangyinovy milostná poesie je do takové míry dráždivý.

5.6 . Prolínání modů a krajín

Krajina, příroda, přírodniny, scenérie, zahrady – to vše tvoří zcela nedílnou součást čínské poesie po celé její dlouhé dějiny. Nesledovali jsme, jak se v básních samotných reflektuje a vyvíjí samotné pojetí krajiny, ale jak to, co konvenčně chápeme jako krajinu,

²⁵ Viz český překlad Olgy Lomové Č' Cchao – Bohyně z řeky Luo.

vystupuje v různých rolích, jak se vtěluje do různých modů vyjádření. Jak slouží coby mocný nástroj k vyjádření básnickových citů a myšlenek, protože již od nejstarších dob je osobní prožitek vtělený do básně nerozlučně spjat s přírodními motivy, procesy či krajinou.

Výše nastíněné mody netvoří vyčerpávající výčet. Autoři zde představení jsou známi pro své osobité styly, nicméně u řady z nich nacházíme v korpusu jejich díla skladby, které jsou na hony vzdálené typickému obrazu jejich tvorby. Evokaci zamlžených krajin nenacházíme jen u Wei Yingwua, opěvování osobního vlastnictví a jeho kultivace není výhradní doménou Bo Juyiho, fantastické motivy po vzoru Čchuských písní opentlují dílo nejednoho autora, básně o historii jsou široce oblíbeným žánrem a přešel básní s nedochovaným jménem autora či ztraceným titulem je dekontextualizovaná a můžeme je vnímat diametrálně odlišně, než jak jsme u čínské básně zvyklí.

Historie a fantastické motivy si podávají ruce např. v básni následující:

鼇頭山神女歌 **Píseň o víle z Hory želví hlavy**

鼇頭之山，直上洞庭連青天。

Na Hoře želví hlavy

rozlehlý dvůr potkává se modrým nebem.

蒼蒼煙樹閉古廟，中有蛾眉成水仙。

Hluboká modř – mlha mezi stromy zastavuje se o starý chrám;

vevnitř se [krásné ženy] s můřím obočím stávají vodními vílami.

水府沈沈行路絕，蛟龍出沒無時節。

Ve vodních síních přehlubokých cesta končí;

dešťový drak vynořuje se a mizí, nezná vhodný čas.

魂同魴魴潛太陰，身與空山長不滅。

Duchové se skřety a šotky utápějí/schovávají slunce;

sami v prázdných horách dlouho žijí, nezmírají.

東晉永和今幾代，雲髮素顏猶盼睞。

Věčnost a harmonie východních Jinů, kolik [uplynulo] dynastií do dneška?

Načechrané vlasy, nenalíčená tvář, jako by se rozhlížela.

陰深靈氣靜凝美，的礫龍綃雜瓊珮。

Hluboký stín, zázračná síla, vyrovnaný klidný půvab;

zářivé hedvábí mořských lidí míchá se s jaspisovými přívěsky.

山精木魅不敢親，昏明想像如有人。

Horší démoni a duchové stromů netroufají se sblížit;
v zšeřelé září působí jak lidé.

蕙蘭瓊芳積煙露，碧窗松月無冬春。

Vytříbená vůně člunatců kupí se v mlze a rose;
tyrkysové okno – měsíc mezi borovicemi, není [zde] zim ni jar.
舟客經過奠椒醕，巫女南音歌激楚。

Na lodi projíždějící návštěvník předkládá oběť pepřového kvasu;
čarodějka zpívá jižní chmurnou píseň.
碧水冥空惟鳥飛，長天何處雲隨雨。

Tyrkysová voda temná a prázdná, jen [pár] letících ptáků;
kdepak na rozlehlém nebi oblak následuje déšť?
紅渠綠蘋芳意多，玉靈蕩漾凌清波。

Červené lotosy, zelené marsilky – voňavých myšlenek je plno,
Nefritový duch (želva) čeří vodu, pluje po průzračných vlnkách.
孤峰絕島儼相向，鬼嘯猿啼垂女蘿。

Čnicí vrchol a osamělý ostrov ctihodně proti sobě;
duchové kvílí, gibboni nařikají – visící kykatky.
皓雪瓊枝殊異色，北方絕代徒傾國。

Bělostný sníh a jaspisové větve nestejného vzezření;
na severu učedník, jemuž není rovno, otřásl celým státem.
雲沒煙銷不可期，明堂翡翠無人得。

Mraky se mizí, opar se rozptýlil, nelze říct, jaký je čas;
ledňáčky ze zářící síně nikdo nepolapí.
精靈變態狀無方，游龍宛轉驚鴻翔。

Při zázračné proměně forma nemá omezení;
plovoucí drak se svíjí, poplašená labuť vzlétá.
湘妃獨立九疑暮，漢女菱歌春日長。

Xiangfei je sama, nad horou Jiuyi se smráká;
Hannü zpívá o kotvici, jarní slunce vytrvá.
始知仙事無不有，可惜吳宮空白首。

Není nikdo, kdo by od začátku měl znalosti o záležitostech nesmrtelných;
škoda že palác ve Wu byl zastřešen prázdným prostorem.

Autorem této básně je ctihodný a nevyumělkovaný krajinář Wei Yingwu, báseň ovšem nepatří mezi ty, které jsou s ním běžně spojovány. Pestrobarevný až okázalý styl je na hony vzdálený „mdlé“ příchuti jeho básní. Charakteristický styl, pod kterým jsou mnozí z autorů známí, nemusí tedy nutně implikovat podobu jejich veškeré tvorby. Bo Juyi je autorem sociálně kritických i romantických básní, Li He se ve spoustě básní obešel bez fantastických motivů a věnoval se ženským komnatám, či poutavým krajinám, Li Shangyin ve svém obsáhlém díle pojal většinu zde jmenovaných stylů a motivů.

6 Závěr

Bez nadsázky lze říct, že krajina a příroda hrají v čínské poesii zásadní roli. Záměrem této práce nebylo přiblížit čínské pojetí přírody, ani zkoumat, kdy se z krajiny stává předmět estetického prožitku, ale ukázat na to, jak se krajina a potažmo též příroda, tak jak ji chápeme my, vyjevuje v dílech středně a pozdně tangských básníků, jakým účelům může sloužit, jak je popisována, zachycována, evokována, do jakých interakcí vstupuje, jaké vzbuzuje emoce, jaké má intertextuální vazby a jak těsný je vztah krajiny a básníka. Na značně disparátních případech je vidno, že krajina samotná (ať už coby panoramatický celek, či jako drobný výsek většího celku zprostředkovaný pohledem např. na jediný strom) je často prostředkem pro vyjádření pocitů, paletou, na které jsou tyto pocity načrtnuty, protiváhou osobní zkušenosti, popudem k zaznamenání osobního prožitku. Nežřídka je krajina mnohem více vevázaná do intertextových vazeb a čtenáři vyvstávají před očima krajiny zachycené v textech, protože ty nesou symbolické, emoční či historické konotace.

Krajina se tak občas stává jakýmsi odrazovým můstkem k dalším ke sdělení dalších významů a sama o sobě se může zdát zdánlivě nepřítomná, neb odkazuje k něčemu jinému. To by však bylo zavádějící chápání, protože čtenář básně se musí i na konci vracet k začátku a báseň promýšlet jako celek. Je-li v básni v klasickém stylu *shanshui shi* v úvodu krajina, od které přecházíme k zachycení básníkových myšlenek a pocitů, neznamená to, že je na konci opuštěna, že je jen něčím, co nás vede k něčemu jinému a záhy je zapomenuto. V knize Zhuangzi se praví: „Vrš slouží v chytání ryb, je-li ryba

chycena, vrš je zapomenuta.“ Byť zhuangovské myšlení čínskou estetikou v mnohém ovlivnilo, tento slavný výrok by k roli krajiny v poesii neměl být vztahován – smysl krajiny netkví jen jako cesta k pocitům básníka a nikdy by neměla být zcela opuštěna.

Položíme-li si otázku, zdali čínský básník při psaní či promýšlení básně, která se dotýká krajiny, či ji dokonce zachycuje, měl onu krajinu přímo před očima, zřejmě bychom na ni zhusta odpověděli záporně. To však neznamená, že krajina v tangské poesii není „reálná“, tvoří totiž zcela zásadní textovou realitu, která se promítala do estetického prožívání, byla reflektována, přezkoumávána a kreativně využívána. Fakt, že faktická stránka básně, konkrétní místa a okolnosti byly v komentátorské tradici donekonečna probírány a přezkoumávány svědčí především o tom, že básně nebyly vnímány, jako dílo fikce, tedy jako cosi vnějšího vůči „reálnému světu“. Báseň je vnímána jako zachycení interakce mezi člověkem a světem, který ho obklopuje a podnět pro další interakci, jde o zachycení reálné situace, která je zároveň i situací modelovou (či se v budoucnu modelovou situací stává).

V tradiční kritice jsou básně brány jako životopisný pramen, jejich kvalita je hodnocena nejen kvalitami jejími, ale i morálními kvalitami jejího autora, báseň je něco zcela skutečného, slouží jako důkaz a výpověď o osobě básníka. To ovšem ani zdaleka neznamená, že báseň je fotografickým zachycením toho, co má básník před očima. Můžeme spíše místo „reálnosti“ zde akcentovat „autenticitu“, jakožto zásadní kritérium kvality básně. Ostatně yuanský matematik a vzdělanec Li Ye 李冶 (1192–1279) na toto téma jednou poznamenal: „[Když píše] Li He v básni ‚Li Ping hraje na harfu‘: ‚Nüwa roztavila kamení, aby opravila díru v nebi,‘ myslíte, že na těch místech byl osobně přítomen?“ (Wu 2006, 79).

Náš vztah k přírodě a krajině byl utvářen zcela jinými proudy a myšlenkami, než tomu bylo ve starověké a středověké Číně. Pokud tento náš postoj jsme schopni kriticky zhodnotit, mohli jsme v této práci sledovat, jak napříč styly a žánry figuruje to, čemu říkáme krajina, v odlišných souvislostech a slouží rozdílným cílům. Není ovšem pochyb, že nezřídka hraje roli ústřední a pro docenění estetiky tangské básně je kontemplace nad vztahem básně, básníka a krajiny nevyhnutelná.

Du Mu 杜牧: 題揚州禪智寺 Na téma: Chrám Chanové moudrosti v Yangzhou

雨過一蟬噪，飄蕭松桂秋。

Děšť přešel, cikáda docvrkala;

Do prořídých borovic a skořicovníků přišel podzim.

青苔滿階砌，白鳥故遲留。

Zelený mech pokrývá schodiště;

bílý pták na známém místě zůstává.

暮靄生深樹，斜陽下小樓。

Ve večerních mlhách roste hluboký les;

Sklánějící se slunce sestupuje za malou věž.

誰知竹西路，歌吹是揚州。

Kdo zná cestu Západních bambusů;

Hudba a zpěv – to je Yangzhou.

7 Seznam použité literatury:

Prameny:

BAI Juyi 白居易 *Baishi changqing ji* 白氏長慶集 (tangská edice pojatá do *Siku quanshu*). Dostupné na www.ctext.org (navštíveno 1.5.2019)

CAO Yanyao (ed.) 曹彥約 *Changgu ji* 昌谷集 (songská edice pojatá do *Siku quanshu*). Dostupné na www.ctext.org (navštíveno 1.5.2019)

Č', Cchao a Olga LOMOVÁ, 1995. Bohyně z řeky Luo. *Nový Orient*. 1995(5), 192-195.

DU Mu 杜牧. *Fanzhou wenji* 樊川文集 (tangská edice pojatá do *Siku quanshu*). Dostupné na www.ctext.org (navštíveno 1.5.2019)

GUO, Xi a Si GUO, PEJČOCHOVÁ, Michaela, ed., 2016. *Vznešené hodnoty lesů a potoků*. Praha: ExOriente. Studia (ExOriente). ISBN 978-80-905211-1-7.

LIU Xie 劉勰. *Wenxin diaolong* 文心雕龍 (moderní edice pojata do *Siku congkan*). Dostupné na www.ctext.org (navštíveno 1.5.2019)

LIU Yuxi 劉禹錫. *Tianlun* 天論. Dostupné na zh.wikisource.org (navštíveno 1.5.2019)

QU, Yuan a Jaromír VOCHALA, 2004. *Z čchuských písní*. Praha: BB/art. Versus. ISBN 80-734-1213-6.

RUAN Tingyu (ed.) 阮廷瑜, 2000. *Wei Suzhou shiji jiaozhu* 韋蘇州詩集校注. Taibei: Huali.

RUAN Yuan (ed.) 阮元. *Liji zhengyi* 禮記正義. In *Shisan jing zhushu* 十三經注疏. Dostupné na www.ctext.org (navštíveno 1.5.2019)

RUAN Yuan (ed.) 阮元. *Shijing* 詩經. In *Shisan jing zhushu* 十三經注疏. Dostupné na www.ctext.org (navštíveno 1.5.2019)

ZHU Heling (ed.) 朱鶴齡 *Li Yishan shiji zhu* 李義山詩集注. (mingská edice pojatá do *Siku quanshu*). Dostupné na www.ctext.org (navštíveno 1.5.2019)

Slovníky:

Hanyu da cidian 漢語大詞典. Dostupné na www.guoxuedashi.com (navštíveno 1.5.2019)

Hanyu da zidian 漢語大字典. Dostupné na www.zdic.net (navštíveno 1.5.2019)

HARBSMEIER, Christoph (ed.). *Thesaurus Linguae Sericae: An Historical Encyclopaedia of Chinese Conceptual Schemes* [online]. Dostupné na: <http://tls.uni-hd.de> (navštíveno 1.5.2019)

KROLL, Paul W, William G BOLTZ, David R KNECHTGES, Y LIEN, Antje RICHTER, Matthias L RICHTER a Ding Xiang WARNER, [2015]. *A student's dictionary of Classical and Medieval Chinese*. Boston: Brill, xvi, 713 pages. ISBN 9789004283657-.

WANG, Li 王力, 2000. *Wang Li guhanyu zidian* 王力古漢語字典. Di 1 ban. Beijing: Zhonghua shu ju. ISBN 978-710-1012-194.

Literatura:

BARTHES, Roland, 2006. Smrt autora. *Aluze*. 2006(3).

BAXTER, William Hubbard, [2014]. *Old Chinese: a new reconstruction*. New York: Oxford University Press. ISBN 978-0199945375.

BOLTON, Jonathan, ed., 2007. *Nový historicismus*. Brno: Host. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-217-6.

Krajina jako maska přírody: estetika subverze vs. estetika konformity, 2015. STIBRAL, Karel a Veronika FAKTOROVÁ. *Krajina - maska přírody?: Studie k estetice krajiny a enviromentu*. České Budějovice: Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, s. 25-44. ISBN 978-80-7394-569-5.

DENECKE, Wiebke, Wai-Yee LI a Xiaofei TIAN, [2017]. *The Oxford handbook of classical Chinese literature (1000 BCE-900 CE)*. New York: Oxford University Press. ISBN 0199356602.

ELVIN, Mark, 2004. *The retreat of the elephants: an environmental history of China*. New Haven: Yale University Press.

FRODSHAM, J.D., 1960-61. The Origins of Chinese Nature Poetry. *Asia Mayor*. 86-97.

HARGETT, James M., [2018]. *Jade mountains and cinnabar pools: the history of travel literature in imperial China*. Seattle, WA: University of Washington Press. ISBN 978-029-5744-483.

HINCHMAN, Lewis P. a Sandra K. HINCHMAN, 2007. What We Owe the Romantics. *Environmental Values*. 16(3), 333-354. DOI: 10.3197/096327107X228382. ISSN 09632719.

HOLZMAN, Donald, 1996. *Landscape appreciation in ancient and early medieval China: The Birth of Landscape Poetry*. Program for research of intellectual-cultural history, College of humanities and social sciences, National Tsing Hua University.

HUANG, Martin W., 1994. Author(ity) and Reader in Traditional Chinese Xiaoshuo Commentary. *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*. **16**. DOI: 10.2307/495306. ISSN 01619705. Dostupné také z: <https://www.jstor.org/stable/495306?origin=crossref>

CHANG, Kang-i Sun a Stephen OWEN, 2010. *The Cambridge history of Chinese literature*. New York: Cambridge University Press. ISBN 978-052-1855-587.

KONG, Xurong, 2011. Origins of Verisimilitude: A Reconsideration of Medieval Chinese Literary History. *Journal of the American Oriental Society*. **131**(2), 267-286.

KIRKOVA, Zornica, 2016. *Roaming into the beyond: representations of Xian immortality in early medieval Chinese verse*. Boston: Brill. ISBN 978-90-04-31369-9.

KRATOCHVÍL, Zdeněk, 1994. *Filosofie živé přírody*. Praha: Herrmann.

KUBIN, Wolfgang, 2010. The Myriad Things: Random Thoughts on Nature in China and the West. *Concepts of nature: a Chinese-European cross-cultural perspective*. Boston: Brill, s. 516-525. ISBN 978-90-04-18526-5.

LAVRAČ, Maja, 2016. *Li Shangyin and the Art of Poetic Ambiguity*. 1988, **10**(2), 163-177. DOI: 10.4312/ah.10.2.163-177. ISSN 2350-4218. Dostupné také z: <https://revije.ff.uni-lj.si/arshumanitas/article/view/7168>

LIN, Wen-yüeh, 1999. *Devět zastavení s čínskou básní*. Praha: DharmaGaia. ISBN 80-859-0568-X.

LI, Zeng, 2008. Ambiguous and Amiss: Li Shangyin's Poetry and Its Interpretations. *Southeast Review of Asian Studies*. **30**, 137-150.

LOMOVÁ, Olga, 1995. *Čítanka tangské poezie: [skripta]*. Praha: Karolinum. ISBN 80-718-4044-0.

LOMOVÁ, Olga, 1999a. *Poselství krajiny: obraz přírody v díle tchangského básníka Wang Weje*. Praha: DharmaGaia. ISBN 80-859-0556-6.

LOMOVÁ, Olga, 1999b. Wen a krásná literatura v Číně. In: Sborník literatur dálného východu. Brody, s. 7-21. ISBN 80-86112-13-6.

LOMOVÁ, Olga, 2010. Kam se poděl les? Liou Cung-jüenovy objevy v jižní Číně. Kauza les: Environment jako estetický problém : (krása, krajina, příroda III). Olomouc: Univerzita Palackého, s. 93-108. ISBN 978-80-244-2572-6.

LOMOVÁ, Olga, 2012. Odložená maska krajiny: k Po Ťü-iho pojetí zahrady. *Zahrada: přirozenost a umělost : (krása, krajina, příroda IV)*. Praha: Dokořán, s. 165-185. ISBN 978-80-7363-431-5.

LOMOVÁ, Olga, 2017. Příroda v čínské poesii - kontinuita v diskontinuitě. *Proměny a setkání: studie z dálněvýchodní kultury*. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, s. 42-65. ISBN 978-80-730-8738-8.

LUO, Yuming, 2011. *A Concise History of Chinese Literature*. Leiden: Brill. ISBN 978-90-04-20367-9.

NIENHAUSER, William H., 1998. *The Indiana companion to traditional Chinese literature*. Bloomington: Indiana University Press. ISBN 978-025-3329-837.

OWEN, Stephen, 2009. *The late Tang: Chinese poetry of the mid-ninth century (827-860)*. Cambridge, Mass.: Harvard University Asia Center. Harvard East Asian monographs, 264. ISBN 978-0-674-03328-3.

OWEN, Stephen, 1996. *The end of the Chinese "Middle ages": essays in Mid-Tang literary culture*. Stanford, Calif.: Stanford University Press. ISBN 08-047-2666-3.

QIAN, Zhongshu a Ronald EGAN, 1998. *Limited views: essays on ideas and letters = [Kuan chui pien]*. Cambridge, Mass.: Distributed by Harvard University Press. ISBN 06-745-3411-5.

ROUZER, Paul F., 2001. *Articulated ladies: gender and the male community in early Chinese texts*. Cambridge, Mass.: Distributed by Harvard University Press. ISBN 06-740-0527-9.

SÁDLO, Jiří, 1998. Krajina jako interpretovaný text. *Vesmír*. **1998(2)**, 77-96.

SHU, Linghong, 2018. *Exploring "fabula" and "sjuzhet" in classical Chinese poetry from the perspective of cognitive poetics*. *Neohelicon*. **45(2)**, 505-516. DOI: 10.1007/s11059-018-0458-5. ISSN 0324-4652. Dostupné také z: <http://link.springer.com/10.1007/s11059-018-0458-5>

SOUKUPOVÁ, Klára a Michal ŠPÍNA, ed., 2016. *Hlasy míst: prostor, místo a geografie ve světové poezii*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy. ISBN 978-80-7308-677-0.

STIBRAL, Karel, Ondřej DADEJÍK a Michal PEPRNÍK, ed., 2010. *Kauza les: environment jako estetický problém : (krása, krajina, příroda III)*. V Olomouci: Univerzita Palackého. ISBN 978-80-244-2572-6.

TOMÁŠEK, Martin, 2016. *Krajiny tvořené slovy: k topologii české literatury devatenáctého století*. Praha: Dokořán. ISBN 978-80-7363-745-3.

TWITCHETT, Denis, 1979. *The Cambridge history of China 3.: Sui and T'ang China, 589-906*. Cambridge: Cambridge University Press. ISBN 978-052-1214-469.

TWITCHETT, Denis Crispin a John King FAIRBANK, 2016. *The Cambridge history of China*. New York: Cambridge University Press. ISBN 978-052-1243-308.

VARSAÑO, Paula, 2013. Do You See What I See?: Visuality and the Formation of the Chinese Landscape. *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews*. (35), 31-57.

VARSAÑO, Paula M., 1994. The Invisible Landscape of Wei Yingwu (737-792). *Harvard Journal of Asiatic Studies*. **54**(2). DOI: 10.2307/2719435. ISSN 00730548. Dostupné také z: <https://www.jstor.org/stable/2719435?origin=crossref>

VÖGEL, Hans Ulrich a Günter Dux DUX, ed., 2010. *Concepts of Nature: A Chinese-European Cross-Cultural Perspective*. Leiden: Brill. ISBN 978-90-04-18751-1.

WANG, Xiao-Lun, 1990. Geography and Chinese Poetry. *Geographical Review*. **80**(1), 43-55. DOI: 10.2307/215897. ISSN 00167428. Dostupné také z: <https://www.jstor.org/stable/215897?origin=crossref>

WATSON, Burton, [2015]. *Chinese rhyme-prose: poems in the fu form from the Han and Six Dynasties periods*. Revised Edition. New York, NY: The Chinese University of Hong Kong. ISBN 978-9629965631.

WEI, Shang, 1994. Prisoner and Creator: The Self-Image of the Poet in Han Yu and Meng Jiao. *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*. **16**, 19-40. DOI: 10.2307/495305. ISSN 01619705. Dostupné také z: <https://www.jstor.org/stable/495305?origin=crossref>

WU, Qiming, 2006. *Li He ziliao hubian*. Beijing: Zhonghua shuju chuban faxing.

XU, Guohuang, 2007. *Deset zastavení s čínským obrazem*. Praha: DharmaGaia. ISBN 978-80-86685-73-1.

YANG, Xiaoshan, 2003. *Metamorphosis of the private sphere: gardens and objects in Tang-Song poetry*. Cambridge: Distributed by Harvard University Press. ISBN 06-740-1219-4.

YU, Pauline, 1998. Charting the Landscape of Chinese Poetry. *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*. **20**(1), 71-87. DOI: 10.2307/495264. ISSN 01619705. Dostupné také z: <https://www.jstor.org/stable/495264?origin=crossref>

ZÁDRAPA, Lukáš, 2011. Není vůle jako vůle – o slovu zhì v klasické čínštině.
Nový Orient. 66(2), 44–46.

ZENG, Li, 2011. Allusion as a Poetic Mode in Li Shangyin's Poetry on History.
Sungkyun Journal of East Asian Studies. 11(1), 37-57.