

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav Dálného východu

Bakalářská práce

Eliška Válková

Žena v písních *ci* – od *Záhonu květů* k Li Qingzhao

Women in *ci* lyrics – from *Huajian ji* to Li Qingzhao

PODĚKOVÁNÍ

Velice děkuji Doc. Lomové za odborné vedení a cenné rady v průběhu psaní této práce. Velmi si cením především obětavosti při mnohačetném čtení a opravování pracovních překladů písní. Zároveň děkuji Dr. Zlatě Černé za úsilí, které s Janem Vladislavem věnovala překladu písní *ci* do češtiny, které mě přivedly k zájmu o čínskou poezii a kulturu jako takovou.

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze dne 13.5.2011

Eliška Válková

ABSTRAKT

Cílem této bakalářské práce je zhodnotit přítomnost ženského hlasu v písních *ci* antologie *Huajian ji* a v pozůstalosti básnířky Li Qingzhao. Skrze analýzu motivů spjatých se ženami ve vybraných písních jak antologie tak básnířky se práce snaží zhodnotit, čím písně získávají autentické/ neautentické vyznění a proč tradiční kritika říká, že Li Qingzhao píše, „jako by ani nebyla žena.“ Práce je opatřena dvěma úvodními kapitolami, které představují pozadí písní *ci*, antologie *Huajian ji*, tvorby Li Qingzhao a vývoje žánru, který se mezi vznikem antologie a životem Li Qingzhao udál. Jádrem práce je tematický rozbor devatenácti písní antologie *Huajian ji* a jedenácti písní Li Qingzhao. Písně jsou rozřazeny do sedmi tematických celků z hlediska zobrazení ženy, jsou opatřené pracovním překladem a rozbořem, který si všímá shod a rozdílů v zobrazení ženy u jednotlivých písní a autorů. Závěrem práce je, že autenticita ženského hlasu se do písní Li Qingzhao dostává díky odlišnému způsobu čtení jejích písní a písní z *Huajian ji* a díky možnosti propojit vyznění básnířčiných písní se známými skutečnostmi z jejího života.

KLÍČOVÁ SLOVA

Písně *ci* 詞, *Huajian ji* 花間集, Li Qingzhao 李清照, Milostné téma – čínská poezie,
Zobrazení ženy – čínská poezie

ABSTRACT

The aim of this paper is to evaluate the presence of a female voice in *ci* lyrics of *Huajian ji* and in lyrics by Li Qingzhao. Analyzing the motifs connected to women in selected lyrics of both the anthology and the poet, the paper is attempting to evaluate how the songs gain authentic/ inauthentic meaning, and why the traditional critics say that Li Qingzhao writes „as if she were not a woman.“ The paper starts with two introductory chapters, in which background information about *ci* lyrics, *Huajian ji*, Li Qingzhao and genre development between the two is given. The paper presents nineteen lyrics of *Huajian ji* and eleven lyrics by Li Qingzhao, which are divided into seven thematic ranges according to depiction of women. The presentation of lyrics includes working translation into Czech language and discussion of similarities and dissimilarities in the depiction of woman among the lyrics and the authors as such. The conclusion of this paper is that the authenticity of poems by Li Qingzhao is brought across by different approach to reading her lyrics and those present in *Huajian ji*, as well as by the possibility to connect her lyrics to the facts known about her real life.

KEY WORDS

Song lyrics (ci-poetry) 詞, *Huajian ji* 花間集, Li Qingzhao 李清照, Love topic – Chinese poetry, Depiction of women – Chinese poetry

1. OBSAH

1. OBSAH.....	6
2. ÚVOD.....	8
3. HUAJIAN JI.....	11
3.1 Autorství a doba vzniku.....	11
3.2 Obsah antologie.....	13
3.3 Písňe <i>ci</i>	15
3.4 Milostné téma.....	17
3.5 Zobrazené ženy.....	20
3.6 Jazyk.....	21
4. LI QINGZHAO.....	26
4.1 Historické pozadí, osobnost a život.....	26
4.2 Vývoj <i>ci</i>	28
4.3 Žena.....	30
4.4 Tvorba.....	31
4.5 Styl.....	32
5. TEMATICKÝ ROZBOR PÍSNÍ.....	35
5.1 Typické zobrazení ženy.....	35
5.1.1 Wen Tingyun: <i>Pusa man 1</i>	35
5.1.2 Wen Tingyun: <i>Pusa man 2</i>	36
5.1.3 Gu Xiong: <i>Jiujuan zi 5</i> (variace melodie).....	38
5.1.4 Ouyang Jiong: <i>Nanxiang zi 5</i>	39
5.1.5 Li Qingzhao: <i>Die lian hua</i>	39
5.1.6 Li Qingzhao: <i>Nan ge zi</i>	41
5.2 Myšlenky dámy.....	42
5.2.1 Wei Zhuang: <i>Huanxi sha 5</i>	43
5.2.2 Lu Qianyi: <i>Linjiang xian 2</i>	44
5.2.3 Sun Guangxian: <i>Ye jinmen</i>	45
5.2.4 Wei Chengban: <i>Mangong hua</i>	46
5.2.5 Li Qingzhao: <i>Lian wang sun</i>	47
5.2.6 Li Qingzhao: <i>Linjiang xian</i>	48
5.2.7 Li Qingzhao: <i>Nian nu jiao</i>	50
5.2.8 Li Qingzhao: <i>Dian jiang chun</i>	52
5.3 Smutek.....	53
5.3.1 Sun Guangxian: <i>Shengchazi 3</i>	53
5.3.2 Wei Chengban: <i>Huangzhog yue</i>	54
5.3.3 Li Qingzhao: <i>Hao shi jin</i>	55
5.3.4 Li Qingzhao: <i>Yuan wang sun</i>	56
5.4 Erotika.....	58
5.4.1 Wei Zhuang: <i>Jiangcheng zi 1</i>	58
5.4.2 Yan Xuan: <i>Yu meiren</i>	59
5.4.3 Li Qingzhao: <i>Ru meng ling</i>	60
5.5 Písňový cyklus.....	61
5.5.1 Gu Xiong: <i>Ganzhou zi 4</i>	61
5.5.2 Gu Xiong: <i>Ganzhou zi 5</i>	62
5.5.3 Ouyang Jiong: <i>He mingchao 1</i>	63
5.5.4 Ouyang Jiong: <i>He mingchao 2</i>	64
5.6 Mužské <i>ci</i>	65
5.6.1 Wei Zhuang: <i>Heye bei 1</i>	66
5.6.2 Zhang Bi: <i>Huanxi sha 2</i>	67

5.7 Opěvování květin	68
5.7.1 Li Qingzhao: <i>Man ting fang</i>	68
5.7.2 Li Qingzhao: <i>Duo li</i>	70
6. ZÁVĚR	74
7. CHARAKTERISTIKA ZÁKLADNÍ POUŽITÉ LITERATURY	77
8. POUŽITÁ LITERATURA	80

2. ÚVOD

Písňe *ci* jsou jednou z klíčových básnických forem čínského literárního vývoje. Antologie *Huajian ji* a dílo básnířky Li Qingzhao představují dva mezníky žánru. *Huajian ji* bývá vnímána jako antologie, která se povrchním způsobem zabývá zobrazením ženy. Li Qingzhao bývá považována za největší básnířku čínské historie, jejíž písňe *ci* jsou plné hlubokých citů, a která vnesla do písni *ci* autentický ženský hlas. Cílem této bakalářské práce je soustředit se na přítomnost, případně nepřítomnost, ženského hlasu a zobrazení ženy v písni *ci* antologie *Huajian ji* a v díle básnířky Li Qingzhao a pokusit se vysvětlit, proč podle tradiční čínské kritiky Li Qingzhao píše „jako by ani nebyla žena.“

Na začátku práce zpracuji základní úvod do tematiky, představím antologii *Huajian ji*, historické a kulturní aspekty doby, v krátkosti představím písňovou formu *ci*, genezi milostného tématu v čínské literatuře a zobrazení ženy; nastíním jazyková specifika písni *ci* včetně přehledu nejužívanějších básnických klišé. Při představení Li Qingzhao v krátkosti nastíním její život, dosavadní vývoj *ci* a to, jak jím byla ve své tvorbě ovlivněna; zmíním se o vnímání Li Qingzhao jako ženy, poté představím její tvorbu a budu charakterizovat její styl. Nakonec přistoupím k rozboru písni.

Při rozboru písni vycházím ze současných standardních čínských edic písni *ci*. Editorem edice *Huajian ji* „*Huajian ji quanyi, shang, xia* 花间集全译上、下“ vydaného v roce 2009 Guizhouským lidovým nakladatelstvím v Guiyangu jsou Fang Jiachang 房家常 a Wang Peide 王培德. Editoři u každé písňe uvádějí krátký úvod – rozbor písňe, poté uvedou písň samotnou opatřenou vysvětlivkami a za ní následuje vysvětlující převod písňe do moderní čínštiny. Editorem sebraného díla Li Qingzhao „*Li Qingzhao shicixuan (chatu ban)* 李清照诗词选 (插图版)“ vydaného v roce 2008 v Pekingu je Zhang Geng 张耕. Písňe jsou taktéž opatřeny stručnou interpretací textu a vysvětlivkami pro obtížně srozumitelná místa.

Písňe jsou pro tuto práci vybrány tak, aby zachycovaly většinu poloh vyjádření ženského hlasu, které se nacházejí v *Huajian ji* a v díle Li Qingzhao. Jsou rozřazené podle témat, případně způsobu, jakým se v písni na ženu nahlíží. Překlady jsou čistě pracovního rázu, tak, aby reflektovaly motivy a použitá slova, která jsou analyzována. Překlad nemá ambici být literárním textem určeným k četbě pro potěšení. V rozboru písni se zaměřím na témata a motivy v obou dílech, které následně porovnáám podle jejich využití a sdělovaného významu. Budu se snažit sledovat využití přímé řeči, respektive využití *ich* a *er* formy, zaměřím se na to, zda v písni promlouvá muž nebo žena a to, zda protagonisté promlouvají

otevřeně nebo skrytě skrze metafory a básnická klišé. V nejasných místech se nechám vést čínskými komentáři a čteními překladatelů do evropských jazyků. Vnímání písní v této práci je limitované nejen proto, že odpovídá jazykovým znalostem studenta čtvrtého ročníku sinologie, ale také proto, že práci chybí širší souvislosti co se týče další literatury té doby a čínské ‚ženské‘ literatury obecně.

Ve vnímání *Huajian ji* jsem ovlivněná čtením Anny Shields, která antologii vidí jako specifický počín, který by se měl vnímat ve vlastním sociokulturním kontextu. Odmítá vidět *Huajian ji* jako počátek vývoje literátské *ci*. Shields ve své monografii nabízí novou metodu, kdy písně porovnává v rámci melodií, např. *Pusa man*, a sleduje, jak se jednotliví autoři s melodií vypořádali jazykově a tematicky. Tato metoda se nabízí jako zajímavý způsob porovnání, jak se postupy u jednotlivých melodií od *Huajian ji* k Li Qingzhao změnily. Bohužel ale není možné ji využít, protože písní Li Qingzhao se zachovalo dramaticky málo a jsou rozdistributedy mezi nejrozličnější melodie, přičemž na stejnou melodii se u Li Qingzhao zachovaly maximálně čtyři písně. Takový rozbor by v tomto případě byl velmi plochý a zajisté by vynechal důležitá témata. Jednotlivé písně v této práci tedy spojuji na tematické bázi, ačkoliv jsem si vědoma toho, že tento postup má své limity.

K Li Qingzhao se snažím přistupovat bez presumpce „největší čínské básnířky všech dob.“ Za základ vnímání беру na jedné straně její písně a na straně druhé její autobiografii, jak ji v překladu „*Epilogu k Záznamům na kovech a kamenech*“ představuje Stephen Owen. Kvůli rozsahu práce rozebírám Li Qingzhao mimo kontext předchozí ‚ženské‘ literatury, snad kromě zmínky o Ban Jieyu, což je další limitující faktor vzhledem k otázce položené v zadání práce; porovnání Li Qingzhao s jí předcházejícími autorkami by mohlo napovědět, v čem je jako ženská autorka odlišná.

Vnímání jak *Huajian ji* tak písní Li Qingzhao je v této práci omezené tím, že ostatní dobové autory a literární vývoj doby, který obě díla odděluje, znám pouze zprostředkovaně skrze sekundární literaturu nebo literární překlady děl. Obě díla tedy uvažuji poněkud vytržené z kontextu, případně uvažuji kontext zprostředkovaný výlučně sekundární literaturou. Toto tvoří omezení především v uvažování, nakolik byla oproti poetice *Huajian ji* Li Qingzhao ovlivněna svým ‚ženstvím‘ a nakolik literárním vývojem, který se na poli písní *ci* do té doby odehrál.

Jako další problémy ovlivňující tuto práci považuji nedostatek literatury k Li Qingzhao a jazykovou ambivalenci formy písní *ci*. V evropských jazycích schází ucelené pojednání o díle Li Qingzhao, které by se pokusilo je kriticky přehodnotit. Zatímco k *Huajian ji* máme k dispozici monografii od Anny Shields, v případě Li Qingzhao je nutné se spokojit

s předmluvami a doslovy k edici překladů jejích písní, případně k jednotlivým článkům. Hodnocení jejího díla v této práci proto vychází z různých zdrojů, včetně čínských komentářů, a místy může být intuitivní. Problematice jazykové ambivalence písní se věnuji v úvodní kapitole o *Huajian ji*. Interpretace písní nabízené v této práci jsou pouze jedny z mnoha možných, místy je možné písně vykládat zcela odlišným způsobem, a tím nabízenou argumentaci zcela vyvrátit. Toto se jeví jako jeden z klíčových problémů formy *ci* pro literární rozbor, ale zároveň je to faktor, který písním dodává jejich kouzlo a krásu.

3. HUAJIAN JI

3.1 Autorství a doba vzniku

Huajian ji 花間集 je sbírka pěti set písní *ci* 詞. Do češtiny se překládá jako „Záhon květin,“ do angličtiny jako „Collection from Among the Flowers“ případně pouze „Among the Flowers.“ Sbírkou uspořádal Zhao Chongzuo 趙崇祚, úředník státu *Shu*, a předmluvou, která je datovaná 940 po Kr., ji opatřil Ouyang Jiong 歐陽炯, taktéž úředník státu *Shu* a současně jeden z básníků zahrnutých v antologii. Dlouho byla považovaná za první antologii písní *ci*.¹

Stát *Shu* 蜀 se nacházel na území dnešní provincie *Sichuan* 四川. Byl jedním z Deseti království *Shi guo* 十国, která si rozdělila jižní Čínu po pádu dynastie *Tang* 唐, zatímco v Číně severní se vystřídalo Pět dynastií *Wu dai* 五代. Dva panovníci vládnoucího rodu *Raného Shu* se na trůně vystřídali v letech 907 – 925 a po mezidobí, kdy byla oblast ovládaná dynastií *Pozdní Tang*, na trůn nastoupil jiný dynastický rod opět se dvěma panovníky, kteří vládli v letech 934 – 965. Poté *Shu* padlo ve prospěch dynastie *Song* 宋, která Čínu znovu sjednotila.

Synonymem pro stát *Shu* je dekadence. Tradiční čínská historiografie spojuje stát *Shu* se špatnou vládou – pro získání úředního postu mělo být důležitější umět dobře zpívat spíše než prokázat státnické kvality. Anna Shields předpokládá, že takové zobrazení je poplatné historiografickým požadavkům více než realitě.² Ve své monografii dále nabízí ukázky z dobových dokumentů, které ilustrují hostiny shuských úředníků:

Nalézáme jak panovníka tak vysoce postavené úředníky opilé a nepřístojně spolu se zapovězenými palácovými ženami. Nepatřičné míšení vnitřního s vnějším, mužů se ženami, neustále pokračuje (Shields, 2006:94).

Při hostinách tohoto typu docházelo k předvádění a zpívání písní *ci*. Bohatství, okázalost a erotická kultura státu *Shu* se zrcadlí i v písních *Huajian ji*.

Dvanáct z osmnácti autorů antologie bylo nějakým způsobem svázaných s vládou *Raného Shu*, deset z nich zastávalo významný úřednický post. Těchto dvanáct autorů je zodpovědných za 295 písní z celkových 500 (Shields, 2006:110). Autoři antologie jsou – po vzoru kanonických děl - seřazeni od nejstaršího k nejmladšímu a jsou uvedeni svými úřednickými tituly. Pauline Yu za tím vidí snahu „více zdůraznit společenské rozdíly mezi

1 O problematice antologií více viz Shields, 2006:119–158.

2 Více informací viz Shields, 2006:89–91.

těmito ‚básníky‘ a dalšími skladateli *ci* (například ženami, mnichy a podobnými figurami na okraji společnosti) (Yu, 1994:75).“ Dnes toho o životě autorů *Huajian ji* víme velmi málo.

Výsadní postavení mají dva básníci, a to Wen Tingyun 溫庭筠 a Wei Zhuang 韋莊. Wen Tingyun (cca. 812 – cca. 870) je první básník antologie a zároveň je s šedesáti šesti písněmi nejvíce zastoupeným autorem. Wen žil za dynastie *Tang* a navíc mimo oblast *Sichuanu*. U zkoušek nebyl úspěšný, a proto zastával pouze bezvýznamné posty.³ Wei Zhuang (836 – 910) byl sice v době uspořádání *Huajian ji* již také po smrti, nicméně byl svázaný se státem *Rané Shu*, kde zastával post prvního ministra.⁴ V antologii je zařazen na třetí místo (po Huangfu Songovi s dvanácti písněmi) a reprezentuje ho 48 písní (třetí největší počet). Všechny práce týkající se *Huajian ji* se věnují rozdílným stylům těchto dvou autorů. Názory se pohybují mezi dvěma extrémy, kdy jeden vidí oba autory jako protiklady ve smyslu objektivní – subjektivní pohled (Chang, 1988); druhý vidí rozdíly jako podružné a vymezuje styl *Huajian ji* oproti ostatním dobovým *ci* (Shields, 2006).

Oba autoři se liší básnickými postupy, které používají. Wen působí jako „voyeur,“ zaměřuje se na statické jednotlivosti, kterými popisuje dámu. V případě dvoustrofových písní se mezi strofami odehrává dějový skok. Wen skládá obrazy za sebe způsobem, který nabízí několik možných interpretací, často s erotickým podtextem. Wei se oproti tomu zaměřuje na vyprávění příběhu; nebere v úvahu předěl mezi strofami, čímž zdůrazňuje dějovost a běh času. Jeho písně nejsou tak komplikované jako Wenovy, Shields o nich říká, že jsou „jednoduché, téměř [jako] lidové písně (Shields, 2006:180).“ Weiovy písně zároveň zpravidla předpokládají mluvčího v první osobě, nemusí být zcela jasné, zda se jedná o muže či ženu. I přes tyto rozdíly pokládám za klíčové to, že jsou oba styly součástí jedné antologie, mají stejné téma, slovní zásobu a podobné vyznění. Pokud tvorbu těchto dvou básníků porovnáme například s lidovými písněmi té doby, jak se zachovaly mezi dunhuanskými rukopisy, nebo tvorbou pozdějších básníků, je vidět, že jsou si autoři velmi blízcí. Navíc Shields uvádí, že Wei Zhuang byl ve své době známý jako obdivovatel a ochránce Wenových písní a nijak silně se vůči němu nevymezoval (Shields, 2006:185). Ať tak či onak, důležité je to, že Wen Tingyun vytvořil svými *ci* styl, který byl ve státě *Shu* známý, čtený, obdivovaný a jeho nápodobou vznikaly písně, z nichž některé se nám zachovaly v antologii *Huajian ji*.

Co se společenského postavení autorů *Huajian ji* týče, setkáváme se zde s bezprecedentní situací, kdy vysocí státní činitelé veřejně skládali písně, které byly ve své

3 Krátký životopis viz Zhao, 1982:200.

4 Krátký životopis viz Zhao, 1982:200.

době mimo království *Shu* a v Číně jako takové vnímány jako pokleslé (to, že byly hojně čtené, je jiná věc). Autoři samotní pravděpodobně také pociťovali jisté rozpaky ze své tvorby – tak alespoň Lois Fusek vysvětluje snahu Ouyang Jionga vykreslit v předmluvě k *Huajian ji* žánr písní *ci* jako součást vznešené a dlouhé hudební tradice.⁵ Pauline Yu připomíná marginalitu tohoto žánru v tehdejší společnosti: pokud literáti doby *Tang* a *Song* pořádali své vlastní dílo, nezařazovali do něj písně *ci*, stejně tak dobová literatura nezmiňuje, zda se básník tomuto žánru věnoval (Yu, 1994:71). Problematice dobré, respektive špatné pověsti *ci* se ve svém článku věnuje Ronald Egan. Tento problém reflektuje na pozadí striktně konfuciánské dynastie *Severní Song*. Ukazuje, že v severosongské společnosti převládal názor, že *ci* jsou „natolik nemorální a poškozující společnost, že jejich autoři směřují k tomu, aby byli potrestáni za přestupek ‚podněcování promiskuity‘“ (Egan, 1994:204).“ To, že se (žijící) autoři *Huajian ji* ke svému dílu veřejně hlásili a to, s jakou samozřejmostí Ouyang Jiong písně *ci* zasazuje do literátské tradice, muselo pozdější čtenáře pouze utvrzovat v přesvědčení o dekadenci a extravaganci shuského království.

3.2 Obsah antologie

Korpus *Huajian ji* tvoří pět set písní *ci* od osmnácti autorů rozdělených do deseti svazků a předmluva psaná Ouyang Jiongem. Každý svazek obsahuje padesát písní, s výjimkou šestého a devátého svazku, které obsahují padesát jedna, respektive čtyřicet devět písní. Jedná se o zcela mechanické rozdělení, kdy dochází k tomu, že jeden svazek končí několika písněmi autora, jemuž je hlavní prostor věnován v dalším svazku.⁶ Yu upozorňuje na to, že „nelibost pozdějších komentátorů s tímto systémem byla v podstatě jednohlasná, ale pouhý fakt, že se [systém] zdá být tak navýsost mechanický napovídá o absenci jakéhokoliv dalšího programového úsilí v pozadí sbírky (Yu, 1994:76).“ Yu z toho vyvozuje, že „ačkoliv antologie mohla doufat v ustanovení skládání *ci* jako přípustné literátské aktivity, neusilovala o to, získat pro *ci* kanonickou funkci, kterou měly básně *shi* (Yu, 1994:76).“

Téma všech písní je shodné – city z budoáru *guiqing* 閨情 a milostné city *yanqing* 艷情 (Lin, 1994:16). Lin uvádí, že v lidových *ci* té doby objevených v jeskynních komplexech v *Donghuangu*, nejsou tato témata zastoupena ani v polovině korpusu (Lin, 1994:16). Vyhraněnost *Huajian ji* je zřejmá a zachovala se i pro příští generace – pozdější autoři píší básně ve stylu „květinové školy,“ *huajian ti* 花間體. Milostné téma antologie je zcela poplatné tangským kritériím, jak je uvádí Shields:

⁵ Zhao, 1982:11. O předmluvě viz níže.

⁶ Např. Wei Chengban – dvě písně v osmém svazku a třináct ve svazku devátém.

Zápletka je následující: krásná žena se setkává s krásným, mladým a talentovaným mužem; prožijí spolu krátký vztah, který může ale nemusí obsahovat příslib z jeho strany co se budoucnosti týče; poté ji opustí a zanechá ji s nadějí, že jejich vztah není zcela ztracený (Shields, 2006:33).

Tomu, jak konkrétně milostné téma vypadá a kde jsou jeho kořeny v čínské literatuře, se budu věnovat níže.

Předmluvu k *Huajian ji* napsal Ouyang Jiong, úředník státu *Shu*, kterého v antologii reprezentuje sedmnáct písní. Předmluva je psaná paralelní prózou; obsahuje literární a historické narážky.⁷ Předmluva začíná rázným prohlášením, že „[umělecká] dovednost převyšuje přírodu, (Shields, 2006:154)“ načež přirovnává písně *ci* k umně vyřezávanému nefritu. V průběhu celé předmluvy se zaměřuje na krásu písní. Je zajímavé, že zásluhu na jejich kráse nepřipisuje morálním kvalitám autorů, ale čistě jejich literárním schopnostem a společenském původu (Shields, 2006:154).

Ouyang v předmluvě konkrétně zmiňuje dva autory písní *ci* – Li Baie a Wen Tingyuna. O vrcholně tangském básníkovi Li Baiovi 李白 mluví jako o autorovi čtyř písní *ci* a u Wen Tingyuna zmiňuje básnickou sbírku, která je dnes ztracená. Když nepočítáme jeho samotného, poslední člověk, o kterém se adresně zmiňuje je Zhao Chongzuo, editor antologie. Neobvyklá je absence jakékoliv zmínky o Konfuciovi a ‚jeho‘ Knize písní, která obsahuje milostné a svatební písně a obvykle se s ní spojují počátky milostné poesie. Vzhledem k tomu, že každý vzdělanec té doby se učil zpaměti nejen písně z Knihy písní, ale především její předmluvu, je zřejmé, že se zde jedná o vědomý odklon od konfuciánské tradice. Místo toho Ouyang zasazuje *Huajian ji* do tradice milostné poezie počínající bájným setkáním Královny matky západu a krále Mu. Ouyang vynecháním kanonické Knihy písní deklaruje, že poezie *Huajian ji* nemá žádné moralizující cíle a jde jí o pobavení elit státu *Shu* a o to, aby zpěvačky do svého repertoáru dostaly duchaplné písně.

„Ouyangova předmluva je první počín, který se snaží zajistit místo literátskému zvyku skládání *ci* (Shields, 2006:157).“ Skrze zmiňování starých melodií a historických osob s nimi spojovanými se Ouyang snaží dokázat historii žánru a tím mu dodat vážnost. V závěru předmluvy naráží na slavnou éru *Jian'an* 建安,⁸ když vyslovuje přání, aby *Huajian ji* sloužilo jako užitá lyrika při hostinách literátů. Stejně tak doufá, že písně *Huajian ji* přispějí k povznesení zpěvaček tak, aby měly alternativu k pokleslým jižním *yuefu*.

⁷ Překald předmluvy do angličtiny s poznámkami viz Zhao, 1982:33–36 a Shields, 2006:150–153.

⁸ 196 – 212 po Kr. Období v čínských dějinách, které je spojeno s rozvojem literatury, především pětislabičné básně.

I přes krátkost předmluvy je patrná Ouyangova snaha písň *ci* zasadit do vysoké literatury a ukázat literátům, že se za svoji tvorbu nemusejí stydět. Shields ve své práci ukazuje, že předmluva ovlivnila pozdější vnímání *Huajian ji*:

Pro některé čtenáře nebyla elegance *Huajian ji* ničím jiným než [řemeslnou] dovedností, *qiao*, bez hloubky citu; pro jiné čtenáře byl obsah písni urážlivý (Shields, 2006:157).

Na tomto základě staví i dnešní čínské, poněkud školské, vnímání antologie, které v této práci reprezentují odkazy na komentáře z čínské edice *Huajian ji*. Editoři písň vidí značně povrchně, písň a dámy v nich jsou unifikované: edice opomíjí analýzu stylu jednotlivých autorů, symbolickým významům se věnuje pouze tehdy, nemají-li erotický podtext. Ačkoliv editoři často zmiňují „hloubku citů,“ nedělají to přesvědčivě; přítomnosti ženského hlasu konkrétní pozornost nevěnují.

3.3 Písň *ci*

Na tomto místě uvedu stručnou charakteristiku literárního žánru písň *ci*.

V dnešní době se má za to, že písň *ci* začaly vznikat na vrcholu dynastie *Tang*, v osmém století po Kr. Do Číny v té době začala pronikat hudba kočovných kmenů ze střední Asie, která podnítila skládání textů písni a melodií v novém stylu (Chang, 1980:ix). Zvyk skládání *ci* se poté rozšířil, především skrze zpěvačky-kurtizány v zábavních čtvrtích, po městech, která za dynastie *Tang* zažívala rozvoj.

Písň *ci* jsou lyrické skladby kratšího rozsahu. Zpravidla mají dvě strofy a nepravidelný počet slov ve verši. Verš tvoří dvě slova až deset slov, oproti básním *shi* 詩 se verše nesdružují ve dvojverší a césura v nich není umístěována pravidelně. Neplatí, že jeden verš tvoří jeden myšlenkový celek, jako tomu bylo u básni *shi*. Pro písň *ci* jsou charakteristická komplexní rýmová schémata. Rým může být jak v tónu *ping* 平, tak v tónu *ze* 仄.⁹

Každá píseň *ci* je napsaná na konkrétní melodii. V době *Huajian ji* byly ještě melodie pevně svázané s textem písň, je možné sledovat tematickou podobu názvu melodie a obsahu písň. Postupem času byly melodie zapomenuty a v dnešní době je jejich rekonstrukce znemožněná absencí notového zápisu. Zachovala se pouze rýmová schémata daných melodií. Wang Li jich představuje 206, Černá uvádí, že „katalogy nápěvů z počátku 19. stol. zachycují na 870 jednotlivých nápěvů a více než tisíc variant (Černá, 1970:151).“ Rýmové schéma

⁹ Vysvětlení zde zmíněných čínských básnických kategorií viz Lomová, 1995:12–15.

určuje délku písně, počet slabik v jednotlivých verších, cézuru, tóny jednotlivých slabik, místa rýmu. Jako příklad uvedu oblíbenou a v *Huajian ji* hojně zastoupenou melodii *Pusa man*.¹⁰

Pusa man tvoří dvě strofy o čtyřech verších. První dva verše mají sedm slov a zbylých šest má po pěti slovech, dohromady 44 slov. Melodie se rýmuje podle schématu AABB CCDD.¹¹ Cézura je umístěná v sedmislabičném verši po čtvrté slabice, v pětislabičném po druhé slabice. Tato vysoká formální pravidelnost a využití pouze pěti- a sedmi-slabičných veršů je charakteristická pro starší melodie. Wang uvádí konkrétní příběh vzniku této melodie:

[*Pusa man*] se datuje do období kolem roku 850, kdy tangský dvůr jako tribut od národnosti Man přijal společnost zpěvaček, které byly oblečené jako víly a měly zlaté vlasy. Na oslavu této události se na rozkaz císaře zahrála *Pusa man*. Je tedy jasné, že dnešní označení písní *ci* nemá nic společného s jejich obsahem (Wang, 1989:v).

Nutno podotknout, že v *Huajian ji* se objevují časté odchylky od úzu melodie – variace. Zpravidla se jedná o přidání/ubrání jednoho nebo dvou slov v jednom nebo dvou verších písně. Může to být dáno tím, že se jedná o rané stadium vývoje *ci*, kdy byla klíčová provázanost s hudbou a ještě nebyly položeny teoretické základy *ci*, jako tomu bylo později v době dynastie *Song*. V případě Li Qingzhao odchylky od melodie již nenajdeme, což dokládá fixaci metrických vzorců.

Huajian ji představuje ve vývoji *ci* klíčové změny. Jak je vidět i u *Pusa man*, každá strofa má jiný metrický vzorec, nejedná se o pouhé opakování stejného schématu (Shields, 2006:167). Shields ve své práci dále upozorňuje na to, že oproti dobovým lidovým písním nalezeným v *Dunhuangu* je více patrná preference nepravidelného verše a písní se dvěma strofami (Shields, 2006:164).

Specifickým rysem písní *ci* je způsob řešení přechodu mezi strofami, *huantou* 換頭. Zpravidla se jedná o výrazný předěl, ve kterém může dojít ke změně nálady, mluvčího, pohledu na danou věc, příběhu. Básníci se s přechodem vypořádávali různě – Chang ukazuje odlišnosti pojetí *huantou* u Wen Tingyuna a Wei Zhuanga. Zatímco Wen podává dva odlišné obrazy, Wei přechod ignoruje a představuje jednolitý příběh.¹² Řešení přechodu mezi strofami je součástí stylu básníka.

Písně *ci* představují odklon od tradičního pojetí významu básně. Předmluva k *Shi jing* 詩經, Kanonické knize písní, pokládá základy čínské poetice. Formulace, která do dějin čínské literatury vstoupila ve zkráceném znění jako „*shi yan zhi* 詩言志,“ což volně přeloženo,

¹⁰ Překlad názvu se u různých autorů liší. Černá, 1961: *Bódhisattva*, Fusek, 1982: *Deva-like Barbarian*, Wang, 1989: *Bodhisattva's Gold Headdress*, Shields, 2006: *Bodhisattva barbarian*.

¹¹ Pro konkrétní metrickou realizaci melodie *Pusa man* viz Wang, 1979:666.

¹² O odlišnosti jejich stylů více Chang, 1980:36–50.

znamená , že báseň *shi* hovoří o tom, kam kráčí tužby, mysl, to, co má člověk na srdci. Pro básně byla od té doby důležitá pravdivost, opravdovost, morálnost a společenská prospěšnost. Písňe *ci* kladou důraz na zcela jiné hodnoty. Z hlediska konfuciánské kritiky založené na této krátké formulaci, je lze odsoudit. Byla to až básnířka Li Qingzhao, která ve svém Pojednání o *ci* (*ci lun* 詞論) napsala, že „*ci bie shi yijia* 詞別是一家, *ci* představují zvláštní kategorii (nezávislou na *shi*) (Lin, 1994:3),“ a nejde je tedy soudit podle požadavků básní *shi*. Lin ve svém článku nabízí jinou definici *ci*, a to *ci yan qing* 詞言情, píseň *ci* hovoří o tom, kam [kráčí] *ci* (Lin, 1994:17). Tuto definici dále osvětluje:

Tradičně koncept *zhi* – „kam kráčí mysl“ – ve skutečnosti obsahoval *qing* a ukazoval na celé spektrum vnitřního života člověka. V kontextu písňových textů ovšem *qing* většinou ukazuje na citlivé a jemnější, souhrnné a osobní stránky myšlenek a pocitů člověka, ze kterých jsou něžné emoce spojované se zážitky lásky nejreprezentativnější (Lin, 1994:17-18).

3.4 Milostné téma

Další charakteristikou *Huajian ji* je společné téma písní - popis krásných dívek a dam a milostné setkání s nimi. Vývoj a uchopení milostného tématu jsou v čínské poesii značně odlišné od pojetí evropského, a proto uvedu jeho velice stručný vývoj. Základní rozdíl je v tom, že pro milostné téma v čínské literatuře je typická fascinace ženskou a nikoliv mužskou touhou.

Milostné téma se poprvé objevuje již v Knize písní v oddíle *Guofeng* 國風. V těchto krátkých lyrických básních se téma projevuje jako touha nebo smutek z odloučení. Českému čtenáři jsou dobře známé z překladů Bohumila Mathesia.¹³ Tradiční výklad těchto písní v duchu konfuciánské ideologie tíhl k alegorii – roztoužená žena označuje poddaného, který touží po svém vládcí apod.

Druhá významná antologie čínského starověku *Chu ci* 楚辭, Slova, případně Písňe, z *Chu*, obohacuje milostné téma o smyslově naléhavou obraznost. Milostné setkání se ve *Chu ci* většinou odehrává v rovině touhy po intimním setkání s božstvem, ke kterému nakonec nedochází, případně je krátké, a tak nastává bolest z odloučení. *Chu ci* využívají bohatost pojmenování, která působí na vícero smyslů; jejich jazyk je ambivalentní a místy není jasné, kdo v písních promlouvá, s čímž se setkáváme i v *Huajian ji*.¹⁴

¹³ Například básně *Na mne-li myslíš...* nebo *Dopis děvčete*. Mathesius, 1961:12–13.

¹⁴ Více o *Chu ci* viz Slupski-Lomová, 2006:117-130.

Významným dílem pro vývoj milostného tematu je Popisná báseň o hoře *Gaotang*, *Gaotang fu* 高唐賦 připisovaná Song Yumu 宋玉. Setkání krále Huaie s bohyní hory Wu se v čínské literatuře stalo předobrazem k zobrazení milostného setkání – poté, co se král a bohyně setkají, bohyně odchází a zanechává krále osamělého. Při loučení bohyně králi řekla: „Za svítání jsem jitřním obláčkem/ za soumraku padajícím deštěm.“ Od tohoto momentu se odvíjí metafora „*yunyu* 雲雨, oblaka a déšť“, která pojmenovává tělesnou lásku; setkáváme se s ní i v *Huajian ji*.¹⁵ V jiné *fu* připisované Song Yumu, *Shennü fu* 神女賦 (Popisná báseň o bohyni) přistupuje autor k popisu ženy, který se stane územ pro popis žen v pozdější literatuře. Jak uvádějí Slupski a Lomová, „básník si všímá jejího oblečení, účesu a šperků, chůze, koketních pohledů a úsměvů, vůně, která se kolem ní šíří, a cinkání nefritových ozdob, které doprovází její pohyby.“¹⁶ Básníci *Huajian ji* si všímají stejných jednotlivostí.

S milostným tématem se setkáváme i v písních *yuefu* 樂府, a to především v takzvaných *nan yuefu* 南樂府, jižních *yuefu*. Rozsahem krátké skladby, převážně čtyřverší, povahou hříčky, jsou první básnické celky, které rozpracovávají téma lásky. Jejich základem jsou jazykové narážky, které využívají homofonie čínštiny a skrze zdánlivě nevinné příběhy popisují tělesnou lásku.¹⁷ Tento způsob narážek je v pozdější milostné poesii nepostradatelný. Podrobněji se mu budu věnovat dále v kapitole o jazyku *Huajian ji*.

Další a de facto poslední poloha milostného tematu v čínské literatuře je osamělá žena toužící po muži, na kterého vzpomíná. Pro písně *ci* je tato poloha zcela klíčová. Poprvé se s ní ve výsadním postavení setkáváme v některých z Devatenácti starých básní.¹⁸ Vzhledem k *ci* a *Huajian ji* je zajímavá především poslední báseň cyklu, která se odehrává v noci, promlouvá o dámě, která osamělostí nemůže spát a vyhlíží svého milého – stejným tématem se zabývá většina písní *Huajian ji*. Další podobností je jazyková ambivalence, kdy není jasné, kdo promlouvá – jedná-li se o promluvu ženy, muže, případně o promluvu obou. Jazyk této básně postupně přešel do básnické slovní zásoby a některé jazykové formule používané i v *Huajian ji* mají svůj původ zde.¹⁹

Zcela zásadní význam pro milostné téma v čínské literatuře má dvorská poesie v užším slova smyslu z období Šesti dynastií (222 – 589). Jedná se o vycizelované básně, které se věnují popisu krásných žen za využití erotického podtextu. Jak uvádí Lin, „pro palácovou poezii jsou charakteristické kratší skladby, v nichž vlastní popis ženy sestává

¹⁵ Slupski, Lomová, 2006:136–138. Překlad celé básně, Perta Ringrose IN *Literatura*, 1999:51–54.

¹⁶ Slupski, Lomová, 2006:137. Další informace a překlad části básně tamtéž.

¹⁷ Viz například Lin, 1999:111.

¹⁸ Slupski, Lomová, 2009:144–147. Překlad devatenácté básně tamtéž.

¹⁹ Např. *chousi* 愁思 – smutné myšlenky, hluboké obavy. Více k tématu viz Slupski – Lomová, 2009:144–147.

z líčení jejích gest, úsměvů, které naznačují milostnou touhu a její naplnění (Lin, 1994:119).“ Charakteristická je práce s literárními narážkami, náznakovost a nedořečenost, časté použití synekdochy, které se poté objevuje i v písních *Huajian ji*. Básně byly tradiční čínskou kritikou hodnoceny jako povrchní a plytké. Na druhé straně ale díky nim došlo k tříbení jazyka a „realistického popisu vnější skutečnosti, při němž [autoři] nezapomínají ani na duchaplnou formulaci, nečekaný postřeh, eleganci (Lin, 1994:147).“²⁰

Vývoj milostného tématu v čínské literatuře završují právě písně *ci* v antologii *Huajian ji*, která toto téma staví do popředí. Vezmeme-li v úvahu další zachované dobové *ci*, je vidět, že kromě milostného tématu znaly i náboženská a sociálně kritická témata (Chang, 1980:18). Jejich pomínutí je v *Huajian ji* programové a poukazuje na účel, s jakým byla antologie sestavena.

Milostné téma v *Huajian ji* stojí před problémem opravdovosti. Písně psali muži a zpívaly je ženy. V písních se představuje ženský svět, jak ho viděli muži. Stephen Owen poukazuje na to, že slova, která básníci používali jsou obecného charakteru, což přinášelo omezení vedoucí k otázkám o opravdovosti. Zároveň Owen připomíná, že v básních *shi* byla opravdovost daná Velkou předmluvou ke Knize písní a považovala se za klíčovou (Owen, 1994:45-46).²¹ Lois Fusek v úvodu ke svému překladu *Huajian ji* uvádí, že se písně věnované ženám mohly pokusit „o realistické zachycení jejich neštěstí, ale místo toho ženy v nich nevypadají opravdově, ale představují vysoce stylizované postavy založené více na konvencích čínské milostné poezie než na vlastních zážitcích nebo výjevech daného okamžiku (Zhao, 1982:23).“

Písně *ci* navazují i na tangskou báseň: Pro tu platilo, že popis přírody *jing* 景 zároveň reflektuje emoce, vnitřní rozpoložení básníka, *qing* 情.²² I některé, především Wen Tingyunovy, písně *Huajian ji* postupují od popisu vnějšího – účesu, líčení, oblečení dámy – k popisu vnitřního – popis jejích myšlenek a pocitů. Toto je patrné především v dvoustrofových písních, kdy se většinou první strofa se věnuje popisu vnějšího a druhá popisu vnitřního. Objevuje-li se v písních popis přírody nebo počasí, pak obvykle reflektuje náladu dámy – fouká vítr, prší, je mlha, zima, smutně zpívá žluva, atd.

Na závěr této podkapitoly bych ráda zmínila dva fenomény, se kterými se v písních *Huajian ji* setkáváme. Prvním z nich je místo hudby a druhým je to, co Anna Shields označuje jako „*liminality*“, prahová, hraniční situace vnějších okolností písní. V *Huajian ji* se často setkáváme s dívkou hrající na hudební nástroj – především na loutnu *pipa* nebo citeru *zheng*.

²⁰ Další informace k tématu včetně překladu a rozboru básní viz Lin, 1994: 107–147.

²¹ O Velké předmluvě viz článek Lomové IN *Literatura*, 1999:7–21.

²² Více viz Lomová, 1999:29–32.

Stephen Owen vysvětluje, že v „čínském ‚stupňování lásky‘ je předposlední stupeň obvykle zpěv (...). Skrze píseň žena, která by měla být zdrženlivá a stydlivá, dostává hlas a oprávnění promluvit o tom, co by mělo cítit její srdce (a protože tyto ženy byly placené zpěvačky, slyšet tento druh písní jako by byly pravdivé, bylo uklidňující) (Owen, 1994:33).“ V tomto světle je nutné vnímat verše písní, ve kterých ženy „odkládají loutnu *pipa*.“

Co se „*liminality*“ týče, dovolím si odcitovat delší osvětlující úsek z monografie od Shields:

Když se podíváme na obrazy *Huajian ji*, zjistíme, že hraniční místa, momenty a roční období jsou tak časté, že se pro tyto písně jeví jako standardní. Nejen, že jsou ženy uvězněné uvnitř budoárů, ale také jsou zarámované za okny, umístěné na okraj zábradlí a napůl osvětlené světlem lampy. Melancholické výjevy se často odehrávají za svítání nebo brzy v noci, za soumraku; roční doba, je-li uvedená, je mnohokrát přechodná – nejčastěji konec jara. Co se týče psychické „hraničnosti“ žen, často balancují na prahu dvou světů – na okraji toho, aby je viděl pozorovatel v pozadí, a zároveň nejsou úplně odhalené (Shields, 2006:190).

Shields také poukazuje na exkluzivitu použití motivu snu, především v písních Wen Tingyuna (Shields, 2006:181).

3.5 Zobrazené ženy

Ideál krásy všeobecně přijímaný za doby dynastie Tang se odlišoval od ideálu dnešního. Krásné dámy byly plnoštíhlé, s kulatým obličejem, bohatě malovanou tváří a rafinovanými účesy. Dámy si malovaly obočí (více viz níže v přehledu básnických klišé), tvář a malovaly/tiskaly/lepily si ozdůbky na obličej. Ozdoby na obličej *dian* 鈿 - do češtiny se překládají jako znamínka krásy - se umísťovaly na tvář, mezi obočí, na spánky, pod oči nebo do koutků úst.²³ Z ozdob *dian* 鈿 v *Huajian ji* můžeme usuzovat denní dobu a stav dámy – jestli se po ránu líčí, nebo večer odličuje - případně čteme o ozdobách spadných na lůžko, které implikují, že dámě se večer nechtělo odličít a spí neodstrojená. Stejnou funkci mají okvětní plátky a květiny, které si dámy vetkávaly do účesů.

Účesy se nosily velké, vzdušné, vyvázané vysoko na temeni hlavy a upevněné zdobenými jehlicemi. Heroldová uvádí, že až do doby Tang byly jediné známé a užívané šperky právě jehlice do vlasů a přívěsky na oděv (Heroldová, 2010:61). I v *Huajian ji* se setkáváme především s jehlicemi do vlasů, v menší míře s přívěsky na oděv, pásky a v několika případech s náušnicemi.

²³ Heroldová, 2010: 60. Viz též vzorník ozdob tamtéž.

Střih šatů byl podmíněn podnebím Číny. Dnešní provincie *Sichuan*, kde stát *Shu* ležel, se nachází v subtropickém podnebném pásu, je tam vlhko a teplo. V módě byly velké výstřihy odhalující poprsí, dlouhé sukně doplněné kabátky s krátkými i dlouhými rukávy, případně dlouhé šaty bez ramínek, převázané v podpaží, kdy ramena zakrýval pouze šál z gázu nebo jiné tenké, průsvitné tkaniny (Heroldová, 2010:55).

Jako materiál se ve vysoké společnosti používalo hedvábí a je vidět posun směrem od tlustších látek k tenčím, daný právě podnebím (Heroldová, 2010:55).²⁴ Oblečení bylo zdobeno tkanými vzory, batikou, zlacením nebo bohatými výšivkami. Výšivky se vyšívaly buď přímo do látky nebo se vystřihovaly a nalepovaly na oděv.²⁵ Stejně tak zlaté ozdoby se buď nalepovaly, nebo vetkávaly, kdy zlatá niť buď prošívala látku nebo byla ve formě dracounu na látce přichycena jemnými stehy (Heroldová, 2010:25).

V *Huajian ji* se setkáváme výlučně se ženami z vyšší společnosti. Jsou to mladé dívky toužící po lásce. Nejedná se o konkrétní ženy, ale o anonymní, vysoce stylizované postavy, které jsou neměnné a naplňují mužský ideál mladé, milující, krásné dívky. Fusek o světě *Huajian ji* dodává následující:

Není to opravdový svět rodiny a společenské povinnosti, ale svět rozkoší a zábavy, jehož roztomilí obyvatelé, literární konvence a fantazie jsou stylizované do pozoruhodné dokonalosti (Zhao, 1982:22).

Sociální tematika je *Huajian ji* zcela cizí a jediná práce, kterou žena může v *Huajian ji* vykonávat je vyšívání nebo zdobení svého oděvu.

V níže uvedených písních je dáma často zobrazena opilá. Četnost výskytu motivu opilosti je dána shodou okolností, v celkovém korpusu antologie se jedná o motiv spíše neobvyklý. Téma pití alkoholu a opilosti rozpracovává až Li Qingzhao.

3.6 Jazyk

Písně *Huajian ji* jsou psané *wenyanem* a zároveň využívají slovní zásobu střední čínštiny; celkově se nejedná o hovorový jazyk. V *Huajian ji* nacházíme metafory, zdobná slova a dobová klišé. Izolující charakter klasické čínštiny umožňuje autorům vyjadřovat se neurčitě bez jasného vymezení, kdo je mluvčím, a často bývá obtížné píseň jednostranně interpretovat. V této kapitole se pokusím vystihnout hlavní charakteristiky jazyka použitého v *Huajian ji* a nakonec podám přehled nejběžnějších metafor a klišé použitých v níže rozebíraných písních.

²⁴ Více o hedvábí viz Heroldová, 2010.

²⁵ Více o zdobení hedvábí a výšivkách viz Heroldová, 2010, 24–27.

Drtivá většina slov je jednoslabičných; zároveň je značná část slovní zásoby volena tak, že jedno slovo nese bohatost významů a jeho sdělení se zpřesňuje až skrze bezprostřední kontext. Ve slovní zásobě *Huajian ji* jsou bohatě zastoupena slova pojmenovávající city. Jedním z nejčastějších slov je sloveso *hen* 恨: zápis znaku, radikál srdce a fonetikum „*hen*,“ naznačuje, že se jedná o pocit „*hen*.“ Pocit „*hen*“ v sobě spojuje smutek, lítost (většinou nad opuštěností, samotou; protagonistka písně „*hen*,“ že její milý odešel a nechal ji samotnou) a zároveň nenávisť (téměř catullovské „*Odi et amo*“). Sloveso 恨 je v *Huajian ji* frekventovaný výraz, který se objevuje většinou v závěru písně, kdy je pozornost básníka zaměřena na to, co dáma prožívá. Přesný překlad slov označujících citové stavy do češtiny je prakticky nemožný, protože jejich významy jsou zatíženy různými konotacemi.

Další komplikací je použití zájmen, která jsou v čínštině jediným vodítkem, zda se jedná o výpověď v 1., 2. nebo 3. osobě. Pro klasickou čínštinu je typické časté vynechávání zájmen. Klasická čínština také obvykle nevyjadřuje ani ostatní jazykové kategorie, rod u zájmen, plurál, čas a rod u sloves. Když se při interpretaci písně snažíme zjistit, zda je mluvčím muž nebo žena, musíme se opřít buď o věcné informace napovídající identitu protagonisty (popis oblečení nebo toho, co dělá), případně o tradiční výklad písní, který je v této práci reflektován úvodem k písním v jejich čínských edicích.

V *Huajian ji* nejčastěji užívané zájmeno je *jun* 君, jedná se o zájmeno druhé osoby implikující uctivé označení, může se vztahovat jak k muži, tak k ženě. Chce-li autor vyjádřit třetí osobu, použije buď označení *ren* 人, „někdo,“ opisné *youge* 有个 „je tu jeden takový/taková, který/která“ nebo hovoří konkrétně o milenci *lang* 郎, případně *yulang* 玉郎 „chlapec/milenc/ženich z nefritu,“ což je v té době již lexikalizované označení pro milence. Tímto krátkým seznamem se označení osob užívané v písních *Huajian ji* de facto vyčerpává.

Pro básně *shi* platilo, že jedno dvojverší tvořilo jeden myšlenkový celek. Toto již v písních *ci* není pravidlem. Myšlenky zde plynou z verše na verš. Owen ukazuje, v čem je forma *ci* oproti formě *shi* volnější:

Ci mohly osamostatnit frázi, přidat jeden dlouhý řádek na místo dodatečného zhodnocení; mohly formálně ztvárnit náhlý obrat, zvláštní asociaci, scénu z minulosti, neurčitý obraz. *Shi* směřovaly k vyváženosti a k ukončeným výpovědím. *Ci* směřovaly k zanechání věcí nedokončených, k nesouměrnostem, k ponechání prvků stojících osamoceně (Owen, 1994:59).

Čínština až do moderní doby neznala interpunkční znaménka, pro zápis písní se zároveň neuzíval evropský způsob s grafickým oddělováním veršů a není tedy vždy zcela jasné, kde končí jedna myšlenka a začíná druhá. Tomuto problému se ve svém článku věnuje Stephen

Owen (Owen, 1994:36-38). Zastavuje se také nad problémem chápání přímé řeči. Vzhledem k tomu, že ani přímá řeč není v zápisu písní nijak uvedena, bývá obtížné určit, kde začíná a kde končí. Owen na příkladu Liu Yongovy písně *Qiuye yue* nabízí tři možné délky promluvy dámy (dva verše, čtyři nebo šest) a ukazuje, jakým způsobem by se v každém případě lišila interpretace písně. Dáminu promluvu tvoří píseň, a vzhledem k nejasnosti osobních zájmen délka promluvy mění nejen to, o čem dáma zpívá, ale i to, komu jsou její slova určena. Tato ambivalence významů dodává písním na tajemnosti a nahrává odlišným interpretacím a překladům.

Neurčitost a nedokončenost písní, jak je známe dnes, pravděpodobně nebyla takovým problémem v době vzniku, kdy se písně zpívaly za doprovodu nástrojů; předpokládá se, že předehra uvedla náladu, dala najevo, kdo je mluvčí, atd. Melodie sama provedla posluchače písní a objasnila dnes interpretačně obtížná místa. Provázanost s hudbou, obzvláště v raných stadiích nemůže být doceněna. Abychom pochopili náznaky, které nám text písně dává, je nutné představit si celý obraz/příběh písně. Informace o příběhu můžeme čerpat z tradičních komentářů, případně z dobových konvencí, známých například z obrazů.

Jazyk *Huajian ji* je dekorativní a využívá ustálená klišé, která staví na jazykových invencích takzvané palácové poezie z období Šesti dynastií a tangské básně. V písni bývá poskytnutý značný prostor popisu nádhery dámy a budoáru, ve kterém se nachází. Použitím ustálených klišé básník na minimálním prostoru jedno- nebo dvouslabičného výrazu navozuje dobře známé významy, se kterými poté může pracovat podle svého záměru. Častým základem pro vznik klišé byla zvuková podoba symbolu a věci, kterou klišé zastupuje. Vzhledem k vysoké míře homofonie v čínštině se homofonní narážky v literatuře staly oblíbeným vyjadřovacím prostředkem. Ráda bych zde podala přehled nejužívanějších jazykových klišé tak, abych se k jejich výkladu nemusela vracet v rozboru jednotlivých písní.

obočí – malé kopečky *xiaoshan* 小山 obočí můra *emei* 蛾眉 obočí vzdálené kopečky *yuanshanmei* 遠山眉 Styly malování obočí podle dobového ideálu krásy. Nejoceňovanější byla „můří obočí,“ která evokovala chlupatá tykadla nočních motýlů. Obočí „kopečky“ se kreslila na čelo ve tvaru malých půlkruhů, které připomínaly dva kopečky v dálce.

oblaka vlasů *binyun* 鬢雲 Tangský ideál krásy u žen předpokládal velké, vzdušné účesy – uzly s ozdobami. V *Huajian ji* setkáme s jehlicemi do vlasů nebo květinami jako ženskými ozdobami. Z jejich popisu se dá odvodit, je-li ráno (dáma se upravuje a vetkává si

jehlice/květiny do vlasů), večer (dáma se odstrojuje) nebo je-li dáma na lůžku s mužem (opadané okvětní plátky na lůžku).

mandarínské kachničky *yuanyang* 鸳鸯 Symbol manželské lásky a věrnosti. Mandarínské kachničky žijí celý život v párech.

vrba *liu* 柳 Vrbová větvička je symbol odloučení. Výraz pro vrbu zní jako *liu* 留, zůstat. Dámy vrbové větvičky dávaly odcházejícím mužům jako symbol toho, že by je chtěly „zadržet,“ a že očekávají jejich návrat.

divoké husy *yan* 雁 Divoké husy jsou symbolem dopisů. Tato metafora sahá zpátky do dynastie Han, kdy Su Wu, zadržovaný u Xiongnuů, posílal dopisy přivázané k nohám hus (Zhao, 1982:207). Husy v písních *ci* vystupují především jako tažní ptáci, kteří ukazují na plynutí času a absenci milého – dáma znovu po půl roce vidí hejno hus a očekává dopis od milého, který nepřichází.

vlákna lotosu *ousi* 藕絲 Vlákna lotosu jsou literární narážkou pro milostnou touhu, která sahá k palácové poezii. Výraz 藕絲 je homofonní s 偶思, touha po partnerovi.

fénix *feng* 鳳 Stejně jako mandarínské kachničky, i fénix je symbolem manželského štěstí a radosti (Zhao, 1982:212). Může symbolizovat i milence (Obuchová, 2000:112).

vodní hodiny *louhu* 漏壺 Čas se v Číně měřil vodními hodinami. Vodní hodiny tvořila soustava misek s vodou různých velikostí postavených nad sebou tak, že postupným odkapáváním vody z jedné misky do další se v poslední misce soustavy díky plováku ukazoval čas. Jak čas postupoval a vody v nádobách bylo méně, docházelo k prodlužování intervalu mezi jednotlivými kapkami. Protahování kapání, o němž se hovoří v písních *Huajian ji*, je tedy nepřímým pojmenováním pozdní noci.

zábradlí *lan'gan* 欄幹 Dáma v písních *ci* je často „opřená o zábradlí“ a zahleděná do kraje. Jedná se o symbol spojený s fenoménem, kterému Shields říká „*liminality*,“ kdy zábradlí představuje předěl mezi budoárem, dáminými myšlenkami, vzpomínkami, touhami a světem venku, kde je milý.

žluva *ying* 鶯 Žluva nebo její zpěv v *Huajian ji* symbolizují ranní hodinu. Černá připomíná, že podobné konotace jako má žluva v Číně, má v českém prostředí slavík (Wen, 1961:195). Fusek uvádí, že žluvy jsou častým symbolem pro zpěvačky a prostitutky (Zhao, 1982:212).

paulovnie *wutong* 梧桐 Paulovnie je strom, který se často nachází na čínských dvorcích a zahradách. Má velké listy, které jakoby uzamykají dvorek pohledům shora. Fusek připomíná, že jeho čínské jméno je homofonní s 吾同, což znamená „my dva“ nebo „my společně,“ a proto se v písních *ci* objevuje tak často (Zhao, 1982:215).

hluboký dvůr *shenyuan* 深院 „Hluboký“ je v písních *Huajian ji* ustálený, lexikalizovaný přívlastek ke slovu dvůr. Někdy je pojmenování zdůrazněno zdvojením adjektiva *shen* 深. Toto zobrazení se opírá o dříve zmíněné skutečnosti – dáma dvůr nahlížela z patra, zpoza zábradlí, stála nad ním, dvůr byl pro ni skrytý za listy paulovnie a vyvolával zdání hloubky. Zároveň je výraz homofonní s výrazem 深怨, „hluboký stesk/výčitka.“

červené fazolky *hongdou* 紅豆 Červené fazolky jsou symbolem lásky. Jejich domovem je jižní Čína a říká se jim také *xiangsi* 相思子, „semínka lásky.“ Podle pověsti vyrašily pod stromem, pod kterým zemřela žalem manželka vojáka; fazolky mají tvar slz a barvu krve (Wang, 1987:66). Známé jsou například z Wang Weiova čtyřverší *xiangsi* 相思, které do češtiny Ryšavá přeložila jako *Touha* (Wang, 1987:67).

chlapec z nefritu *yulang* 玉郎 Chlapec z nefritu, nebo také nefritový ženich je lexikalizované pojmenování pro milence.

jarní myšlenky *chunsi* 春思 Jarní myšlenky nebo city implikují touhu po lásce.

podhlavník *shanzhen* 山枕 V tradiční Číně nebyl známý polštář evropského stylu. Místo polštářů se používaly podhlavníky vytvořené ze dřeva nebo porcelánu. Byly klenuté a na okrajích se mírně zvedaly; připomínaly kopce hor, a proto se označují podhlavník – hora.

vykuřovadlo *honglu* 紅爐 V písních měla vykuřovadla mnoho funkcí. Nejen že se v nich pálily vonné silice, a tak z nich stoupala vůně, ale také se nad nimi sušilo nebo provoňovalo prádlo. Vykuřovadla také poskytovala zdroj tepla.

nefritový *yu* 玉 Adjektivum „nefritový“ je v *Huajian ji* ustálený přívlastek pro krásné předměty zájmu, ať se jedná o již zmíněného nefritového ženicha, nefritovou loutnu nebo nefritové prsty.

luan luan 鸞 Bájný pták. Má se snad podobat fénixovi a symbolicky ukazovat na to, že muž a žena jsou si vzdálení.

4. LI QINGZHAO

4.1 Historické pozadí, osobnost a život

Li Qingzhao 李清照 (1084 – 1151?) je pravděpodobně nejznámější čínská básnířka. Její jméno je spojováno s písněmi *ci* a s nešťastným osudem, který zobrazuje ve svých písních. Českým čtenářům je dobře známá díky překladům Zlaty Černé a Jana Vladislava, kteří ji zařadili do své antologie *Jara a podzimy: devět básníků ze staré Číny*; později byly překlady písní Li Qingzhao přetištěny a doplněny v samostatné publikaci *Jizvy rosy*. Jiný přístup k překladu jejích písní nabízí sbírka *Květy skořicovníku* od Ferdinanda Stočese, která je opatřena rozsáhlou předmluvou věnující se básniřčině životu kompilovanou z různých zdrojů.

Li Qingzhao žila za dynastie *Song* (960 – 1279), kdy na jedné straně dochází k obrovskému rozkvětu Číny, její hmotné kultury a myšlení a na druhé straně dochází k útokům kočovných kmenů na severu Číny, které vyústí k ustavení džurčenské dynastie *Jin* 金 (1115-1234) a útěku songského císařského dvora na jih za řeku *Yangzi*, kde zakládá novou dynastii *Jižní Song* (1127 – 1279).²⁶ Ačkoliv v tvorbě Li Qingzhao můžeme najít několik odkazů k dobové situaci říše, nejedná se o motiv, který by byl zdůrazňován v takové míře jako například u Li Yuho. K situaci v říši se Li vyjadřuje ve svých básních *shi*.

Podle tradiční interpretace byla doba dynastie *Song* obdobím rozkvětu formy *ci*, zatímco básně *shi* byly zatlačeny do pozadí.²⁷ Současní autoři (Egan, 1994) naopak zdůrazňují, že přestože písně *ci* za dynastie *Song* skutečně zažívaly svůj největší rozkvět, stále stály ve stínu básní *shi*. Egan to dokládá na dvou klíčových oblastech čínské literární tvorby. Zaprvé ukazuje, že až do období poloviny *Jižních Songů*, tj. po smrti Li Qingzhao, autoři, kteří sestavovali sbírky svých básní do nich nezařazovali písně *ci*, které pravděpodobně neshledávali dostatečné literárními. Zadruhé Egan poukazuje na překvapující absenci předmluv ke sbírkám písní *ci*. Uvádí, že pouze dvě ze všech zachovaných songských sbírek *ci* mají předmluvu. Podle Egana to napovídá nedostatku potřeby díla kriticky zhodnotit a obhájit (Egan, 1994:192-193). Egan dále cituje jihosongského kritika Hu Yina, který říká, že literáti psali *ci*, ale následovně „okamžitě zametli své stopy (Egan, 1994:193).“ Je tedy zřejmé, že ačkoliv písně *ci* zažívaly rozvoj, jak dokládají zachované písně, ve společenském styku a pojetí literatury stále převažovaly básně *shi*.

²⁶ O rozvoji Číny za dynastie *Song* viz například Fairbank, 2004:106–129.

²⁷ Například doslov IN Wen, 1961:177.

O životě Li Qingzhao se můžeme dozvědět z jejího doslovu k *Záznamům na kovech a kamenech* jejího manžela, kde Li podává svoji autobiografii.²⁸ Li Qingzhao se narodila do vzdělané rodiny; její děd byl vysoce postavený úředník, který se v císařských zkouškách umístil na prvním místě, její otec byl taktéž vzdělaný úředník, který se pohyboval v kruhu kolem básníka Su Shia, a její matka byla vzdělaná žena s básnickým nadáním. Li bylo poskytnuto vzdělání v domě jejích rodičů. O jejím vzdělání se dočítáme v doslovu mezi řádky, když se zmiňuje, jak spolu s manželem sbírala knihy, staré tisky a katalogizovala je.

V sedmnácti letech byla provdaná za Zhao Mingchenga 趙明誠. Jejich manželství bývá tradičně popisováno jako šťastné díky společným zálibám v literatuře a sbírání starožitností. Wixted ve svém článku tuto interpretaci zpochybňuje, když poukazuje na smutek reflektovaný v písních Li Qingzhao. Upozorňuje, že i když v doslovu k manželově sbírce Li popisuje společné momenty štěstí z počátku manželství, v průběhu textu se její postoj mění, když popisuje manželovu vzrůstající posedlost sbíráním starožitností. Stejně tak Wixted uvádí, že doslov byl napsaný „pět let po manželově smrti a třicet let po idylických momentech, které popisuje (Wixted, 1994:158).“ Wixted také zmiňuje fakt, že když pomíneme doslov, tak nejranější zmínka o šťastném manželství Li a Zhaoa byla napsaná čtyři století po jejich smrti (Wixted, 1994:158-159). Další problém představuje fakt, že Li a Zhao spolu navzdory dobovým požadavkům a zvyklostem neměli žádné děti. Za ještě zajímavější Wixted považuje absenci jakékoliv zmínky tohoto problému v básnířčině tvorbě, nota bene kritiky na toto téma od pozdějších komentátorů (Wixted, 1994:159). Ať bylo manželství šťastné či nikoliv, ve tvorbě Li Qingzhao se jako leitmotiv objevuje stesk způsobený vzájemným odloučením.

V doslovu Li dále popisuje útrapy, které ji potkaly po pádu dynastie Severní Song, po útěku Li a Zhaoa před džurčenskými nájezdy, popisuje, jak přišli o většinu sbírek a hovoří o smrti manžela. Kontroverzní etapou jejího života, o které se v doslovu nezmiňuje, je její druhé manželství s nižším úředníkem Zhang Ruzhouem 張汝舟. Svatbu měla snad v roce 1132, ale tři měsíce po svatbě údajně požádala o rozvod, a její žádosti bylo vyhověno. Jak uvádí Wang:

Učenci dynastií Ming a Qing sepsali svazky, aby vyvrátili tyto podvodné zkazky o jejím druhém manželství jako čirý výmysl záměrně vykonstruovaný jejími protivníky, kteří tím chtěli zničit její pověst (Wang, 1989:119).

Vzhledem k tomu, že k této události chybí jakékoliv důvěryhodné prameny, Wixted i Wang se shodují, že ji není možné spolehlivě rozsoudit (Wixted, 1994:159-160) (Wang, 1989:119).

²⁸ Překlad do angličtiny viz Owen, 1996:591–596.

O konci života Li Qingzhao se žádné zprávy nezachovaly a není jasné ani datum jejího úmrtí.²⁹

4.2 Vývoj *ci*

Li Qingzhao začala psát písně *ci* zhruba sto padesát let po vydání *Huajian ji*. Písně *ci* během té doby prošly vývojem, který ovlivňuje i básnířčinu tvorbu. V této kapitole se pokusím načrtnout a vystihnout základní charakteristiky vývoje písní *ci* a to, jakým způsobem se na tvorbě Li Qingzhao odrážejí. Pro ucelený literárně historický výklad viz Chang, 1980. Stejně jako Chang se zaměřím na významné autory písní *ci* a na inovace, které žánru přinesli. Tvorba všech těchto autorů je českému čtenáři dostupná v překladech Černé a Vladislava (Wen, 1961).

Stylem *Huajian ji* byl na počátku své tvorby silně ovlivněný Li Yu 李煜 (937 – 978), známý také jako Poslední vládce Li *Li Houzhu* 李後主, poslední vládce státu *Jižní Tang*. Jeho dílo se dělí na dvě období – v prvním období, kdy Li Yu žije bezstarostným životem na svém dvoře, se zrcadlí právě styl *Huajian ji*, popisy krásných žen a okázalost dvorského prostředí. Zlom nastává v době, kdy stát *Jižní Tang* podlehl státu *Severní Song* a Li Yu byl odvezen do songského hlavního města, kde byl držen v domácím vězení.

Tradiční interpretace v Li Yuho stylu vidí reflexi osudu říše a světa na jeho vlastním osudu. Li Yu se často obrací do minulosti a v jeho písních se setkáváme s motivy „ztracené země“, „jižní země“ a měsíce, jakožto jediné věci, která je stálá a všude stená, případně snu, který má podobný význam jako měsíc (Chang, 1980:67-69). Li Yu chápe píseň *ci* jako osobní lyriku, ve které „odhaluje hloubku svých nejosobnějších pocitů (Chang, 1980:66).“ Jeho písně jsou expresivní díky novátorskému využití modálních sloves, zvolání a tázacích slov.³⁰ K *huantou* Li Yu přistupuje jako k předělu mezi dvěma lyrickými momenty, které stojí ve vzájemném protikladu (Chang, 1980:84). Za největší Li Yuho přínos se považuje jeho schopnost podávat hluboké myšlenky jednoduchými slovy (Chang, 1980:78). Stejnou schopnost má i Li Qingzhao, které se skrze jednoduchá slova a jednoduché obrazy daří vyjádřit hloubku svého citu. I ona ve svých písních používá tázací slova a zvolání, která sdělovaným pocitům dodávají na intenzitě. Zároveň jsou její písně vnímány jako osobní lyrika.

²⁹ O životě Li Qingzhao byla v současné době publikována kniha: Wei Djao: *A Blossom Like No Other: Li Qingzhao*. Toronto: Ginger Post Incorporated, 2010. V době dokončení této bakalářské práce v ČR bohužel nedostupná.

³⁰ O Li Yuho jazykových prostředcích více viz Chang, 1980:73–77.

Stephen Owen v závěru svého článku, který se zabývá otázkou opravdovosti v písních *ci*, tento tradiční obraz problematizuje. Říká, že je možné Li Yuho chápat ze dvou pohledů. Jako první, tradiční pohled uvádí tesknícího básníka drženého v zajetí, který pod tíhou vzpomínek píše písně plné hlubokého citu. Připouští i druhou možnost, kdy vidí Li Yuho jako „mistra umělce, v zásadě šťastného a vykrmovaného – i když lehce nostalgického. Mění slova znovu a znovu, dokud konečně jeho písně ‚neznějí opravdově.‘ (Owen, 1994:69)“ Tento vhléd považuji za velice cenou poznámku, která může ale nemusí ovlivnit i individuální čtení písní Li Qingzhao s ohledem na přítomnost autentického ženského hlasu v jejích písních.

Druhým klíčovým mužem pro vývoj *ci* byl Liu Yong 柳永 (987 – 1053), který proslul svým životem mezi zpěvačkami. Svůj život trávil v zábavních čtvrtích a vrátil se zpátky k vnímání *ci* podle způsobu *Huajian ji*, jako písní zábavních čtvrtí. Jeho styl a dikce - používal velmi hovorový jazyk - byly označovány za vulgární a mnozí, včetně Li Qingzhao, mu je vyčítali. Liu Yongovy *ci* se vyznačují hudebností verše, který je přičítán také Li Qingzhao. Chang uvádí, že jako dobrý hudebník Liu kladl důraz na hudebnost písní, jejichž verše z toho důvodu byly značně nepravidelné a flexibilní (Chang, 1980:152). Liu Yongovi Chang připisuje „lyrické prozkoumání podrobných vnějších událostí (Chang, 1980:147).“

Hlavní přínos Liu Yonga tkví v zavedení formy *manci* 慢詞.³¹ *Manci*, neboli pomalé *ci*, byly v jeho době běžné v lidových *ci*, zatímco v literátské tradici zůstávaly stranou. Liu Yong byl první autor *ci*, který se soustředil na tuto formu, čímž ji do literátské tradice pozvednul (Chang, 1980:108). V *manci* Liu Yong nachází prostor pro realistický popis svého okolí. *Manci* se stává mnohavrstevným útvarům, kde se na sebe obrazy vrství jeden za druhým, bez zdánlivého konce (Chang, 1980:144). Formu *manci* si oblíbila i Li Qingzhao, které vyhovoval větší prostor pro vyjádření citů. V této formě je napsaná například její nejslavnější píseň *Shengsheng man*.

Su Shi 蘇軾 (1036 – 1101), známý také pod pseudonymem Su Dongpo 蘇東坡, byl starší současník Li Qingzhao. Z jeho díla se do dnešního dne zachovalo tři sta písní *ci*, což je nejvíce ze všech severosongských autorů (Egan, 1994:207). Proslavil se jako autor básní *shi*; psaní písní *ci* se začal věnovat až poměrně pozdě – ve třiceti letech. Su Shi zcela změnil vnímání písní *ci*. Udělal to, čemu se dnes říká *yi ci wei shi* 以詞為詩 – „psát *ci* jako by to byly *shi*.“ Nejen že Su Shi začal svoje *ci* opatřovat předmluvami, přinesl do *ci* i nová, vážná

³¹ Charakteristikám rozdílů mezi formou *xiaoling* 小令, mezi které patří písně *Huajian ji*, a formou *manci*, které se objevují u autorů po Liu Yongovi, se věnuje Chang. *Manci* chápe jako delší prozodické útvary o 70 až 120 znacích, přičemž písně v rozmezí 60 – 70 znaků tvoří hranici mezi oběma subformami. Chang dále uvádí, že různí autoři chápou rozdíly odlišně. Wang Li, například, chápe *xiaoling* jako skladby maximální délky 58 znaků a vidí u nich možnou spojitost s tangskou básní, zatímco principy *manci* chápe jako skladby od tangské básně odlišné, kterým je vlastní větší délka. Chang uvádí i odlišné názory jiných autorů Více viz Chang, 1980:110–112.

témata. Ve svých *ci* se zabýval vyjádřením vnitřních citů, zatímco *shi* si rezervoval pro ostatní témata (Chang, 1980:170). Mezi jeho *ci* můžeme najít písně na rozloučenou, skladby reflektující bolest z odloučení, popis vycházky, filozofické úvahy atd. Jeho kritici, včetně Li Qingzhao, mu vytýkají nehudebnost. Chang uvádí, že ačkoliv Su Shi nebyl hudebně nadaný, neignoroval hudební složku písní. Sám ale nové melodie neskládal a uchyloval se k praxi *tian ci* 填詞, vyplňování *ci*, kdy do stávajících melodií vkládal nové texty. Tento způsob psaní *ci* v budoucnosti převládl.

Su Shi je první autor, který písně *ci* přestává vnímat primárně jako hudební, písňovou formu, ale zasazuje je do literární tradice. Z toho plyne i jeho názor na druhotnost hudební složky písně (Chang, 1980:162). Zatímco tradičně byly *ci* spojovány s křehkými dívkami zábavních čtvrtí, Su Shi dával jako protagonistům svých písní přednost statným mužům ze severu (Chang, 1980:160). Su Shi nesmírně obohatil jazykové prostředky písní. Chang připomíná jeho využití personifikace (Chang, 1980:189) a jazykových prostředků, které znal z básní *shi*; přičítá mu „prozkoumání téměř všech možných rétorických postupů (Chang, 1980:205).“

Proti Su Shiovi se vymezuje Li Qingzhao, která vnímá *ci* a *shi* jako dva oddělené styly. Kritizuje nedostatek hudebnosti v Su Shiových *ci* a kloní se k jemnému stylu psaní *ci* podle vzoru *Huajian ji*. Tento názorový rozkol dokládá vznik dvou škol, který se právě Su Shiem završil. Su Shi je zakladatel stylu *haofang* 豪放, do angličtiny překládaného jako „*heroic-abandon*,“ případně „*the bold romantic style*.“ V *ci* psaných tímto stylem se objevuje popis krajiny a reflexe historických událostí. Reprezentantkou stylu *wanyue* 婉約, do angličtiny překládaného jako „*delicate restraint*“ nebo „*the elegant restraint style*,“ je Li Qingzhao. Tento styl staví na odkazu *Huajian ji*, je mu vlastní zdobný jazyk a popisování citů a nálad. Jiaosheng Wang uvádí, že Li „přivedla ‚*the elegant restraint style*‘ na vrchol tím, že vytvořila svůj vlastní styl – styl Yi An.“³²

4.3 Žena

Postavení žen v songské společnosti se ve své studii věnuje Patricia Buckley Ebrey. Sleduje ženu různých společenských vrstev z mnoha úhlů pohledu, v různých životních situacích, a mimo jiné ukazuje, že žena postavení Li Qingzhao mohla vést naplněný život. Za doby dynastie *Song* bylo běžné, že nadané dívky z bohatých literátských rodin získaly domácí vzdělání spolu s chlapci. Ačkoliv z dnešního pohledu byl život ženy za dynastie *Song* těžký,

³²Yi An je pseudonym, pod kterým Li Qingzhao psala nejčastěji. Wang, 1989:vii.

Ebrey připomíná, že ani Li Qingzhao, které nedělalo problém kritizovat politickou situaci v zemi, si nikdy nestěžovala na omezení, kterým jako žena musela čelit (Ebrey, 1993:129).

Li Qingzhao je neslavnější a nejznámější čínskou básnířkou. Ve svém díle nenavazuje na předchozí ženskou tvorbu a obdobně ani pozdější autorky nenapodobují její styl, ačkoliv „mnoho autorek, které jí předcházejí a které po ní následují, jsou zpětně společně s ní pozdějšími kritiky zařazeny do jasné kategorie ‚spisovatelka,‘ pro kterou se Li Qingzhao stává standardem (Wixted, 1994:153).“ Wixted se ve svém článku dále pozastavuje nad tím, že v čínské tradici nebývá Li Qingzhao spojována s postavou Ban Jieyu 班婕妤 (Wixted, 1994:166) – zavrženou konkubínou dynastie *Západní Han*, která ve své slavné básni o vějíři artikuluje smutek nad tím, že ji císař zapudil. Ban Jieyu se v čínské literární tradici raného středověku stala prototypem ženy tesknící po milovaném muži.³³ Ačkoliv se dají v tvorbě obou žen najít podobnosti (např. jejich básně se nesnaží být ‚ženské,‘ ale stavějí na mužské literární tradici), bývá v rámci písní *ci* Ban Jieyu spojována s tradicí *Huajian ji* a ne s Li Qingzhao, patrně vlivem proměny Banina literárního obrazu, jak o něm hovoří Lomová (2005).

Tradiční čínská literární kritika na Li Qingzhao pohlíží pozitivně. Neobjevuje se názor, že pro ženu je nepatřičné psát, ale údiv nad tím, že tak kvalitní tvorba pochází od ženy. Wixted zmiňuje, že Li je někdy označovaná za lepší než mužští autoři, vždy se ale jedná o autory písní *ci* (Wixted, 1994:152-153). Wixted zároveň upozorňuje, že se „o Li Qingzhao v předmoderní době zřídka hovoří způsobem, jakým ji cení moderní kritici, jako o esenci vyjádření ženské citlivosti (Wixted, 1994:156).“ Oprostíme-li se od interpretační tradice, uvážíme-li jazykové problémy klasické čínštiny zmiňované v úvodu této práce a vezmeme-li v potaz, že v písních *ci* existuje tradice psaní písní ústy druhého pohlaví, nebývá jasné, napsal-li píseň muž nebo žena, neznáme-li její autorství. Ačkoliv Li vyniká hloubkou citů, variabilitou a novátorstvím jazyka, nevystupuje zcela mimo tradici písní *ci* a nenabízí jiný, explicitně ženský styl. Styl Li Qingzhao je možné napodobit a byl napodobován, o čemž svědčí velké množství písní, které jsou jí připisovány a které pravděpodobně nenapsala; není ale možné rozsoudit jsou-li autory těchto písní ve stylu Li muži nebo ženy.

4.4 Tvorba

Z domnělé tvorby Li Qingzhao se zachoval nepatrný zlomek. Dnes máme k dispozici pouze 15 jejích básní *shi*; ze 78 písní *ci*, které jsou jí připisované, je autorství jisté pouze u 43

³³ O problematice proměny vnímání osoby Ban Jieyu v literárně historickém kontextu, viz Lomová, 2005.

z nich, u ostatních panují nejasnosti (Wang, 1989:xii).³⁴ Předpokládá se, že většina básnířčina díla byla ztracena v průběhu jejího útěku za *Yangzi* a ve zmatcích doby.

Její básně *shi* jsou průměrné. Většinou mají politický nádech, když „zesměšňují kapitulantskou politiku severosongských císařů (Wang, 1989:x).“ Zatímco v písních *ci* Li používala elegantní jazyk, v *shi* volila přímý a věcný jazyk, který postrádal kouzlo jejího písňového stylu. Její básně *shi* do češtiny přeložené nejsou, stejně tak mi není znám jejich překlad do angličtiny.

Významnou součástí odkazu Li Qingzhao je *ci lun* 詞論, pojednání o písních *ci*. Jedná se o „první kritické pojednání v historii čínské literatury, které je věnované především zhodnocení estetických náležitostí žánru jako celku (Lin, 1994:3).“ Li se věnuje počátkům žánru, prozodickým vlastnostem, jmenuje několik melodií a autorů; uvádí základní odlišnosti mezi písněmi *ci* a básněmi *shi*. Myšlenka, kterou zmiňují všichni pozdější hodnotitelé tohoto eseje je [*ci*] *bie shi yi jia* [詞]別是一家, [písně *ci*] se vyčleňují jako zvláštní kategorie. Význam této věty spočívá v tom, že písně *ci* a básně *shi* jsou odlišné a je nutné k nim přistupovat nezávisle na sobě a s různými požadavky. *Ci lun* do češtiny přeložený není a bohužel mi není znám ani překlad do jiného evropského jazyka.

4.5 Styl

Li Qingzhao je čelní představitelkou *ci* psaných stylem *wanyue*. Její *ci* jsou ceněny pro křehkou krásu, hloubku citů a opravdovost projevu. Básnířčina tvorba se dělí do dvou období – do prvního období patří písně psané za života manžela, ve kterých Li většinou teskní kvůli jeho nepřítomnosti („služební cesty,“ shánění starožitností do sbírek); za druhé období se považuje čas po smrti manžela, ve kterém znovu hovoří o své samotě a opuštěnosti. Kvůli zjevným podobám obou období je často obtížné rozhodnout, do kterého období píseň patří.

Li Qingzhao používá jednoduchý jazyk blízký hovorové řeči; květnatá, smyslná pojmenování ve stylu *Huajian ji* jsou jí cizí. Li skrze pojmenování nejobyčejnějších věcí a skutečností dosahuje vyjádření hlubokých myšlenek. Podstatu jejího mistrovství výstižně shrnul Jiaosheng Wang. Dovolím si zde odcitovat delší část jeho předmluvy k překladu písní Li Qingzhao do angličtiny:

Mezi songskými básníky formy *ci* byla [Li Qingzhao] jedinečná jako mistr básnické dikce a literárních figur. Její písně *ci* jsou bohaté na přírodní obrazy odvozené převážně z materiálních věcí jako víno, čaj, vonná tyčinka; okenní zástěny a polštáře na lůžku; květiny a rostliny jako švestka, skořicovník, granátové jablíčko a

³⁴ Wang uvádí i které písně jsou skutečně od Li Qingzhao a u kterých je autorství sporné.

chryzantéma; tráva a vrby; divoké husy, volavky, racci a další ptáci; stejně tak jako přírodní jevy: slunce, měsíc, hvězdy; déšť, vítr, sníh, opar, námraza, oblaka a mlhy. Tyto někdy následuje popis lidské události nebo činnosti, která zjevně představuje paralelu k přírodním obrazům. Básniřka se ale úmyslně zdržuje sdělování svých vlastních pocitů, takže je na čtenáři, aby si představil, co zneklidňuje její mysl (Wang, 1989:viii).

U Li Qingzhao najdeme celou řadu básnických figur, které letmo zmiňuje Wang. Často se setkáme s použitím metafory – bývá vyzdvihováno především využití květinové metaforiky. Místo zdobnosti *Huajian ji* se v jejích písních zrcadlí krása povadlá, stárnutí, opuštění. Místo květinových plátků opadaných na lůžko z účesu krásné dámy se setkáme s květinami zničenými nočním deštěm. Několik *ci* Li věnovala květinám (skořicovník, chryzantéma a další) a ve stylu *yongwu ci* popisuje jejich osamělost a skrytou krásu, které jsou vnímány jako popis jejího vlastního stavu mysli. Více se této problematice budu věnovat specificky u rozboru jednotlivých písní. Kromě metafory se u Li setkáváme s přirovnáním, personifikací a velmi často s paralelismem, který na rozdíl od *Huajian ji* využívá k pojmenování svých citů a pocitů. Obrazy, které Li za použití básnických prostředků vytváří, jsou novátorské a velmi působivé.

Li ve svých *ci* často využívá opakování slov. Nejslavnějším dílem v tomto směru se stala její *ci* na melodii *Shengsheng man* 聲聲慢, v překladu Černé a Vladislava „Zvuk za zvukem pomalu.“³⁵ Píseň začíná sedmi páry reduplikovaných slov a je slavná díky čtyřiceti dvěma dentálními iniciálám, které se v ní vyskytují (Liu, 1991:153). Liu v recenzi Wangových překladů ukazuje, že Li nahromaděním reduplikovaných slov vždy sleduje konkrétní záměr; říká, že se nejedná o pouhý nedostatek invence, ale že skrze postup, který se blíží zvyklostem hovorového jazyka, dodává písni naléhavost. Liu dále připomíná, že v případě použití paralelismu a reduplikovaných slov Li Qingzhao inovuje formu *ci*. Dříve se mělo za to, že malý rozsah písně nenabízí prostor pro tyto básnické figury, Li se je ale daří využívat k obohacení jak myšlenkového tak i zvukového potenciálu písní (Liu, 1991:152-153). Rozboru této písně se věnuje většina prací pojednávajících o Li Qingzhao,³⁶ a proto ve své práci tuto píseň rozebírat nebudu. Nutno podotknout, že paralelismus a reduplikace/opakování slov byly vlastní poetice dunhuangských písní *ci*. V dunhuangských písních má reduplikace hlavně hudební rozměr – písně se stávají zpěvnějšími a snadněji zapamatovatelnými

³⁵ Český překlad viz Li, 2001:23.

³⁶ Např. Owen, 1994:47–57.

(reduplikace se objevuje na začátku veršů), významová složka zde však není natolik důležitá jako u Li Qingzhao. U Li Qingzhao na jazykové rovině můžeme vidět jakýsi návrat ke kořenům – jednoduchý jazyk ne nepodobný dunhuanským písním, který je ale nově spojován s hlubokým sdělením a komplexnějším obsahem.

Na rozdíl od písní *Huajian ji*, kde je vyjádření citů velmi vágní („jarní pocity“, „hluboké city“), Li Qingzhao dosahuje hloubky a konkrétnosti, byť bývá podána nepřímou; čtenář se s jejími pocity dokáže ztotožnit. Toto tradiční chápání jejich *ci* jako autorské lyriky působí poněkud paradoxně. Li byla zastánkyní písní *ci* v jejich tradiční formě, vymezovala se proti psaní *ci* jako by to byly *shi* na způsob Su Shia a přitom způsob, kterým je její dílo dnes interpretováno, je právě způsob, jakým se interpretují *shi* (podle kritéria *shi yan zhi*). Wixted k tomuto faktu poznamenává, že až na jednu výjimku se mu nepodařilo nalézt komentátora, který by byť jen zvažoval, že protagonista písní je fiktivní (Wixted, 1994:157). Li Qingzhao, ač zůstává věrná tradičním jazykovým, formálním i tematickým požadavkům písně *ci*, obohacuje píseň *ci* o nový duchovní rozměr poezie jako záznamu jedinečné subjektivní zkušenosti.

5. TEMATICKÝ ROZBOR PÍSNÍ

V této kapitole se zaměřím na rozbor ukázkových písní. Písňe jsou z *Huajian ji* a sebraného díla Li Qingzhao vybrané tak, aby pokud možno postihovaly hlavní témata zastoupená v antologii, respektive v autorčině pozůstalosti. Vodítkem při rozboru textů mi byly čínské komentované edice *Huajian ji* (Fang, 2008) a souborného díla Li Qingzhao (Zhang, 2009).

Tato kapitola je rozdělená do sedmi tematických celků, přičemž čtyři celky jsou společné, v nich nejprve uvádím písňe z *Huajian ji* a následně písňe Li Qingzhao. Píseň má v záhlaví uvedeného autora a melodii, na kterou byla napsána. Dva tematické celky jsou specifické pro *Huajian ji*, jeden pro Li Qingzhao.

5.1 Typické zobrazení ženy

V této podkapitole se zaměřím na zobrazení ženy v písních *ci* z vnějšího pohledu. Nejprve představím způsoby, jakými se na ženu jako objekt zájmu dívají autoři z *Huajian ji*. Poté představím dvě písňe, ve kterých se Li Qingzhao věnuje svému zevnějšku.

5.1.1 Wen Tingyun: *Pusa man 1*

小山重疊金明滅， 鬢雲欲度香顚雪。 懶起畫蛾眉， 弄妝梳洗遲。	Rozmazané kopečky se vrství, zlato se blýská, oblaka vlasů se chystají přelétnout sněh voňavých líček. Je líná vstát a malovat si tykadla obočí, líčí se, češe se a umývá pozdě.
--	---

照花前後鏡， 花面交相映。 新帖綉羅襦， 雙雙金鷓鴣。	Dívá se na květinu v zrcátku vepředu a vzadu, květina a tvář se odráží jedna v druhé. Nově lepí na vyšívání hedvábný kabátek pár vedle páru zlaté křepelky.
--------------------------------------	--

Nejslavnější Wen Tingyunova píseň a zároveň první píseň *Huajian ji*. Wen sleduje dámu z povzdálí, projevuje se jako nestranný pozorovatel. V prvních dvou verších Wen popisuje vzhled dámy. Všimá si detailů – rozmazané líčidlo a rozcuchané vlasy, které napovídají, že se scéna odehrává ráno. Wen používá evokativní slova působící na smysly – zlato se *třpytí*, líčka jsou *voňavá*, oblaka vlasů je chystají *přelétnout*. Tím se mu daří statickou scénu oživit.

Další dva verše jasně zasazují píseň do ranní doby – dámě se nechce vstávat. Toto konstatování vysvětluje neupravený vzhled dámy z prvních dvou veršů. Výčet činností, které dáma vykonává pozdě, zároveň slouží jako vysvětlující kontext pro další verše. Wen využívá slovní hříčky – dáma se dívá na květinu vepředu a vzadu. Květina je jak ozdoba v účesu,

který za pomoci zrcátek upravuje, tak přenesené pojmenování pro ženu. Důmyslný je v tomto smyslu především první verš druhé strofy, kdy je slovo „dívat se do zrcadla“ (*zhao jing* 照鏡) rozděleno „květinou vepředu a vzadu“ (*hua qian hou* 花前後). Interlokucí Wen zdůrazňuje to, jak jsou květiny a tvář jakoby zachycené zrcadlem.

Poslední dva verše se věnují činnosti dámy. Ručním pracím se dámy věnovaly ve volném čase a mimo přítomnost mužů. Skrze popis činnosti Wen říká, že dáma je ve svém budoáru sama. Popis kabátka odkazuje na luxusnější oděv. Dáma lepí zlaté křepelky pár vedle páru, čímž symbolicky vyjadřuje touhu být se svým milým.

Wen se zaměřuje na popis vnějšího – o citech dámy se zmiňuje pouze v rovině toho, že se jí nechce vstávat. To, že se dáma cítí osaměle, se dozvídáme pouze z činností, kterým se věnuje. Dáma nedostává žádný prostor pro sebevyjádření. Píseň je prostá jakéhokoliv hodnocení situace, ať ze strany dámy nebo autora. Přejít mezi strofami Wen využívá k časovému posunu mezi scénami – první strofa se odehrává na lůžku, předtím, než dáma vstane, zatímco druhá strofa se děje poté, co dáma vstala a upravila se.

Wen podává smyslný obraz dámy s nádechem tajemna. Zobrazuje dámu v jejím budoáru při činnostech spojených s ‚ženským‘ trávením času – úprava vzhledu a oděvu. City dámy jsou skryté v pozadí; to, že je dáma smutná, víme jenom díky interpretační tradici a díky tomu, že je „*lan qi* 懶起, líná vstát.“ V dějinách čínské literatury se tato píseň považuje za jeden ze symbolů *Huajian ji*.

5.1.2 Wen Tingyun: *Pusa man* 2

水晶簾裏玻璃枕， 暖香惹夢鴛鴦錦。	Uvnitř křišťálových závěsů skleněný podhlavník, hřejivá vůně navodí sen - brokátová příkrývka s mandarínskými kachničkami.
江上柳如烟， 雁飛殘月天。	Na řece vrby jako mlha, divoké husy letí - na obloze ubývající měsíc.
藕絲秋色淺， 人勝參差剪。 雙鬢隔香紅， 玉釵頭上風。	Vlákna lotosu – lehké podzimní barvy, figurky neobratně vystřižené. Pár vlasů na spáncích rozdělený voňavou červení, nefritová jehlice do vlasů, nad hlavou vítr.

Tato píseň opět popisuje osamělou ženu na lůžku uvnitř budoáru. Stejně tak jako v první písni na melodii *Pusa man* na sebe Wen vrství obrazy bez jasného kontextu; vzhledem k nedostatku sloves píseň nabízí různé interpretace. Podle obvyklé interpretace (Fang, 2008:3) píseň v prvních dvou verších popisuje místo, kde se nachází dáma, další dva verše představují její sen a celá druhá strofa se věnuje popisu zevnějšku dámy.

Dáma je v první strofě přítomná pouze nepřímo skrze popis jejího lůžka. První verš působí zásluhou křišťálu a skla chladně, ve druhém verši dochází ke zvratu, když začíná „hřejivou vůní.“ Hřejivá vůně zjevně vychází z „brokátové přikrývky zdobené mandarínskými kachničkami.“ Díky zmíněnému dekoru přikrývky by se dalo očekávat, že sen se bude týkat manželství, případně šťastného spojení dámy a jejího milého. Sen oproti tomu symbolicky ukazuje na to, že milý je pryč („vrby jako mlha“) a že tento stav trvá delší dobu („divoké husy“ a „ubývající měsíc“ poukazují na plynutí času). Wen zde vystupuje jako vševědoucí vypravěč a informuje nás nejen o vzhledu místa, ale i o tom, co se dámě zdá.

Teprve ve druhé strofě se dozvídáme podrobnosti dámina vzhledu. Její vlasy jsou zdobené figurkami z papíru, které se tradičně dávaly darem v rámci oslav čínského nového roku a které pravděpodobně dostala od svého milého; na spáncích má nakreslená znamínka krásy ve tvaru květiny („voňavá červeň“), vlasy jí zdobí nefritová jehlice. Ve druhé strofě jsou zajímavé dva momenty, a to první a poslední verš. Čínské komentáře o prvním verši svorně tvrdí, že „vlákna lotosu“ popisují dáminy šaty (Fang, 2008:3). To je možné, ale důležitý rozměr, čínskými komentáři nezmiňovaný, je fakt, že toto slovní spojení je zároveň pojmenování pro milostnou touhu, kterou dáma cítí (homofonie *ousi* 藕絲/偶思 vlákna lotosu/touha po partnerovi; viz přehled klišé v podkapitole 3.6 Jazyk). Popis dámy zde plynule navazuje popis snu: první verš druhé strofy se dá vztáhnout jak k řece z konce první strofy, na které by zmiňované lotosy mohly růst, tak k popisu dámina oblečení, jak o něm hovoří čínské komentáře.

Poslední verš písně odkazuje na starší Wen Tingyunovu báseň ve formě *shi* (Fang, 2008:3). Wen v ní píše: „*yuchai feng buding, xiang bu du paihuai* 玉釵風不定，香步獨徘徊。 V nefritové jehlici se nezastaví vánek, voňavými kroky sama chodí sem a tam.“ Jehlice je zde synekdochou pro dámu, která bez ustání samotná chodí po svém budoáru, protože v noci nemůže spát. Jak chodí, line se z ní vůně. Jsme zde svědky toho, že se Wen ve své *ci* odkazuje na svou báseň *shi*, která zase skrze použití stejných slov odkazuje na devatenáctou z Devatenácti starých básní, kde se setkáváme s dámou, která za noci nemůže spát a osamoceně chodí sem a tam.³⁷ Takový příklad mistrného využití intertextového odkazu je v tvorbě *Huajian ji* ojedinělý.

Tato píseň se skládá z mnoha obrazů, které dohromady poskytují mozaiku, do které se vkládají další možné významy. Wen skrze literární narážky a homofonické hříčky dosahuje šířky významu. Dáma zde, i když opět v pouhé narážce, dostává prostor pro vyjádření citů. Opět je neartikuluje přímo, ale skrze básníka, který hovoří o dámině snu.

³⁷ Český překlad básně viz Slupski, Lomová, 2009:147.

5.1.3 Gu Xiong: *Jiujuan zi 5* (variace melodie)

掩卻菱花，	Odložila zrcátko,
收拾翠鈿休上面。	sklidila zelené ozdůbky, přestala se líčit.
金蟲玉燕，	Zlatí broučci a nefritové vlaštovky
鎖香奩，	jsou zamčení ve skříňce s lícidly,
恨厭厭。	ze svého smutku je skleslá.

雲鬢半墜懶重簪，	Obláčny uzel vlasů napůl zhroucený, je líná ho znovu podepřít jehlicí,
淚侵山枕濕，	podhlavník zvlhnuv pod nápořem slz.
銀燈背帳夢方酣，	Ve světle stříbrné lampy zády k závěsu – její sen je právě sladký,
雁飛南。	divoké husy letí na jih.

Tato píseň, ač tématem zcela v rámci konvencí *Huajian ji*, je přesto neobvyklá zobrazením dámy. Čínský komentář dámě přisuzuje „neobvyklé chování (Fang, 2008:393).“ Tématem první strofy písně nejsou dáminy ozdoby, ale ozdoby, které jí scházejí. Gu Xiong je zde velmi specifický, pokud jde o vyjádření dámina smutku. Nespokojí se s prohlášením, že je „ze svého smutku unavená,“ jak je obvyklé u jiných autorů, ale důvod nezvyklého chování představuje až poté, co vypočítá dáminy aktivity, které ilustrují její nechuť se upravovat.

Druhá strofa se odehrává v noci na lůžku. Z první strofy není jednoznačně jasné, v jaké denní době se odehrává. Vzhledem k tomu, že se dáma (ne)líčí, dala by se uvažovat ranní hodina. Pak by *huantou* představovala značný časový skok; i když to v *Huajian ji* není obvyklé, může se jednat o ráno a večer téhož dne. V úvodu strofy se Gu znovu věnuje dámině neupravenosti, poté hovoří o projevech dámina smutku. Slovo, které používá pro „zvlhnutí“ podhlavníku je velmi silné, znamená „zaútočit, agresivně napadnout.“ Vnější projev smutku kontrastuje s prohlášením, že dámin sen je sladký – zjevně sní o svém milém. Poslední verš písně zdůrazňuje plynutí času.

Žena je v této *ci* zobrazena nezvykle. Místo popisu jejích půvabů Gu komunikuje její zanedbanost a zašlou krásu. Podobné vyznění mají i písně Li Qingzhao, ačkoliv za použití jiných slov a menšího soustředění na vnější vzhled. Pohled na dámu je podobný jako ve Wen Tingyunově první písni, vyznění je ale odlišné. Obě písně používají stejné motivy – oblaka vlasů, dívání se do zrcadla, nechuť dámy se upravovat. Zatímco Wen se soustředí na smyslný obraz krásné dámy, Gu svoji pozornost zaměřuje na její city. Zatímco Wenova dáma nakonec vstane a vykonává činnost, Guova dáma je svým smutkem zcela přemožena a nachází klid pouze na lůžku v náručí sladkého snu. Gu je zároveň konkrétnější, co se vyjádření dámina smutku týče. Žena je otevřeně zobrazena jako trpící, její pocity nejsou, jako v případě Wena, pouze schované mezi řádky.

5.1.4 Ouyang Jiong: *Nanxiang zi 5*

二八花鈿，	Šestnáct let – ozdoby do vlasů ve tvaru květin,
胸前如雪臉如蓮。	ňadra jako sníh, tvář jako lotos.
耳墜金環穿瑟瑟，	Z uší visí zlaté kroužky – provléknuté zeleným kamenem,
霞衣窄，	má úzké šaty z červánků,
笑倚江頭招遠客。	s úsměvem se naklání na břehu řeky - vábí hosty zdaleka.

Tato *ci* vyznívá jako hříčka. Je krátká a nepopisuje žádné city; veškerý prostor je věnovaný vnějšímu popisu dívky za častého využití metafory. S ohledem na vysvětlující poslední verš je dívka patrně kurtizána a na břehu řeky zve hosty do svého domu.

O vnitřním světě dívky se nic nedozvídáme. Víme, že se usmívá; cit, který se skrývá za úsměvem, nám autor netlumočí, ani ho nepodává skrytý mezi řádky. Komentář trefně poznamenává, že dívka působí nehybně, „jako obrázek (Fang, 2008:318).“

Tento způsob zobrazení ženy v *Huajian ji* nemá výsadní postavení, přesto se s ním v několika písních setkáváme. Píseň naplňuje ideál *ci* jako písní, které psali muži o ženách; písní, kde muži hovoří o ženách, jak je vidí oni, bez jakékoliv introspekce. Dáma je zde zobrazena jako objekt pozorování v duchu palácové poezie Šesti dynastií

5.1.5 Li Qingzhao: *Die lian hua*

暖雨晴風初破凍	Jemný déšť, lehký vánek začíná odnášet chlad,
柳眼梅腮，	oči vrbové, líčka slivoní,
已覺春心動。	už cítím tlukot jarního srdce.
酒意詩情誰與共？	Lehká opilost, chuť psát básně – kdo je se mnou bude sdílet?
淚融殘粉花鈿重。	Slzy rozpouštějí a smývají líčidlo, ozdoby do vlasů mě tíží.

乍試夾衫金縷縫，	Poprvé si zkouším obléct halenku s podšívku – výšivka zlatou nití,
山枕斜欹，	pokládám se na podhlavník,
枕損釵頭鳳。	podhlavník poničil fénixe na jehlici do vlasů.
獨抱濃愁無好夢，	O samotě chovám hluboký smutek, hezký sen nepřichází,
夜闌猶剪燈花弄	pozdě v noci stále stříhám knot svíčky a hraji si s ním.

Tématem této písně je smutek z odloučení. Jak trefně poznamenává čínský komentář, píseň je smutkem a očekáváním lepšího prosycená, ale zároveň v ní není přítomná nepřiměřená hořkost (Zhang, 2009:12). Píseň začíná pozitivními obrazy přicházejícího jara. Otepluje se a Li cítí tlukot „jarního srdce,“ které jednak ukazuje na probouzející se přírodu a jednak na její „jarní pocity,“ roztoužené srdce. Dvojznačností vyniká i druhý verš; Li do sebe navzájem uzamyká vrbu se slivoní a oči s líčky. V rámci jednoho verše se obrací jak k rozkvétajícím stromům, tak ke svému vzhledu – má obočí ve tvaru vrbových lístků a tváře zruřovělé jako květy slivoně. Verš působí neurčitým, zastřeným dojmem.

Ve čtvrtém a pátém verši první strofy Li obrací pozornost na sebe. Pokládá řečnickou otázku, která je zároveň povzdech nad nepřítomností manžela – má chuť psát básně a zároveň je nemá s kým sdílet. Toto zvolání do písně přináší rovinu očekávání po příchodu manžela. Zároveň se jedná o zcela konkrétní přání; Li ví přesně, po čem touží. Vidíme kontrast s neurčitými ‚hlubokými city,‘ jak je známe z *Huajian ji*. Básnířčina konkrétnost přidává na autenticitě vyznění ženského hlasu. Zajímavé je, že Li používá slovo ‚*shi* 詩, báseň,‘ nikoliv píseň *ci*. Tato píseň tedy nemůže být interpretována jako odpověď na básnířčinu touhu. Zároveň zde rezonují známá fakta z života Li Qingzhao – víme, že se s manželem bavili společným skládáním básní. Li se poté opět obrací ke svému vzhledu, kdy hovoří o tom, že slzy smutku rozpustily líčidlo a zároveň prosákly ozdoby ve vlasech, které ji začaly tížit. Li zde nepopisuje svoji neupravenost, ale ukazuje, jak smutek po manželovi zbavuje její tělo krásy.

První verš druhé strofy ukazuje na rozkol mezi přicházejícím jarem, které odnáší chlad, a pocity Li, které je chladno a obléká si halenku s podšívkou. Podle čínského komentáře se má Li díky halence, která je v jasných barvách a vyšitá zlatou nití, snažit zahnat svůj smutek (Zhang, 2009:11). Stejně tak, jako v první strofě bylo poničeno líčidlo, ve druhé strofě je poničený fénix na jehlici do vlasů. Li se zde symbolicky obrací ke šťastnému manželskému soužití, které fénix reprezentuje, a které je nepřítomností manžela porušené. Ve čtvrtém verši dochází k otevřenému vyjádření citů umocněnému tím, že Li nemůže usnout a najít útočiště ve snu. Píseň končí v příslibu dobrého konce, kdy Li stříhá knot svíčky ohořelý do tvaru květiny a hraje si s ním. Wang ve svém překladu uvádí, že ‚knot svíčky ohořelý do květinového tvaru se pokládal za šťastné znamení, zde pravděpodobně ukazující na milencův [sic] návrat (Wang, 1989:21).‘

Li v této písni promlouvá v první osobě o citech osamělosti. Vnější okolností děje se věnuje pouze v prvním verši první strofy a ve druhém verši druhé strofy, ostatní verše mají přímou spojitost s ní nebo jejím vzhledem. První verš písně zároveň funguje jako motiv *xing* 興, který čtenáře seznamuje s přírodními okolnostmi děje a jehož prostřednictvím jsou reflektovány básnířčiny city. Li využívá motiv snu, který nabízí paralelu s nepřítomností manžela – ani sen ani manžel nepřicházejí. Li plasticky vykresluje svůj vzhled, daří se jí věnovat pozornost jak jednotlivostem (druhý verš), tak celku (pátý verš). Díky přímým promluvám Li báseň aktualizuje a dodává jí autentický ženský hlas, který je zesílen tím, že je možné si prezentované skutečnosti spojit se skutečnostmi z jejího života. Přestože je píseň prosycená smutkem, v jejím zakončení převládá očekávání manželova návratu.

V rámci celku písní Li Qingzhao v této *ci* básnička poskytuje neobvykle velký prostor popisu svého vzhledu. V porovnání s těmi písněmi *Huajian ji*, které popisují vzhled dam, je ale vidět, že prostor pro zobrazení vzhledu je pouze relativní. Li píseň nepíše proto, aby vytvořila působivý popis tesknící dámy, ale zmínky o svém vzhledu využívá k vyjádření svých citů. Popis vzhledu tedy není konečný cíl písně, ale slouží jako prostředek k umocnění konečného vyznění.

5.1.6 Li Qingzhao: *Nan ge zi*

天上星河轉， 人間簾幕垂。 涼生枕簟淚痕滋， 起解羅衣聊問、夜何其？	Na nebi se otáčí Mléčná dráha, mezi lidmi jsou svěšené těžké závěsy. Lůžko začíná studit – zmáčené slzami, vstávám, rozepínám gázový šat, jen tak se ptám, která je teď noční hodina?
翠貼蓮蓬小， 金銷藕葉稀。 舊時天氣舊時衣， 只有情懷不似、舊家時！	Nalepených ledňáčkově zelených plodů lotosů ubylo, zlato opadalo, listí lotosů prořídlo. Počasí jako dřív, oděv jako dřív, jen pocity nejsou stejné jako v někdejším domově.

Tématem této písně je stárnutí a nezadržitelný běh času. Čínský komentář s touto písní spojuje čínské přísloví „*wu shi ren fei* 物是人非, věci zůstávají, člověk tu není (Zhang, 2009:53).“ Píseň prostupuje silné vědomí proměny a omšelosti věcí. Čínský komentář píseň zasazuje do podzimní noci v druhé polovině básniččina života, kdy je na jih od *Yangzi* a vzpomíná na minulé šťastné okamžiky se svým manželem (Zhang, 2009:54). V této písní můžeme sledovat tematickou shodu mezi melodií a obsahem písně. Název melodie „*Nan ge zi* 南歌子, Jižní píseň“ koresponduje s tím, že píseň byla napsaná po opuštění domova a útěku za *Yangzi* (poslední verš písně).

Píseň začíná paralelním dvojverším, ve kterém proti sobě Li staví nebeskou mléčnou dráhu, která je stále v pohybu, a lidi, mezi nimiž visí jako bariéra těžké závěsy a básnička je za nimi osamocená. Závěsy z konce druhého verše zároveň uvádí verš třetí, ve kterém se Li ocitá na lůžku, kolem kterého jsou závěsy právě zatažené. Na prvním místě ve třetím verši stojí stavové slovo, které jednoznačně pojmenovává básniččin pocit chladu. Vysvětlení, proč lůžko studí, Li předává v druhé části verše – zmáčela ho svými slzami, které jsou v tvorbě Li Qingzhao často nositelem citů. Podobně jako v *Huajian ji*, v první strofě této písně nedochází k artikulaci citů; Li nám pouze říká, že jí tečou slzy, odstrojuje se a bez zájmu se ptá, kolik je hodin. Čínský komentář toto interpretuje jako situaci za noci, kdy Li leží na lůžku a nemůže

usnout. Li si přeje, aby dlouhá noc již skončila; ztratila pojem o čase a ptá se, kolik je hodin (Zhang, 2009:53).

Na začátku druhé strofy Li hovoří o své uvadající kráse. V prvních dvou verších druhé strofy při popisu svého oblečení používá motivy, které se vyskytují i v *Huajian ji*. Přidáním stavového slova Li dosahuje efektu zašlé krásy: plodů lotosů – ubylo, zlato – opadlo, listí – prořídlo. Efekt je zesílen uvedením tří konkrétních případů povadlosti místo neurčitých prohlášení známých z *Huajian ji*. Tvoří se zde protiklad k první Wen Tingyunově písni na melodii *Pusa man*, ve které dáma „nově lepí“ na kabátek „pár vedle páru zlaté křepelky.“ Wenova dáma se snaží udělat se krásnější, Li Qingzhao zde rezignovaně oznamuje, že zlato opadlo, touha (reprezentovaná listy lotosu) prořídla a plodů někdejší manželské lásky (odkazují na ní plody lotosů) ubylo/ je jich málo. Zároveň je zde vidět jistá podobnost s dámou z výše uvedené Gu Xiongovy páté *Jiujuan zi*, kde je dáma přemožená smutkem a nemůže se přinutit se svou neupraveností něco udělat.

Obraz uvadlé krásy je v posledních dvou verších zesílen trojitým opakováním slova „*jiu* 舊, starý“ a „*shi* 時, čas.“ Do češtiny je možné toto spojení přeložit jako „za starých časů,“ „jako dřív.“ Ve smyslu poukázání na plynutí času Li nejprve ve třetím verši říká, že vnější okolnosti zastoupené počasím a oděvem jsou stejné, ale její city se změnily. Píseň je výjimečně vygradovaná: v první strofě dochází k popisu počasí, na začátku druhého verše k popisu oděvu Li a v posledních dvou verších dochází k propojení obou skutečností; současně s tím je vyzdvihnutá změna citů, které jsou skrytě přítomné v celé písni. Poslední tři slova „*jiu jia shi* 舊家時, jako v někdejším domově,“ představují vrchol písně, který zároveň předchází zmíněné změny propojuje a umocňuje.

Jsou to právě poslední dva verše, které píseň otáčejí do nového světla a dodávají písni autentický hlas. Bez nich by píseň byla podobná písni *Huajian ji* – smutná dáma leží na lůžku, její oděv je zašlý a dáma nemá chuť jej spravovat. V *Huajian ji* ale nedochází ke k celkové reflexi citů a skutečností zmíněných v písni na takové úrovni, jako zde; písně nebývají takto propracované. Jsou to především poslední tři slova, odkaz na minulý domov, který si znovu můžeme spojit s konkrétními událostmi básnířčina života, a které činí tuto *ci* jedinečnou.

5.2 Myšlenky dámy

V této podkapitole se budu věnovat tomu, jak písně *ci* zprostředkují myšlenky dámy. Většina myšlenek dam se ubírá za jejich milými. V *Huajian ji* se objevuje motiv nejistoty, neužívá-li si milý s jinou dámou, zároveň někdy dochází k obžalobě milého z nestálosti. Písně

mohou mít lehce útočné vyznění. Písně *Huajian ji* zde reprezentují čtyři písně čtyř autorů. Myšlenky Li Qingzhao se týkají jejího osamocení a touhy po přítomnosti manžela; oproti písním z *Huajian ji* mívají vážnější vyznění, kterého Li dosahuje využitím nezvyklých jazykových prostředků. Její tvorbu zde reprezentují čtyři písně z různých období jejího života.

5.2.1 Wei Zhuang: *Huanxi sha* 5

夜夜相思更漏殘， Každou noc na tebe myslím – dokapávají vodní hodiny.
傷心明月凭欄干， S raněným srdcem v záři měsíce, opírám se o zábradlí.
想君思我錦衾寒。 Přemýšlím, touží po mně? Brokátová přikrývka studí.

咫尺畫堂深似海， V maličké malované komůrce je hluboko jako v moři.
憶來唯把舊書看， Když začnu vzpomínat, mohu jen brát staré dopisy a číst si v nich.
幾時攜手入長安？ Kdy jen ruku v ruce vstoupíme do *Chang'anu*?

Tato píseň je promluvou v první osobě. Na rozdíl od Wena Wei nepozoruje dámu, ale promlouvá jejími ústy. V úvodu písně je efektivně představeno téma - reduplikované určení času na začátku verše dodává naléhavost; hned za ním je řečeno, že dámu trápí nepřítomnost milého. Další časový údaj na konci verše znovu ubezpečuje, jak hluboké jsou dáminy city a její trápení – nejenže na milého myslí každou noc, navíc na něj myslí hluboko do noci, než dokapají vodní hodiny.

V dalším verši se dozvídáme, že dáma neteskní na lůžku, ale opřená o zábradlí, jako by chtěla odejít za milým. Vidíme její rozpolcenost; stojí na hranici svého světa a světa venku; v záři měsíce vyhlíží milého. Otevřeně říká, že má raněné srdce. Na rozdíl od Wenových písní, kde se o citech dam dozvídáme z rafinovaných narážek, Wei zde přímo artikuluje city dámy jejími ústy. Třetí verš první strofy nás posouvá na dámino lůžko, kde ač je pod přikrývkou, je jí – samotné – zima. Vidíme, že na milého myslí, je neklidná a přechází po pokoji. Není zvykem v rámci jedné, nota bene tříveršové, strofy změnit místo, na kterém se dáma nachází. Wei tímto neobvyklým postupem podtrhuje dámin neklid a touhu.

Neobvyklé je použití zájmena „wo 我, já.“ Toto zájmeno se v *Huajian ji* vyskytuje zřídka a jeho užití proto má silný účinek. Mělo by se vnímat ve výlučném charakteru ve smyslu „já na rozdíl od tebe,“ „já na rozdíl od ostatních.“

Ve druhé strofě Wei podává širší obraz situace. Juxtapozicí maličké komůrky, která je ale hluboká/daleko jako moře, Wei znovu ukazuje rozpolcenost citů dámy. Ve druhém verši vidíme dámu jako aktivního činitele – bere staré dopisy a čte. Je jí to ale málo, touží po mužově přítomnosti. Oproti ostatním Wenovým písním je i takto nepatrná činnost velikým rozdílem. Dáma není pasivní figura, se kterou si pohrává vítr, ale žena, která zcela konkrétně touží se svým milým vejít do *Chang'anu* (třetí verš), pouze není v jejích silách pro to něco

konkrétního udělat. *Chang'an* jakožto hlavní město dynastie *Tang* může naznačovat, že pán do něj odešel skládat úřednické zkoušky a začít případnou úřednickou kariéru u dvora, zatímco dáma na něj marně čeká.

Tato píseň je velmi působivá, což je dáno Weiovou schopností ženu zosobnit, zasadit ji do kontextu. Žena je na poměry *Huajian ji* aktivní. Ačkoliv Wei používá klišé „s raněným srdcem“ a „v maličké malované komůrce,“ jeho píseň působí realisticky.

5.2.2 Lu Qianyi: *Linjiang xian 2*

無賴曉鶯驚夢斷， 起來殘醉初醒。 映窗絲柳裊煙青。 翠簾慵捲， 約砌杏花零。	Bezradná jitřní žluva [ji] vyleká a vzbudí ze snu, vstane a začíná střízlivět ze zbytků opilosti. Jemné [haluze] vrb v okně – zeleň vlnící se mlhy. Ledňáčkově zelený závěs je ležérně srolovaný, podél schodiště jsou rozesety květy meruněk.
一自玉郎遊冶去， 蓮凋月慘儀形。 暮天微雨灑閒庭。 手授裙帶， 無語倚雲屏。	Od té doby, co se milý odešel bavit pryč, vypadá jako uvadající lotos nebo jako truchlivý měsíc. Za soumraku z nebe padá lehký déšť, kropí tichý dvorek, rukou mne pentle u šatů, beze slova se opírá o zástěnu s mraky.

Tato *ci* nabízí vyvážený pohled na tesknící dámu. Autor se lehce dotýká jejího vzhledu, na základě popisu jejího vnějšího stavu a okolností se dozvídáme více o dámině stavu mysli. Píseň bývá interpretována ve třetí osobě a v ženském rodě. Opět má několik styčných bodů s tvorbou Li Qingzhao a byla-li by interpretována v první osobě, byla by Liině tvorbě velmi blízká.

Dáma je v úvodu písně probuzena ze snu. Hned v prvním verši je zobrazena na hranici dvou světů v duchu „liminality“ Anny Shields – sen a bdělost, opilost a střízlivost. Probuzení ze snu napovídá o neklidném spaní, potažmo o touze po milém. Následující verše ukazují na to, že se píseň odehrává na jaře; ležérně srolovaný závěs říká, že dámě se nechce upravovat lůžko, když na něm leží sama.

Ve druhé strofě se dozvídáme důvod dáminy melancholie. Dáma vypadá jako uvadající lotos – motiv uvadající květiny jako metafory pro přicházející stáří a vlastní neupravenost s oblibou využívá Li Qingzhao. Třetí verš dodává písni pocit osamělosti; dáma neví, co má dělat, a tak pouze mne pentle u šatů.

Žena je v této *ci* zobrazena neobvykle. Autor se zaměřuje na povadlou krásu, na smutek a bezradnost. Tato témata jsou spíše než pro *Huajian ji* charakteristická právě pro Li Qingzhao.

5.2.3 Sun Guangxian: *Ye jinmen*

留不得，	Nemohl zůstat!
留得也應無益。	I kdyby zůstal, bylo by to k ničemu.
白紵春衫如雪色，	Bělouňká košilka jara – barva jako sníh,
揚州初去日。	den, kdy prvně odešel z <i>Yangzhou</i> .
輕別離，	Zlehka jsme se rozloučili,
甘拋擲，	ochotně mě opustil,
江上滿帆風疾。	Na řece plno plachet – zvedá se prudký vítr.
卻羨彩鸞三十六，	Navzdory tomu závidím kachničkám, že je jich třicet šest,
孤鸞還一隻。	zatímco osamělý <i>luan</i> zůstává stále sám.

Při rozboru této písně čínská edice nešetří superlativy a řadí tuto píseň mezi klenoty *ci* popisující city z budoáru (Fang, 2008:486). Tématem je bolest z odloučení. Píseň je vnímaná jako přímá promluva dámy o jejích pocitech nad odchodem milého.

Začátek písně je působivý – začíná přímým zvoláním, které je hned v zápětí vysvětleno, a to za použití modifikátoru v záporné a kladné formě (*liu bu de/liu de* 留不得/留得). Dáma zde není zobrazena jako němá tesknící bytost, ale jako žena, která promlouvá a navíc ukazuje, že rozumí, že i případné setrvání milého by nepřineslo užitek. Porozumění předané ve druhém verši sice její smutek nezmenšuje, co se zobrazení ženy týče, je nicméně v rámci *Huajian ji* jedinečné tím, že dáma je schopná situaci, ve které se nachází, realisticky zhodnotit.

V dalších dvou verších dáma popisuje, jak vypadal muž, když dámu opouštěl. Toto je další moment, který činí píseň jedinečnou. Pozornost je v písni věnována muži, nikoliv dámě. Nedožíváme se nic o dámině účesu nebo vzhledu tváře; ani v náznaku Sun v této *ci* neříká, že by dáma byla krásná. Vidíme, že pozornost je v písni upřena přímo na dáminy city a na její smýšlení o muži zatímco její vzhled stojí stranou. Tyto dva verše zároveň píseň jasně zasazují do času a prostoru. První strofa je na rámec *Huajian ji* překvapivě přímá. Autor v ní nepoužívá žádné důmyslné narážky ani pojmenování a nechává dámu hovořit otevřeně o svých citech.

První dva verše druhé strofy jsou opět zacíleny na muže. Jejich paralelní výstavba podtrhává význam a svojí lehkostí a hravostí ukazuje mužovy city. Tyto dva verše jako by vysvětlovaly, proč by případné mužovo setrvání bylo k ničemu. Muž dámu zřejmě vnímal pouze jako zábavu a nehledal u ní hlubší cit; u dámy to ale bylo přesně naopak. Plachty na řece a prudký vítr jako by ukazovaly na mužův temperament a zdůrazňovaly plynutí času; to, že muži přicházejí a odcházejí, zatímco dáma zůstává.

Teprve v posledních dvou verších se Sun obrací k zavedené symbolice. Využívá kontrast třiceti šesti mandarínských kachniček a jediného osamělého *luana*. Kachničky v této básni nejsou jen symbolem šťastného manželství, ale odkazují ke starším básním (Fang, 2008:468), ve kterých se píše, že kachničky žijí v párech a v souladu. Oproti tomu dáma se cítí jako osamělý bájný pták *luan*.

Zobrazení ženy v této *ci* je nové. Žena není popisována někým z venku, ale sama sebe označuje jako osamělého *luana*. Dáma chápe, proč je opuštěná, přesto teskní. *Ci* se vůbec nezmiňuje o dámině vzhledu. Díky tomuto pojetí píseň dostává důvěryhodné vyznění a naléhavost.

5.2.4 Wei Chengban: *Mangong hua*

雪霏霏，	Hustě a drobně sněží,
風凜凜，	vítr studí.
玉郎何處狂飲？	Kde nespoutaně pije můj milý?
醉時想得縱風流，	Když je opilý, chtěl by do sytosti užít všech rozkoší,
羅帳香帷鴛鴦寢。	[které se nabízejí] za hedvábnými závěsy, ve vonných drapériích, pod přikrývkou [zdobenou] mandarínskými kachničkami.

春朝秋夜思君甚，	Od jarních až po podzimní noci po tobě velmi toužím,
愁見綉屏孤枕。	se smutkem pohlížím na vyšívanou zástěnu a opuštěný podhlavník.
少年何事負初心？	Proč mladíci zrazují svůj někdejší cit?
淚滴縷金雙衽。	Pramínky slz kapou na rukávy vyšívané zlatem.

Čínský komentář tuto tesknící dámu staví do světla opuštěné mladé manželky stěžující si na nepřítomnost manžela (Fang, 2008:501). V písni samotné ale pro toto tvrzení není jazykový podklad – spojení „*yulang* 玉郎, nefritový ženich“ ze třetího verše je v té době již lexikalizované označení pro milence a nářek z předposledního verše o mladících zrazujících někdejší cit se může, ale nemusí týkat manželského citu. Přistoupíme-li na výklad o mladé manželce, dostáváme z této písně vhodný materiál pro porovnání s písněmi Li Qingzhao.

Píseň začíná zasazením příběhu do neutěšeného prostředí – hustě sněží a fouká silný vítr. Jazykové prostředky, které k tomu Wei používá (reduplikace), jsou podobné pozdější tvorbě Li Qingzhao, která ráda používala zdvojená slova pro dosažení silného efektu. Po krátkém úvodu tvoří zbytek písně monolog dámy, která si stěžuje na svého milého/manžela. Představuje si scénu, kdy je jí muž nevěrný a užívá si s jinými dívkami. Je nezvyklé, že žena přímo hovoří o „rozkoších za hedvábnými závěsy.“ U erotičtějších písní *Huajian ji* nebo u písní, ve kterých milostná touha není naznačená pouze literární narážkou, většinou předpokládáme mužského mluvčího. V této písni ale není o ženské mluvčí pochyb. Žena zde hovoří přímo, bez studu a rozhněvaně. Rozhodně není ‚křehká dívenka.‘

Ve druhé strofě dáma obrací pozornost na sebe a ubezpečuje posluchače/čtenáře o hloubce svých citů. Touží po pánovi od jara do zimy, když vidí prázdné lůžko, je jí smutno. Svůj smutek podkládá slzami a aktualizuje ho otázkou v předposledním verši.

Vyznění celé písně je intimní. Wei dosahuje toho, že píseň zní důvěryhodně. Skrze dvě řečnické otázky a použití slov ukazujících na osobu milého (*yulang* 玉郎, milenec, *jun* 君, zájmeno druhé osoby jednotného čísla) konkretizuje výpověď a dosahuje toho, že si můžeme milého představit jako opilého záletníka. Znovu dochází k tomu, že Wei vůbec nehovoří o vzhledu dámy, ale soustředí se na její city a myšlenky. Weiovi se daří předat pocit hořkosti; dáma je zobrazena plasticky a nechybí jí hlas, který zní autenticky. Díky tomu se tato píseň velmi podobá písním Li Qingzhao. Na rozdíl od písní Li, z nichž čišší hluboký žal, v této písni se skrze obvinění milého z nevěry objevuje i hněv, přesně podle významu slova *hen* 恨.

5.2.5 Li Qingzhao: *Lian wang sun*

夢斷漏悄，	Sen se láme – vodní hodiny utichají,
愁濃酒惱。	smutek zesílil, víno mě dráždí.
寶枕生寒，	Drahocenný podhlavník začíná studit,
翠屏向曉。	ledňáčkově zelená zástěna čelí svítání.
門外誰掃殘紅？	Kdo zamete spadané červené květy za branou？
夜來風。	V noci přišel vítr.

玉簫聲斷人何處？	Zvuk nefritové flétny se zlomil, kde je on？
春又去，	Jaro znovu odchází,
忍把歸期負。	nemohu ho nechat vzít a odnést den jeho návratu.
此情此恨，	Tento cit, tento smutek,
此際擬托行雲，	tento okamžik chci svěřit putujícím oblakům,
問東君。	zeptat se Vládce východu.

Tato *ci* je jedna z těch, o kterých Jiaosheng Wang říká, že mají nejisté autorství. O tom hovoří i fakt, že tato píseň v čínské edici, se kterou pracuji, schází. Píseň se ale nachází v edici *Zhongji Li Qingzhao ji* 重輯李清照集. Huang Mogu, editorka tohoto vydání, říká, že tato píseň je napsaná ve stylu Wen Tingyuna a jejím hlavním tématem je změna (Huang, 2009:2).

První strofa se skutečně podobá Wenově stylu. Setkáváme se s motivy častými v *Huajian ji*: nedokončený sen, utichající vodní hodiny, lůžko, které studí, zástěna; předměty v budoáru jsou vykreslené dekorativním způsobem: „drahocenný podhlavník,“ „ledňáčkově zelená zástěna.“ Li nepopisuje svůj vzhled, ale skrze popis budoáru a toho, jak na ni působí, podává svou zmatenost a osamělost. V první strofě není zřejmý autentický ženský hlas – byli by autorem této *ci* Wen Tingyun, pak by řečnická otázka z pátého verše jistě byla

interpretována jako jeho povzdech nad scénou z budoáru. Ženský hlas je tedy v první strofě přítomný pouze díky domnělému autorství Li.

Ve druhé strofě je ženský hlas viditelnější. První dva verše nabízejí obrazy naplňující „liminality,“ jak o ní v souvislosti s *Huajian ji* hovoří Shields – jaro odchází a Li zůstává osamělá. Básnička vyjadřuje touhu s nekonečným během času něco udělat – ve třetím verši se snaží zadržet jaro a nenechat ho odejít. Na to, jakým způsobem jaro zadržet, se chce zeptat Vládce východu. Vládce východu je jedno z božstev zmiňovaných v *Chu ci*; jeho vnímání je nejednoznačné, bývá chápán jako bůh slunce, který se každý den vydává na cestu po obloze ve dračím voze s prapory z oblaků.³⁸ Li zde pro vyjádření plynutí času a odloučení od manžela nevyužívá tradiční metaforu divokých hus, místo nich se obrací na putující mraky, které doprovázejí Vládce východu.

Ve druhé strofě jsou velmi působivé čtvrtý a pátý verš, ve kterých se třikrát opakuje slovo „ci 此, tento.“ Opakování dodává písni na naléhavosti, zdůrazňuje právě prožívané emoce: plný význam slov „cit,“ „smutek“ a „okamžik“ jsou patrné z předchozího textu písně, Li tak dosahuje sdělení maximálního významu na minimálním prostoru. Opakování slov za účelem gradace se v *Huajian ji* nevyužívalo. Tento básnický prostředek písně tedy vůči antologii vymezuje.

První strofa této písně je napsaná ve zdobném stylu Květinové školy. I druhá strofa by mohla být součástí *Huajian ji*, zařadila by se ale po bok písní pro tuto sbírku ne příliš typických díky použití repetice a odkazu na Vládce východu. Li je v této písni zobrazena jako nejistá žena uvnitř budoáru, která bezmocně sleduje odcházející jaro. Své city vyjadřuje jen náznakem, což pro ni není příliš typické. Autentický ženský hlas se do písně znovu dostává pouze díky tomu, že píseň je připisovaná Li Qingzhao a předpokládáme tedy, že mluvčím písně je ona.

5.2.6 Li Qingzhao: *Linjiang xian*

庭院深深深幾許，	Dvorek je hluboký, přehluboký , jak jen je hluboký!
雲窗霧閣常扃，	Mraky často zamykají okna, mlha pavilon,
柳梢梅萼漸分明，	vrbové větvičky, kalíšky švestek postupně pukají a září,
春歸秣陵樹，	jaro se vrací do <i>Molingu</i> ,
人老建康城。	já stárnu v <i>Jiangkangu</i> .

感月吟風多少事，	Jsem dojata měsícem, zpívám větru – kolik věcí,
如今老去無成，	dnes stárnu, ničeho jsem nedosáhla,
誰憐憔悴更彫零，	kdo polituje pobledlou a zesinalou, bezvýznamnější než nic,

³⁸ Původní báseň Vládce východu viz Čchü, 2004:88-89.

試燈無意思，
踏雪沒心情。

prohlížet si lampióny – nemá to smysl,
procházet se sněhem – nestojím o to.

Tuto píseň měla Li napsat v roce 1129, tedy dva roky po útěku severosongského dvora za řeku *Yangzi*. V písni podle čínského komentáře vzpomíná na radostný život před útekem (Zhang, 2009:40). Wang u svého překladu písně uvádí i předmluvu, kterou ostatní mě dostupné edice zamlčují. Li v předmluvě říká, že Ouyang Xiu v jedné ze svých *ci* na melodii *Die lian hua* používá verš „*tingyuan shenshenshen jixu* 庭院深深深幾許, Dvorek je hluboký, přehluboký, jak jen je hluboký!“, který ji okouzлил natolik, že napsala několik písní začínajících tímto veršem (Wang, 1989:67). Do dnešní doby se zachovaly tyto písně dvě.³⁹ Li Qingzhao zde reaguje na současné literární tendence; ukazuje se, že i její lyrické skladby jsou ovlivněné intertextovými vazbami, nejen básnířčinými city a pocity.

V první strofě Li ukazuje, že se nachází v paradoxní situaci, kdy přichází jaro a příroda kolem ní se probouzí k životu, zatímco její nálada zůstává pořád smutná. První čtyři verše přinášejí pozitivní obraz, ale v pátém verši dochází ke zvratu. Prohlášení je o to silnější, že k němu dochází v rámci paralelního dvojverší. *Moling* a *Jiangkang* jsou starší pojmenování pro dnešní *Nanjing*. Li ukazuje, že ačkoliv do města přichází nový život, zároveň jí tentýž běh času připomíná, že ona stárne (podle datace písně jí v té době bylo 45 let).

Druhou strofu Li zasazuje do konkrétního času – prohlížení si lampiónů ze čtvrtého verše se vztahuje k patnáctému dni prvního lunárního měsíce, kdy lidé na ulicích rozsvěceli zdobené lampióny; poté chodili ulicemi a vybírali ten nejkrásnější (Wang, 1989:67). Ačkoliv se jednalo o oblíbenou zábavu, Li konstatuje, že nemá smysl a že ji nebaví. Místo toho je v prvním verši dojata měsícem a zpívá větru, pravděpodobně o svých starostech prezentovaných ve zbytku strofy. Její osobní vyznání z druhého a třetího verše patří k nejotevřenějším, která se nám zachovala. Nehovoří v nich o povadlé kráse, ale přímo o marnosti svého života. To, že ničeho nedosáhla si opět můžeme spojit se skutečnostmi z jejího života, kdy během útěku na jih opravdu přišla o většinu svých a manželových sbírek, celoživotní dílo.

Poslední verš písně podle Wanga odkazuje na šťastné dny v minulosti, kdy se s manželem procházeli sněhem a společně improvizovali verše (Wang, 1989:67). Současně s paralelním čtvrtým veršem se zde ukazuje apatie Li Qingzhao k událostem, které jí v minulosti dělaly radost. Li v průběhu druhé strofy demonstruje svůj smutek nastíněný v posledním verši strofy první. Rok 1129, do kterého je píseň datovaná, je zároveň rokem

³⁹ Český překlad viz Li, 2003:39 a 51.

smrti jejího manžela. Z písně číší samota a opuštěnost; je-li ale daná manželovou služební cestou nebo smrtí, není jasné.

Tato píseň vyniká silou autentického ženského hlasu. Li otevřeně dává najevo své city osamění. Společně s dalšími sděleními o sobě a o marnosti života vytváří dramatický autoportrét, přičemž zcela vynechává zmínku o svém vzhledu, které bývají pro písně *ci* důležité. Osamělost umocňuje fakt, že své city nesdílí s lidmi, ale s větrem (první verš druhé strofy). Tato píseň je písním *Huajian ji* plných „lehkého smutku“ zcela vzdálená. Je to hluboká osobní zpověď psaná v duchu zásady *shi yan zhi* 詩言志, píseň *shi* hovoří o tom, kam [kráčí] tužby.

5.2.7 Li Qingzhao: *Nian nu jiao*

蕭條庭院， 又斜風細雨、重門須閉。	Opuštěný dvorek, Znovu šikmý vítr, drobný déšť, musím zavřít několikanásobná vrátka.
寵柳嬌花寒食近， 種種惱人天氣。 險韻詩成， 扶頭酒醒， 別是閒滋味。 征鴻過盡、萬千心事難寄。	Milované vrby, půvabné květy – svátek studených jídel je blízko, všechny druhy nepříjemného počasí. Dokončuji báseň se složitým rýmem, podpírám hlavu – střízlivím z vína, je to zvláštní příchuť prázdnoty. Cesta divokých husí je u konce, je těžké odeslat deset tisíc psaní, která tíží srdce.
樓上幾日春寒， 簾垂四面， 玉闌干慵倚。 被冷香消新夢覺， 不許愁人不起。 清露晨流， 新桐初引， 多少游春意。 日高煙斂， 更看今日晴未。	Kolik dní v patře studí jaro, ze čtyř stran visí závěsy, líně se opírám o nefritové zábradlí. Přikrývka studí, vůně vyprchala, budím se z nového snu, není možné, aby ten, kdo teskní, nevstal. Ráno proudí čistá rosa, nová paulovnie začíná rašit, kolik procházek na začátku jara. Slunce je vysoko – mlha ustupuje, znovu přemýšlím – rozjasní se dnes?

Tato píseň Li Qingzhao postrádá lehkost, číší z ní hluboký smutek a opuštěnost. Li využívá silná slova (*xiaotiao* 蕭條, pustý opuštěný, *xie* 斜 šikmý, *naoren* 惱人, nepříjemný, iritující) a tím vytváří hutnou a tíživou atmosféru. Prostor, který Li tato *manci* nabízí, vyplňuje četností aktivit, které zdůrazňují pocit neklidu. Wang u písně uvádí podtitul „*chunsi* 春思, jarní city/myšlenky (Wang, 1989:69).“ Čínský komentář tuto píseň zasazuje do období konce básnířčina života (Zhang, 2009:57).

První dva verše nabízejí kulisu počasí, na kterém se odehrává děj písně. Počasí je natolik nevlídné, že Li musela zavřít několikeré dveře, aby mu unikla. Nevlídně načrtnutou scénou překvapivě probleskují „milované vrby, půvabné květy.“ Svátek studených jídel je spojený s návštěvou rodinných hrobek – zde pravděpodobně připomínka manžela, který jí schází.

Druhá polovina první strofy se soustředí na psaní. Li „dokončuje báseň se složitým rýmem,“ píše báseň *shi* 詩, dá se předpokládat, že zde uvádí do praxe „*shi yan zhi* 詩言志, báseň *shi* hovoří o tom, kam kráčí tužby;“ Li natolik tíží myšlenky, že je potřebuje vyjádřit básní. Tento motiv znovu připomíná osmý verš, ve kterém Li píše, že je těžké vyjádřit všechny věci, které tíží srdce. Li střízliví z opojení vínem a o svém stavu říká, že je to příchut’/pachuť prázdnoty, případně zvláštní pocit marnosti; prázdnoty jako nicnedělání, existence bez povinností. Li zde říká, že její život je prázdný; ve svém stáří a opuštěnosti nemá, čím zaplnit dny.

Ve druhé strofě Li nahlíží stejné skutečnosti z pozměněné perspektivy komůrky v patře. Do komůrky nefouká „šikmý vítr,“ zato je v ní „jarní chlad,“ zavřené brány z první strofy zastupují závěsy svěšené kolem celého lůžka. I když se snaží zabránit větru a zimě, přikrývka přesto studí. Znovu dochází k tékání pohledu, kdy Li nejprve hovoří o lůžku, pak obrací pozornost k zábradlí, aby se k lůžku opět vrátila. Především ve druhé strofě je patrná „*liminality*,“ o níž hovoří Anna Shields: Li se nejprve opírá o zábradlí, poté se budí ze snu; i následující verše hovoří o změnách, které se v jejím okolí dějí. Z pátého verše druhé strofy je jasné, že Li se nechce vstávat, ale nakonec se k tomu přinutí.

Obrazy jara, které nabízejí šestý až desátý verš druhé strofy, vystupují z této písně jako pozitivní. Působí opačným dojmem než popisy jara ze začátku obou strof. Li se v myšlenkách vrací k touhám jarních procházek. Poslední dva verše předávají naději očekávání, jestli nový den bude lepší než ten předchozí, popsany v písni. Adverbium „*geng* 更, znovu“ ale ukazuje, že Li se neptá poprvé – stejná otázka pravděpodobně padla i na začátku předešlého dne. Ve svém důsledku tedy i poslední verš umocňuje atmosféru smutku a marnosti.

Li v této písni popisuje hluboký žal, který se diametrálně odlišuje od citů v písních *Huajian ji*. Li se nezaměřuje na popis sebe; o smyslnosti, která je podtextem písní *Huajian ji*, nemůže být řeč. Písni chybí jinotaje a nedořčenost; místo nich Li navozuje hutný pocit osamění. Básnířčin autentický hlas prostupuje celou písni, jiné než autobiografické čtení se neuvažuje. Píseň na čtenáře nepůsobí vybroušenou krásou, ale hloubkou osobního prožitku, který si může spojit s reálným osudem básničky.

5.2.8 Li Qingzhao: *Dian jiang chun*

寂寞深闺，	Osamělá, hluboká komnata,
柔肠一寸愁千缕。	jeden palec křehkého srdce – tisíc nitek smutku.
惜春春去，	Pečuji o jaro – jaro odchází,
几点催花雨	několik kapek deště popohánějícího květy.

倚遍阑干，	Opírám se o zábradlí,
只是无情绪。	nemám vůbec na nic náladu.
人何处，	Kde je on?
连天衰草，	Až k obzoru – uvadlá tráva,
望断归来路	dívám se na cestu zpět.

Tato píseň vyniká krátkým rozsahem, ve kterém je neobyčejně čistým, jasným způsobem vyjádřen básnířčin smutek z opuštění a naděje na očekávaný návrat manžela. Tato píseň de facto zobrazuje „city z budoáru;“ vidíme v ní tesknící dámu, která se opírá o zábradlí a očekává návrat milého, přesně podle vzorce *Huajian ji*. Přesto se od písní z této antologie odlišuje.

První verš je zcela v duchu klasického umístění dámy do budoáru. V dalších verších ale Li používá nezvyklé metafory a pojmenování, vyhýbá se klišé starší milostné poezie. Li obrazně ukazuje, jak je její srdce tížené starostmi o manžela; jak velká je nerovnováha mezi křehkostí srdce a tíhou starostí, které jej trápí. Znovu se v písni setkáváme s motivem touhy zadržet jaro a čas. Li o jaro pečuje, ale déšť urychluje odkvétání květů, a tím jaro odhání. Tuto interakci mezi protagonistkou písně a okolním světem v *Huajian ji* nenalzáme.

První verš druhé strofy Li znovu umísťuje do budoáru k zábradlí, odkud vyhlíží manželův návrat, jak se dozvídáme z posledního verše. Li je ve vyjádření svých citů konkrétní – v *Huajian ji* by stačilo dámu umístit k zábradlí a sdělení by bylo pochopeno. Na tomto místě ale Li zábradlí nevyužívá jako klišé – vyjádření svých citů věnuje zbytek strofy; snaží se čtenáři ozřejmit, co přesně prožívá. Neopírá se z nudy, ale protože kvůli nepřítomnosti manžela „na nic nemá náladu.“ Svůj smutek Li aktualizuje řečnickou otázkou. V posledních dvou verších svoji pozornost věnuje cestě, po které by se měl manžel vrátit, místu, kde se na obzoru setkává uvadlá tráva s nebem.

Píseň je velmi působivá. Li je ve svých citech konkrétní, nevyužívá klišé, ale představuje jádro problému. „Tisíc nitek starostí“ ležících na jejím srdci pramení z toho, že Li neví, kde její manžel je a smutně očekává jeho návrat. Píseň je umístěna do dámského budoáru, protagonistka je tedy jasně žena. Znovu ale z čistě jazykového hlediska vyvstává otázka *ich* respektive *er* formy. To, že se jedná o píseň vnímanou jako přímá promluva

protagonistky, se předpokládá proto, že autorku známe a konvence nás vede číst její píseň jako opravdové vyjádření osobních prožitků.

5.3 Smutek

V této podkapitole představím písně, jejichž hlavním tematem je smutek. U představovaných písní je tématická spojitost s Ban Jieyu, dvorní dámou na dvoře císaře Chengdiho z dynastie *Han* – vidíme opuštěné dámy, které ztratily přízeň svých milých. Písně začínají popisem neutěšeného okolí vně budoáru, který používají jako motiv *xing*. Předávané city opuštění působí autenticky. Představuji dvě písně z *Huajian ji* od dvou různých autorů a dvě písně Li Qingzhao. Písně v této podkapitole jsou si napříč oběma díly vzácně podobné.

5.3.1 Sun Guangxian: *Shengchazi 3*

金井墮高梧， 玉殿籠斜月。 永巷寂無人， 斂態愁堪絕。	Do zlaté studny padají listy vysoké paulovnie, nefritová síň do klece chytila srpek zapadajícího měsíce. Ve věčných uličkách zadních komnat paláce je ticho a prázdno, přestala se smát, zažívá nepřekonatelný smutek
--------------------------------------	--

玉爐寒， 香燼滅， 還似君恩歇。 翠輦不歸來， 幽恨將誰說？ ?	Nefritové vykuřovadlo vyhaslo, voňavý popílek vyhasl, je to jako když přestala tvoje láska. Císařský vozík se nevrací, komu se svěřit se svým utajovaným zoufalstvím?
--	---

Tato *ci* zpracovává motiv osamělé dvorní dámy truchlící v paláci podle tradice spojované s Ban Jieyu. V písni se opět nehovoří o vzhledu dámy, ale na pozadí popisu paláce jsou reflektovány její pocity.

Sunovi se daří plasticky zobrazit opuštěnost císařského paláce. „Zlatá studna“ ukazuje na minulou krásu, „padající listy paulovnie“ zasazují píseň do podzimu, přeneseně opět ukazujícího na podzim vlády a života. Ve druhém verši Sun říká, že i když je palác krásný, pro dámu se stal vězením; zároveň specifikuje, že příběh písně se odehrává v noci. Z popisu prvních dvou veršů vystupuje ticho paláce, dále povzbuzené třetím veršem, který končí nekompromisním vyjádřením samoty – „*wu ren* 無人, žádní lidé.“ Teprve až v posledním verši se pozornost obrací k dámě a ke stavu její mysli.

Druhá strofa opuštěnost dámy zesiluje. Sun zanechává celkového zobrazení opuštěného paláce a soustředí se na popis neutěšenosti dámina budoáru. Úvodní dva verše předávají informaci, že stejně jako je pryč někdejší lesk a sláva celého paláce, je pryč i minulé pohodlí dámina budoáru, pominulo teplo i vůně. V posledních třech verších dáma přímo a

konkrétně promlouvá o svém smutku. V tomto případě se nejedná o abstraktní touhu po nepřítomném milém, ale o zcela konkrétní touhu po císaři, který dámu přestal milovat a odvrhl ji. Zvolání/otázka dámy v posledním verši aktualizuje a zesiluje její smutek. Zajímavé je použití slovního spojení „*youhen* 幽恨“, které je silnější než v *Huajian ji* frekventovaně samostatně užívané sloveso „*hen* 恨“, v tomto případě se jedná více než o smutek skutečně o zoufalství nebo pocit příkoří.

Žena je zde zobrazena jako trpící osoba. Jejím vzhledu není kladena žádná pozornost, autor se zaměřuje na popis jejích citů a pocitů. Dozvídáme se, že se přestala smát, zažívá nepřekonatelný smutek, který nemá, s kým sdílet, je zoufalá. Poslední verš první strofy reflektuje změnu dáminy osobnosti podobným způsobem, jako je popsána změna vzhledu paláce. Vyjádření toho, čemu Shields říká „*liminality*“, je v této písni zcela klíčové. Okolnosti se mění a dáma v nich zůstává; nemůže se z nich vymanit, a tak jí nezbyvá, než trpět.

5.3.2 Wei Chengban: *Huangzhog yue*

池塘煙暖草萋萋。	Pára nad jezírkem se zahřívá, tráva bujně roste.
惆悵閒宵含恨，	Jsem nešťastná, za nocí, kdy nemám co dělat, polykám smutek,
愁坐思堪迷。	smutná sedím tiše, ztracená ve své touze.
遙想玉人情事遠，	Vzpomínám na svého miláčka, láska je daleko,
音容渾似隔桃溪。	Jeho hlas i podoba jsou nezřetelné jako za říčkou z Pramene broskvových květů.
偏記同歡秋月底。	Smutná vzpomínám na společné hrátky když byl podzimní měsíc nízko,
簾外論心花畔，	(venku) za závěsem poblíž květin jsme vedli rozhovory o srdečních záležitostech,
和醉暗相攜。	společně jsme se opili a tajně se vzali za ruce.
何事春來君不見？	Proč tě nevidět, když přišlo jaro？
夢魂長在錦江西。	ve snu je má duše nesena na západ od Brokátové řeky.

U této písně čínský komentář předpokládá mužského mluvčího v první osobě (Fang, 2008:516). Fusek píseň překládá ve třetí osobě jako popis ženské protagonistky (Zhao, 1982:166). V písni se objevují dvě slova vztahující se k určení osoby, a to ambivalentní „*jun* 君“ v předposledním verši a označení „*yuren* 玉人, nefritový člověk,“ což je slovo mnoha významů, zde označující ‚miláčka,‘ obvykle ženského pohlaví, ale ne nezbytně nutně. Pro překlad v ženském rodě jsem se rozhodla, protože zapadá více do konceptu písní o ženách, ačkoliv jsem si vědomá toho, že se může jednat o jednu z ‚mužských‘ písní. Překladu první osobou napovídá řečnická otázka z předposledního verše.

Tématem písně je vzpomínka na milovanou osobu. První verš písně funguje jako motiv *xing*, který skrze přírodu navodí atmosféru písně. Tento postup je běžný v básních *shi*,

v písních *ci* se s ním často nesetkáváme. První verš zasazuje píseň do pozdního jara, kdy je příroda v rozpuku; představuje pozitivní pohled na přírodu kolem. Proti tomu vystupují dáminy pocity z druhého verše, které jsou plné negativních slov – dáma je nešťastná, hněvá se, lituje nepřítomnosti milého. Další verš pokračuje podobně: dáma je smutná a vzpomíná na milého v dálce. V posledním verši první strofy Wei předkládá intertextový odkaz na Tao Yuanmingovu báseň Pramen broskvových květů. Nejen v případě *Huajian ji*, ale i v jiných *ci* není zvykem předkládat literární nebo historické narážky, jako to je běžné v básních *shi*, protože na rozdíl od nich lyrický charakter písní *ci* až na výjimky nevyhledává objektivnost a provázanost s ostatní literaturou. Utopický Tao Yuanmingův motiv ukazují na to, že milý snad musel odejít daleko do ráje, zdůrazňuje pocit plynutí času a to, že podoba milého se z myslí postupně vytrácí, ačkoli smutek z odloučení přetrvává.⁴⁰

V druhé strofě se dáma obrací do šťastné minulosti a otevřeně hovoří o čase, který spolu s milencem trávil. Líčení v prvních třech verších je poměrně erotické: „*tong huan* 同歡, společná radost“ implikuje také ‚milostné hrátky,‘ srdeční záležitosti nepochybně referují k vyznávání si lásky, kráčení ruku v ruce hovoří o vzájemných citech obou milenců. V předposledním verši se dáma podivuje nad tím, že i když jaro je v plném rozpuku (první verš), pán je pryč. V posledním verši dáma konstatuje, že se s pánem setkává ve snu, když její duše utíká za jeho. V posledním verši je také reference k *Chengdu*, zástupně pojmenovanému jako Brokátová řeka, které jasně píseň zasazuje do kontextu království *Shu*, jehož bylo hlavním městem.

Stejně jako Wei Chengbanova *ci* na melodii *Mangong hua*, i tato je blízká tvorbě Li Qingzhao, ať již použitím zdvojeného adjektiva ze začátku písně, intertextovým odkazem nebo celkovým vyzněním písně. Dáma promlouvá otevřeně. Znovu nedochází k popisu dámy a ani milého. *Ci* se plně soustředí na pocity mluvčí, smutek z odloučení a marnost.

5.3.3 Li Qingzhao: *Hao shi jin*

風定落花深，	Vítr ustal – popadané listí je husté,
簾外攏紅堆雪。	za závěsy se snoubí hromádky červené a sněhobílé.
長記海棠開後，	Stále vzpomínám – když odkvete kdoulovec,
正是傷春時節。	nastává doba zamilovanosti.

酒闌歌罷玉尊空，	Víno je dopito, zpěv ustal, nefritové poháry jsou prázdné,
青缸暗明滅。	zelená lampička potemněla, s blikotáním dohořívá.
魂夢不堪幽怨，	Duše ve snu nemůže snést nahromaděnou hořkost,
更一聲啼鴉。	a k tomu ještě zanaříkal rákosník.

⁴⁰ Český překlad Tao Yunamingovy básně Tchao, 1966:124 – 129.

Tato píseň má podtitul „*ji mo* 寂寞, samota;“ Li v ní hovoří o svých pocitech osamění. V písni je možné na několika místech vidět to, čemu v *Huajian ji* Shields říká „*liminality*.“ Přechodné stavy jsou jak v ročním období – je konec jara, stromy kvetou, okvětní plátky padají, tak ve skutečnostech okolních dějů: celý první verš druhé strofy pozoruje změnu na krátkém časovém úseku, motiv snu je zde také spojený s „*liminality*,“ když se duše nemůže odpoutat od těla, nejen kvůli nahromaděné hořkosti, ale také kvůli vnější skutečnosti nařkajícího rákosníka. Zajímavě zde působí spojení titulu melodie a obsahu písně. „*Haoshi jin* 好事近,“ což Černá překládá jako „Dobré události se blíží (Li, 2003:41),“ zde kontrastuje se smutným vyzněním písně. Interpretovat je to možné několika způsoby: buď melodii zvolila čistě namátkou a přirozeně zde dochází k odklonu od původního významu melodie, nebo Li záměrně volí melodii, aby tím naznačila, že i přes nešťastnou současnost věří, že doba, kdy se vše obrátí v dobré, je blízko. Případně se může jednat o záměrnou volbu melodie se zamýšleným ironickým podtextem.

Písní se jako leitmotiv nese ustávání – v prvním verši ustává vítr, listí opadalo a leží na zemi v hustých vrstvách, kdoulovec přestal kvést. Čínský komentář poznamenává, že básniřce se daří zachytit zvláštní atmosféru klidu a ticha (Zhang, 2009:34). Zároveň je ale v jejím srdci neklid zapříčiněný nepřítomností manžela, jak o tom mluví v posledním verši první strofy. Ustávání se prolíná i začátkem druhé strofy. I tady Li tvoří atmosféru ticha, kterou podtrhává křik ptáka v závěru. Doprovází ji uhasínající lampa (zelená miska), která blikotá po stěně. Stejně tak, jako se její pozornost na konci druhé strofy obrátila na ní, i ve druhé strofě hovoří o svých citech, když personifikuje duši ve snu a říká, že kvůli nahromaděné hořkosti nemůže spát. Popisované momenty se kromě konkrétní situace dají vztáhnout i na básniřčin život jako takový, ve kterém postupně přichází o vše, co je jí drahé.

Tato píseň nevyčníká v použití obrazných pojmenování ani hloubkou vyjádřených citů. Ženský hlas v této písni je stejně neosobní jako v *Huajian ji*. Přesto jí čínský komentář připisuje hloubku vyjádření: za klíčové v hodnocení této písně považuje, že Li své city představuje postupně, krok za krokem, a tak výsledný efekt písně vyniká jako celek, nikoliv díky jednomu verši (Zhang, 2009:35).

5.3.4 Li Qingzhao: *Yuan wang sun*

帝里春晚,	Císařské město – pozdní jaro,
重门深院。	mnohonásobná vrátka – hluboký dvorek.
草绿阶前,	Tráva se zelená před schody,
暮天雁断。	navečer divoké husy přestaly létat.
楼上远信谁传?	Kdo donese do dálky dopisy z poschodí?

恨绵绵。	Stesk se táhne bez konce.
多情自是多沾惹，	Mnoho citů vždy nosí mnoho slz,
难拚舍，	je těžké opouštět ložnici;
又是寒食也。	a znovu je Svátek studených jídel.
秋千巷陌，	Houpačka a ulice,
人静皎月初斜，	lidé utichli, zářící měsíc začíná zapadat,
浸梨花。	utápí hrušňové květy.

Čínský komentář tuto píseň zasazuje do hlavního města, kde osaměla Li čeká v budoáru na svého manžela, který, ačkoliv také v hlavním městě, studuje na císařské akademii, jejíž komplex nesmí opustit (Zhang, 2009:10). I když je píseň plná smutku, není plná zoufalství, jak to známe z pozdějších písní Li Qingzhao.

První strofa písně sestává z krátkých okamžitých pohledů, které popisují okolnosti písně. První verš píseň umísťuje v čase a prostoru, ve druhém verši Li konstatuje, že je zavřená ve svém budoáru. Označení „hluboký dvorek“ naznačuje pohled z okna; třetí a čtvrtý verš zjevně popisují scénérii, kterou Li vidí. Li se snaží s manželem komunikovat skrze dopis, ale nemá, kdo by ho doručil. Odlétající husy ze čtvrtého verše ukazují na plynutí času; smutnou atmosféru zesiluje básnířčino prohlášení, že se stesk táhne bez konce, případně že bez přestání teskní. Li v navození scénérie postupuje od vnějšího k vnitřnímu, od obecnosti (císařské město) ke konkrétnostem (její budoár). Tím píseň jednak vygraduje, jednak představuje všechny bariéry, které musí zdolat, když chce opustit budoár (viz dále).

První strofa písně se podobá písním *Huajian ji*. Li je zavřená ve svém budoáru, o jejích citech se dozvídáme pouze poměrně povrchně. Li sice nepopisuje svůj vzhled, jak by se v písni z *Huajian ji* očekávalo, ale slova, která používá pro popis prostředí, jsou pro písně antologie konvenční. Úsporností pojmenování a motivem dopisů by se dala přirovnat k Wei Zhuangově páté písni na melodii *Huanxi sha*, ačkoliv mimo zde rozebírané písně se dají najít lepší případy podobnosti, jako například Mao Xizhenova druhá píseň na melodii *Huanxi sha* (Zhao, 1982:174).

Hlubší vyjádření citů a okolností se nám dostává ve druhé strofě. Básnířka svoje city nahlíží téměř odosobnělým pohledem – osobnější ráz má pouze prohlášení z druhého verše, kdy říká, že je pro ni těžké opouštět ložnici. Svátek studených jídel, jako cyklicky se opakující událost, která „znovu“ přichází, připomíná běh času a zintenzivňuje opuštěnost Li. Lidé utichli, zapadající měsíc ukazuje, že Li nemohla usnout a spolu s měsícem probděla noc.

Druhá strofa z konceptu *Huajian ji* vystupuje – v *Huajian ji* se nesetkáváme s obecně platnými pojmenováními jako zde v prvním verši, motiv houpačky se v antologii nevyskytuje,

stejně tak nebývá věnována pozornost jiným lidem než tesknící dámě, popřípadě muži. V rámci tvorby Li Qingzhao se jedná o píseň, která jasně patří do raného období tvorby, protože smutek prezentuje s jistou lehkostí, vyrovnaností; chybí zde trpkost, nevyhnutelnost osudu a stárnutí, jak je známe z pozdějších písní. Písní chybí jednoznačné autobiografické vyznění, a zároveň není explicitně vyjádřená *ich* forma; v písní se nevyskytují ani přímé promluvy, ani řečnické otázky s jasným osobním vyzněním; otázku z pátého verše první strofy není nutné interpretovat první osobou, dala by se vykládat jak jako povzdech protagonistky, tak jako otázka možného vševědoucího vypravěče. Jednoznačně ženský hlas této písní chybí, dostává se do ní pouze díky známému autorství Li Qingzhao.

5.4 Erotika

V podtextu písní *Huajian ji* bývá přítomna smyslnost dámy a pocit lehkého erotična. Dámy toužívají po milostném setkání se svým milým. Na tělesnou lásku ukazují narážky typu paulovnie nebo vlákna lotosů (viz přehled klišé z podkapitoly 3.6 o jazyku *Huajian ji*). V *Huajian ji* se nacházejí i písně, které jsou ve vyjádření erotiky otevřenější. Níže uvádím dvě takové, přičemž první píseň je typickým reprezentantem erotických písní a druhá je nejerotičtější písní sbírky. V tvorbě Li Qingzhao erotiku nenacházíme; Li se ve svých písních soustředí na momenty, kdy jsou si s manželem vzdálení. U jedné z jejích raných *ci* nicméně existuje erotická interpretace, a proto tuto píseň uvádím. V porovnání s písněmi *Huajian ji* je patrná její nevinnost.

5.4.1 Wei Zhuang: *Jiangcheng zi 1*

恩重嬌多情易傷，	[Jeho] láska je hluboká - [jejích] půvabů je mnoho, citům je snadné propadnout,
漏更長，	na vodních hodinách běží čas,
解鴛鴦，	rozvázány jsou mandarínské kachničky.
朱唇未動，	Dříve než se pohnuly rudé rty,
先覺口脂香。	ucítil [pán] vůni růže na rty.
緩揭綉衾抽皓腕，	Pomalou odkrývá vyšívanou přikrývku - natáhne bělostnou paži,
移鳳枕，	posune podhlavník s fénixy,
枕潘郎。	na podhlavník ukládá milence.

Tato píseň popisuje milostné setkání milenců, které končí na lůžku. V prvním verši se hovoří o pánově velké lásce a dámině kráse. V druhém verši se konstatuje, že je noc, milenci jsou spolu, a to již dlouhou dobu. Rozvázání mandarínských kachniček ze třetího verše je v komentáři vysvětlováno tak, že si dáma rozvázala košilku zdobenou mandarínskými kachničkami (Fang, 2008:127) – na každé straně zapínání byla jedna kachnička a rozvázáním

košilkly byly rozděleny. Sloveso ‚rozvázat‘ bez jasně vyjádřeného podmětu v čínštině není možné blíže určit, je tedy možný i výklad, ve kterém dámu odstrojuje pán.

Ve čtvrtém verši dáma patrně zve milého na lůžko – mají tváře tak blízko sebe, že ještě než dáma vysloví pozvání, pán ucítí její lícidlo. V dalším verši vidíme dámu, jak upravuje lůžko a zve pána k sobě nejen slovem, ale i fyzicky. O tomtéž hovoří i poslední dva verše.

Stejně jako v jiných *ci*, i zde se v průběhu písně dozvídáme o kráse dámy – má mnoho půvabů, krásný kabátek se symboly manželské lásky, voňavé rty, krásnou bělostnou paži. Wei ve svém popisu využívá vícero smyslů a vyobrazení dámy působí velmi smyslně. I přesto je zobrazení ženy v této *ci* velmi neobvyklé – tím aktivnějším z milenců je právě dáma. Ona si (patrně) rozepíná kabátek, ona zve pána na lůžko, ona rozestýlá a upravuje lůžko tak, aby bylo pánovi dobře. Působí to jako ostrý kontrast k písním, kde je dáma zobrazena samotná a nemohoucí. V této písni vidíme, že pán je jí zcela podmaněn, sleduje krok za krokem to, co dělá, a nechává ji být tím, kdo dominuje.

5.4.2 Yan Xuan: *Yu meiren*

粉融紅膩蓮房綻，	Pudr jí pokrýval [tvář] do červena a do hladka – lotosový květ v rozpuku,
臉動雙波慢。	na tváři se pohnul pár koketních vlnek.
小魚銜玉鬢釵橫，	V účesu měla napříč vetknutou jehlici s malou rybičkou, která v ústech drží nefrit,
石榴裙染象紗輕，	přes sukni v barvě granátového jablka si lehce přehodila tylovou vlečku v barvě slonové kosti,
轉娉婷。	byla čím dál tím půvabnější.
偷期錦浪荷深處，	Tajně jsme se sešli ve vlnách z brokátu v hloubi lotosů,
一夢雲兼雨。	jeden velký sen o oblacích a dešti.
臂留檀印齒痕香，	Na paži zůstal otisk rtěnky, jizvičky po zubech voní,
深秋不寐漏初長。	za hlubokého podzimu nespím - zvuk vodních hodin se začíná protahovat,
儘思量。	jsem zcela ponořen v touze a vzpomínkách.

Muž v této písni vzpomíná na milostné setkání s dámou, smyslně líčí detaily jejího těla. Za použití literárních narážek hovoří o tělesné lásce a touze mezi milenci. Až na poslední dva verše se celá *ci* zabývá líčením krásy dámy.

První verš autor bezprostředně začíná popisem krásné tváře, zbarvené do ruda, což je barva lásky. Navazující označení „lotosový květ v rozpuku“ čínský komentář vysvětluje jako „metaforu pro krásu vzhledu“ dámy a přidává vysvětlení o tom, jak na podzim rozkvétají lotosy (Fang, 2008:528). Z hlediska metaforiky známé ze starší čínské literatury je možné

uvažovat pukající lotosové květy jako výraz pro nahromadění milostné touhy. Pro lotos je sice využito slovo „*lian* 蓮“ a nedochází tedy k jasnému využití homofonie jako u „*ousi* 藕絲/偶思, vlákna lotosu/touha po partnerovi,“ může se ale jednat o přenesenou metaforu. Ať tak či onak, jedná se o začátek písně, ve kterém muž jasně říká, že dáma je krásná a že po ní touží.

Ve druhém verši se Yanovi daří do písně přidat dojem pohybu. Yan doslova píše, že na tváři se pomalu pohnul pár vlněk. Vlnky zde jsou zástupné pojmenování pro oči, které se pomalu zavřely, otevřely a zablýskly. Básníková pozornost se poté z obličeje přesouvá k účesu, kde si všímá detailů zdobících vlasy. Popis vzhledu dámy zakončuje předposlední verš, ve kterém jsou popsány dáminy šaty. Všechny zmiňované předměty dotvářejí dojem krásy a luxusu; zcela zapadají do dekadentního rámce, ve kterém je království *Shu* později chápané. Celá první strofa díky různorodému použití sloves působí živým dojmem a vytváří dojem koketního chování dámy, která se chce zalíbit svému milému. To, že se to dámě daří, dokládá prohlášení v posledním verši první strofy.

Druhá strofa evidentně popisuje milostné setkání. Vlny z brokátu jsou příkrývka, pod kterou se milenci oddávají milostným hrám. Z kontextu je jasné, že hloubka lotosů v tomto případě odkazuje na touhu obou milenců, ačkoliv je pro zápis lotosu opět použit jiný znak se čtením „*he* 荷,“ který je homofonní s výrazem „*he* být spolu,“ případně „spojit se.“ K milostnému aktu odkazuje i pojmenování „oblaka a déšť“ z následujícího verše, kterým pán dámu de facto přirovnává k bohyni. Ve třetím verši pán říká, že ho dáma při milostném aktu pokousala na ruku a jizvičky voní. Z prvních tří veršů tryská vášeň a smyslnost. Teprve poslední dva verše ukazují, že se jedná o pouhou vzpomínku, která muži nedá spát.

Žena je v této písni zobrazena zcela konvenčním způsobem. První strofa si všímá detailů jejího obličeje, účesu, oblečení. Ve druhé strofě ale dochází k náhlému zvratu a obrácení pozornosti na tělesnou lásku. Yan na sebe v první strofě vrství obrazy podobně jako Wen Tingyun, k jejich aktualizaci však používá slovesa. Druhá strofa se vymyká z toho, co je v poezii *Huajian ji* běžné. Poměrně explicitní zaměření na tělesnou lásku není pro tuto antologii typické, spíš se jedná o jistý exces. Důležité ale je, že se v této antologii i takový pohled objevuje. Byla to nepochybně tato píseň a jí podobné, které *Huajian ji* zajistily reputaci dekadentní antologie a *Shu* reputaci zkaženého království.

5.4.3 Li Qingzhao: *Ru meng ling*

常記溪亭日暮
沉醉不知歸路。
興盡晚回舟，
誤入藕花深處。

Často vzpomínám – Pávilon u potůčku, západ slunce,
opilí – neznali jsme cestu zpět.
Když veselí skončilo – pozdě jsme otočili loďku,
omylem jsme vpluli do nejhustších lotosů.

爭渡，	Snažili jsme se dostat na druhý břeh,
爭渡。	snažili jsme se dostat na druhý břeh.
驚起一灘鷗鷺	Vyplašili jsme celou pláž racků a volavek.

Tuto píseň Li napsala jako mladá dívka; píseň je jednoduchá, používá prostý jazyk, vyznačuje z ní lehkost a radost. Není v ní patrný ani náznak smutku a útrap z pozdějších písní.

Li zde popisuje čas strávený v Pavilonu u potůčku – pavilon v dnešním *Jinhua*, kde se tehdy scházeli literáti a bavili se (Wang, 1989:49). Li vzpomíná na radosti setkávání, kdy se „*chenzui* 沉醉, silně opilí“ nebyli schopni vrátit; popisuje bezstarostnost a radost. Ačkoliv to čínský komentář nezmiňuje, vplutí do nejhustších lotosů ze čtvrtého verše může být díky homofonii lotosů a partnera interpretováno jako milostné setkání, které se odehrálo, když s loďkou uvízli.

Tón písně je veselý. Děj se odehrává po skončení večírku. Není jasné, s kým se Li loďkou vrací zpět. Jednoduchost výstavby písně je podobná té, kterou známe z *Huajian ji*. Pomineme-li lotosy, nejsou v písni žádné dvojsmysly; stejně tak schází vyjádření hlubokých citů, jak je známe z ostatních písní Li. Tato jediná dvojsmyslnost dává písni erotický nádech, který v tvorbě Li Qingzhao není běžný. Píseň je zábavná, zobrazuje je radost a opilý stav společnosti. Li představuje svou vzpomínku, ženský hlas z písně ale není explicitně patrný. Po formální stránce by bylo nepochybně možné za autora i protagonistu písně označit muže. Dochází zde tedy ke stejné dvojakosti, kterou známe z *Huajian ji*.

5.5 Písňový cyklus

Díky řazení písní v *Huajian ji* podle autorů a v rámci autorů podle melodií, na které byly písně napsané, dochází k tvorbě písňových cyklů. Pro cykly je charakteristické podobné téma, opakující se motivy; někdy dochází k opakování verše. Když se písně cyklu předváděly, následovaly jedna za druhou; jsou určeny k tomu, aby se četly ve vzájemném kontextu. Uvádím dva různé cykly, respektive jejich části: v Gu Xiongových písních dochází k opakování verše a tematické shodě; všech pět písní tohoto cyklu v anglickém překladu viz Zhao, 1982, 129 – 130; Ouyang Jiong ve svém cyklu zpracovává jednu a tutéž událost mužským a ženským pohledem. V díle Li Qingzhao se výrazné písňové cykly nezachovaly.

5.5.1 Gu Xiong: *Ganzhou zi 4*

露桃花裏小樓深，	Mezi orosenými květy broskvoní, v hloubi domečku,
持玉盞，	s nefritovou číší v ruce,
聽瑤琴。	poslouchala jsem nefritem zdobený <i>qin</i> .

醉歸青瑣入鴛衾，	Opilá jsem se vrátila do budoáru, vklouzla pod přikrývku
月色照衣襟。	s mandarínskými kachničkami,
山枕上，	měsíční světlo září na živůtek.
翠鈿鎮眉心。	Na podhlavníku,
	zelená ozdůbka tíží čelo.

Tato *ci* nijak nevyniká novostí použitých obrazů a pojmenování, je ale dobrým příkladem básnického řemesla. Žena krok za krokem popisuje události večera. Účastnila se hostiny, vínem omámená se vrátila a neodstrojená šla spát. Tato situace zcela naplňuje ideál písně z *Huajian ji*.

Básník dodává předmětům v písni lesk – číše je nefritová, *qin* je vykládaný kamenem – pravděpodobně nefritem, přikrývka je zdobená kachničkami. Na celou scénu září měsíc. Gu se zaměřuje na popis vnějších skutečností. Nejprve popisuje okolnosti hostiny (první tři verše), ve čtvrtém verši změnil prostředí a okolnosti, v posledních třech verších popisuje nový stav věcí. Poněkud nezvykle se píseň zaměřuje na příběh a není zde podán ani detailní popis dámina vzhledu, ani popis jejích citů a myšlenek.

O myšlenkovém a citovém stavu dámy se opět dozvídáme mezi řádky – dáma vklouzla pod přikrývku, aniž by se odstrojila a odlíčila. Ozdůbka, která tíží čelo zároveň může ukazovat na dámin smutek, protože se malovala na místo, kde se smutkem vraští obočí. Z písně zároveň vyplývá, že dáma se do budoáru vrátila sama. Nedožíváme se ale, jestli smutní po nějakém konkrétním muži. Čínský komentář se kloní k názoru, že jsou zde popisovány ony „jarní myšlenky (Fang, 2008:371).“

Žena je zde zobrazena jako mlčící, opilá, smutná osoba, která osamělá nemůže usnout ve svém budoáru zalitým měsícem.

5.5.2 Gu Xiong: *Ganzhou zi 5*

紅爐深夜醉調笙，	Za hluboké noci při rudém vykuřovadle, opilá hrála na ústní varhánky,
敲拍處，	tam, kde hmátla,
玉纖輕。	lehce se dotkl nefritový prstík.
小屏古畫岸低平，	Na starobylém obraze na zástěně je nízké a rovné pobřeží.
煙月滿閒庭。	Měsíc a mlha plní pustý dvůr.
山枕上，	Na podhlavníku,
燈背臉波橫。	je otočená zády k lampě [a ve tmě] se jí lesknou oči.

Píseň, na rozdíl od předchozí, není uspořádána lineárně, ale jednotlivé informace jsou na sebe vrstveny v překvapivém pořadí. První verš zasazuje píseň v čase a prostoru (vykuřovadlo umísťuje píseň do budoáru). Druhý a třetí verš se obrací k dámě (její prsty jsou krásné, dáma hraje lehce). Čtvrtý a pátý verš se vrací zpět k popisu budoáru, kde je

malovaná zástěna s obrazem krajiny. Teprve poslední dva verše určují, kde se dáma v budoáru nachází, a věnují pozornost jejím citům.

Dáma je zobrazena opilá; důvod a původ opilosti básník nezmiňuje. Zároveň je zobrazena, jak hraje na hudební nástroj – je jí na rozdíl od předchozí písně připisovaná jistá aktivita. Vzhledem k tomu, že hra na hudební nástroj je vnímaná jako předstupeň tělesné lásky (viz podkapitola 3.4 Milostné téma), očekávalo by se, že v průběhu písně dáma spočine na lůžku se svým milým. Místo toho je dáma na podhlavníku sama a lesknou se jí oči – pláče; je otočena zády k lampě – snaží se, aby její pláč nikdo neviděl. Gu staví obě poloviny písně do vzájemné juxtapozice, čímž zdůrazňuje nenaplněné očekávání dámy po jejím milém.

V předělu, který nabízí čtvrtý a pátý verš, se Gu Xiongovi daří zároveň popsat interiér a exteriér, když se nejprve soustředí na výjev na zástěně a následně obrací svou pozornost ven. Oba obrazy jsou proti sobě v kontrastu. Zatímco nízké a rovné pobřeží z paravánu představuje pozitivní obraz, výjev z reality, který následuje, ukazuje pustý dvůr, na němž mlha dokresluje pocit prázdnoty a chladu. Motiv chladu, zde rozvinutý, se v písni vyskytuje již od prvního verše, kdy se dozvídáme, že dáma hrála na varhánky při vykuřovadle – tedy u kamínek.

Obraz dámy, který zde nabízí Gu Xiong je opět typický pro *Huajian ji*. Stejně tak jako v předchozí písni, ani zde se Gu nepokouší podat detailnější popis dámy. Jediné, co sdělí o jejím vzhledu, je ustálený přívlastek „nefritový“ u dámina prstu. Gu se nezaměřuje ani na dámin vzhled ani na její myšlenky. Hlavní prostor je v písni věnovaný popisu okolí a okolností – dozvídáme se, jak je zdobený dámin budoár, že její okolí je chladné a pusté. Reflexe citů a pocitů dámy tedy probíhá na pozadí popisu dámina okolí. Autentický ženský hlas písni chybí.

5.5.3 Ouyang Jiong: *He mingchao 1*

憶昔花間初識面，	Vzpomínám – první setkání mezi květinami,
紅袖半遮，	červený rukáv napůl skrýval
妝臉輕轉。	nalíčenou tvář - lehce otočila
石榴裙帶，	granátový pásek na sukni,
故將纖纖	úmyslně tenkými a dlouhými
玉指偷撚，	nefritovými prsty uchopila
雙鳳金線。	zlaté nitě [vyšité do tvaru] fénixů.

碧梧桐鎖深深院，	Tmavě zelená paulovnie uzamyká hluboký, hluboký dvůr.
誰料得兩情，	Kdo mohl předvídat naše city?
何日教纏綿？	Kdy spolu budeme něžně svázaní?
羨春來雙燕，	Závidím vlaštovkám, které na jaře přilétají v párech,
飛到玉樓，	doletí do nefritové věže,
朝暮相見。	od rána do večera jsou stále spolu.

5.5.4 Ouyang Jiong: *He mingchao 2*

憶昔花間相見後， Vzpomínám - poté, co jsme se setkali mezi květinami,
只憑纖手， mohla jsem jen svojí jemnou rukou
暗拋紅豆。 tajně hodit červenou fazolku.
人前不解， Před tebou jsem nevěděla jak [ti to říci],
巧傳心事。 nepřímou jsem ti sdělila, co jsem měla na srdci.
別來依舊， Co jsme se rozloučili, stejně jako dřív
辜負春晝。 marným jarní dny.

碧羅衣上蹙金綉， Na zelených hedvábných šatech výšivka zlatou nití,
靚對對鴛鴦， mandarínské kachničky hledící jedna na druhou,
空裊淚痕透。 nadarmo vlhká, promáčená slzami.
想韶顏非久， Zdá se, že krásná tvář nevydrží dlouho
終是為伊， nakonec kvůli němu,
只慙偷瘦。 jen kvůli němu pokradmo hubnu.

Tyto dvě písně jsou další ukázkou písňového cyklu – první píseň popisuje událost z mužského úhlu pohledu a druhá popisuje tutéž událost z úhlu ženského. Možnost vzájemné komplementarity písní připouští i komentář (Fang, 2008:325). Tyto dvě písně tedy nabízejí jedinečnou možnost dívat se na to, jak tentýž autor tutéž situaci vnímá ženským a mužským pohledem.

Muž se na začátku svého líčení události zaměřuje na popis dámy, jak vypadala při první schůzce. Dáma je vybraně oděná a stydlivá/plachá – napůl zakrývá svou tvář, lehce se od pána odvrací, nervózně mezi prsty mne pásek s výšivkou fénixů. Pár zlatých fénixů zde působí jako narážka na lásku a šťastné spojení milenců. Ve druhé strofě muž obrací pozornost na sebe, ukazuje na hloubku svých citů, snaží se ukázat jejich opravdovost a lituje odloučení od dámy.

Druhá píseň má obrácenou výstavbu. Dáma v první strofě popisuje okolnosti rozloučení, ukazuje svoji stydlivost a bezradnost („Před tebou jsem nevěděla jak [ti to říci],“). Dáma neví, jak promluvit, proto místo slov dává najevo své city symbolicky. Teprve ve druhé strofě se dozvídáme něco o dámině vzhledu a oděvu, píseň opět končí vyjádřením citů touhy a popisem neutěšenosti dámina stavu.

Obě písně využívají metaforiky ptáků. Na pásku z první písně je vyšit pár fénixů, pán závidí vlaštovkám v párech. Dáma má v druhé písni na šatech vytkané mandarínské kachničky, které hledí jedna na druhou. Ve všech případech je zmíněno, že ptáci jsou v páru, což zvyšuje efekt vyjádření touhy po partnerovi.

Písňe jsou genderově nevyvážené. Ani jednou v nich nenajdeme explicitní zmínku o muži. V obou písňích se dozvídáme, jak vypadá dáma; jediné prohlášení, které o sobě pronese muž je, že závidí vlaštovkám. Další sdělení, které se týká muže je, že jen kvůli němu žena hubne. Toto prohlášení se ale jednak týká především ženy a jednak nijak nevystupuje z konceptu zobrazení ženy v ostatních *ci*.

Podíváme-li se na zobrazení citů, zdá se, že jejich hloubka je u obou protagonistů stejná. Pán se ptá, kdy konečně už spolu budou „svázáni.“ Řečnická otázka dodává prohlášení naléhavost a přesvědčivost. Dáma roní slzy a hubne, ztrácí svou krásu. Nepronáší přímo žádná slova, ale svůj smutek z odloučení dává najevo vzhledem a chováním. Motiv hubnutí ze smutku z odloučení je v čínské poezii přítomný již v cyklu Devatenácti starých básní. I když v Devatenácti starých básních se pro vyjádření tohoto motivu využívají jiná slova, je možné vidět jistou spojitost mezi první a devatenáctou básní cyklu⁴¹ a ženinou písni *ci*.

Obě písňe *ci* si jsou překvapivě podobné. Zobrazení ženy se v nich liší pouze tak, že muž se soustředí více na vnějšek dámy a dáma k popisu svého oděvu přidává i stav své mysli. Jako pravděpodobné vysvětlení této nesrovnalosti se jeví fakt, že muž se ve své písni zaměřuje na reflexi svých vlastních pocitů, stejně tak, jako dáma. Pocit smutku a marnosti mají obě písňe společné, dáma k němu navíc přidává slzy.

Na závěr si dovolím poznamenat, že i první píseň by samozřejmě bylo možné interpretovat jako výpověď ženy. Výklad obou písni by poté byl diametrálně odlišný. K této interpretaci se přiklání i Fusek (Zhao, 1982:118). Interpretace je to oprávněná – pohled na dvůr, jak je popsáný v prvním verši druhé strofy první písňe, je ten, který se většinou naskýtá dámě. V otázce určení identity protagonisty této písňe jsem se ale nechala vést čínským komentářem. I tento případ ukazuje na interpretační otazníky *Huajian ji*.

5.6 Mužské *ci*

V *Huajian ji* se při pozornějším čtení nachází překvapivě množství písni, které jsou jednoznačně pronášeny mužskými ústy a/nebo hovoří o citech muže. Tyto písňe zde zmiňuji proto, že je zajímavé porovnat prostředky, které využívají, s těmi, které se objevují pro vyjádření ženského hlasu v ostatních písňích. Zajímavým poznatkem je, že z jazykového hlediska se „mužské“ a „ženské“ písňe neodlišují. Problematice „mužských“ *ci* v *Huajian ji* se ve své monografii více věnuje Anna Shields.⁴² V této práci uvádím dvě písňe od různých autorů. Mužský hlas v tvorbě Li Qingzhao se neuvažuje.

41 Rozbor první básně Watson, 1971:20-22; rozbor devatenácté básně Slupski, Lomová 2009:147.

42 Shields, 2006:226 – 230 a jinde. Viz rejstřík Shields, 2006:388, heslo „male voice.“

5.6.1 Wei Zhuang: Heye bei 1

絕代佳人難得， 傾國， 花下見無期。 一雙愁黛遠山眉， 不忍更思惟。	Je těžké potkat někoho tak navýsost krásného, bořitelku hradeb, nemáme domluvenou schůzku pod rozkvetlými stromy. Načerněné obočí - jeden pár smutných kopečků v dálce, nemohu snést dál na tebe myslet.
--	--

閒掩翠屏金鳳， 殘夢， 羅幕畫堂空。 碧天無路信難通， 惆悵舊房櫳。	Lenivě zatahuji ledňáčkově zelenou zástěnu se zlatými fénixy, nedokončený sen, gázový závěs – malovaná komnata je prázdná. Na nefritovém nebi nejsou cesty – dopis těžko dojde, propadám melancholii u starého okna.
--	--

V první strofě hovoří muž o krásné dámě, od níž je nyní odloučen. Zahrnuje ji superlativy, čímž ukazuje hloubku svých citů. Následně konstatuje, že oba milenci nemají smluvenou schůzku, není jisté, jestli se ještě uvidí; v pozadí tohoto prohlášení stojí smutek z odloučení a nejistota budoucího shledání. Muž dále hovoří o dámině kráse, představuje si, že i ona po něm smutná touží. Na rozdíl od obočí – kopečků v dálce, které se vyskytují v ostatních *ci*, se dozvídáme, že kopečky zde jsou smutné. V závěru první strofy se muž opět vrací ke svým citům, když říká, že je pro něj těžké na dámu stále myslet. Výstavba první strofy je zajímavá v tom, že se prolínají verše věnované muži a dámě. V prvním, třetím a pátém verši muž promlouvá o sobě nebo svých citech; v druhém a čtvrtém verši popisuje dáminu krásu.

Určit mluvčího druhé strofy je obtížné. Nabízí se interpretace, že pozornost básníka opouští milence a přesouvá se na jeho milou, kterou básník pozoruje zpozvzdálí a pouze konstatuje, co dáma dělá. Ačkoliv ve výše nabízeném překladu jsou slovesa přeložena do první osoby, klasická čínština samozřejmě nabízí i možnost chápat je v osobě třetí. Píseň je možné vnímat i tak, že první tři verše druhé strofy popisují, jak odloučení prožívá dáma, a poslední dva verše se vrací zpět k muži.

Další možná interpretace, ke které se přikláním, je, že první verš druhé strofy popisuje mužův sen, ve kterém dáma zavírá závěsy kolem lůžka. Když se muž budí z nedokončeného snu (druhý verš), vidí sice závěs kolem lůžka, dáma ze snu ale v jeho komnatě schází. V posledních dvou verších muž popisuje svůj smutek; konstatuje, že je těžké se s dámou spojit, a že když stojí u okna, u kterého kdysi stávali spolu, zaplavuje ho pocit melancholie.

Wei zde využívá klasické prostředky *ci*, motiv snu, jako času, kdy je milencům dobře, protože se setkávají, a motiv smutku/hořkosti po probuzení. Ve snu dáma zatahuje záclonu se zlatými fénixy – symbolicky tak dokládá štěstí, když byli milenci spolu. Přistoupíme-li

k prezentované interpretační verzi, pak musíme konstatovat, že žena se v této *ci* de facto nevyskytuje. Dozvídáme se o ní pouze, že je jedinečná a smutná; ve druhé strofě pouze lenivě zatahuje závěs. Ačkoliv muž promlouvá o ženě, hlavní pozornost zůstává na něm. Za povšimnutí také stojí, že co se popisu jeho smutku týče, mnoho se neliší od popisu smutku žen v dalších *ci* – nemůže snést pomyšlení na dámu, v noci se budí ze snu, ve kterém se mu zdá o jeho milé, propadá melancholii. Je zajímavé, že slova, která se používají k zobrazení tesknící ženy, se na tomto místě používají pro zobrazení muže. Zdá se, že žánrové požadavky a klišé se nadřazují obsahu písně a identitě jejího mluvčího.

5.6.2 Zhang Bi: *Huanxi sha* 2

馬上凝情憶舊游，	Na koni, přemožen city, vzpomínám na minulé cestování,
照花淹竹小溪流，	zářící květy, záplavy bambusu, malý potůček,
鈿箏羅幕玉搔頭。	inkrustovaná citera <i>zheng</i> , hedvábná zástěna, nefritová jehlice do vlasů.

早是出門長帶月，	Odcházel jsem brzy ráno, často [ještě] za svitu měsíce,
可堪分袂又經秋，	jak jen mohu snést odloučení a znovu prožít podzim,
晚風斜日不勝愁。	večerní vítr, zapadající slunce, nepřekonatelný smutek.

V této písni je od začátku výjimečně zřejmé, že mluvčím je muž. Děj písně se neodehrává v budoáru, jak je tomu zvykem u dam, ale „na koni.“ Muž vzpomíná na své minulé cestování, na zábavy, zkušenosti a na dámu, kterou na cestách potkal. Ceněný bývá především třetí verš první strofy. Využívá básnického postupu nominalizace, kdy básník za sebe bez použití sloves vrství jmenné výrazy, které tvoří samostatné obrazy. Na prostoru pouhých sedmi znaků tak básník popisuje pocity, místo i dámu (Fang, 2008:225).

Píseň se zaměřuje na vyjádření citů muže. Žena je v této *ci* přítomna pouze synekdochou skrze jehlici do vlasů. Za povšimnutí stojí práce s časem. Začátek písně se odehrává v blíže neurčeném časoprostoru „na koni.“ Až v posledním verši písně se dozvídáme, že zapadá slunce, fouká vítr a mužův smutek z odloučení je tím zesílen. Znovu je zde vidět to, co Shields označuje za „*liminality*,“ přerod dne v noc, navíc jízdou na koni se muž dostává dál a dál od své milé. Motiv času je v písni dále přítomný v prvním verši druhé strofy. Zde je naopak zdůrazněna ranní hodina – muž od dámy odcházel/odešel velmi brzy, ještě za svitu měsíce, který zabírá poslední místo ve verši. Opět se jedná o „*liminality*“ – bylo již ráno, ale zároveň ještě byla noc.

Zatímco dámy si v jiných *ci* povzdechnou, že znovu přichází jaro, případně, že mají ‚jarní pocity,‘ muž v této písni se ptá, jak jen znovu prožít podzim. Jedná se o jinou roční dobu, ale obě mají společnou „*liminality*.“ Až na tyto drobnosti jsou ale použita stejná slova, jako kdyby byla popisována tesknící dáma. Zhang neváhá použít tytéž výrazy pro popis

smutku z odloučení. Podobně jako ve Wei Zhuangově *Heye bei*, i na tomto případě je zjevné, že zobrazení muže a ženy, jejich pocitů a smutků, se v rámci žánru písní *ci* dramaticky neliší. Téměř jako by autoři nepředpokládali rozlišnost citů mužů a žen; téměř, jako by byli milenci v lásce chápáni jako sobě rovni.

5.7 Opěvování květin

Li Qingzhao bývá vyzdvihována pro využití květin ve svých písních; komentátoři hovoří o květinové metaforice. Více než to mi z hlediska zachycení autentického ženského hlasu přijde zajímavé, že Li značné množství svých písní ‚věnuje‘ květinám, případně píše písně ‚na květiny.‘ V překladu písní od Jiaosheng Wang, který jako jediný tyto, de facto úvody písní představuje, jsem písní věnovaných květinám napočítala jedenáct. Několikrát se opakovalo věnování slivoni. V interpretacích bývá Li s květinami ztotožňována. Situace, kdy Li promlouvá za květinu je podobná té, kdy v *Huajian ji* muži promlouvají za ženy. Vybrala jsem dvě písně, první kvůli zajímavé výstavbě písně a její věnování slivoni; druhou kvůli použití historických narážek.

5.7.1 Li Qingzhao: *Man ting fang*

小閣藏春， 閒窗銷晝， 畫堂無限深幽。 篆香燒盡， 日影下簾鉤。 手種江梅更好，	Malá komůrka schovává jaro, okno zahálky – odcházející den, malovaná síň – nekonečně hluboká a opuštěná. Vůně kadidla ustala, sluneční stíny se prodlužují pod háčky na závěs. Slivoň, kterou jsem vlastní rukou zasadila, je čím dál tím krásnější,
又何必、臨水登樓？ 無人到， 寂寥恰似、何遜在楊州	proč jen znovu sestupovat k vodě a vystupovat do komůrky? Nikdo nepřichází, [jsem] opuštěná stejně jako He Xun v <i>Yangzhou</i> .
從來，如韻勝， 難堪雨藉， 不耐風揉。 更誰家橫笛， 吹動濃愁？ 莫恨香消玉減， 須信道、掃跡情留。 難言處， 良窗淡月， 疏影尚風流。	Vždy jsi krásná a elegantní, těžko snášíš záplavy deště, nesneseš nárazy větru. Odkud navíc bambusová flétna, píská o hlubokém žalu? Nesmutni, když se vůně vytratí a krása zmizí, musíš věřit, stopy jsou zameteny, ale city zůstávají. Těžko najít slova, dobré okno, bledý měsíc, skrz řídké stíny proudí vítr.

Podtitulem této písně je „*can mei* 殘梅,“ což Jiaosheng Wang překládá jako „*Fading Plum Blossom* (Wang, 1989:81),“ vadnoucí květ slivoně. Slovo „*can* 殘“ ale také znamená poraněný, zlomený, zkažený. Li v této písni švestkový květ opěvuje ve stylu básní o předmětech z období Šesti dynastií. Nastává tu paradoxní situace, kdy Li opěvuje něco, co ztratilo krásu. První strofa působí jako předehra a umístění větvičky slivoně do prostoru, ve druhé strofě pak Li přistupuje k samotnému popisu květu. Květ je personifikovaný a předpokládá se, že mu Li připsala své city a pocity.

Schované jaro z prvního verše čínský komentář považuje za snítku slivoně, kterou Li sama utrhla, odnesla k sobě do komůrky, kde ji dala do vázy a celý den se na ni dívá (Zhang, 2009:25). První strofa píseň zasazuje do pozdního odpoledne, kdy se stmívá („sluneční stíny se prodlužují“); v komůrce je šero i proto, že okno je zavřené a nepropouští světlo. „*Xian* 閒, zahálka,“ slovo, které Li využívá pro bližší určení okna, se užívá o mužích, kteří se rozhodli opustit úřad a žijí poustevnickým stylem života – zahálejí. V tomto případě slovo vyjadřuje, že v domě se nic neděje, Li v něm také zahálí. Ve třetím a čtvrtém verši Li prohlubuje zobrazení opuštěnosti a tmavosti celé scény; až v šestém verši dochází ke zvratu, když explicitně zmiňuje kvetoucí větvičku slivoně, která smutný obraz prozáří.

Interpretačně nesnadný sedmý verš čínský komentář vysvětluje tak, že básnířka říká, že když má v komůrce kousek jara, nemusí už sestupovat dolů k řece a obdivovat jarní scenérii. Mezi řádky má potom být patrné, že se obává vidět a cítit jaro, které by v ní vzedmulo „jarní myšlenky“ a Li by se začala cítit více osaměle (Zhang, 2009:25). V duchu této interpretace píseň překládají jak Wang (Wang, 1989:81), tak Černá (Li, 2003: 50).

Pro vyjádření své opuštěnosti se Li uchyluje k využití historické narážky na He Xuna. Wen narážku vysvětluje:

Když [He Xun] zastával úřad v *Yangzhou*, zamiloval si slivoň, která rostla na dvoře jeho kanceláře. Když byl převelen do *Loyangu*, postrádal slivoň takovým způsobem, že mu nadřizený ze soucitu dovolil vrátit se do úřadu v *Yangzhou*. Od té doby strom zcela pohltil jeho pozornost, takže pro něj bylo těžké se od stromu odtrhnout (Wang, 1989:81).

Wang tuto narážku vysvětluje jako sdílení pocitu opuštění, který He musel cítit, když byl odtržený od slivoně (Wang, 1989:81). Co Wang nezmiňuje, ale co považují za pravděpodobné, je vtělení Li do slivoně a předpoklad přirovnání jejího manžela k He Xunovi. Ona zůstala zavřená v komůrce, zatímco on musel odejít za úřadem na jiné místo a Li předpokládá, že manžel odloučením také strádá. Vzhledem k chybějící dataci písně tento předpoklad není možné doložit historiografickým údajem.

Ve druhé strofě se pozornost obrací na slivoň. Li popisuje křehkou krásu slivoně. V prvním verši hovoří o její eleganci, další dva verše jsou ale předzvěstí uvadání a ztráty krásy. Druhý a třetí verš jsou paralelní a díky tomu na sebe upoutávají pozornost. Bambusová flétna ze čtvrtého a pátého verše umocňuje pocit melancholie. Adresátem sedmého a osmého verše může být jak větvička slivoně, tak i básnířka sama. Li zde pravděpodobně hovoří o své vlastní kráse, která uvadá, a zároveň se snaží přesvědčit se o tom, že city zůstávají, bez ohledu na vzhled.

Poslední tři verše jsou opět jedinečné. Zatímco dámy z *Huajian ji* hovoří o hlubokých/nesmírných citech/smutku, Li zde konstatuje, že je těžké pro jejich vyjádření najít slova. Stejný motiv se objevuje i v její slavné písni, zmiňované v úvodu této práce, na melodii *Shengsheng man*. Tento ‚nevyjádřitelný smutek/žal‘ je pro tvorbu Li Qingzhao příznačný a je možné ho najít v podtextu většiny jejích písní. Určité tajemno a pocit nedořečenosti, které vytváří, přispívá k autenticitě výpovědi. V posledních dvou verších se Li vrací na začátek písně – okno tu není zahálčivé, ale dobré, místo mizejícího dne jím svítí měsíc. Li tak časově uzavírá horizont písně – vyjadřuje tím, jak dlouhou dobu seděla před větvičkou slivoně a obdivovala ji. Stíny, které se v první strofě prodlužovaly, jsou nyní řídké, oknem skrz ně proudí vítr. Poslední verš znovu nabízí bohatost významů – můžeme ho chápat jako popis komůrky, stejně tak dobře se může vztahovat k větvičce, ze které vítr svál květy a na jejich místě zanechal pouhé stíny;⁴³ další možnou interpretací je, že se Li opět obrací k sobě a hovoří o svém stárnutí. Proudění větru tak vyjadřuje, že větvička/básnířka bude uvadat dále a víc, protože je příliš slabá na to, aby proudící vítr snesla. Píseň je výjimečně provázaná – na konci druhé strofy se vrací k začátku strofy první a uzavírá píseň jako celek.

Obrazné čtení, kdy za snítkou slivoně vidíme samu básnířku, svádí k hledání hloubky významů. Popis slivoně se tradičně chápe jako básnířčino osobní vyznání o osamělosti a stárnutí. Přistupovalo-li by se k písni bez tohoto vhledu, pravděpodobnou interpretací by byla promluva slivoně o své uvadající kráse. Vzhledem ke konotacím, jaké slivoň v čínské kultuře má,⁴⁴ by v písni i bez spojení s Li Qingzhao pravděpodobně bylo možné najít vyjádření ženského hlasu, v žádném případě by ale nešlo jej považovat za hlas autentický.

5.7.2 Li Qingzhao: *Duo li*

詠白菊

Bílá chryzantéma

小樓寒，

Domeček studí,

⁴³ Toto čtení představuje čínský komentář, viz Zhang, 2009:25.

⁴⁴ Tradičně byl spojovaný s mladými dívkami. Více informací o roli slivoně v čínské kultuře viz Hrdličková - Trnka, 2010:49–63.

夜長簾幕低垂。
恨瀟瀟、無情風雨，
夜來揉損瓊肌。
也不似、貴妃醉臉，
也不似、孫壽愁眉。
韓令偷香，
徐娘傅粉，
莫將比擬未新奇，
細看取、屈平陶令，
風韻正相宜。
微風起，
清芬醞藉，
不減醅醪。

漸秋闌，
雪清玉瘦，
向人無限依依。
似愁凝、漢阜解佩，
似淚灑、紈扇題詩。
朗月清風，
濃煙暗雨，
天教憔悴瘦芳姿。
縱愛惜、不知從此，
留得幾多時。
人情好，
何須更憶，
澤畔東籬。

noc je dlouhá, těžké závěsy jsou svěšené k zemi.
Hněvám se na fičení krutého větru a deště,
v noci poničilo krásné květy.
Nejsou podobné ani opilé tváři Yang Guifei,
nejsou podobné ani smutnému obočí Sun Shou.
Kvůli Hanovi byla ukradena vůně,
paní Xu si pro pána napudrovala tvář.
Nebudu tě přirovnávat ke starým půvabům,
podívám-li se blíže, rovnáš se panu Qu a panu Tao,
vaše kouzlo je stejné.
Zvedá se lehký vítr,
roznáší tvou jemnou vůni,
která nezažene sílu vína.

Jako pozdní podzim,
čistá jako sníh a tenká jako nefrit,
trvale přilneš k lidem, nechceš je opustit.
Mrazí stejný strach [jako když se] u vrchu Han odpínaly
přívěsky,
padají stejné slzy [jako když se] na hedvábný vějíř psala báseň.
Zářivý měsíc, chladný vítr,
hustá mlha, temný déšť,
příroda tě vysiluje a zbavuje krásy.
Cele o tebe s láskou pečují, nevím, jak dlouho tu zůstaneš,
kolik času ti zbývá.
Lidské přátelství,
jak jen si ho víc pamatovat,
než u mokřadu nebo u východního plotu?

Li Qingzhao ve svých písních využívá intertextové odkazy a literární narážky. V žádné její zachované písni jich nenajdeme tolik, jako v této dlouhé *manci* opěvující bílou chryzantému. Chryzantéma je „člověku vzorem důstojenství a klidu“ díky tomu, že „svou obdivuhodnou vitální silou (...) jako poslední z květin vzdoruje nastávající zimě a náhlým mrazům (Hrdličková-Trnka, 2010:67).“ Zároveň je symbolem života v ústraní – „přinášela tiché potěšení těm básníkům a literátům, kteří dávali samotě v tichu přírody přednost před úřednickou kariérou (Hrdličková-Trnka, 2010:66).“ Li zde toto tradiční vnímání pozměňuje – žije sice osamoceně, ale ne z vlastní vůle – staví zde proti sobě dobrovolnost života v ústraní, reprezentovanou Tao Yuanmingem, a nedobrovolnost osamění a smutku na její straně.

Píseň začíná pro Li obvyklým konstatováním, že je jí noc dlouhá a že je jí chladno. Vyjadřuje znepokojení nad tím, co vítr způsobí květinám. Ve čtvrtém verši Li dává explicitně najevo, že chryzantémou nemyslí pouze květinu samotnou, ale i sebe, když pro krásné květy

používá pojmenování „*qiongji* 瓊肌, nefritové svaly,“ které se používalo k popisu krásných dam.

Pátým veršem počínaje začíná výčet historických postav, které Li spojuje s chryzantémami. Pomineme-li v desátém verši zmiňované pány Qua a Taa, všechny ostatní zmíněné osoby jsou ženy, případně na ženy ukazují: Yang Guifei – slavná konkubína tangského císaře Xunazonga, známá jako jedna z největších krásek čínské historie; Sun Shou – manželka Liang Qiho z dynastie východní *Han* známá pro svojí koketnost; dcera ministra, Jia Wu, ukradla vůni z císařského paláce, aby se mohla milovat s úředníkem Han Shouem; konkubína Xu si namalovala polovinu tváře, aby se zalíbila jednookému císaři dynastie Liang.⁴⁵ Li nabízí výčet nejznámějších krásek čínské historie, aby ukázala na odlišnost krásy, kterou vidí u chryzantémy a potažmo u sebe. Říká, že si více cení krásy duchovní a zmiňuje Qu Yuana, básníka, státníka a filosofa, který se ze smutku nad rozkladem říše utopil, a Tao Yuanminga, básníka, který odmítl úřednickou kariéru a žil chudý život v ústraní. Tito dva básníci jsou prototypem ctností spojovaných s chryzantémou. V závěru první strofy se pak Li znovu přímo obrací ke květině, když hovoří o její jemné, nenásilné vůni.

Vyznění první strofy je ne-ženské: Li zavrhuje krásu těla reprezentovanou ženami a obrací se ke kráse mysli, kterou pro ni zosobňují dva muži. V rámci první strofy dochází k převrácení charakteristiky *ci*. V běžných *ci* jsme zvyklí na popis dámy, někdy za použití popisu květiny; v této *ci* Li popisuje květinu za použití zmínek o krásných dámách.

V prvních třech verších druhé strofy Li opouští vznešená pojmenování a jednoduchými přirovnáními hovoří o kráse chryzantémy. Podle songského ideálu krásy, který si cenil bělostných paží a křehkého vzhledu, Li chryzantémě připisuje klíčové kategorie krásy. Ve čtvrtém a pátém verši druhé strofy se Li vrací zpět ke Qu Yuanovi, když zmiňuje přívěsky, které házel do řeky jako oběť bohyním; zároveň nově naráží na příběh Ban Jieyu.⁴⁶ Motiv vějíře v této písni ukazuje, že až chryzantéma uvadne, bude Li smutno, jako kdyby přišla o přízeň svého manžela – ukazuje hluboké citové pouto, které ke květině má. Tento motiv si v *Huajian ji* bere za téma Sun Guangxian ve své třetí písni na melodii *Shengcha zi*, kdy hovoří o citech opuštěné dvorní dámy (viz podkapitola 5.3 Smutek). Zatímco Sun v *Huajian ji* připomíná dáminy city a apatii, Li v této písni hovoří o slzách a psaní básní jako cestě ze smutku – vůli něco udělat.

Když Li vyjádří svůj strach o chryzantému, ukáže, že to je příroda, která chryzantému ničí, nekonečný běh věcí, který Li nemůže zastavit. Velmi působivé jsou devátý a desátý verš,

⁴⁵ Příběhy vysvětluje Wang, 1989:85. případně Zhang, 2009:17–18.

⁴⁶ Jí připisovaná báseň Vějíř, viz Mathesius, 1961:17.

ve kterých Li znovu vyjadřuje svůj strach o květinu. Zdvojení otázky v druhé části devátého verše a desátém verši ještě zesiluje obavy Li. V závěru písně se znovu anaforou obrací k Qu Yuanovi - mokřad je místo, kudy před sebevraždou zoufale chodil - a Tao Yuanmingovi - východní plot je pojmenování pro Taovu usedlost; Li tím připomíná hloubku jejich citů.

Hledat v této písni ženský hlas je problematické. Předmětem opěvování této *ci* není žena, jak je tomu v žánru zvykem, ale květina. Ačkoliv se ve čtvrtém verši první strofy ženské tělo a květina prolínají, ve zbytku písně chryzantéma vystupuje jako objekt básnířčina zájmu a opečovávání. Ženskost snad vystupuje tam, kde Li hovoří o svém úzkostlivém strachu o květinu. S tímto typem úzkostlivosti se v *Huajian ji* nesetkáváme. Li se v této písni za použití historických narážek, v *Huajian ji* taktéž nepoužívaných, snaží vystihnout krásu chryzantémy. Klíčový cit, který z písně plyne, je obava z opuštění. Vzhledem k tomu, že se v *Huajian ji* setkáváme s dámami, které již opuštěné teskní, je i tento cit pro zobrazení ženy v písních *ci* nový.

6. ZÁVĚR

Při zkoumání přítomnosti autentického ženského hlasu v písních *Huajian ji* a Li Qingzhao se objevily některé nečekané skutečnosti, které je nutné v závěrečné diskuzi také zahrnout. Jedná se o tematickou a jazykovou úroveň písní, způsob jejich čtení a rozdílnosti v zobrazení ženy při uvažovaném mužském respektive ženském mluvčím písně.

Překvapivá je variabilita zobrazení ženy, se kterou se setkáváme v písních *Huajian ji*. Ukázalo se, že písně, ve kterých je dáma němým objektem pozorování tvoří pouze část korpusu antologie. V antologii jsou zařazeny i písně, ve kterých dáma přímo promlouvá; délka promluvy se pohybuje od jednoho verše po celou píseň. Některé promluvy mají útočné vyznění a jsou nečekaně přímé a upřímné (Wei Chengban: *Mangong hua*). Ačkoliv se v *Huajian ji* nacházejí písně – hříčky bez hlubšího vyznění (Ouyang Jiong: *Nanxiang zi* 5), setkáváme se i s písněmi, kterým nelze upřít hloubku sdělovaných citů (Sun Guangxian: *Shengchazi* 3). Písně Li Qingzhao jsou až na výjimky (např. písně z jejího mládí - zde reprezentované *Ru meng ling*) ve svém zobrazení ženy identické – znají pouze hlas, kdy Li hovoří sama za sebe o svém smutku z odloučení od manžela. City, tak jak je podává Li, jsou hluboké a důvěryhodné. Autenticita ženského hlasu má tedy spojitost s tématem písně.

Písně Li Qingzhao jsou z literárního hlediska propracovanější; vidíme provázanost začátku a konce písně (*Man ting fang*), bohatší rejstřík použitých slov – Li se nespokojí s použitím klišé, ale je ve volbě slov vynalézavá. To je umožněno i díky tomu, že Li ve své poetice staví na invenci jí předcházejících autorů písní *ci*, jak bylo ukázáno v podkapitole 4.2 Vývoj *ci*. Písně *Huajian ji* jsou psané formou *xiaoling*, která svým rozsahem neposkytuje prostor vyjádření hlubokých citů. Nejvíce oceňované písně Li Qingzhao a písně, ze kterých vystupuje hloubka promluv, jsou psané formou *manci*, díky níž má Li dostatek prostoru vyjádřit vlastní myšlenky a city. I když některé písně *Huajian ji* mají rozsah *manci*, z hlediska literárního vývoje není vhodné je za ně označovat. Z prezentovaných písní je možné vysledovat, že čím je píseň delší, tím hlubší city jsou vyjádřeny a tím autentičtěji píseň zní. S formou *manci* také souvisí fakt, že díky delšímu rozsahu písní Li dostává prostor se o svých citech vyjádřit hlouběji a do větších podrobností bez potřeby použít klišé; může písně vygradovat (*Nan ge zi*) a může se uchýlit k použití opakování slov, které je v krátkých písních nepřipustná.

Obě díla tedy využívají odlišné jazykové a básnické prostředky, které nutně vyvolávají odlišný výsledek. Písním Li Qingzhao chybí hříčky a jinotaje, které jsou zakódované v písních *Huajian ji* (Yan Xuan: *Yu meiren*) a které jim dodávají dekadentní a morálně zpochybnitelný nádech. Písně Li Qingzhao obecně mají větší hloubku, protože pro vyjádření

citů Li využívá větší prostor a nalézá vlastní způsob jejich pojmenování, nezávislý na zavedených klišé.

Autentický hlas písním dodávají přímé promluvy protagonistek a konkrétnosti. U Li Qingzhao předpokládáme, že její písně jako celek jsou psané ich formou. Jak je vidět z rozboru písní, určení osoby u písní *Huajian ji* není vždy jednoznačně možné. Písně, ve kterých dáma promlouvá přímo, vyvolávají pocit autenticity (Sun Guangxian: *Ye Jinmen*). V tomto smyslu autenticky zní i umístění písní do konkrétního prostoru (touha vejít společně do *Chang'anu* ve Wei Zhuang: *Huanxi sha* 5). Li je ve svých písních konkrétnější častěji, říká, po čem touží (*Die lian hua*), zasazuje písně do jasněho místa (*Linjiang xian*). Díky přímým promluvám některé písně *Huajian ji* budí zdání autentického hlasu, nejedná se ale o rys charakteristický pro celou sbírku.

Jako hlavní důvod, proč písně Li Qingzhao vypadají autenticky vidím jejich čtení ve smyslu *shi yan zhi*. Ve svém teoretickém díle Li sice Su Shiovi vyčítá *yi ci wei shi* a tvrdí, že *ci bie shi yi jia*, její písně jsou ale v rozporu s tím čteny jako osobní zpověď a autentická výpověď. Fakta sdělovaná v písních je navíc možné spojit s událostmi z jejího života, čímž se ještě prohlubuje zdání autenticity jejího hlasu v písních.

Stejně jako Li se od psaní písní ve smyslu *shi yan zhi* vymezuje i Ouyang Jiong v předmluvě k *Huajian ji*. Od konfuciánské tradice se vědomě odklání, když nezmiňuje Knihu písní. Na rozdíl od tvorby Li Qingzhao je ale tento odklon uvažován a respektován. Písně jsou chápány jako krásná literatura komponovaná pro pobavení a jako užitá literatura zpívaná pro ujištění o hloubce citů kurtizán. Zároveň písně z povahy antologie a faktu, že nebylo zvykem k nim psát předmluvy, není možné spojit s konkrétními životy básníků, protože se o nich mnoho informací nezachovalo.

Je patrné, že obě díla jsou vnímaná diametrálně odlišně a z toho pramení i odlišné chápání jejich autenticity. Oprostíme-li se od tohoto tradičního vnímání a soustředíme-li se pouze na jazyk a styl písní, ukazuje se, že mužský a ženský hlas v písních se mnoho neliší.

V cyklu písní Ouyang Jiong jednu píseň pronáší ústy ženy a druhou píseň ústy muže. Zobrazení citů v obou písních je velice podobné – Ouyang používá stejná slova, jediný rozdíl tkví v tom, že dáma ke slovům přidává slzy. Zároveň je pozornost věnovaná dámině vzhledu, zatímco ani jedna z písní se nezmiňuje o vzhledu muže. City, které jsou předávané v ‚mužských‘ *ci* se neliší od citů, o kterých hovoří dámy. Je patrné, že hloubka citů muže i ženy je uvažována stejně; muž ani žena se v lásce neliší. Zároveň lze usuzovat, že formální požadavky žánrového zobrazení protagonisty písně jsou nadřazené protagonistově identitě.

Podobně u písní, které jsou Li Qingzhao připisovány a které ona pravděpodobně nenapsala, není možné určit, zda jejich autory byli muži nebo ženy. I přesto jsou tyto písně vykládány hlasem Li Qingzhao. Opět se ukazuje, že tradiční výklad a styl psaní písní je nadřazený identitě autora. Ve stejném smyslu je také možné vzít rané písně Li Qingzhao (zde *Ru meng ling*), které nejsou hlubokou osobní zpovědí, a uvědomit si, že z jazykového hlediska v nich specificky ženský hlas přítomný není. Lehkost a hravost písně *Ru meng ling* umožňují její zařazení po bok písní antologie *Huajian ji*.

Závěrem této práce je, že autentický ženský hlas se do písní Li Qingzhao dostává především díky jejich čtení ve smyslu *shi yan zhi* a díky spojitosti s básnířčiným reálným životem. Zároveň z toho plyne, že Li Qingzhao píše „jako by ani nebyla žena“ proto, že styl jejího psaní se z jazykového hlediska neliší od stylu mužských autorů. Pro zpřesnění tohoto závěru by bylo vhodné písně Li Qingzhao porovnat s jinými ženskými autorkami: sledovat ‚ženský‘ hlas v jejich písních a následně porovnat, v čem se s Li Qingzhao shodují, či jak se liší. Stejně tak by bylo obohacující písně Li Qingzhao porovnat s jasněji definovanou autorskou lyrikou například Li Yuho, kde by bylo možné sledovat spojitost interpretací písní s poznatky o autorově životě. I tak ale bude případná pozdější práce limitovaná malým počtem zachovaných písní na straně Li Qingzhao a rozsáhlostí opačného korpusu, jako tomu bylo v případě *Huajian ji*, kde bylo možné najít písně dílu Li Qingzhao jak velmi podobné, tak zcela odlišné.

7. CHARAKTERISTIKA ZÁKLADNÍ POUŽITÉ LITERATURY

Základní informační zdroje pro tuto bakalářskou práci tvoří *The Evolution of Chinese Tz'u Poetry: From Late T'ang to Northern Sung* od Kang-i Sun Chang, *Crafting a Collection: The Cultural Contexts and Poetic Practice of the Huajian ji (Collection from Among the Flowers)* autorky Anny Shields, sborník *Voices of the Song Lyrics in China* editorky Pauline Yu a doslovy Zlaty Černé v básnických sbírkách *Jizvy rosy* a *Jara a podzimy: devět básníků ze staré Číny*.

Publikace Kang-i Sun Chang působí jako učebnicový text. Chang se v něm zabývá vývojem písňové formy *ci* od počátků, které spatřuje jednak v lidových písních známých z nálezů v *Dunhuangu*, jednak v literátských básních antologie *Huajian ji*, až do vrcholného období, které pro ni ztělesňuje songský básník Su Shi. Chang svou knihu dělí na kapitoly, z nichž každá je zpravidla věnovaná jednomu významnému básníkovi, kterému připisuje konkrétní invenci žánru. V první kapitole se Chang věnuje vzniku písní *ci* na pozadí polarity mezi Dunhuanskými texty a antologií *Huajian ji*. Ve druhé kapitole se zaměřuje na analýzu básní Wen Tingyuna a Wei Zhuanga a uvádí, v čem spočívají odlišnosti jejich stylů. Další kapitola je věnována Li Yumu, jeho básním vyjadřujícím subjektivní pocit a odklonu od témat svázaných výlučně s ženami. Čtvrtá kapitola pojednává o Liu Yongovi a vzniku formy *manci*; poslední kapitola je věnována Su Shiovi a nové perspektivě, kterou do *ci* přinesl. Chang zdůrazňuje, že to byl Su Shi, kdo z *ci* definitivně udělal básnický žánr.

Chang představuje *ci* jako žánr, který se dynamicky vyvíjel. Tradičním způsobem vyzdvihuje několik autorů a na jejich konkrétních básních demonstruje, jaké jazykové prostředky využívali. Její analýza probíhá na bázi jednotlivých slov, opomíjí hlubší analýzu jednotlivých melodií. Pro tuto bakalářskou práci jsou přínosné především úvodní dvě kapitoly, které se dotýkají antologie *Huajian ji* a jejích básníků. Kapitola o Su Shiovi je přínosem jako obraz toho, proti čemu se vymezovala básnička Li Qingzhao. O básničce samotné tato publikace nepojednává.

Anna Shields ve své monografii k *Huajian ji* přistupuje novým způsobem. *Huajian ji* chápe jako svébytný počín, který nabízí zcela jiné pojetí písní *ci*, než jaké známe z dynastie Song. Zároveň odmítá tuto antologii vidět jako výsledek dosavadního vývoje *ci*; podtrhuje především exkluzivitu využití nepravidelného verše vzhledem k ostatním zachovaným písním té doby, který se v antologii stal normou a ne výjimkou. Shields upozorňuje na těsnou provázanost antologie se státem Shu, ve kterém vznikla, a zasazuje ji do literárněhistorického kontextu, kdy nabízí srovnání *Huajian ji* s dalšími zachovanými dobovými antologiemi. Autorka se věnuje vysvětlení novátorství formy *ci*, která je jedním z klíčů pro její analýzu

písní. Tvrdí, že písně je nutné analyzovat v rámci setů písní, napsaných k jednotlivým melodiím. Jako argument uvádí, že písně byly předváděny tak, že zpěvačka vždy na jednu melodii zazpívala několik různých textů za sebou. *Ci* byly za tímto účelem komponované a k literárním výpůjčkám docházelo především u písní v rámci jednoho setu. Speciální pozornost Shields, stejně jako Chang, věnuje básníkům Wen Tingyunovi a Wei Zhuangovi. Prvně zmíněného vidí jako klíčového básníka antologie, k němuž se ostatní básníci vraceli a jejíž napodobovali. Značnou část publikace zaujímá detailní analýza vybraných písní řazená ne podle básníků, ale podle melodií. Analyzované melodie jsou: *Pusa man*, *Jin quanzi*, *Huanxi sha*, *Linjiang xian* a *Nü guanzi*. U každé z melodií autorka nejprve pojedná formu a pak se zaměřuje na tematická specifika charakteristická pro danou melodii. Závěrem monografie se Shields věnuje vnímání *Huajian ji* v čínské historii.

Shields představuje *ci* zcela odlišným způsobem než Chang. Nepřístupuje ke sbírce chronologicky, ale na základě formální a tematické podoby písní. Nejedná se o učebnicový text, ale o analýzu, která skrze jednotlivosti postihuje celek.

Sborník *Voices of the Song Lyrics in China* vznikl vydáním příspěvků, které byly předneseny na konferenci v roce 1990 na Bowdoin College v Maine, jejímž tématem byly písně *ci*. Konference si kladla za cíl přehodnotit dosavadní vnímání písní *ci*, především vymanit se z pojetí písní jako žánru doby dynastie Song. Ačkoliv to nebyl primární zájem konference, většina příspěvků se dotýkala tématu ženy v písních *ci* (Yu, 1994:xiii). Pro tuto bakalářskou práci je relevantních šest z deseti článků.

Shuen-fu Lin ve svém článku *The Formation of a Distinct Generic Identity for Tz'u* shrnuje historický vývoj písní *ci* a všímá si především jejich provázanosti s hudbou. Značný prostor věnuje zhodnocení přínosu Su Shia. Stephen Owen ve svém článku *Meaning the Words: The Genuine as a Value in the Tradition of the Song Lyric* na základě detailního rozboru písní ukazuje problematiku určení identity mluvčího písně. Jednou z písní, kterým se věnuje, je *Shengsheng man* od Li Qingzhao. Pauline Yu se ve svém příspěvku *Song Lyrics and the Canon: A Look at Antologies of Tz'u* věnuje antologiím písní *ci*, včetně *Huajian ji*, a zabývá se tím, jak tyto antologie formovaly žánr písní *ci*. Grace Fong se ve svém článku *Engendering the Lyric: Her Image and Voice in Song* zabývá přítomností ženského hlasu v písních *ci*. *Huajian ji* a Li Qingzhao se bohužel věnuje pouze marginálně. John Timothy Wixted se ve článku *The Poetry of Li Ch'ing-chao: A Woman Author and Women's Authorship* zabývá tím, jak byla Li vnímána ve své době a pozdějšími komentátory. Tento článek je nejucelenějším výkladem ke kritickému hodnocení Li Qingzhao, který se mi pro tuto práci podařilo nalézt. Ronald C. Egan se ve svém článku *The Problem of the Repute of*

Tz'u During the Northern Sung věnuje postavení písní *ci* ve společnosti, jak v kontextu zábavních čtvrtí, tak v literátské *ci*.

Články sborníku jsou pro tuto bakalářskou práci nesmírně přínosné, protože ucelenější publikace o problematice ženského hlasu v písních *ci* zatím chybí. Každý z autorů se zaměřuje na jiný dílčí problém písní *ci*, jména autorů potom zaručují, že se jedná o postřehy důvěryhodné a kvalitní.

Výbor *Jara a podzimy: devět básníků ze staré Číny* mapuje celý vývoj *ci*. Jsou v něm zastoupeni všichni básníci, které ve své publikaci zmiňuje Chang. V doslovu se Černá věnuje původu formy, zmiňuje se o prostředí čajoven, se kterým byly *ci* spjaty, a o historických okolnostech doby. Jmenuje jak *Huajian ji*, tak i Wen Tinyuna, Wei Zhuanga, Li Yuho, Liu Yunga, Su Shiho, Li Qingzhao a Xin Qijiho. U každého autora několika větami podává charakteristiku jeho díla a uvádí, čím byl významný. Za doslovem následuje krátká poznámka věnující se formálnímu náležitosti *ci* a problematice jejich překladu do češtiny. *Jizvy rosy* je výbor písní věnovaný výlučně Li Qingzhao. Na konci knížky Černá Li představuje - podává její stručný životopis, hovoří o jejím vzdělání a dotýká se Liiných názorů na *ci*. Po představení Li Černá opět osvětluje metodu překladu *ci*, kterou společně s Janem Vladislavem zvolili.

Texty Zlaty Černé jsou problematické – jedná se o texty populárně naučné, rozsahem velmi krátké, které z podstaty doslovu k básnické sbírce nemohou jít do hloubky. Jejich výhodou je, že jsou psané česky a představují českou terminologii k dané problematice. Přístup Černé je podobný přístupu Chang, a proto je možné oba texty vzájemně propojit a teoretické úvahy Chang doplnit o konkrétní překlady básní do češtiny. Černá jako jediná věnuje pozornost Li Qingzhao. I přes krátkost svých statí nabízí o básnířce nejvíce informací. Tyto jsou bohužel především životopisné a o Liiných konkrétních literárních počinech se Černá zmiňuje jen v náznaku, jak si žádá formát doslovu.

8. POUŽITÁ LITERATURA

Chang, Kang-i Sun. *The Evolution of CHINESE TZ'U POETRY: From Late T'ang to Northern Sung*. Princeton: Princeton University Press, 1980.

Černá, Zlata: „Čínská básnická forma cch' (texty)“ IN *Nový Orient*, Ročník 25, č. 5 (květen, 1970), str. 150 – 152. Academia, nakladatelství Československé akademie věd.

Čchü, Jüan. *Z Čchuských písní*. Překl. Jaromír Vochala. Praha: BB art, 2004.

Ebrey, Patricia Buckley: *The Inner Quarters: Marriage and the Lives of Chinese Women in the Song Period*, Berkeley: University of California Press, 1993.

Egan, Ronald C. „The Problem of the Repute of Tz'u During the Northern Sung.“ IN *Voices of the Song Lyrics in China*, ed. Pauline Yu, 191 – 225. Berkeley: University of California Press, 1994.

Fairbank, John K. *Dějiny Číny*. Překl. Martin Hála et al. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2004.

Fang, Jiachang 房家常 – Wang Peide 王培德 (eds.). *Huajian ji quanyi, shang, xia 花间集全译上、下*. Guiyang: Guizhou renmin chubanshe, 2008.

Fong, Grace S. „Engendering the Lyrics: Her Image and Voide in Song“ IN *Voices of the Song Lyrics in China*, ed. Pauline Yu, 107 – 144. Berkeley: University of California Press, 1994.

Heroldová, Helena. *Čína. Země hedvábí. Od starověku po současnost*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2010.

Hrdličková, Věna – Aleš Trnka. *Rostliny jako symbol v čínské a japonské kultuře*. Praha: Grada, 2010.

Huang, Mogu 黄墨谷 (ed.). *Zhongji Li Qingzhao ji 重輯李清照集*. Beijing: Zhonghua shuju, 2009.

Li, Čching-čao. *Jizvy rosy*. Překl. Jan Vladislav a Zlata Černá. Praha: Protis, 2003.

Li, Čching-čao. *Květy skořicovníku*. Překl. Ferdinand Stočes. Praha: Mladá fronta, 2002.

Lin, Shuen-fu. „The Formation of a Distinct Generic Identity for Tz'u.“ IN *Voices of the Song Lyrics in China*, ed. Pauline Yu, 3 – 29. Berkeley: University of California Press, 1994.

Lin, Wen-yüeh. *Devět zastavení s čínskou básní*. Překl. Olga Lomová. Praha: DharmaGaia, 1999.

Liu, Ch'iu-ti Judy. „Review: The Complete Ci-Poems of Li Qingzhao: A New English Translation by Jiaosheng Wang; Li Qingzhao,“ IN *Chinese Literature Essays, Reviews (CLEAR)*, Vol. 13 (Dec., 1991), pp. 151-154. Online. <http://www.jstor.org/stable/495065>. 5.11.2010.

Literatura: Sborník literatur Dálného východu číslo 1. Soubor statí a překladů z literatur Dálného východu. Praha: Brody, 1999.

Lomová, Olga. *Čítanka tangské poezie*. Praha: Karolinum, 1995.

Lomová, Olga. *Poselství krajiny: obraz přírody v díle tchangského básníka Wang Weje*. Praha: DharmaGaia, 1999.

Lomová, Olga. „Žena básnířka a žena očima básníka. Čína, období raného středověku,“ IN *Konstruování genderu v asijských literaturách: případové studie z vybraných jazykových oblastí*, ed. Blanka Knotková-Čapková, 100 – 112. Praha: Česká orientalistická společnost, 2005.

Lomová, Olga – Zlata Černá: *Hledání harmonie: studie z čínské kultury*. Brno: Masarykova univerzita; Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta; Brno: Moravské zemské muzeum, 2009.

Mathesius, Bohumil. *Zpěvy staré Číny*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1961.

Obuchová, Ľubica. *Čínské symboly*. Praha: Grada Publishing, 2000.

Owen, Stephen. „Meaning the Words: The Genuine as a Value in the Tradition of the Song Lyrics.“ IN *Voices of the Song Lyrics in China*, ed. Pauline Yu, 30 – 69. Berkeley: University of California Press, 1994.

Owen, Stephen (ed.). *An Anthology of Chinese Literature: Beginnings to 1911*. Překl. Stephen Owen. New York; London: Norton, 1996.

Shields, Anna M. *Crafting a collection: The cultural contexts and poetic practice of the Huanjian ji (Collection from Among the Flowers)*. Cambridge: Harvard University Asia Center, 2006.

Slupski, Zbigniew – Olga Lomová. *Úvod do dějin čínského písemnictví a krásné literatury. Díl I. – Dynastie Shang až období Válčících států*. Praha: Karolinum, 2006.

Slupski, Zbigniew – Olga Lomová. *Úvod do dějin čínského písemnictví a krásné literatury. Díl II. – Dynastie Qin a Han*. Praha: Karolinum, 2009.

Tchao, Jüan-ming. *Návraty*. Překl. Marta Ryšavá a Josef Hiršal. Praha: Odeon, 1966.

Wang Li 王力. *Hanyu shilü xue 汉语诗律学*. Shanghai: Shanghai jiaoyu chubanshe, 1979.

Wang, Wei (et al.). *Trojzvuk*. Překl. Marta Ryšavá. Praha: Melantrich 1987.

Wang, Jiaosheng: „The Complete *Ci*-poems of Li Qingzhao: A New English Translation“ IN *Sino-Platonic Papers*, No. 13 (Oct. 1989), Department of East Asian Languages and Civilizations, University of Pennsylvania. Online. http://www.sino-platonic.org/complete/spp013_li_qingzhao.pdf. 27.1.2010.

Watson, Burton. *Chinese Lyricism. Shih Poetry from the Second to the Twelfth Century, with translations*. New York & London: Columbia University Press, 1971.

Wen, Tching-jün (et al.). *Jara a podzimy: devět básníků ze staré Číny*. Překl. Zlata Černá a Jan Vladislav. Praha: Mladá fronta, 1961.

Wixted, John Timothy. „The Poetry of Li Ch'ing-chao: A Woman Author and Women's Authorship.“ IN *Voices of the Song Lyrics in China*, ed. Pauline Yu, 145 – 168. Berkeley: University of California Press, 1994.

Yu, Pauline. „Song Lyrics and the Canon: A Look at Anthologies of Tz'u.“ IN *Voices of the Song Lyrics in China*, ed. Pauline Yu, 70 – 103. Berkeley: University of California Press, 1994.

Zhang, Geng 张耕 (ed.). *Li Qingzao shicixuan (chatu ban) 李清照诗词选 (插图版)*. Beijing: Zhonghua shuju, 2009.

Zhao, Chungzuo (ed.). *Among the Flowers: The Hua-chien chi*. Překl. Lois Fusek. New York: Columbia University Press, 1982.