

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta

Ústav Dálného východu

Diplomová práce

Zheng Chouyu

-život a dílo klasika taiwanské poezie

Vypracovala: Zuzana Piper, obor sinologie
Vedoucí práce: Doc.PhDr.Olga Lomová, Csc.

Praha 2006

Vysoká škola: Univerzita Karlova

Fakulta: Filozofická

Katedra: Ústav Dálného východu

Školní rok: 2005/2006

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

pro Zuzana Piper

obor sinologie

Název tématu: Zheng Chouyu - život a dílo klasika taiwanské poezie

Zásady pro vypracování

Cílem práce je charakterizovat dílo klasika taiwanské poezie Zheng Chouyuh (nar. 1933) z období prvního vzepětí taiwanského modernismu (časopis *Xiandai shi*, 50. - 60. léta). V úvodu autorka podá základní biografická data tohoto básníka, přičemž zohlední jeho postoj k čínské tradici a taiwanské identitě. Dále poskytne na základě dostupné sekundární literatury širší literárně historický kontext, v němž Zheng Chouyu publikoval svá díla.

Těžiště práce bude spočívat v tematickém a stylistickém rozboru Zheng Chouyuh poezie jako reprezentativního díla taiwanského modernismu s vyhraněným vztahem k tradici. V této souvislosti se dotkne i širší problematiky vztahu moderní čínsky psané poezie k poezii západní i k domácí tradici.

Rozsah grafických prací:

Rozsah průvodní zprávy:

Seznam odborné literatury:

Zheng Chouyu shi ji I: 1951 - 1968.

Selective Guide to Modern Chinese Literature - Poetry.

Jarmila Häringová: Opadalé květy.

Julia Lin: Modern Chinese Poetry.

Julia Lin: Essays on Contemporary Chinese Poetry.

Michelle Yeh: Anthology of Modern Chinese Poetry.

Vedoucí diplomové práce: Olga Lomová

Datum zadání diplomové práce: 29.1. 2006

Datum odevzdání diplomové práce: 1.9. 2006

Doc. Zdenka Švarcová
vedoucí katedry

děkan

V Praze dne 6.3.2006

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

Zuzana Piper

Zuzana Piper

OBSAH:

I.	Úvod	3
II.	Taiwanská literární scéna	4
	A. Úvod	4
	B. Počátky nové poezie	4
	C. Situace na Taiwanu	5
	D. Literární skupiny	9
	E. Xiangtu wenxue.....	13
	F. Langzu wenxue.....	14
	G. Závěr.....	16
III.	Zheng Chouyu - stručný životopis	18
	A. Úvod	18
	B. Životopis.....	18
	C. Volba pseudonymu	20
IV.	Zheng Chouyuhovo dílo – tradice vs. modernismus	21
	A. Problémy moderní čínské poezie a Zheng Chouyu... 21	
	B. Porovnání se Xu Zhimoem.....	22
	C. Básnická forma <i>ci</i>	23
	D. Jazyk.....	27
	E. Vztah k tradici.....	27
V.	Témata a motivy Zheng Chouyuhovy poezie.....	29
	A. Světák, rytíř, námořník.....	29
	B. Vykořeněnost a osamělost.....	43
	C. Nostalgie	51
	D. Příroda.....	53
VI.	Charakteristika stylu.....	61
	A. Tradice a konvence.....	61
	B. Úvahy	63
VII.	Jazyk a forma.....	64
	A. Poetický jazyk.....	64
	B. Prvky jazyka klasické poezie.....	64
	C. Volný verš a hudebnost.....	66
VIII.	Koncept rytmu v Zheng Chouyuhovy poezii.....	70
	A. Hudebnost ve volném verši.....	70
	B. Rytmus a délka verše.....	70
	C. Paralelní pravidelný verš a rytmická schemata.....	70
	D. Koncept siluety.....	74
	E. Jednoduchá silueta.....	75
	F. Převrácená silueta.....	80

	G. Zkrácená silueta.....	81
	H. Přerušená silueta.....	86
	I. Shrnutí.....	89
IX.	Závěr.....	90
X.	Přílohy.....	92
	A. Poznámka k překladům básní.....	92
	B. Použitá literatura.....	94
	C. Čínské znaky k termínům v kurzívě.....	100

Úvod

Předmětem této diplomové práce je analýza díla taiwanského básníka Zheng Chouyuhua z období mezi lety 1951 a 1968. Toto období hrálo v jeho tvorbě velmi významnou úlohu a básně pocházející z této doby jsou tradičně považovány za typické pro jeho tvorbu. Rok 1968 pak tvoří významný mezník, protože autor náhle přestal vydávat poezii a začal znovu až po více než deseti letech. Není nutno osvětlovat, že básně z pozdější doby mají již podstatně odlišné rysy a zpracovávají jiné náměty. Pozdější básně tíhnou k epičnosti a postrádají hudebnost typickou pro rané období.

Právě v raném období Zheng Chouyuhua tvorby vznikly básně, které vešly do všeobecného povědomí širší veřejnosti. Vyšly v obrovských nákladech, jsou poměrně známé a oblíbené, a to zejména kvůli své melodičnosti a jemnosti, která uklidňuje rozbourěné vody modernistické poezie té doby.

V první části práce bych chtěla nastínit atmosféru doby a prostředí, ze kterého vyvstává básníková osobnost, a stručně shrnout literární vývoj, který jeho tvorbě bezprostředně předcházel. Poté bych ráda pojednala o básníkově životě a o jeho pojetí a zpracování tradice. Další část tvoří rozbor témat, motivů a obrazů v Zheng Chouyuhua poezii. Následuje charakteristika stylu a básnického jazyka. Poté se pokusím o rozbor rytmu a metra a to, jakým způsobem ho básník uplatňuje ve volném verši. Právě hlavně v pojetí metra se totiž projevuje jeho vyspělý přístup k tradici.

Tato práce si klade za cíl podat ucelený pohled na nejvýznamnější složky Zhengovy poezie. Jejím účelem je osvětlit, z čeho vychází, co zpracovává a co je pro ni typické. Vzhledem k rozsahu práce není možné zacházet do detailů, přestože každá z hlavních kapitol by si zasloužila zpracování v rozsahu diplomové práce.

Zheng Chouyuhua dílo je zajímavé po všech stránkách, je propracované a originální. Připomíná výrok Seamuse Heaneyho: „Poezie si nemůže dovolit ztratit

svůj výrazný požitok z tvořivosti ani radost z toho, že je zpracováním jazyka a zároveň zpodobněním záležitostí světa.“¹

Taiwanská literární scéna

A. Úvod

Na tvorbu drtivé většiny taiwanských autorů má vliv mnoho faktorů, v nichž se prolíná současnost s minulostí. Tyto faktory nejsou na autora vázané, ale on je jimi vždy do jisté míry ovlivněn. Do souhrnu těchto podmínek patří mimo jiné politická a ekonomická situace jednotlivce i společnosti a jejich zájemný poměr, aktuální literární dění, vztah k tradici, přístupnost literárních děl jiných autorů, způsob, jímž definují svoji kulturní identitu atd.

Stručně a bez nároku na úplnost bych zde chtěla načrtnout především vývoj situace na taiwanské literární scéně, na kterou posléze vstupuje Zheng Chouyuhů dílo.

B. Počátky „nové poezie“

Zheng je významný taiwanský autor a to znamená, že je spisovatelem, který píše v čínském jazyce. Proto dříve, než přistoupím k vymezení otázky taiwanské poezie, stručně nastíním počátky tzv. „nové poezie“, *xin shi*. Tento termín, který zavedl Hu Shi, byl běžně používán v první polovině dvacátého století. Označoval nové básnické formy a odlišoval je od těch tradičních.

Vojenské střety se západními mocnostmi na konci 19. století následované pádem čínského císařství roku 1911 přivodily čínské společnosti šok z toho, v jak zoufale zaostalé situaci se nachází. Snahy o modernizaci zasáhly všechny sféry života společnosti a vyvolaly revoluci na uměleckém poli. Spisovatelé se rozhodli upustit od všech zavedených formálních i obsahových konvencí a zavést hovorovou řeč do literatury. Klasický jazyk vysoké poezie (*wenyan*) byl z velké části nahrazen „prostým jazykem“ (*baihua*). *Baihua* je obecně použitelný výraz

¹ *Redress of Poetry*. Str.18.

určený pro jazyk různých literárních útvarů založený na standartní mluvené čínštině, ale není s ní zcela identický.

Zavedení *baihua* do literatury mělo nejdůležitější důsledky pro poezii, která byla pevně ukotvena v mrtvém jazyce klasické poezie. Dalším požadavkem bylo realistické zobrazení skutečnosti. Největší inspiraci básníkům, kteří hledali nové způsoby sebevyjádření, poskytli básníci ze západu se svými modely moderní poezie. Májové hnutí roku 1919 zahájilo v Číně politicky rušné období provázené kulturním kvasem, který přinesl celou škálu literárních směrů a škol.²

Do 30. let 20. století už spisovatelé používající *baihua* vytvořili základ tzv. „nové poezie“, ve které spojili zdroje slovní zásoby a literárních narážek od starověku s celým spektrem západní poezie, filozofie a estetiky, která byla přístupná čínskému vzdělanému publiku v prvních desetiletích dvacátého století.³

První pokusy výsledné poezie si obtížně hledaly svou cestu i místo ve světě. Někdy působily kultivovaně a originálně, jindy surově a až zoufale nepůvodně. V porovnání s klasickou čínskou poezií se jim dostalo nanejvýš rozpačitého přijetí a kultivovaný čtenář je zpravidla nebral vážně.

C. Situace na Taiwanu

Moderní taiwanská poezie navazuje na poezii moderního období, jak se utvářela v Číně zhruba od 10.let 20.století. Poezie na Taiwanu se ale zásadně liší od té na pevnině. I když jsou jazykově spjaty a vychází za stejných kořenů, rozdíl mezi nimi je větší než průliv, který je odděluje. Poezie na Taiwanu nevykazuje příliš velkou podobnost s poezií pevninské Číny.

Za taiwanskou literaturu budu pro své účely považovat čínsky psanou literaturu, která vznikala na Taiwanu poté, co v Číně zvítězil komunismus a Čínská republika se přesunula na Taiwan. Toto vymezení je založené i na faktu, mnoho autorů 50. a 60.let patřilo k imigrantům na Taiwan, a ti se většinou cítili být pokračovateli tradice čínské poezie 20. a 30.let (s výjimkou těch, na které se vztahovala poválečná cenzura Guomindangu).

² J. Häringová: *Opadlé květy*. Str. 5-14.

³ L. Haft: *A Selective Guide to Chinese Literature 1900-1949*. Str.3 - 4.

Michelle Yeh zmiňuje, že „předvoj *esprit nouveau*, moderní taiwanská poezie, čerpá alespoň ze tří tradic: z rozvíjejícího se modernismu v Číně dvacátých a třicátých let, z avantgardních hnutí v moderní Evropě, a z „koloniálního modernismu“ vytvořeného v Japonsku, který byl také inspirován Evropou.“⁴ Na Taiwanu byl vliv japonské literatury nepopiratelný a výrazné byly i západní vlivy.

Roku 1945 byl Taiwan, po více než padesátileté japonské okupaci „slavnostně navrácen“ Číně. Během doby japonské nadvlády byla vyvíjena systematická snaha o pojaponštění taiwanského obyvatelstva, resp. o asimilaci (dóka), imperializaci (kóminka) a vytlačení původní kulturní identity okupovaného obyvatelstva.⁵

Po období více či méně tvrdého vytlačování čínštiny nejen z literatury, ale i z veškerého kulturního a společenského života, se Taiwan znovu připojit k Číně, a to na základě úmluvy z Postupimské konference roku 1943. Nadšení z odchodu okupantů a ze znovuspojení s Čínou nemělo dlouhého trvání. Opadlo velmi brzy poté, co jednotky Guomindangu dorazily na ostrov.

Korupce na všech úrovních státní správy i armády, velká inflace, nezaměstnanost, nedostatek potravin, nekončící zástupy lidí proudících na ostrov, diskriminace taiwanského obyvatelstva a v neposlední řadě i rozkrádání relativně moderní, vyspělé a industrializované části bývalého japonského impéria – s tím vším se museli vyrovnávat starousedlíci. Na straně „uprchlíků“ z pevniny to byla devastující porážka, útěk z pevniny, rozdělení rodin, vyrovnávání se s novým prostředím a obavy z budoucnosti. To vše přispívalo k nepokojům a ke konfliktům mezi oběma skupinami obyvatelstva. Nespokojenost vyvrcholila roku 1947 událostmi známými jako „incident 28.února“. Guomindang brutálně umlčel poměrně mírumilovné protesty obyvatel, popravil tisíce lidí a další tisíce jich uvěznil. Vyhlásil výjimečný stav, kterým „z bezpečnostních důvodů“ značně omezil práva občanů až do jeho zrušení roku 1987.⁶

⁴ M. Yeh: *Sailing to Formosa*. Str.12.

⁵ Více viz Leo T.S.Ching: *Becoming Japanese - Colonial Taiwan and the Politics of Identity Formation*.

⁶ Více viz Melissa J. Brown: *Is Taiwan Chinese?*

Výjimečný stav přinesl ovládnání médií a tvrdou cenzuru, která zasahovala do publikování i do překládání. Úřad pro propagandu vlády Guomindangu vydal roku 1942, tedy v době před přesunem na Taiwan, prohlášení o žádoucích literárních postupech. Těmi byly:

- vytvářet národní literaturu a umění;
- psát pro obyčejné lidi, kteří trpí nejvíc;
- psát z pohledu národa;
- vytvářet díla z rozumu;
- používat realistické formy.

A naproti tomu:

- nesoustředit se na špatné stránky společnosti;
- nepodněcovat třídní nenávisť;
- neodrážet pesimismus;
- nevyjadřovat romantickou sentimentalitu;
- nepsat díla beze smyslu;
- nevyjadřovat nesprávné povědomí.⁷

Christopher Lupke poukázal na fakt, že toto prohlášení bylo vydáno čtyři měsíce po Mao Zedongových Yan'anských Hovorech a vykazuje nápadnou obsahovou podobnost.⁸

Cenzura se týkala i překladů.⁹ Narozdíl od Japonska nebyl na Taiwanu nikdy vytvořen plán na systematické překládání západní literatury. Chyběl tedy ucelený projekt na zpřístupňování děl čtenářům. Nicméně byla překládána díla řady autorů, jakými byli T.S. Eliot, Dylan Thomas, André Breton, Henri Michaux, St. John Perse, E.E. Cummings, Garcia Lorca, Rainer M. Rilke a mnoho dalších. Básníci na ostrově tak měli přístup k různým literárním postupům a trendům, které pomáhali utvářet a formovat jejich poezii.

⁷ Chi Pang-yuan: *Anthology of Modern Chinese Poetry*. Str. xxxvi

⁸ Ibid. Str. xxxvii

⁹ Ibid. Str. xxxviii

Cenzura se dále vztahovala i na velkou část spisovatelů z pevninské Číny, a proto bylo povědomí o pevninské literatuře značně zkreslené. Můžeme tedy vyčlenit dva proudy, které se rozvíjely:

-Vznikla prorežimní a propagandistická literatura, která se stala součástí každodenního života, ale nevynikala uměleckou hodnotou. Do ní bychom obecně vzato mohli počítat i veršovaná propagandistická hesla na krabičkách cigaret.

-Politický dozor nebyl však i přes represivní opatření úplný ani systematický a poezie si našla své vlastní místo mimo oficiální diskurz a částečně také využívala své postavení na okraji zájmu společnosti. Tento proud vycházel ze skutečného zájmu o poezii a z hledání nových básnických postupů bez ohledu na politickou situaci.

Cenzura a utilitární postoj k literatuře byly stejně aktuální v Číně i na Taiwanu. Z hlediska poezie je však podstatné, že na Taiwanu se tolerovalo cosi, co by se dalo nazvat apolitickým estétstvím a salonní poezií intelektuálů. Zároveň byla na Taiwanu přístupná moderní západní literatura, což bylo dáno politickou orientací na USA. To umožnilo taiwanským básníkům hledat útočiště na poli apolitického literárního experimentu. Na rozdíl od svých protějšků v ČLR mohli taiwanští básníci volně čerpat z inspirace západního modernismu i klasické literatury.

Velkou skupinu básníků tvořících od 50.let na Taiwanu tvoří lidé narození v pevninské Číně, jejichž rodiny přesídlily na Taiwan po příchodu Guomindangu na tento ostrov. Z jejich děl bývá často cítit nostalgie a stesk po ztracené Číně a někdy i rozčarování z vývoje událostí na pevnině. Mnoho básníků si vytvářelo vnitřní svět, ve které nacházeli úlevu od skleslosti v každodenním životě, a hledali vnitřní zázemí ve svých snech a estetických ideálech.

Autoři se obraceli k západním vzorům (což bylo dáno politickou situací) zejména k osobnostem moderní britské a americké literatury (za všechny jmenujme například T.S. Eliota).

Z celkové situace je zřejmé, že tato poezie byla spíše pochmurná, těžká a nostalgická. Na takto vzniklou tradici později navázali taiwanští modernisté (*Xiandai pai*).

Podle Julie C.Lin¹⁰ mohli však básníci relativně svobodně reagovat na estetické a literární stimuly, které se k nim dostávaly ze zahraničí, a proto měli poněkud kosmopolitnější náhled na tvorbu než jejich protějšky na pevnině. Někteří se v návaznosti na Májové hnutí snažili odvrhnout vlastní literární tradici, zbavit se svého kulturního dědictví však nebylo jednoduché.

Jak tvrdí Yang Mu,¹¹ tento fenomén koexistuje s „tradicí na Taiwanu, [která se] vyznačovala spíše vybroušeným, sentimentálním stylem, exoticismem a hovorovou poezií (*baihua shi*) psanou místními básníky prostou čínštinou v době japonské okupace.

D. Literární skupiny

V 50. letech vznikaly na Taiwanu různé literární skupiny, mezi nimiž byly hojně vedeny diskuse o tom, jak by měla být poezie psána.

Tyto skupiny byly zprvu vyhraněné a navzájem si odporovaly, ale ve skutečnosti měly mnoho společných zásad a navzájem se překrývaly. To bylo dáno i tím, že jejich členové přecházeli od jednoho hnutí k druhému nebo byli členy více hnutí najednou.

Jmenujme jen tři nejvýznačnější:

Modré hvězdy (*Lan xing*)

Tato nejstarší a co do počtu příznivců největší skupina na ostrově se shromáždila v červnu roku 1954 kolem osobností, jakými byli Qin Zihao (1911-1963), Zhong Dingwen (1915-), Yongzi (1928-) a Yu Guangzhong (1928).

Julia C. Lin o nich říká: „Tito...básníci...položili základy nové poezie a měli vliv na mladé básníky na Taiwanu. Obecně řečeno, jsou charakterizováni svým romantickým idealismem a kladením důrazu na estetiku v poezii....Máj

¹⁰ *Essays on Contemporary Chinese Poetry*. Str. xii.

¹¹ „Traditional Orientation of China's New Poetry.“ Str.75.

silný smysl pro klasickou umírněnost a vyvažují ji postupy západních romantiků a symbolistů. Jejich poezie ukazuje na množství západních i čínských vlivů.“¹²

Toto hnutí bylo založeno v reakci na o něco starší modernistické hnutí, s jehož ideály (viz níže) zásadně nesouhlasili. Klonili se k lyrice a za základ poezie považovali vytříbenou lyrickou poezii se zachovanou a zdůrazněnou „čínskou identitou“. Jejich přístup k poezii by se dal označit za značně konzervativní.

Dalo by se říct, že členové tohoto hnutí čerpali z tradiční klasické čínské poezie, kterou obohatili o prvky evropského modernismu. Prioritou je pro ně průzračnost a nenásilné plynutí lyrické poezie. Jejich jazyk čerpá z klasické tradice, ale snaží se i o „moderní hovorovost.“ Obrazy a témata se inspirovaly klasickou poezií a evropským romantismem.

Kreacionisté (*Chuang shiji*)¹³

Roku 1954 tato škola vznikla kolem dvou námořních důstojníků z tradičně taiwanských rodin, Ya Xiana (1931-) a Luo Fua (1928-).

Jejími hlavními rysy jsou odmítání tradičních, ale i západních vzorů, vlastenecká touha po zachování „národní identity“ v moderní poezii, patriotismus a pohrdání konvencemi. Navzdory této programové teorii ale dílo členů této skupiny bývá prosyceno vlivy a prvky surrealismu¹⁴, dadaismu, existencialismu a dalších hnutí evropské avantgardy první poloviny dvacátého století.

Experimentují často s jazykem, ignorují běžnou gramatiku a užívají množství cizích výrazů. Tvrdili, že je potřeba založit „národní básnickou formu“, která by se zaměřila na prezentaci obrazů a vyvolání básnického napětí.

Můžeme najít styčné body mezi kreacionisty a modernisty nejen proto, že někteří členové přecházeli od jedné skupiny k druhé, ale také proto, že kreacionisté zdůrazňují čistou vnímavost a ve shodě s modernistickými postupy odmítají psát lyrickou poezii.¹⁵

Členové tohoto hnutí se snad až příliš snažili o originalitu, někdy na úkor básnických kvalit své poezie. Prioritou jim byl téměř až militantní patriotismus a

¹² *Essays on Contemporary Chinese Poetry*. Str.xii.

¹³ Název bývá překládán i jako „Epocha“

¹⁴ Surrealismus zaujímal významnější postavení až od konce 50.let

¹⁵ Více viz D. Cheung: *Isle Full of Noises*. Str.12.

křečovité zaměření na Taiwan. Kritický postoj k cizím vzorům i tradičním klasickým vzorům však vyústil v rozpačité experimenty – i navzdory tomu však mezi členy tohoto hnutí můžeme najít vynikající básníky.

Modernisté (*Xiandai pai*)

Název této skupiny je značně zavádějící, jak poznamenal básník Yu Guangzhong: „Nejzajímavějším rysem této skupiny je, že mnoho jejích výborných členů dokázalo, že modernisty vůbec nejsou...“¹⁶

Julia C.Lin toto hnutí pod vedením Ji Xiana (1913-), které mělo velký vliv na generaci mladých spisovatelů, charakterizuje takto: „Ve svém boji proti tradicionalismu...tito básníci hledali inspiraci a nové postupy na západě. Se svými západními protějšky sdíleli nadšení pro hudebnost a formální vybroušenost, zalíbení v exotických obrazech a úsilí hledat čistou poezii...Modernisté tvrdí, že mají v úmyslu převzít a předčit to nejlepší z moderní poezie počínaje Baudelairem, a zároveň odvrhnout veškeré její pošetilosti...“¹⁷

Yang Mu k tomu dodává, že se modernisté „věnovali různým experimentům, napodobování a přetváření moderních básnických forem, které vznikaly v západní literatuře po první světové válce.“¹⁸

Pro členy tohoto hnutí je typická nejasná dikce, komplikovanost jazyka a složitost syntaxe. Své myšlenky podávali zahalené do množství narážek, matoucích obrazů a nepřímých metafor. Není tedy divu, že si jejich poezie vysloužila přívlastky jako „nejasná“, „sofistikovaná“, „těžká“ a „experimentální“.

Toto hnutí hlásalo, že by básně měly vyjadřovat „ducha doby“, a to i přesto, že nebylo samo příliš originální.

Podle Yip Wai-lima se někteří modernisté na Taiwanu obrací do svého nitra, mluví spíše sami k sobě a „snaží se ze svého jazyka vyzískat nový květ kultury.“ Ono zaměření na vlastní osobu je částečně způsobeno absencí publika, které by mohlo sdílet jejich pocity a nesnáze.¹⁹

¹⁶ *Essays on Contemporary Chinese Poetry*. Str.xiii. Autorka neuvádí svůj zdroj.

¹⁷ *Ibid.* Str.xiii.

¹⁸ „The Traditional Orientation of China's New Poetry“, str. 80

¹⁹ Yip Wai-lim: „Crisis Poetry: An Introduction to Yang Lian, Jiang He and Misty Poetry“. Str. 127.

První „modernistické“ hnutí, v jehož čele stál Dai Wangshu, vzniklo ve 30. letech v Šanghaji, a v 50. letech na Taiwanu ho následoval Ji Xian. Jejich vlivem došlo k ustavení básnických principů, které bývají spojeny s modernistickými básníky bez ohledu na to, zda se oni sami nazývají modernisty.

Ji Xian začal roku 1953 vydávat časopis Moderní poezie (*Xiandai shi*), do kterého přispívalo mnoho výrazných literárních talentů. Zheng Chouyu patřil mezi jeho aktivní členy.

Modernistická škola však přišla se svým manifestem až roku 1956. Ji Xian v něm zdůrazňoval kromě již zmíněných charakteristik zaměření na vnímavost a citlivost, snahu o objevování všeho nového (nové formy a postupy) a o čistotu poezie. Napsal, že modernisté se inspiroují francouzskými symbolisty a západními modernisty (např. T.S. Eliot). Dále se v něm zmínil, že klasická tradice byla lyrická (*shuqing*), zatímco modernistická je intelektuální (*zhuzhi*) a převažuje v ní volný verš nad veršem pravidelným. Tvrdil, že modernisté vnímají novou poezii jako „horizontální přenesení a ne jako vertikální posloupnost“. To mimo jiné znamená, že není výsledkem chronologického přirozeného vývoje, ale spíš jakýmsi „přesazením“ z jiných oblastí. Ji Xian se zaměřil na srozumitelnost, přirozené plynutí a rytmus řeči. Prohlašoval také, že hnutí je vlastenecké, protikomunistické a podporuje svobodu a demokracii.²⁰ Prosazoval nezávislost básnických uměleckých forem na jiných účelech, pro které by mohla být psána, a její celkovou individualitu.

Kdybychom měli shrnout zásady modernistů, museli bychom shrnout nejdůležitější rysy jejich poezie. Byla intelektuální, experimentální, inspirovaná západem a snažila se o realistické zachycení skutečnosti za použití originálních básnických postupů. Zásadní odklon od lyrické poezie způsobil její těžkost a ponuřost.

Tyto básnické společnosti by neměly být od sebe striktně oddělovány, ačkoliv se jejich názory a styl liší. Jednotliví členové byli někdy činní i ve více společnostech a přispěli k vývoji poezie jako takové. Nebyli nutně svázáni se

²⁰ D. Cheung: *The Isle Full of Noises*, str. 7

skupinou a jejími prohlášeními a diskusemi v tisku, i když tomu tak v některých případech pochopitelně bylo.

E. Xiangtu wenxue

Dalo by se říci, že v padesátých a šedesátých letech byla modernistická poezie hlavním a dominantním proudem na taiwanské literární scéně. Autoři hledali svůj vlastní způsob sebevyjádření. V šedesátých letech se o slovo přihlásilo hnutí, které založilo kořeny již v letech třicátých – hnutí *xiangtu*, neboli „literatura rodné půdy“.

Xiangtu bylo hnutí inteligence veskrze taiwanského původu, která měla národně obrozenecké ideály. Toto hnutí se neomezovalo jen na poezii. Snažilo se přiblížit poezii širším masám a poskytovat jim realistický obsah, mohli bychom jej tedy považovat za jakési taiwanské obrození.

Jak popisuje Dominic Cheung: „Na rozdíl od intelektuálních modernistů, kteří hnali lidskou existenci do hlubokých, ale nejasně vymezených sfér, se noví básníci snaží sladit svou vnitřní citovost s nepřekultivovaným vnějším světem. Nový básník, na rozdíl od svých modernistických předchůdců, se nesnaží odvracet od reality a nořit se do temných koutů vlastní duše. Místo toho své ego rozšiřuje do společenské roviny a na sebe nazírá jako na součást společnosti....Člověk a jeho opravdový život se znovu stávají hlavními zdroji básnickovy inspirace.“²¹

Tato tzv. „nativistická literatura“ nebo také „literatura domoviny“ povstává jednak z dané politické situace, a jednak ze společenských problémů, které sebou nesl rychlý ekonomický růst na ostrově.

Zabývá se otázkou lidí, kteří jsou náhle druhořadí ve své vlastní společnosti, (oproti „přistěhovalcům“, kteří začali téměř automaticky zastávat vysoké posty ve všech sférách působení) myšlenkou možnosti zániku venkova a nebezpečím spojeným s rychle se rozvíjejícími městy.

²¹ D.Cheung: „Dawn Light: Six Young Poets from Taiwan.” Str. 272

Podle hlavních zastánců tohoto hnutí, které nebylo limitováno na poezii, Wang Tuoa (1944-) a Song Zilaie (1952-) se má vyjadřovat k životu na venkově, ale také k údělu lidí žijících ve městech, a tak vytvářet celkové „taiwanské kulturní vědomí.“²²

V této souvislosti se nabízí zmínka o hnutí *xungen*, které se rozšířilo v 80. letech v pevninské Číně. Obě hnutí mají mnoho společných zásad a obdobný program.

Pro hnutí *xungen* je nejvýznačnější prvek regionálního národního obrození a hledání lokální identity. Zatímco *xiangtu* má důležitý realisticko-naturalistický rozměr a je pro ně typické zemité zobrazení skutečnosti, modernistickému *xungenu* realismus chybí. Přiklání se spíše k experimentalismu a magickému realismu.²³

Ale zpět k *xiangtu*: básníci tedy psali převážně realisticky, a to zpočátku až příliš didaktickým způsobem, od kterého později ustoupili. Hledali jasný způsob vyjadřování, který by jim umožnil psát o společenských problémech, a který by nahradil sofistikovanou, ale od společnosti odtrženou dikci modernistů. Radikálnější stoupenci tohoto směru jej považovali za jediný legitimní literární proud na Taiwanu a usilovali o uplatnění taiwanštiny v poezii.

Hnutí se plně prosadilo na konci sedmdesátých let a později bylo politizované. Zpětně nebylo hodnocené příliš pozitivně, hovořilo se dokonce o jeho selhání. K jeho selhání nedošlo proto, že bylo realistické, ale proto, že nebylo realistické dostatečně. Místo ukázání reality v celém jejím rozsahu se autoři začali uchýlovat k metaforickému jazyku a plytkému romantizování reality.²⁴

F. Langzu wenxue

V 60. letech se objevil ještě jeden výrazný proud taiwanské literatury, tzv. *langzu wenxue* - „literatura letišť.“ Nahromadění mnoha negativních

²² více viz Z. Heřmanová: „Letný pohled na literaturu na Taiwanu.“ Str. 156

²³ N. Ing: *Summer Glory*. Str. 18.

²⁴ A. Palandri: *Modern Verse from Taiwan*. Str. 64.

historických vlivů (viz výše) přispělo k tomu, že básníci začali přirozeně tíhnout k surrealismu a existencialismu a k tvorbě přistupovali jako ke hře se slovy, ve které chtěli ulevit své duševní trýzni.

Jak je výše zmíněno, nástup spisovatelů tvořících v duchu realismu a společenské a národní angažovanosti vytlačil „ztracenou generaci“ básníků reprezentovaných zejména skupinou *xiandai pai*.

Začalo období, ve kterém taiwanští básníci zažívali pocity vykořeněnosti a osamocení. Hlavní příčinu lze hledat v tom, jak mladí intelektuálové vnímali sami sebe, a v tom, jak je vnímala společnost a jaké měli společenské poslání. V období, kdy staré hodnoty již nebyly relevantní a nové ještě nebyly vytvořeny, se citlivější spisovatelé cítili ztraceni a odcizeni.

Zatímco v prostředí rychlého ekonomického vývoje se někteří „ztracení“ spisovatelé „našli“ v nové a dočasné úloze mluvčího nově vzniklé střední třídy spojené shlavně s didaktickým stylem, existencialistická a letištní literatura nezaujímal optimistický a agresivní postoj střední třídy v počátečních fázích rozkvětu ekonomiky a neoslovovala čtenáře jejích příslušníků.

Na druhé straně však *xiangtu wenxue* přinesla nostalgické vzpomínky na staré časy a padlý životní styl v době ústupu a úpadku vesnic a jejich tradičních zvyků. Připomíná lidem, odkud přišli a varuje je, aby se „neztratili“ v záři velkoměsta.

Langzu wenxue je v jistém slova smyslu pravým opakem *xiangtu wenxue*, v jiném se mu velmi podobá. Obsahuje velmi výrazný prvek touhy po návratu:

Neustálý vnitřní rozpor mezi snahou odejít, opustit bezpečí domova, a touhou se vracet, jen aby mohla znovu nastat touha po odchodu – je pro ni typický. Neustálé hledání správné cesty, pokusy a omyly, krize identity a nepomíjivá nejistota ženou spisovatele stále kupředu, nenechají ho vydechnout a nedopřejí mu klidu. Proto, vyčerpán, touží po návratu na jediné bezpečné místo. Shi-kuo Chang tento fenomén interpretuje z pozice psychoanalýzy a formuluje

myšlenku, že jediným útočištěm je děloha, protože jen v ní může jedinec najít bezpodmínečnou jistotu a ochranu před neustále se měnícím nejistým světem.²⁵

Langzu wenxue a *xiangtu wenxue* mohou být interpretovány jako dvě strany jedné mince. Shi-kuo Chang píše: „Poté, co člověk dokáže odejít, vystane nutkání se vrátit. Po návratu má pak nutkání znovu opustit domov... V rozporu mezi „odchodem z domova“ a „návratem“ a v kontrastu mezi „domovinou“ a „poutníkem“ existuje napětí, které má za následek mnoho velmi silných literárních děl“²⁶

Langzu wenxue tvoří tedy jednu ze dvou hlavních poloh taiwanské realistické literatury. Zmiňuji se zde o ní hlavně z toho důvodu, že Zheng Chouyuhovo dílo a *langzu wenxue* se velmi nápadně prolínají, a to i přesto, že *langzu wenxue* je směr, který se uplatňuje hlavně v próze.

Osamocenosť a vykořeněnosť, stejně jako putování a rozporuplný postoj k návratu a domovu hrají v jeho díle nápadně důležitou úlohu a jeho básně, ve kterých se objevují tato témata, tvoří nezanedbatelnou část jeho tvorby mezi lety 1951 a 1968.

G. Závěr

Výše uvedené shrnutí různých trendů v taiwanské literatuře mělo za úkol stručně a v hrubých rysech naznačit, z jakého kulturního prostředí vystupuje Zheng Chouyuhova osobnost, s jakými literárními směry vyrůstal a které ho nutně musely ovlivnit již jako součást prostředí, ale i tradice – a to jak v pozitivním, tak i v negativním smyslu slova.

Přístup ke zpracování literární tradice si v žádném případě nečiní nárok na úplnost a zároveň může být vnímán jako zavádějící, protože implikuje předpoklad, že každá dekáda s sebou nutně přináší něco nového. Literatura jistého období může být samozřejmě reakcí na dosavadní vývoj, „nové“ hnutí nemusí však nutně svrhnout či předčít to „staré“ – existují posléze bok po boku.

²⁵ *Realism in Taiwan Fiction: Two Perspectives*. Str.36. Obecná platnost tohoto výkladu v duchu psychoanalýzy je sporná.

²⁶ *Ibid*, str.39

Uvažování v generačních kategoriích také implikuje názor, že literatura se vyvíjí lineárně. Tento způsob myšlení může způsobit, že autoři i čtenáři inklinují k nekritickému přijímání nejnovějších trendů ve své kulturní oblasti. Existuje i jisté nebezpečí, že periodizací do dekád může dojít k nesprávnému vnímání důležitosti jednotlivých hnutí.

Znovu a znovu však spisovatelé i literární kritici uvažují o tom, jak psát jinak a lépe. Spory a debaty mezi různými školami a proudy pramení z různých názorů, jak by měly být zodpovězeny otázky „Jak psát novou poezii?“ nebo „Pro koho a proč ji psát?“

Zheng Chouyu - Stručný životopis

A. Úvod

Navzdory tomu, že název této práce zní „Zheng Chouyu – život a dílo klasika taiwanské poezie“, nemám v úmyslu životopisu věnovat poměrnou část této práce. Uvedu zde pouze základní životopisná data a okolnosti, které měly přímý vliv na jeho tvorbu. Další údaje jsou celkem irelevantní.

Informace jsem čerpala z dizertační práce Julie Chiu²⁷ a přímo z rozhovorů s básníkem samotným. Setkala jsem se s ním v červenci 2006. Rád hovoří o zážitcích, které zpracoval a použil ve svých básních.

B. Životopis

Zheng Chouyu, vlastním jménem Zheng Wentao, se narodil roku 1933 ve městě Jinan v provincii Shandong. Jeho otec byl vysokým armádním důstojníkem. V dětství byl Zheng Chouyu často na cestách se svými rodiči. Jeho matka se stěhovala tam, kam otce volaly služební povinnosti, a chlapec ji doprovázel. Roku 1947 se rodina přestěhovala do Pekingu, kde Zheng Chouyu navštěvoval střední školu. Ve čtrnácti letech se zúčastnil literárního semináře na pekingské univerzitě a slavil úspěch se svými prvními básněmi. Od roku 1948 začaly být jeho básně jednotlivě uveřejňovány v časopisech a novinách.

V létě roku 1949 se Zhengova rodina přesunula s guomindangskou armádou na Taiwan a usadila se na severozápadě ostrova v Xinzhu. Zheng tam pokračoval ve studiu na střední škole a věnoval se sportu, zejména horolezectví a fotbalu. Vystudoval dvouletý program fakulty práva a obchodu na univerzitě Zhongxing Daxue. Poté začal pracovat na celnici v přístavu v Keelungu, kde po mnoho let sledoval odjezdy a příjezdy lodí. Tato zkušenost přispěla k jeho fascinaci námořní tematikou.

Roku 1956 se Zheng Chouyu na základě osobních vztahů z Ji Xianem stal členem básnické společnosti „modernistů“.

²⁷ „Individual Talent of Zheng Chouyu and Chinese Poetic Tradition.“ Str. 12-18.

Roku 1968 byl jako již známý básník pozván do Spojených států amerických, kde se zúčastnil mezinárodního programu pro spisovatele na University of Iowa. Po skončení programu studoval kreativní psaní a studium zakončil přijetím titulu Master of Fine Arts. Poté pracoval jako asistent na katedře čínského jazyka a roku 1973 začal vyučovat čínštinu na Yale University.

V současné době se účastní mnoha mezinárodních výměnných programů, přednášek a autorských čtení.

Poté, co se Zheng přestěhoval do USA, na dlouhou dobu přestal vydávat nové básně. Řekl, že nikdy nepřestal tvořit, ale mladí básníci potřebovali místo v literárních časopisech více než on. Jeho další nová sbírka poezie vyšla až roku 1980.

Do roku 1968, pomyslnému předělu v jeho tvorbě, vydal tyto sbírky básní:

Mengtushang (Krajina snů), 1955

Yi bo (Roucho a miska), 1966

Chuangwaide nunü (Otrokyně za oknem), 1968

Z těchto knih vyšel roku 1974 výbor:

Zheng Chouyu shi xuan ji (Vybrané básně), 1974

Ten se roku 1994 dočkal svého 51. vydání a od té doby mnoha dalších, jejichž počet je nesnadné v době mnoha nezávislých vydavatelství sledovat.²⁸

Další sbírky:

Yan ren xing (Píseň muže ze severu), 1980

Xuede keneng (Pravděpodobnost sněhu), 1985

Jimode ren zuozhe kan hua (Osamělý muž sedí a dívá se na květiny), 1993

Lyričnost jeho básní ho proslavila a stal se jedním z nej_ten_j_ích moderních čínských básníků na Taiwanu. Některé jeho básně byly použity jako texty k písním.

²⁸ Julie Chiu: „Individual Talent of Zheng Chouyu and Chinese Poetic Tradition.” Str. 5.

C. Volba pseudonymu

Zheng Wentao si zvolil pseudonym Zheng Chouyu. Je příznačné, že je odvozen z klasické čínské poezie. Znaky *chou* a *yu* se spolu objevují alespoň ve dvou dílech klasické čínské poezie.

Jedním z nich je *Xiang Furen* (Bohyně od řeky Xiang) ve starověkých čchuských písních:

„Nebeská princezna měla by sestoupit na ostrov severní
Z dálky ji vyhlížím a celý jsem jako na trní (doslova: mě zarmucuje-*chou yu*)”²⁹

Druhým dílem je píseň ci *Pusaman*, „Napsáno na zdi v Jiangxi” od Xin Qijih:

„Řeka navečer mě právě zarmucuje (*zheng chou yu*)
hluboko v horách slyším zvuk tetřevů”

V tomto případě se před výrazem *chou yu* vyskytuje adverbium *zheng* („právě teď“ homonymní s autorovým příjmením. Svůj pseudonym převzal právě z této básně. Znak *chou* podle něj ideálně vyjadřuje postavení člověka ve vztahu k času. Člověk stojí osamoceně a čas plyne kolem něj.

Ve znaku *chou* je spojen radikál „srdce” s „podzimem”, který je postaven nad ním. Podzimní nálada, nostalgická, trochu sentimentální nebo ponurá a chmurná, tedy ovládá srdce. Podzim je v čínské básnické tradici spojen se smutkem z neodvratně blížícího se konce, se stářím a s koncem jednoho cyklu v nekonečném koloběhu přírody.

Volba pseudonymu vypovídá o Zheng Chouyuhu silném vztahu k tradici. Za své největší vzory považuje Qu Yuana (cca 340 př.n.l – 278 př.n.l), Tao Yuanminga (365 - 427), Li Baie (701- 762), Wang Weie (701-762) a Xin Qijih (1140-1207).³⁰

²⁹ Čchü Jüan: *Z čchuských písní*. Str. 80. Básnický překlad J. Vochaly zde pro naše účely nevyjadřuje přesně emoce spojené s výrazem *chouyu*.

³⁰ Informace čerpám z osobní komunikace s autorem.

Zheng Chouyuhovo dílo – tradice vs. modernismus

A. Problémy moderní poezie a Zheng Chouyu

Zheng Chouyu byl jedním z klíčových členů básnické školy „modernistů,” volného sdružení, které vydalo svůj manifest roku 1956, ale přesto se jeho dílo s manifestem rozchází a podstatně se liší od ostatních členů tohoto hnutí. Byl spojován i se skupinou kreacionistů, ale jeho dílo s jejími zásadami nemá mnoho společného. Řada jeho kolegů se později angažovala v politice.

Čínský básník a literární kritik Shen Qi píše: „Moderní [čínská] poezie v současném stádiu vývoje narazila na nejméně tři základní nedostatky, které kritici berou na vědomí:

1. většina moderních čínských básní se příliš podobá próze a vůbec neklade důraz na krásu rýmu a rytmu;
2. jazyk trpí přílišným vlivem cizích jazyků a mnoho básní zcela ztratilo veškerou krásu klasického čínského poetického jazyka;
3. nadbytek intelektuálních záměrů vede k usychání a udušení básnických „skřítků“³¹.

Když v Zhengově poezii hledáme tyto nedostatky, zjistíme, že se nejen vyhnul těmto úskalím, ale že je také zmírnil [vlastním] oživením tradičních prvků a obnovou klasické krásy.”³²

Shen Qi píše, že Zheng Chouyu od doby, kdy se objevil na taiwanské literární scéně, stál mimo hlavní proud poezie, kterým byl modernismus. Modernismus ctí rozum, *zhixing*, zatímco *city*, *ganqing*, spolu s hudebností, odstavuje na druhou kolej. Zheng se vymanil z převažujících názorů a přesvědčení a uchoval si vlastní čistotu.³³

³¹ Tedy něčeho kouzelného, nadpřirozeného, živého a veselého.

³² Shen Qi: „Meili de cuowei – Zheng Chouyu lun.” Str. 250.

³³ Ibid. Str. 252.

Dále se Shen Qi zmiňuje o tom, jak se Zheng liší od ostatních básníků. Ti inklinují k moderní dekadenci, ale Zheng tíhne spíš ke klasické uměřenosti. Zatímco ostatní autoři nevytváří systematicky žádný řád, Zheng se snaží řád tvořit a udržovat. Pro modernisty je typická morbidita, rozklad a snaha působit intelektuálně, a Zheng přichází s osvěžujícím kontrastem – kloní se ke kráse a k lyrice.

Zheng Chouyu nepřebírá příliš mnoho západních prvků. Rád používá prvky moderní západní civilizace jako barevná sklíčka v mozaice, když líčí moderní krajinu, ale jinak zůstává velmi tradičně čínský. Moderní a veskrze kladný je jeho vztah k vlakům, lodím a dalším technickým vymoženostem jeho dětství. Staví je do pozitivního světla a neskrývá obdiv k nim. Dopravní prostředky, které v jeho dětství byly ještě velmi vzácné, považuje stále za fascinující – líbí se mu jejich potenciál přepravit člověka z místa na místo.

K tomu bych dodala, že dalším výrazný rozdíl tvoří hudebnost verše. Je to kategorie úzce spojená s Shen Qiho poznámce o řádu – rytmus se řídí řádem, délka jednotlivých veršů a poloveršů není nahodilá, opakování a anastrofy plní svůj účel. Tím je zčásti podnícení představivosti a vyvolání vizuální sugestyvity. Hlavním účelem je však hudebnost.

V tomto směru bych Zheng Chouyuhu přirovnala k poctivému, pilnému a pracovitému řemeslníkovi: je kreativní, ale ne nahodile nebo nespoutaně. Trpělivě rozvrhuje strukturu básně a pravidla pro něj nejsou jen zbytečná a prázdná omezení, ale návod, jak úspěšně docílit jistého efektu, zejména hudebního.

B. Porovnání se Xu Zhimoem

Zheng Chouyu nemá potřebu s klasickou tradicí bojovat ani ji obcházet, přijímá ji jako základ, na kterém staví. Z tradice čerpá inspiraci, ztvárňuje ji však osobitým a neotřelým způsobem. Nádech lehkosti a volnosti v atmosféře moderní poezie vytváří v souladu s tradicí a pomocí jejích zásad. Bere si z ní to nejlepší a jeho básně z ní vycházejí.

Tento rys má s společným s Xu Zhimoem (1895 - 1931), který bývá pokládán za „vůbec nejlepšího čínského básníka meziválečné generace“.³⁴

Oba autoři jsou v jádru lyrickými básníky a jejich dílo je pevně ukotveno ve staré vytríbené kultuře, sdílejí však take tíhnutí k harmonii, eleganci a lehkost, s jakou plyne jejich jazyk. Oba používají hovorový jazyk, který dovedli k dokonalosti. Spojuje je záliba ve zukových efektech, působí sugestivně a pomáhají navodit jistou atmosféru. Ani jeden z nich nepoužívá čistě volný verš.

Rozdílů mezi nimi je mnoho, a proto uvedu jen několik nejnápadnějších. Xu používá větší množství témat a obrazů, které se u Zhenga naopak dost opakují. Xu se zdá být emocionálně uvolněnější a ton, kterým promlouvá, se často mění i do zcela protikladných poloh. V porovnání s Zhengem je dokonce až divoký. V Zhengově poezii je počet témat omezený a tón a obraznost zůstávají víceméně stejné.

Snad by se dalo říct, že Zheng se drží více při zemi, při své vlastní osobě a ve své nostalgii, ve svém tichu.

Podobnost v díle a technice pochopitelně není náhodná. Xu Zhimo byl jeden z klasiků moderní poezie, jehož dílo bylo na Taiwanu dostupné. Nehledě na to, že jeho tvorba vyniká svými kvalitami, osobnost autora odpovídala propagandistickým požadavkům té doby. Předčasně zemřelý básník z buržoazní rodiny cenzuře vyhovoval. Patřil tedy k omezenému počtu pevninských autorů, jejichž dílo bylo politicky přijatelné a tedy i publikované.

C. Básnická forma *ci*

Střídání krátkých a dlouhých veršů v Zheng Chouyuhovo básních formálně připomíná básnickou formu *ci*. *Ci* vznikla za dynastie Tang a původně označovala písňové texty skládané na určité konkrétní hudební nápěvy. Později byly melodie nápěvů ztraceny, ale *ci* se dále skládaly na veršové vzorce, které vycházely z původní hudby. Postupně se hudbě vzdalovaly a začaly být psány jako básně.³⁵

³⁴ Více viz J. Häringová: *Opadalé květy*. Obsahuje mj. charakteristiku Xu Zhimoova stylu a překlady jeho básní.

³⁵ Více viz *Jara a podzimy. Devět básníků ze staré Číny*. Přel. Zlata Černá a Jan Vladislav

Pro *ci* jsou typické verše o různých délkách, čímž se liší od pravidelného pěti- či sedmislabičného verše *shi*. Podle Miao Yüeh je kromě toho charakterizuje celková nálada a atmosféra básně: zaměření na detail, lehkost a smutek.³⁶ Wai-leung Wong ve svém článku „River at Dusk Is Saddening Me“ uvádí, že všechny tyto vlastnosti jsou výrazně přítomny v Zheng Chouyuhovo poezii.

Zaměřením na detail má Miao na mysli používání motivů, jakými jsou např. vánek, oblaka, hvězdy, hory, vrbové chmýří ve větru, zvadlé květiny apod. Wai-leung Wong si všímá, že velmi podobné motivy používá i Zheng a tím navazuje na tradici *ci*. Např. v básni „Omyl“ se zaměření a volba detailu projevuje v použití těchto výrazů: lotosový květ, východní vítr, vrbové chmýří, jarní závěsy, maličké osamělé město atp.

Miao Yüeh považuje nezávazný, lehký tón za další výrazný rys formy *ci*. Znamená to, že se nezabývá závažnými tématy a je psána bez diaktického záměru. Nemá za úkol hluboce zapůsobit na čtenářovy názory a city ani ho nemá závažně ovlivnit. Zvláště v počátcích této formy nebyla používána pro polemiku, vyprávění ani diskusi. Zachycovala spíše pocity a popisovala krajinu.

I lehkost, zdánlivá jednoduchost a téměř impresionistický charakter jsou typické pro Zhengovu tvorbu. Některé básně jsou pouhým zachycením nálady, prchavého pocitu, atmosféry určitého okamžiku. Takovými básněmi jsou např. „Ráno“ a „Odpoledne“:

Ráno³⁷

Ptačí zpěv zat'ukal na mé okno, zvonění glazovaných tašek
Děšť' a rosa celou noc vlhčila, modrou řízu mého snu
ta už visí na veliké palmě venku
Časné ráno přišlo jako malá holčička, po špičkách
a vrhlo kradmý pohled na tonzuru mého mládí, s trochou lítosti
Dotek chladu na kůži, řekl: „Už odcházím!“

³⁶ Více viz *Shi ci san lun*

³⁷ *Zheng Chou shiji*. Str. 135.

晨

鳥聲敲過我的窗，琉璃質的磬聲
一夜的雨露浸潤過，我夢裏的藍袈裟
已掛起在牆外高大的旅人木
清晨像躡足的女孩子，來到
窺我少年時的剃度，以一種惋惜
一種沁涼的膚觸，說，我即歸去

Touto básní prochází klidná atmosféra prosycená narážkami na buddhismus. Těmi jsou např. tonsura a mnišská říza, fiktivní vzpomínky na tu část života, kterou strávil jako buddhistický mnich.

Odpoledne³⁸

Datel bez přestání ťuká, jako klapání bot lidí na mostě
celé odpoledne, datel ťuká
stíny kopečků, už přešly na druhý břeh říčky
my jsme celé odpoledne seděli, také jsme se procházeli
klapot bot přecházejících most, již odešel do dálky
daleko až tam, kde bydlí zapadající slunce, ach, my
my strávíme noc, na nebi, na straně, kde nejsou hvězdy

³⁸ Zheng Chou shiji. Str. 136.

下午

啄木鳥不停的啄着，如過橋人的鞋聲

整個的下午，啄木鳥啄着

小山的影，已移過小河的對岸

我們也坐過整個的下午，也踱着

若是過橋的鞋聲，當已遠去

遠到夕陽的居處，啊，我們

我們將投宿，在天上，在沒有星星的那面

Melancholie je další rys, který prochází napříč tradicí formy *ci*. Příkladem by mohla být budoárová poezie, ve které se objevuje motiv opuštěné ženy nešťastně čekající na milovaného muže. Tomuto motivu i s jeho návazností na *ci* se detailně věnuji v rozboru Zheng Chouyuhó témat.

Ani v *ci* ani v Zhengově tvorbě není pocit smutku omezen na tento motiv, ale objevuje se v různých formách a variantách. Nebývá to pouze smutek způsobený nešťastnou láskou, ale i pocity nostalgie. Poměrně častým motivem bývá smutek přicházející večer nebo na podzim. Podzim asociuje odumírání přírody a sklonek života a večer je jeho analogickým protějškem v rámci jednoho

dne. Toto je další rys, pro který Zheng našel inspiraci v básních *ci* a v klasické tradici obecně.³⁹

Zhengův smutek ale nemá zásadní hloubku utrpení a není ani převažujícím prvkem jeho poezie. Je jako jarní déšť – nemá dlouhé trvání.

D. Jazyk

Otázce použití hovorového jazyka v Zhengově díle vzhledem k tradici se budeme podrobněji věnovat v příslušné kapitole.

V souladu s manifestem básnické skupiny „modernistů“ používá hovorový jazyk, který obohacuje o některé klasické prvky. Poměrně často kombinuje výrazy z klasického jazyka s hovorovými výrazy. Kombinace tradičního a moderního však prostupuje hlavně volbu témat, námětů i obraznost, jak naznačíme později.

E. Vztah k tradici

Vztah k tradici vyjádřil Zheng Chouyu svými slovy: „Při tvorbě básně se musí básník zhostit hodnot a kvalit výrazu, které jsou vnitřně spojené s jeho národem, a rozvíjet je. Ve skutečnosti každé slovo má svůj smysl.“⁴⁰

Celým Zheng Chouyuhovo dílem prochází snaha zachovat a kultivovat specifický čínský hlas. Tato snaha, kterou sdílela celá řada básníků, pramenila zřejmě z toho, že moderní literatura na Taiwanu byla zpočátku příliš závislá na cizích vzorech.

Návrat k tradici není ale výrazem boje proti moderním směrům v poezii ani proti přirozenému vývoji, ale výrazem vnitřního sebeuvědomění a dospělého sebevědomí. Stejně tak dobře může být ale i únikem před každodenní skličující realitou, pramenící z politické situace a dalších nevyhnutelných okolností.

Zheng Chouyu používá explicitní výpůjčky z klasické poezie. Skrze ně je zřejmé, že je s ní důvěrně obeznámen. Mezi pozdějšími díly po roce 1975 najdeme dokonce básně, které jsou celé psané klasickou čínštinou. Zheng věří, že

³⁹ Více viz O. Lomová: *Poselství krajiny*. Str.23-25.

⁴⁰ Yip Wai-lim, *Modern Chinese Poetry*, str.14. Autor neuvádí svůj zdroj, pravděpodobně čerpá z osobních setkání s autorem.

si čínská moderní poezie musí zachovat vlastní identitu a nemá jen slepě kopírovat západní moderní vzory.

Témata Zheng Chouyuh poezie

a. Světák, rytíř, námořník

Toto téma zastoupené v Zhengově tvorbě je možná podmíněno inspirací západní literatury, ale ani čínské tradici není zcela cizí. Vychází z konceptu osoby světáka nebo playboye (*langzi*), muže bez bližšího určení, který často putuje z místa na místo.

Současný taiwanský básník Yu Guanzhong explicitně a přímo ztotožňuje osobu Zheng Chouyuh s osobou *langzi*, lyrického subjektu mnoha Zhengových básní. Považuji to za omyl.

Podle Wolfganga Kubina se představa *langzi* skládá ze tří základních prvků:

1. vnější vzhled - *langzi* prezentovaný jak rytíř na koni je obraz vypůjčený ze západní tradice;
2. osobnost – osobnost *langzi* koresponduje s osobností Don Juana;
3. čekající žena – motiv ženy, která čeká na příjezd muže je vypůjčený z žánru budoárové poezie (*guiyuan shi*) tangského a songského období.⁴¹

Tuto klasifikaci považuji za poměrně zkreslenou:

Ad 1. *Langzi* je zobrazen jako jezdec na koni pouze ojedinele, a tak není možné tuto jednu z jeho možných podob považovat za základní rys. *Langzi* skutečně někdy přijíždí na koni, ale ne jako rytíř. Klapot kopyt po dlážděných uličkách není nahodilým romantickým klišé, nemá evokovat náladu evropských

⁴¹ W. Kubin. „The Black Knight on the Iron Horse: Cheng Ch'ou-yu's Poetical Version of the Passing Lover.“, str. 139.

městeček středověku. Je spojen s jeho vzpomínkami na válečnou Čínu, s koňmi používanými v boji.

I když výraz rytíř (*qishi*) se v Zhengově poezii vyskytuje velmi sporadicky a celkově nepoččetně, obraz, který nám vystupuje před očima, by se dal vztáhnout právě na rytíře: zvuk kopyt rozléhající se dlážděnými uličkami, klapot podkov a samotný kůň (často dokonce železný kůň, *tiema*, od nepaměti výraz používaný pro koně připraveného jít do bitvy) se objevují v mnoha básních.

Není ale možné ztotožňovat rytíře s *langzi*. Souhlasila bych ale s s implicitně obsaženým konceptem mobility, oba typy jsou v pohybu.

Ad 2. I toto považuji za zjednodušení. S Don Juanem má společnou nestálost, ale ne nutně důvody k nestálosti. *Langzi* není nutně milovník.

Ad 3. Není pochyb o tom, že Zheng Chouyu byl inspirován budoárovou poezií. Tomuto tématu se věnuji v příslušné kapitole.

Motiv jízdy na koni bývá používán i v jiném kontextu, jako např. v básni „Pasačky ovcí“.

Pasačky ovcí⁴²

„Copak by mohly být dívky bez květů ve vlasech
copak by mohli být mladíci co neprohání koně
Dívky s květy čekají na svatbu
mladíci na koních navštěvují jejich rodiny

Áá-----

Copak jsou květy co nevadnou
copak jsou koně co nepřejdou most
Uvadlé květy ach pohřbí zem
koně za mostem ach už se neohlédnou”

⁴² *Zheng Chouyu shiji*. Str. 45.

牧羊女

「那有姑娘不戴花

那有少年不馳馬

姑娘戴花等出嫁

少年馳馬訪親家

哎——

那有花兒不殘凋

那有馬兒不過橋

殘凋的花兒呀隨地葬

過橋的馬兒呀不回頭……」

Tato báseň má formu podobnou lidové písni a velmi silně vnímatelný, výrazný rytmus podpořený syntaktickým paralelismem. Je to jedna z mála básní, ve kterých Zheng Chouyu uplatňuje rým.

Začíná jednoduše, jemně až naivně, ale postupně z ní začíná vystupovat jiný podtext. Tím je zobrazení neúprosného plynutí času a nestálost vztahu.

Objevuje se zde obraz, který Zheng často používá: muž, který přejíždí most. Přejíždí ho i přesto, že zrovna probíhají námluvy, a tím za sebou nechává svět, ve kterém na něj čeká jeho dívka.

Odkazy na neustálou snahu o získávání dalších podnětů (Reizverbrauch) a popírání vlastních citů (Gefühlversweigerung) jsou podle W. Kubina typické pro Dona Juana.⁴³ V Zheng Chouyuhovo tvorbě se projevují podobně, jako závěr následující básně:

⁴³ Gerd Stein. *Dandy – Snob – Flaneur: Dekadenz und Ekzentrik: Kulturfiguren und Sozialcharaktere des 19. und 20. Jahrhunderts.*

Život u Jižního jezera⁴⁴

- sedmá báseň z cyklu Jezera a hory na jihu

Každé ráno když skloním hlavu a rozhlédnu se, leskneš se ve

vodní hlubině

párek kolibříků ve spánku se choulí k sobě

pevně sevřené, tvé krásné a zkontrolé rty

Klidná hladina jezera, nás rozděluje

jako zrcadlo nebo okno, rozděluje

nedomáhá se polibku, nevyptává se na včerejší noc

ty víš že jsem mladý bůh

zaplaven city, ale rád žiju v osamění

南湖居

——南湖大山輯之七

當我每朝俯視，你亮在水的深處

你抿着的那一雙蜂鳥在睡眠中

緊偎着，美麗而呈靜姿的唇

平靜的湖面，將我們隔起

鏡子或窗子般的，隔起

而不索吻，而不將昨夜追問

你知我是少年的仙人

泛情而愛獨居

⁴⁴ Zheng Chouyu shiji. Str. 212.

Výroky podobné závěru této básně nalezneme v mnoha Zhengových básních, např. „Sbírání mušlí“.⁴⁵ Podle Kubina odpovídají konvenčnímu obrazu dandyho devatenáctého století tím, že „si v žádném případě nepřeje poddat se svým pocitům. Je mistrem povrchního setkání, ve kterém se dočasně stává dostupným. Delší závazek by mu způsobil značnou tíseň.“⁴⁶

V této básni je již vidět nadhled až arogance playboye. Je z ní cítit odstup, který je v ostrém kontrastu s předcházejícími lyrickými verši. Dalo by se spekulovat, proč odhaluje právě tuto stránku lidské povahy. Jednou z možností je, že lyrický subjekt se záměrně vzdaluje od toho, o kom mluví, aby přílišnou blízkostí nezranil své city nebo city svého protějšku. Dvojice má být totiž rozdělena okolnostmi nebo vzdáleností, které symbolizuje hladina jezera. V tom případě by arogance byla předstíraná a fungovala by jako ochranný mechanismus nebo zástěrka výčitek svědomí. Další možností je, že tato báseň je skrytou kritikou podobného přístupu a má za úkol ve čtenáři vzbudit emoce nesouhlasu až odporu. Je ale také možné, že autor doopravdy zamýšlel vykreslit emoce odporu nad závislými, pasivními jedinci.

Ve druhém a třetím verši Zheng uplatňuje zajímavou hru se slovy. Každý z těchto dvou veršů by se dal rozdělit na dvě části. Tyto části se k sobě logicky mnohem lépe hodí, vyměníme-li navzájem koncové části obou veršů. Přesněji tento jev vystihuje překlad:

„sevřeš párek spících kolibříků
pevně přivineš, krásné a zkrotlé rty“

Tím, že autor zaměnil konce veršů, dosáhl neobvyklého a zajímavého slovního spojení, které oživuje obraznost. Oživuje tak už původně silnou metaforu ve které přirovnává rty k párku spících kolibříků jinak, než běžným způsobem:

„pevně přivineš párek spících kolibříků
sevřeš krásné a zkrotlé rty“.

⁴⁵ Zheng Chouyu shiji. Str.140.

⁴⁶ W. Kubin. „The Black Knight on the Iron Horse: Cheng Ch'ou-yu's Poetical Version of the Passing Lover.“ Str.140

Ve čtvrtém a pátém verši dochází k opakování posledních dvou znaků. To básni dodává ucelenější rytmickou strukturu, které se budu věnovat v příslušné kapitole.

Vraťme se ale znovu k úloze ženy. Úloha přidělená ženě je osamocené čekání. Podle Wai-leung Wong je „hrdinka v mnoha Zhengových básních typická osamělá žena v nekonečném čekání.“⁴⁷

Upozorňuje také na souvislost této Zheng Chouyuh ženy s čekající ženou v budoárové poezii dynastií Tang a Song. Vezměme v úvahu báseň „Omyl“:

Omyl⁴⁸

-Prošel jsem krajem na jih od Jang-c‘

Tvář čekající v proměnách dob rozkvétá a uvažá jako

lotosový květ

Nevane-li východní vítr, vrbové chmýří se v březnu nezachvívá

tvé srdce je jako maličké osamělé město

úplně jako dlážděné uličky k večeru

Nezní-li kroky, jarní závěsy v březnu nebudou nadzvednuty

tvé srdce je pevně uzavřené maličké okno

Klapot kopyt mého koně je krásný omyl

já se nevracím domů, jen tudy projíždím.....

⁴⁷ „The River at Dusk is Saddening Me.“ Str. 267.

⁴⁸ *Zheng Chouyu shiji*. Str. 123.

錯 誤

我打江南走過

那等在季節裏的容顏如蓮花的開落

東風不來，三月的柳絮不飛

你底心如小小的寂寞的城

恰若青石的街道向晚

豈管不響，三月的春帷不揭

你底心是小小的窗扉緊掩

我達達的馬蹄是美麗的錯誤

我不是歸人，是個過客……

一九五四

Wong přesvědčivě dokazuje, že Zheng Chouyuh poezie se svou typickou volbou slov (zde např. východní vítr, vrbové chmýří), ve které dominují „typické pocity smutku“ představuje „důstojné pokračování tradice *ci* ve smyslu budoárové poezie.“⁴⁹

⁴⁹ „The River at Dusk is Saddening Me.” Str. 269.

Zheng Chouyuhovo pojetí ženy je ale od klasické budoárové poezie značně odlišné. V budoárové poezii tangské a songské doby bývá báseň vyprávěna z pozice ženy. Žena také často zaujímá místo vypravěče.

Opuštěnost ženy reprezentuje celkovou melancholickou náladu nebo frustraci vzdělance, který nemůže sloužit svému císaři. Pokud žena není v pozici vypravěče, vypravěč s ní soucítí a má na jejím zármutku a osudu účast.

V Zhengově poezii je to ale naopak - je to právě vypravěč, lyrický subjekt nebo okolnosti, které nechávají ženu v osamění a odsuzují ji k dlouhému čekání. „Budoárový smutek“ pramení z toho, co Zheng Chouyu zažil za války v Číně během svého dětství. Mnoho žen, včetně jeho matky, čekalo doma na muže, kteří sloužili v armádě, na to, kdy se vrátí.

Tato báseň začíná úvodem, ve kterém básník odkazuje na Jiangnan, tradičně spojovaný s jarem a krásnými dívkami. Je to oblast na jih od Yangzi, o které básník Wei Zhuang (855-920) napsal toto:

„Tam na jih od řeky,
tam prý je krásná zem!
Kdo ten kraj zahlédl, chce zestárnout jen v něm.
Vody tam zjara svítí víc než nebe.
Za deště v člunu uhoupou i tebe.

V hospodě dívčí tvář jak měsíc v oblacích
a její ramena – do dvou řek ztuhlý sníh.
Domů se navrať, až ti hlava zbělí.
Vrátíš-li se dřív, ustýskáš se celý.”⁵⁰

V básni „Omyl“ je lotos symbolem čistoty a krásy. Východní vítr je tradiční metafora pro jaro a lásku. Vrbové chmýří odkazuje na fyzickou lásku⁵¹ a na pomíjivost času.

Čekání na muže je prezentováno jako dlouhodobá záležitost, kdy se střídají roční období a lotos uvadá. Stejně tak uvadá krása mladé ženy, jejíž láska

⁵⁰ Přel. Z. Černá a J. Vladislav: *Jara a podzimy*. Str. 23.

⁵¹ *Ibid.* Str. 270.

nebyla naplněna. Čekání bylo marné. Mladá žena zůstává uzavřena okolnímu světu, jak naznačují další verše básně. Její uzavřenost a nedostupnost je prostoupena emocemi, je zjevně zamilovaná a čeká jen a pouze na svého vyvoleného.

V Zheng Chouyuho díle vykreslení nedobytného města s dlážděnými uličkami, kterými se v tichu rozléhá klapot podkov, zapadá do obraznosti toho, na co Kubin odkazuje jako na rytířský mýtus.

Pro Zhenga je zvuk kopyt asociován s válkou. V dětství pozoroval vojáky na koních, připravené vytáhnout do boje, a to byl pro něj velký zážitek. Jeho matka, stejně jako mnoho jiných žen, čekávala na otce, až se vrátí z fronty. Na základě toho interpretuji tak, že po zaslechnutí klapotu kopyt se ženy zmocní vzrušení, protože očekává návrat svého muže domů. Kolem ale projel někdo jiný, byl to jen omylu. Snad byl krásný, protože poskytl záblesk naděje.

Další asociace klapotu kopyt zmiňuje Yang Mu. Podle něj je asociován s přechodností, dočasností (*xiaoshi*)⁵². To znamená, že je to vlastně dynamický prvek, který připomíná neúprosné plynutí času.

Báseň používá tzv. zooming, metodu postupného zaostřování na stále menší detail a zase zpět. Zmíní se o kraji, městě, uličce a pak se zaměří na malý pokoj. Z něj se potom dostáváme znovu na ulici a do města. Báseň se s odchodem muže přesouvá zpět do kraje.

Autor v básni „Omyl“ použil množství metafor a přirovnání: „Tvář...rozkvétá a uvadá jako lotosový květ,“ „tvé srdce je jako maličké osamělé město; úplně jako dlážděné uličky k večeru,“ „tvé srdce je pevně uzavřené maličké okno.“

⁵² „Zheng Chouyu chuanqi: Daixu.” Str. 180.

V jednom městečku ze zeleného kamene, žije moje milenka
a já jí vůbec nic nedávám
kromě záhonu zlatě žíhaných chryzantém, a jednoho
vysokánského okna

možná, jím vnikne trocha dlouhé prázdné samoty
možná...zlatě žíhané chryzantémy umí čekat
myslím si, že samota a čekání, jsou pro ženy dobré

A tak, odcházím, oblékám si modrou košili
chci aby cítila, že nastal čas, nebo
přílet tažného ptáka
protože já nejsem z těch co se často vrací domů

因我不是常常回家的那種人

候鳥的來臨

我要她感覺，那是季節，或

所以，我去，總穿一襲藍衫子

我想，寂寥與等待，對婦人是好的。

或許……而金線菊是善等待的

或許，透一點長空的寂寥進來

祇有一畦金線菊，和一個高高的窗口

而我甚麼也不留給她

在一青石的小城，住着我的情婦

情婦

V této básni je explicitně vyjádřen názor, že „samota a čekání jsou pro ženy dobré“ a tím i patří k postavení ženy. Tato báseň je značně kontroverzní a

⁵³ Zheng Chouyu shiji. Str. 165.

v době, kdy se Zheng účastnil semináře kreativního psaní, strhla vlnu diskusí na univerzitě Yale. Ženy ji odsuzovaly, mužům se líbila.⁵⁴

Předpokládám, že Zheng Chouyu zde vychází z konvenčního postavení muže jako aktivní síly, ženy jako pasivní síly, muže jako lovce, ženy jako oběti. Kubin říká, že jednostrannost čekání se obecně řečeno zaměřuje na dva cíle. Jedním je udržet si odstup za účelem ponechání druhé osoby v pozici čekání a druhým je zachovat si vlastní životní styl tím, že druhého odsoudí k nečinnosti.

V této souvislosti zmiňuje typ člověka, kterým je tzv. Augenschensch. Pro něj veškeré potěšení spočívá v získávání kořisti. Naproti tomu člověk, který podléhá melancholii, trpí pocitem ztráty cíle (Objektverlust). Svě oči nepoužívá k zaměření kořisti, ale k jiným činnostem.⁵⁵

V předcházející básni se objevuje častý motiv kamenného městečka, které funguje jako pozadí pro scénu básnického děje. Velmi zajímavým motivem této básně jsou také chryzantémy, které dodávají celému textu možnost jiného vyznění. Tento typ chryzantémy kvete po nezvykle dlouhou dobu.

Motiv chryzantém hraje poměrně významnou úlohu už v Chuských písních. Qu Yuan údajně pojídal okvětní lístky chryzantém kvůli dlouhověkosti, ke které prý přispívaly. V „Setkání s hořkostí“ nacházíme toto dvojverší:

„Ráno se osvěžím studenou rosou z květů magnolie
večer se spadlými lupeny orchideje zasytím“⁵⁶

Chryzantémy byly spojovány s morální integritou, čistotou a vytrvalostí. Básníkem chryzantém je především Tao Yuanming (365-427). Ve svém díle spojoval chryzantémy s morální integritou a se životem v ústraní. Nesly ale i konotace dlouhověkosti a vytrvalosti:

⁵⁴ Čerpám z osobních rozhovorů s autorem.

⁵⁵ W. Kubin. „The Black Knight on the Iron Horse: Cheng Ch'ou-yu's Poetical Version of the Passing Lover.“ Str. 141-142.

⁵⁶ Čchü Jüan: *čchuských písní*. Str.13. Básnický překlad J.Vochaly. V originálu chryzantémy.

„Ač všechny cestičky zarostly travou
sosen a chryzantém zbyl přece lán“⁵⁷

Chryzantémy jsou květiny, které kvetou v čase, kdy padá listí. Tao Yuanmingovo epitetum pro chryzantémy bylo „studené květiny“, tedy květiny, které čelí chladnému počasí.⁵⁸

Songský básník Wang Anshi (1021-1086) jim kromě morální integrity připisoval i sílu. V tvorbě songské básnířky Li Qingzhao (1084-1151) chryzantémy začaly symbolizovat uvadající krásu a promarněné mládí.⁵⁹

Zheng Chouyu používá motiv chryzantém poměrně často, každopádně ze všech květin nejčastěji. V této básni jsou použity podobně jako lotos v básni „Omyl“. Autor je používá jako ukazatel změny ročních období a tím i fází v lidském životě.

Dalším typem postavy *langzi* je námořník. Vystupuje řásto v podobných situacích a s podobnou nonšalancí. Pluje od přístavu k přístavu, stejně jako rytíř „přejíždí most“. Příkladem básně, kde námořník vystupuje v tomto kontextu, je báseň „Námořnický nůž“

Námořnický nůž⁶⁰

Jako břechť'an tropické nitky citu
jen mávnout rukou a jsou přetrženy
mávnutím jsem potopil ostrovy pohupující svou zelení jako
panny

mávnutím jsem potopil hvězdy půlky noci
mávnutím jsem vyvolal závan větru a deště

Jeden starobylý námořnický nůž
nabroušený loučením

⁵⁷ T'chao Jüan-ming: *Návraty*. Str.46.

⁵⁸ *The Reading on Imagery in the Chinese Poetic Tradition*. Str.68.

⁵⁹ *Ibid*, Str.69.

⁶⁰ *Zheng Chouyu shiji*. Str. 98.

použitý v samotě, použitý v radosti
použitý na všechny stěžně a lana
v silném protivětru....

水手刀

長春藤一樣熱帶的情絲
揮一揮手即斷了
揮沉了處子般的款擺着綠的島
揮沉了半個夜的星星
揮出一程風雨來
一把古老的水手刀
被離別磨亮
被用於寂寞，被用於歡樂
被用於航向一切逆風的
桅蓬與繩索……

Námořník pluje od jednoho přístavu k druhému a nůž je symbolickým nástrojem pro zabíjení lásky. V této básni se láska a plavba prolínají a nůž je to, co mají společné. Láska v této básni je označena jako tropická (*redai* je poměrně frekventovaný výraz v Zhengově poezii), což asociuje horko a bujnou vegetaci, tedy i smyslnost a plodnost.

Nitky citu mají být přetrženy, aby cesta mohla pokračovat. Tento obraz připomíná prodírání se mokřinami, je třeba přeříznout množství lián, aby se mohlo jít dál. Délka popínavých rostlin je analogická k délce vztahu. Ten může být ukončen kdykoliv – prudce, jednoduše, náhle a zcela neočekávaně, jedním mávnutím nože.

To, čím báseň pokračuje, je přímý následek počáteční akce – pouhého mávnutí rukou. Následuje zavržení závažných a pozitivních obrazů: celého ostrova (nebo ostrovů)- a tím i oddané osoby- a poloviny hvězdnaté noci.

Druhá strofa se věnuje noži. Je to nástroj k zabíjení lásky. Je starý a byl mnohokrát použit ve stejných, a přesto jiných situacích. Je natolik opotřebovaný, že se až leskne. Nitky lásky musí být přeříznuty stejně nelítnostně, jako musí být přeříznuta stěžňová lana v nezvladatelné vichřici.

Další příklad postavy *langzi* se objevuje v básni „Muž na motorce“:

Muž na motorce⁶¹

Za každého soumraku se prohání kolem, řady domů v ulici
žena z válečných let se opírá o dveře
ráda sleduje uspěchané pohyby
vítr a prach v nakřivo nasazené čepici

Odkud přišel ten muž?
Muž nepovolaný na frontu
motorka se přehnala soumrakem válečných let
žena ve dveřích
si to nedokáže srovnat v hlavě!

咀嚼着！

倚門的婦人

電單車馳過戰爭年代的黃昏

不出征的男兒

這是哪兒來的漢子呢？

歪帽子的風塵

愛看急急的行色

戰爭年代的倚門婦人

每個黃昏他必馳過，這一系列街屋

騎電單車的漢子

Zde se znovu objevuje blíže neurčená hlavní mužská postava, která přijíždí a odjíždí za pasivního přihlížení ženy. Zdá se, že Zhengovi hrdinové nemají

⁶¹ Zheng Chouyu shiji. Str. 27.

povinnosti, které by je brzdily v rozletu a v přejíždění z místa na místo. V tomto případě je situace zajímavější o to, že ostatní muži byli povoláni do boje, zatímco muž na motocyklu dál vede svůj život tak, jako by se nic nedělo.

Žena zůstává pasivním prvkem, i když do ní můžeme vkládat emoce jako obdiv, zlost, rozčarování, pohrdání nebo dokonce lásku. I zde je žena opuštěna ve svém čekání. Muže na motocyklu ani nezná, ale cítí se s ním být spojena. Každý večer ho vyhlíží ve dveřích a přemýšlí o něm.

B. Vykořeněnost a osamělost

Není pochyb o tom, že časté stěhování v dětství zanechalo stopu v Zheng Chouyuho poezii. Projevuje se zejména v intenzivním pocitu vykořeněnosti – zdá se, jako by nikam nepatřil. Z něj pramení i pocit osamělosti a touha po neustálém cestování, putování, přesunu z místa na místo. S tím souvisí i veliký, dětsky působící obdiv k dopravním prostředkům.

V tradiční klasické poezii cesta implikuje útrapy a smutek. Tradiční téma putování je spojeno s loučením a steskem po domově. Pocity osamělosti nejsou v čínské poetické tradici ničím novým. Objevují se v dílech velkého množství básníků, jak klasických, tak moderních.

Zheng Chouyu jim dává průchod např. v básni „Host za soumraku”.

Host za soumraku⁶²

Kdo se to sem přihnal
tady stojí zpříma kouř z komínů
a rozespalé zvonky velbloudů

Ty možná jsi osamělý příchozí z písečných plání
plný citů a nezáludný
dítě pohraničí
Ty sebou možná neseš zoufalství vyhnanství

⁶² Zheng Chouyu shiji. Str. 47.

a vraštíš obočí jako bič
A pak, hvízdáš lehounce ach
lehouce-----
zvedáš těžký soumrak

Dovol mi rozsvítit světlo
jako divoké husy na noční hlídce
dovol abych tě přivítal
Já jsem ale už zestárlý cestovatel
a úsměv starce je zapadající slunce života
osaměle letící husa je zmírající hvězda lásky

是誰向這邊馳來了呢
這裏有直立的炊煙
和睡意矇矓的駝鈴
你也許是來自沙原的孤客
多情而爽朗的
邊城的孩子
你也許帶着被放逐的憂憤
擰着鞭子似的雙眉
然而，你有輕輕的哨音啊
輕輕地——
撩起沉重的黃昏
讓我點起燈來吧
像守更的雁
讓我以招呼迎你吧
但我已是老了的旅人
而老人的笑是生命的夕陽
孤飛的雁是愛情的殞星

黃昏的來客

Z dálky znějící zvonky exotických velbloudů, let divoké husy a atmosféra večera (část dne, ve které se odehrává děj většiny raných Zhengových básní) prohlubují pocit samoty. Rozsvícené světlo venku označuje místo, kde se pocestní mohou ubytovat a nerušeně strávit noc. Scéna je zahalena do jemné krásy soumraku s nádechem nostalgie a exotiky. Báseň má melancholické vyznění.

Lyrická postava osamělého tuláka vystupuje v básni „Dny trávené v horách.“

Dny trávené v horách⁶³

Od doby co jsem přišel do hor, příteli,
můj život se převrátil:

⁶³ Zheng Chouyu shiji. Str. 59.

žiju stále od soumraku do svítání.

Každou noc jsem se prodíral mezi rameny černých balvanů,
stojím na vrcholu skučení větru,
a zpívám! Zde se nebojím zpívat nahlas a falešně.

Nad hlavou se rozprostírá rodokmen básníka,
ach, pokrevní pouta moudrosti musí pokračovat,
prosekávám průhledná jména hluboko po celém nebi.
A zpívám! Zde se nebojím zpívat nahlas a falešně.

自從來到山裏，朋友啊！
我的日子是倒轉了的：
我總是先過黃昏後度黎明。
每夜，我擦過黑石的肩膀，
立於風吼的峯上，
唱啊！這裏不怕曲高和寡。
展在頭上的是詩人的家譜，
哦，智慧的血系需要延續，
我鑿深滿天透明的姓名。
唱啊！這裏不怕曲高和寡。

山居的日子

Život v horách a odchod do ústraní je tradiční téma. Volba slov pro titul básně vypovídá o silné vazbě k tradici.

Chi Pang-yuan napsal, že Zheng je „supertramp“ jako člověk i jako básník.⁶⁴ Podle mého názoru je pravda, že má hodně energie, která ho stále pohání vpřed. Touží po stále dalších zážitcích a nedopřeje si oddechu.

Stěhování v dětství mohlo přispět i k postoji, který zaujímá ve svých dalších básních – k postoji člověka, který není nikde ukotven a zdá se, že se ani o nic nezajímá. Nevíme toho o něm mnoho, ani to, kam jde a odkud přišel. Cílem cesty je ale snad cesta samotná, nebo hledání duchovního domova (viz

⁶⁴ *An Anthology of Contemporary Chinese Literature*. Str. 147.

podkapitola Nostalgie). Autor možná ponechává hrdinu básní v anonymitě, protože má být je obecným konceptem a ne konkrétní lidskou bytostí.

Taková postava, prolínající se s *langzi*, se objevuje i v básních „Omyl“, „Milenka“ nebo „Život v moři oblaků.“

Život v moři oblaků⁶⁵

- druhá báseň z cyklu Nefritová hora

Oblaka která zde s láskou bydlí, jako by tu byla jen proto aby
se mohla zamilovaně dívat na hory před nimi----
už o sobě nevědí a tiše stojí tváří v tvář ve větru, v dešti, v duze.

Osamělý zpěvák procházející kolem, si nesladil struny
s přírodou
a tak se nezkrotně směje ve vlhké náruči mračen
a tak se stane dechem oblak... sotva znatelným....

⁶⁵ Zheng Chouyu shiji. Str. 230.

雲海居（二）

——玉山輯之二

戀居於此的雲朵們，想是爲了愛着羣山的默對——
彼此相忘地默對在風裏，雨裡，彩虹裡。

偶獨步的歌者，無計調得天籟的絃

遂縱笑在雲朵的濕潤的懷裏

遂成爲雲的呼吸……縹緲地……

Nezakořeněnost a touha po pohybu se projevuje i v básních s tématikou moře, přístavů a lodí. Příroda, v tomto případě moře, je zdrojem inspirace a dodává básním barvy a pocity. Moře ale nebývá hřmící a rozbouřené, ale přátelské a přívětivé. Jednou z takových básní je „Noc v přístavu“:

Noc v přístavu⁶⁶

Vzdálený zvuk kotvy jako přerývaný hlas zvonků,
oblaka jako malé rybky vplouvají do jemně se pohybující oblasti a
hladkosti...

Malinké vlnky přináší vyzrálou malátnost,
lehce se přivinou k zádi lodě, tak pečlivě, a měkce.

⁶⁶ Zheng Chouyu shiji. Str. 125.

Kamenné schody přívozu se svažují do hloubky a ticha,
ten přístav, je tak tichý jakoby ho matčiny ruce ukonejšily k
spánku.

Světlo lucerny se na hladině protahuje a tvoří zlatou věž.
Stín malé loďky, stejně jako orel, stejně jako vítr mívá kolem...

港 夜

遠處的錨響如斷續的鐘聲，
雲朵像小魚浮進那柔動的圓渾……
小小的波濤帶着成熟的情懶，
輕貼上船舷，那樣地膩，與軟。
渡口的石階落向幽邃，
這港，靜得像被母親的手撫睡。
燈光在水面拉成金的塔樓。
小舟的影，像鷹一樣，像風一樣穿過……。

Pocit opuštěnosti a osamělosti často staví do pozice pozorovatele života. Objevuje se i v mnoha dalších básních a prolíná se s dalšími motivy a náměty. Je analogická k osamělosti svobodného jezdce.

Mezi řádky může čtenář ale cítit neklid nebo touhu po tuláckém, nespoutaném životě. Se stejným zaujetím popisuje krajinu severní Číny i pobřeží Taiwanu. Tento námět nenese žádné negativní konotace, je používán neutrálně nebo s náznakem romantického vyznění, jako např. v básni „Vesnický hostinec.”

Kdo to předal básnické povolání
pověsil svítilnu do soumraku

A, přišli----

velbloudí s osudy zavěšenými kolem krků
cestující se samotou v očích

Kdo to zavěsil tuhle svítilnu
v pustině, jeden zamlžený domov
usmívá se...

Jsou místa táboráků a tichých písní
jsou místa kde je pálenka a skopové
jsou lidé kteří si vyměňují tipy na směr svých toulek....

有人交換着流浪的方向……

有燒酒羊肉的地方啊
有松火低歌的地方啊

微笑着……

曠野上，一個矇矓的家

是誰掛起的這盞燈啊

有寂寞含在眼裏的旅客
有命運垂在頸間的駱駝

啊，來了——

黃昏裏掛起一盞燈

是誰傳下這詩人的行業

野
店

V této básni se promítá Zheng Chouyuhovo vzpomínka na dětství. Rodinný statek, kde žil, byl přeměněn na ubytovací zařízení, *dian*. Svítilna zavěšená venku znamenala, že na takto označeném místě je možné se ubytovat.

Zheng někdy zaujímá postoj nezúčastněného cestovatele nepřipoutaného k žádnému konkrétnímu místu, jako např. v básni „Zastavení na malé zastávce”.

⁶⁷ Zheng Chouyu shiji. Str. 43.

Zastavení na malé zastávce⁶⁸

-věnování

Dva vlaky se potkávají v malé stanici, čtyři hodiny po půlnoci ze dvou řad oken dvou vlaků jich mnoho je proti sobě náhodou někdo zrovna stáhne roletu, a neuvidí co to je za místo tohle je malá stanice....

Mohli by se dva lidé sedící u malých okének naproti sobě a, staří kamarádi kteří se léta neviděli potkat na cestě? Oba jedou vstříc úsvitu, ale každý jiným směrem jenže, noční chlad konce roku osamoceného větrem a deštěm, je hrozivý A navíc, tato doba stejně jako ve sny lidí na cestě postrádá radostná

překvapení

小站之站

——有贈

兩列車相遇於一小站，是夜央後四時

兩列車的兩列小窗有許多是對着的

偶有人落下百葉扉，辨不出這是哪一個所在

這是一個小站……

會不會有兩個人同落小窗相對

啊，竟是久違的圖志

在同向黎明而反向的路上碰到了

但是，風雨隔絕的十二月，臘末的夜寒深重

而且，這年代一如旅人的夢是無驚喜的

⁶⁸ Zheng Chouyu shiji. Str. 199.

Líbí se mu postava osamělého potulného zpěváka, ve které se mísí melancholie, nostalgická vzpomínka na klasickou tradici a radost ze života a z přírody. Tu používá v mnoha básních, např. i v již citované básni „Dny trávené v horách”.

C. Nostalgie

Julia Chiu ve své práci „The Individual Talent of Zheng Chouyu and the Chinese Poetic Tradition“ rozlišuje dva druhy *xiangchou* (sama překládá jako „nostalgie”):

1. běžná – stesk po domově, po rodné zemi. Také bývá asociována se ztrátou a touhou po znovunabytí toho, co bylo v minulosti krásné.
2. umělecká – hledání a vnitřní touha po nalezení krásy, pravdy a nehmátatelného stavu přiblížení Bohu. Druhý typ nostalgie zmiňovaný Julií Chiu se hojně vyskytuje v Zheng Chouyuhovo poezii, např. v následující básni:

Krčma na hranicích⁶⁹

Podzimní pohraničí, je rozdělené pod jediným zapadajícím sluncem
na hranici, tiše stojí chryzantémy
a on přijel z daleka, pije s jasnou hlavou
za oknem je cizí země

Touží vykročit, jedním krokem vplout do stesku po domově
krásný stesk po domově, je na dosah natažené ruky

Možná, neškodilo by se opít
(je to ochotný výběrčí daňí)

⁶⁹ *Zheng Chouyu shiji*. Str. 241.

邊界酒店

Možná – mohl by zpívat nahlas
a nestát jen jak chryzantéma
co jen stojí na hranici

秋天的疆土，分界在同一個夕陽下
接壤處，默立些黃菊花
而他打遠道來，清醒着喝酒
窗外是異國
多想跨出去，一步即成鄉愁
那美麗的鄉愁，伸手可觸及
或者，就飲醉了也好
(他是熱心的納稅人)
或者，將歌聲吐出
便不祇是立着像那雛菊
祇憑邊界立着

V této básni se mluví o hranici. Není ale uvedeno, o jakou hranici se jedná. Nevíme, zda je to skutečná nebo imaginární hranice, zda je to hranice zeměpisná nebo kulturní. Pokud mluví o hranici mezi Taiwanem a ČLR, pak bychom mohli tvrdit, že autor vyjadřuje stesk po Číně svého dětství. Pokud mluví o hranici mezi čínskou a jinou kulturou, stojí na čínské půdě a dívá se směrem k cizí zemi, ve které by mohl najít svůj pravý duchovní domov.

Zheng Chouyu v rozhovoru řekl, že když se v dětství často stěhoval z místa na místo, rád pozoroval hvězdy na nebi a myslel si, že jeho pravý domov není na této planetě, ale právě někde mezi hvězdami. Jeho básně jsou výrazem takového přesvědčení – jako by hledal místo, kam patří, ale kde nikdy nebyl. Přesto věří, že takové místo existuje.

Zaměření nostalgie na cizí zemi vyjadřuje pocity expatriace v moderním světě, kde lidé nejsou vázání na jednu zemi, ale stávají se světoobčany. Toto je velmi moderní rys v Zhengově jinak tradičně orientované poezii. Takové nakládání s nostalgií se v čínské básnické tradici i v dílech Zheng Chouyuho současníků vyskytuje velmi zřídka.

V jeho poezii je vnitřní napětí mezi touhou po návratu a odhodláním nevrátit se. Ten se projevuje pocitem unášení v čase a prostoru, např. v básních s motivy osoby tuláka a putování.

Osamělý hrdina básně „Krčma na hranicích” stojí sám proti času a osudu – báseň vyvolává silně nostalgicky zabarvenou atmosféru zesílenou intenzivním tichem. Obecně řečeno jsou básníci, kteří se zaměřují na ticho, velmi citliví ke všem zvukům. Zheng Chouyu věnuje pozornost sugestivitě rytmu a tomu, jak zvuky následují po sobě.

V osmém verši nalezneme odkaz na výběrčího daní. Zheng Chouyu zde naráží na známý příběh: Když Laozi odcházel na západ, v průsmyku ho zastavil výběrčí daní a požádal ho, aby sepsal své učení. Laozi mu vyhověl, sepsal Daodejing, a od té doby ho už nikdo nespatriil.

V čínské básnické tradici se vyskytuje mnoho básní s nostalgickou atmosférou. Často je její příčinou neštěstí z vyhnanství a touha po návratu.⁷⁰

D. Příroda

Příroda jako zdroj inspirace a témat vždy zaujímala v čínské poezii důležité postavení. S příchodem moderní doby byla tato pozice značně oslabena. Modernizace s sebou všude na světě přinesla touhu po materiálních věcech řízenou ziskovostí, úzkostí a touhou po rozkoši. Člověk se začal vzdalovat od přírody a její očistné a životodárné síly. Jeho lidská existence postrádá krásu a duchovno.

Příroda však neztratila v taiwanské poezii své místo úplně, ztratila jen svou prvořadou pozici, kterou dříve zaujímala. Důležitou roli hraje stále v dílech mnoha moderních básníků. Jejím zpracováním se proslavil zejména Bai Qiu, Xiong Hong, Ye Shan a zejména Zheng Chouyu.

Zheng Chouyu se ve svých básních ponořuje hluboko do přírody, je s ní vnitřně pevně spojen. Příroda představuje harmonii, jíž je on součástí. Přibližuje krásu jednotlivých oblastí pevninské Číny i bujnou flóru Taiwanu. Jeho básnická

⁷⁰ J.Liu: *The Art of Chinese Poetry*. Str.54.

představivost je soustavně živena a podporována prvky přírody a poezie tím získává na klidu, vyrovnanosti a šarmu.

Někdy přírodu zachycuje do detailů a popisuje ji, jindy z ní čerpá atmosféru. Někdy ji líčí jen jako doplněk současného moderního světa, často je v ní však obsažen symbolický význam. Bere si z ní množství témat, obrazů i metafor. Občas tvoří hlavní téma, častěji ale reflexi či expresi. Prezentuje se v různém rozsahu a různými způsoby.

V této kapitole chci ukázat, jakým způsobem a v jakém rozsahu se příroda v Zhengově díle objevuje a pomocí příkladů demonstrovat její úlohu.

V některých Zhengových básních nalezneme ohlasy tradiční přírodní lyriky, přičemž přírodní lyrikou mám na mysli básně *shi* o horách a řekách, *shan shui shi*.

James Liu připomíná, že v čínské básnické tradici je příroda, *ziran*, přijímána tak jak je, a ne jako projev vůle Stvořitele, jako např. v anglické básnické tradici. Z toho vyplývá, že příroda není k člověku ani laskavá, ani nepřátelská – člověk je její součástí a nebojuje proti ní. Místo toho se má ponořit do přirozeného běhu věcí a událostí a zařadit se do cyklu zrození, růstu, úpadku, smrti a znovuzrození.⁷¹

Příroda odráží neustálé změny tvoření a zanikání, *zaohua*. Podle univerzálního řádu se v ní odehrává neustálý pohyb. Univerzální řád se projevuje v každé jednotlivosti a jednotlivosti dohromady tvoří celek. To ve svém důsledku znamená, že člověk hledá stejný řád v přírodě, ve svém životě i v literatuře. Každé roční období je spjato s děním v přírodě, které je pro ně typické, a s lidskými pocity a náladami. „Přírodní lyrika“ v čínské tradici znamená nejen zachycení a zpodobnění přírody, ale i vyjádření subjektivního postoje básníka, jeho osobní reakce na přírodu. Příroda slouží mj. i k tomu, aby skrz ni člověk vnímal vnitřní řád přírody. Jeho pohled na přírodu je spjat s filozofickou reflexí.⁷²

Následující báseň je ohlasem tradiční přírodní lyriky. Čerpá z ní atmosféru i obraznost:

⁷¹ *The Art of Chinese Poetry*. Str. 49-50.

⁷² Více viz O. Lomová: *Poselství krajiny*. Str. 21-63.

Krajina snů⁷³

Les už mám u nohou, ale má chata je stále nahoře,
plůtek jsem již zahlédl, ale za ohybem stezky mi zas zmizel.
Někdo by se měl opírat o vrátka a vyhlížet mě,
čekat až přinesu nové knihy, a spravený čchin,
ale já přináším jen džbánek vína,
protože ten kdo na mě čekal už dávno odešel.

Oblaka jsou na mé cestě, na mých šatech,
já jsem v něčích nejasných vzpomínkách,
vysoko v horách není volání ptáků, není milých úsměvů květin,
jsem ve studené krajině snů.....

Les už mám u nohou, ale má chata je stále nahoře,
plůtek jsem již zahlédl, ale za ohybem stezky mi zas zmizel.

⁷³ *Zheng Chouyu shiji*. Str. 125.

夢土上

森林已在我腳下了，我底小屋仍在上頭，
那籬笆已見到，轉彎卻又隱去了。
該有一個人倚門等我，
等我帶來的新書，和修理好了的琴，
而我祇帶來一壺酒，
因等我的人早已離去。

雲在我底路上，在我底衣上，
我在一個隱隱的思念上，
高處沒有鳥喉，沒有花籃，
我在一片冷冷的夢土上……

森林已在我腳下了，我底小屋仍在上頭，
那籬笆已見到，轉彎卻又隱去了。

Příroda má zde za úkol přiblížit atmosféru dávných dob v jinak moderní básni. Jako by se Zheng Chouyu stylizoval do básníků dávných dob – načrtává nesnadnou pouť a pocit osamělosti. Při čtení této básně je pravděpodobné, že si čtenář všimne motivů známých z básní klasika čínské poezie věnované přírodě - Tao Yuanminga. Objevují se zde plůtek, knihy a čchin. Báseň připomíná některé Tao Yuanmingovy básně, zejména verše:

„z loutny a knih radost postačí, smutek mi zažene snáz“ (z básně *Návrat*)⁷⁴
nebo

„trhám chryzantémy u plůtku východního,
k jižnímu pohoří, mír v srdci, pozvedám zrak“ (pátá báseň z cyklu *Pití vína*)⁷⁵

Plůtek nebo uzavřená branka symbolizuje oddělení se od světa. V Tao Yuanmingově díle se tak odkazuje na přerušování kontaktu se světem. Odchod do ústraní a rezignace na službu u dvora neboli „návrat“ je v Tao Yuanmingově díle spjat s pozitivními konotacemi. Pozitivní přístup k rezignaci na rušný svět cítíme i ze způsobu, jakým popisuje krajinu a běžné okamžiky života na venkově.

⁷⁴ T'chao Jüan-ming: *Návraty*. Str. 48

⁷⁵ Ibid. Str.84.

V předchozí i v následující básni nalezneme odkaz na pití alkoholu. Ten není neobvyklý ani v čínské básnické tradici. Slovo *zui* se běžně překládá jako „opilý“, ale obsahuje jiné konotace a implikace. *Zui* nepopisuje nějaký hrubý či vulgární smyslový požitek, ani nenaznačuje veselí a družnost. *Zui* spíš znamená stav duševního oproštění od běžných starostí.⁷⁶

Tao Yuanming např. stav *zui* spojuje s mystickým transem, stejně jako Liu Ling ve své „Ódě na víno“. Má údajně přispívat k dlouhověkosti a vede člověka blíže k Cestě, *Dao*.⁷⁷

Motiv alkoholu se objevuje i v další básni, ve které hraje roli příroda:

Čistota a jas⁷⁸

Jsem opilý, tichá noc, protéká mým tělem
když si zacpu uši, velké tajemství v mém těle se znovu ozývá
vůně květin, vytéká z pórů mé kůže
toto je nejkrásnější okamžik, přijímám zbožňování
přijímám obřad tisíců vlajících vývěsních štítů

Hvězdy ve šňůrách visí a tíhnou k zemi, přetékané víno se vzdouvá
mezi rty

mlžný opar se sráží, zorničky studené jako modlitby
mnoho mnoho zorniček, stéká po mých vlasech a mrká
chci se vrátit, rozčesat plné tělo plné tělo rostlin
vrátil jsem se, jsem řada zelených kopců ležících nznak

⁷⁶ Ibid. Str.59.

⁷⁷ J.R.Hightower: *The Poetry of T'ao Ch'ien*.

⁷⁸ *Zheng Couyu shiji*. Str. 144.

清明

我醉着，靜的夜，流於我體內
容我掩耳之際，那奧秘在我體內迴響
有花香，沁出我的肌膚
這是至美的一剎，我接受膜拜
接受千家飛幡的祭典
星辰成串地下垂，激起唇間的溢酒
霧凝着，冷若祈禱的眸子
許多許多眸子，在我的髮上流瞬
我要回歸，梳理滿身滿身的植物
我已回歸，我本是仰臥的青山一列

Hranice mezi vlastní osobou lyrického subjektu, jeho tělem a okolní přírodou se stírá. To vyvrcholí závěrečným veršem: „jsem řada zelených hor ležících naznak.” To je dáno i tím, že lyrický subjekt je *zui*, ale myslí si, že má čistou hlavu, *qing ming*. Název básně ale můžeme interpretovat i jiným způsobem: *Qing ming* jsou svátky Čistoty a jasu, svátky lunárního kalendáře, kdy jsou čištěny hrobky předků a zesnulých příbuzných a kdy jsou jim přinášeny oběti.

Lyrickým subjektem by mohl být mrtvý člověk promlouvající ze své hrobky, zatímco jsou páleny papírové peníze („obřad tisíců vlajících vývěsních štítů”) a je obětováno víno k jeho uctění. Podobné ztotožnění s mrtvým člověkem nalezneme i v Tao Yuanmingových Pohřebních písních a je pravděpodobné, že Zheng Chouyu se tímto dílem nechal inspirovat.

Této básni se lyrický subjekt naprosto ztotožňuje s přírodou, cítí se být její součástí a i součástí věčného přírodního cyklu. Mlžný opar, hvězdy visící k zemi ve šňůrách a vůně květin tvoří přirozenou kulisu básně.

Příroda zastává důležité postavení i v básni „Vodní ulička”:

Zelené hory kolem dokola jsou tak vysoké, až se zdá že nebe je
jasné

jako okno nabarvené namodro....

My jsme často zatahovali závěsy mraků
aby se setmělo, a vlály třásně deště

Dřív jsem miloval zvuk zvonů

ale teď se kvůli tobě trápím na dešti ve slunci na malém dvorku
zapomeňme na to

copak na tom záleží zda se osud dá přečíst v tisíciletých kořenech
moudrosti

z čí vůle jsme se setkali

setkali jako dvě rybky v této malinkaté vodní uličce

且相逢於這小小的水巷如兩條魚

誰讓你我相逢

管他一世的緣份是否相值於千年慧根

算了吧

今卻爲你戚戚於小院的陰晴

我原是愛聽磬聲與鐸聲的

那是陰了，而且飄着雨的流蘇

我們常常拉上雲的窗帷

如一描藍的窗……

四圍的青山太高了，顯得晴空

水巷

V této básni převládá dešť, voda a chlad. Chlad je spojen s životem bez citu a asociuje studené srdce. Je navozen pocit osamělosti a rozčarování z milostního vztahu.

⁷⁹ Zheng Couyu shiji. Str. 171.

Ryby jsou ve vodě šťastné – je pro ně prostředím k životu a poskytuje jim společnost. A právě ryby slouží jako přirovnání k páru, o kterém se mluví. V této básni se prolíná svět lidí se světem přírody. Projevuje se to například ve spojeních „závěsy mraků“, „třásně deště“ nebo v přirovnání nebe k oknu.

Svět Zheng Chouyuho přírody je zvláštním světem sám o sobě. I když co do rozsahu přírodě nedává příliš velký prostor, je zřejmé, že v jeho díle má důležitou roli. Jeho popisy a přirovnání působí natolik smyslově, živě a barvitě, že je očividné, že jim přisuzuje velkou důležitost. Významnou složku Zhengovy poezie tvoří jejich krása. Krása, nádhera okolního světa, tvoří onu kulisu pro děj jeho básní, a ne skryté významy či filozofická reflexe. Popis bývá svým vlastním účelem, okouzluje nás třeba jen svými náznaky. Není ucelený ani podrobný, všímá si spíše detailů, které navozují určitou atmosféru. V jiných básních má ale popis za úkol dát pocítit určitou náladu, která báseň prostupuje. Věnuje pozornost motivům, které mají konvenční i symbolické konotace. Opakovaně se vrací k motivům, které upomínají na Tao Yuanminga. Na rozdíl od Tao Yuanminga ale Zheng Chouyu nostalgicky hovoří o návratu, aniž by se doopravdy vracel, a staví se do postavy okouzleného poutníka.

Charakteristika stylu

A. Tradice a konvence

Zheng věří, že si moderní čínská poezie musí zachovat svou vlastní identitu. Neměla by být poplatná hlavnímu proudu moderní západní poezie a stát se tak jen jakousi jeho odnoží. To naznačuje tendenci předznamenávající návrat ke klasické tradici. V Zhengových básních nalezneme charakteristické rysy tradiční poetiky – tichý, jemný tón, přirozené plynutí, známá témata i obrazy a nevtíravá, ale přesto zřejmá básnická předtucha.

Jeho poezie okouzluje tím, že vyzařuje atmosféru důvěrnosti a průzračnosti. Často používaná témata přírody, osamělosti a nostalgie nalezneme v dobře známých dílech mistrů klasické poezie. Konvenční obrazy (hory, řeky, hvězdy, oblaka, vítr, chryzantémy, lotos) se vynoří vždy, když se dotkne těchto témat.

Zheng rád tyto konvenční obrazy staví do nových, nekonvenčních souvislostí. Kombinuje je s nečekanými, velmi moderními obrazy, a vytváří tak zajímavý kontrast. V některých básních se objevuje zcela moderní krajina, jako např. v básni „Nahý prorok“.

Nahý prorok⁸⁰

S poštovním parníkem společně nazí v tropické zátocě
krásný sval ocelového zvířete
jaro pokrylo zeleným tetováním
Vzpomínám si, že jsem na sobě vůbec nic neměl
(dokonce ani tetování)
Kdyby nebylo stínů akácií
hrozně bych se styděl před mořskými ptáky s dlouhým peřím

Tehdy, jsem právě byl námořníkem vyvrženým z moře

⁸⁰ Zheng Chouyu shiji. Str. 180.

sklidil jsem stíny poutníků, abych z nich dal kvasit víno
(těm několika turistům, kteří předstírali, že si zahalují spodní

část těla

a přitom zaplnili svět dětmi?)

A, až přijde jaro, při pití toho

při pití toho vína se mé nahé tělo zkrásní do podoby červeného korálu

鏗的先知

與一艘郵輪同裸於熱帶的海灣

那鋼鐵動物的好看的肌膚

被春天刺了些綠色的紋身

我記得，而我甚麼都沒穿

(連紋身都沒有)

如果不是一些鳳凰木的陰影

我會被長羽毛的海鳥羞死

我那時，正是個被擲的水手

因我割了所有族人的影子用以釀酒

(那些偽蓋着下肢的遊客

爲了留下兩世的子女?)

啊，當春來，飲着那

飲着那酒的我的裸體便美成一支紅珊瑚

V této básni se setkává reálný a imaginární svět. Zároveň se zde lidské tělo opět prolíná s přírodou a stává se její součástí. Obrazy jsou snadno uchopitelné, jednoduše na sebe navazují podle volných asociací, nejsou vtíravé a dokreslují celkovou atmosféru. Obrazy i metafory jsou velmi smyslově působící, vizuální, živé, barevné.

Obraznost má za úkol čtenáře okouzlit a potěšit, ne ho šokovat. Vyjadřuje se jemně a nenásilně, je pro něj důležitý harmonický souzvuk. Na tuto báseň se vztahuje to, co říká Dominic Cheung, když tvrdí, že Zheng Chouyu „kombinuje klasickou kázeň s romantickým uvolněním”.⁸¹

Chi Pang-yuan zase píše, že „v Zheng Chouyuho poezii je odzbrojující krása klasické nostalgie”.⁸²

⁸¹ *The Isle Full of Noises*. Str.73.

⁸² *An Anthology of Contemporary Chinese Literature, Vol.1*. Str. 147.

Zheng fascinuje své čtenáře lehkostí a jemností. Jeho poezie se rozvíjí mimo proud nejasnosti a komplikovanosti, který v 50. letech nabíral na síle. Básně plynou přirozeně a mají přirozený půvab. Zároveň však Zheng pracuje s prostředky jazyka moderní experimentální poezie, jakými jsou přesahy, interpunkce bez ohledu na gramatiku a rozostřování syntaktických vazeb.

Tón je umírněný, čímž odpovídá stylu psaní rozšířenému v této době. Zároveň je ale i velmi osobní, přirozený a spojený s rodnou zemí. Na čtenáře působí pozitivně jeho uvolněnost a neformálnost.

Pro mnoho básní je typická statická poloha – autor využívá minimum dynamických prvků. V případě, že použije dynamický prvek, dává mu pak velký prostor. Dynamika je pak projev dominantně, např. v postavách osamělých tuláků. Zheng ale často jen zachycuje atmosféru okamžiku. V ní často hraje roli popis přírody a smyslově působící metafory, „barevné“ obrazy a zprostředkování pocitů.

Popis je velmi důležitý. Nechává nás „prožít“ okamžik tím, že se ponoříme do popisované přírody a do zážitku s ní spojeného. Básník se sám na několika místech ztotožňuje s přírodou a je od ní neoddelitelný.

B. Úvahy

Zheng nepovažuje své básně za prostor pro vyjadřování svých názorů či přesvědčení. Ve svém díle se nezabýval otázkami, které trápily „rozhněvané mladé muže“ jeho generace. Možná je to dáno jeho mírnou povahou a možná názorem, že v poezii má být prioritou její estetická hodnota. Stane-li se, že cítí potřebu zaujmout stanovisko, vyjádřit svůj názor na svět nebo dát prostor svým úvahám, udělá to přímo a jasně, bez narážek a symbolů. Tendence k zpracování závažnějších společenských témat se v jeho tvorbě objevuje až od 80. let a prostupuje sbírkami *Xuede keneng* a *Jimode ren zuozhe kan hua*.

Do své poezie vkládá „skryté myšlenky“, které má čtenář sám objevit, ale nezatěžuje ji obskurními symboly a narážkami.

Zdá se, že básněmi prochází slovní a výrazová spontánnost. Ta je ale ve skutečnosti výrazem nemalého soustředěného úsilí. Záměr působit spontánně, jednoduše, průzračně a samozřejmě spojuje všechny aspekty Zhengovy tvorby.

Jazyk a forma

A. Poetický jazyk

Lyričnost Zhengovy poezie je spojena s jazykem, kterým Zheng Chouyu píše. Je obtížné ji zachytit v překladu. Autorův básnický jazyk vědomě spojuje čínskou básnickou tradici s dnešním světem. Typická je pro něj jednoduchost, se kterou plyne zcela volně a nenuceně. Veškeré komplikovanější struktury a neobvyklé prvky jsou do ní vloženy se samozřejmostí, jako by se jimi autor jen bavil. Hovorová odlehčenost má kořeny přímo v jazyce, který používá, nedá se od něj oddělit.

Naprostá většina básní je krátká a stručná. Navzdory své vnitřní rozvrženosti a propracovanosti působí jako lehký závan větru – jsou osvěžující, čisté, průzračné, samozřejmé, ale jejich hlubší smysl vystupuje jakoby mimochodem.

Zjednodušeně by se dalo říct, že lyrická jednoduchost, plynulost a hudebnost je typická hlavně pro Zhengovy velmi rané básně. Později, zejména po roce 1968, začíná být jeho poezie čím dál tím víc komplikovaná a začíná tíhnout ke složitější slovní zásobě a zdá se, že i jazyk plyne strnuleji. Začíná se také prominentněji prosazovat používání klasické čínštiny v syntaxi i ve slovní zásobě.

B. Prvky jazyka klasické poezie

Zheng Chouyu souladu s modernistickým manifestem používá hovorový jazyk, který skvěle ovládá a snaží se ho dovést k dokonalosti. Poměrně často ho ale různými způsoby obohacuje o prvky klasické poezie.

Často například v básni nahrazuje běžně používaný dvouslabičný výraz výrazem jednoslabičným, který tvoří jeho složku. To evokuje klasický jazyk, ve kterém byla velká převaha jednoslabičných výrazů. Zheng používá takové výrazy z několika důvodů:

1. právě kvůli klasickému vyznění;

2. kvůli délce veršů a poloveršů, které se snaží z rytmických důvodů udržovat v rovnováze;
3. kvůli efektu nedopovězenosti a dvojznačnosti, která na sebe poutá čtenářovu pozornost a obestírá interpretaci tajemstvím;
4. kvůli úspornosti.

V básni „Přístav sester“ např. použil ve verši „*Ni xing yige xiaoxiaode chao*“ - „zvedáš malinký příliv“ jednoslabičné sloveso *xing*. Přírozenější by však bylo aplikovat sloveso ve tvaru *xingqi*, příp. *xingqilai*. Toto je spíše ojedinělý příklad volného nakládání s jazykem.

Poměrně často užívá „nedopovězené“ a v moderním jazyce nezvykle působící jednoslabičné *kun* místo podstatně rozšířenějšího a bezprostřednějšího „*kunnan*“, „potíž“. Jednoslabičné slovo má širší okruh významů, neboť má potenciál stát se součástí různých dvouslabičných spojení.

Dalším prvkem klasického jazyka je používání substantiv a adjektiv v přísudku. Domnívám se, že Zheng Chouyu tuto techniku používá pro ozvláštňení textu.

Slova běžně vystupující jako substantiva a adjektiva znovu získávají svou inherentní schopnost stát na místě sloves. Kromě i v moderní čínštině běžného užití adjektiva v predikativu používá i substantiva a tzv. *stative verbs* ve jmenné části přísudku beze spony. Taková manipulace s jazykem není snahou o výstřednost, ale pokus o posílení některých slov a jejich dynamického potenciálu tím, že jsou (v rozporu s pravidly moderní gramatiky) užita slovesně, analogicky podobnému užití v klasickém jazyce.

Zheng někdy kombinuje výrazy z klasického jazyka s výrazy hovorovými. I když taková juxtapozice působí někdy nepřírozeně až strojeně, dodává dílu dynamiku a zajímavost. Často pak v přirozeném, jasném a průzračném toku básně narazíme na slovo, které nápadně vybočuje z řady a do textu se nehodí.

Zheng nečerpá jen z klasické tradice, často experimentuje a používá neologismy:

Ve verši „*Wo zeng fuguo, fuguo*” v básni „Cesta” substantiva *fu* (manžel) a *fu* (otec) vystupují ve slovesné funkci - „Já jsem se omanželil, otatil”, působí jako nekonvenční ozvláštnění textu. Jedná se o neologismus – *guo* je marker běžně používaný v moderním jazyce.

C. Volný verš a hudebnost

Volný verš obecně vznikl postupným uvolňováním rytmických útvarů a oddalováním od metrického verše. Podle Miroslava Červenky ho z hlediska rytmu charakterizují tyto vnější faktory:

- tématické elementy obvyklé v tradičním básnickém textu
- básnický příznakové prvky jazyka a stylu z jiných než zvukových vrstev jazyka (obrazná pojmenování, syntaktické figury, paralelismy, inverze atd.)
- konfigurace elementů zvukové vrstvy jazyka, které jsou spojené s rytmem (hlásková instrumentalizace, uspořádání intonačních úseků z hlediska jejich rozmístění, rozsahu a melodického průběhu, rysy pravidelnosti v proměnách tempa atd.)
- grafická úprava textu, tedy členění promluvy do řádek. Grafika není nositel rytmu, ale umožňuje rytmické zaměření. Povaha každého rytmu je sluchová, ne grafická.⁸³

Obecně řečeno je volný verš narozdíl od básní v próze svým způsobem vázaný, má rytmus a vnitřní logiku. Je to individuální forma s vnitřní strukturou a vlastní krásou.

Básně psané volným veršem se obecně dělí na dvě skupiny: ty, které hudební složku obsahují a ty, které ji neobsahují. Básně bez hudební složky kladou důraz na vyjádření pocitů a myšlenek a jejich autoři se domnívají, že přílišná hudebnost by mohla ohrozit sílu sdělení. Existují však i vysoce zvukově propracované básně, ve kterých se hudebnost podílí na spoluutváření významu.⁸⁴

⁸³ M. Červenka: *Dějiny českého volného verše*. Str. 13-18.

⁸⁴ J.Chiu: „Free Verse in Fixed Forms”, str. 179

Zheng Chouyuhovo volný verš obsahuje mnoho prvků, které mu dodávají větší pravidelnost, většinou za účelem vytvoření a udržení, příp. změny rytmu nebo jiné složky hudebnosti:

- dvojverší s paralelními konstrukcemi;
- různá schémata opakování. V mnoha Zhengových básních opakování naznačuje intenzivní emoce. Např. v básni „Vodní ulička“ se v devátém a desátém verši opakuje výraz *xiangfeng*, „setkali“. Lyrický subjekt jakoby se ujišťoval o osudovosti setkání. Zheng používá opakování i k imitaci mluvy v emočních situacích, aby vytvořil zvukovou a hudební harmonii. V posledních dvou verších básně „Nahý prorok“ se opakuje spojení *yinzhu*, „při pití“. V takovém opakování přímo slyšíme opilecké zadrhávání v řeči.
- přesah. Přesah je překročení verše větou, který nastává tehdy, když veršový předěl připadá dovnitř věty mezi slova, mezi nimiž podle větného členění není syntaktický šev.⁸⁵ Důvodem přesahu je většinou zachování rytmu a další důvody zvukové harmonie. V moderní poezii je hlavním důvodem aktualizace významů slov a jejich spojení, které se v důsledku přesahu jakoby osamostatňují na konci jednoho a na počátku následujícího verše.⁸⁶ Při rozložení syntaktické jednotky přes dva verše může být přirozená pomlka na konci verše zrušena nebo oddálena. Přesah využívá rytmických vzorců zvuků a pomlk. Často přitahuje pozornost tím, že se čtenář setká s něčím neočekávaným. Zheng Chouyu používá přesah:
 1. kvůli rétorickému efektu: aby zdůraznil určité slovo nebo slovní spojení;
 2. k tomu, aby udal tón, rytmus a tempo básně nebo verše podle určité myšlenky, pocitu nebo obrazu⁸⁷;
 3. kvůli aktualizaci významů.

⁸⁵ Kol.aut.: *Slovník literární teorie*.

⁸⁶ L.Lederbuchová: *Průvodce literárním dílem*.

⁸⁷ J.Chiu: „The Individual Talent of Zheng Chouyu and the Chinese Poetic Tradition.” Str. 110.

Např. v básni „Muž na motorce” je přesah použit tak, že druhý, třetí a čtvrtý verš tvoří jednu větu. Zheng rozdělí větu na tři verše a vytváří tak kinematografický efekt. Záměrem je juxtapozice obrazů, čtenáři je tak umožněno „uvidět” ženu stojící ve dveřích, muže prohánějícího se na motorce, detailní záběr jeho tváře. Přesah najdeme i v básni „Ráno”, „Odpoledne”, „Nahý prorok”, „Milénka”, „Křma v pohraničí” a v mnoha dalších.

- poloverš. Zheng Chouyu často používá stejný počet slabik v poloverších, které si vzájemně odpovídají, a pak je opakuje ve více verších v básni, ne však ve všech. Někdy využívá kontrastů délek poloveršů k vytvoření rytmické rovnováhy. Nejčastěji má poloverš formu autonomní jednotky o pěti, šesti nebo sedmi znacích.
- rytmické vzorce. Např. délku jednotlivých veršů nebo poloveršů víceméně opakuje v následující strofě, nebo ji naopak staví do kontrastu se strofou předcházející.

Zheng Chouyu vytváří volný verš ve vázané formě nebo pravidelnost ve volném verši. Tato technika je převažující tendence, kterou autor nepoužívá do důsledků. (Velcí mistři minulosti se také záměrně a účelově odchylovali od zavedené struktury, kterou měli dovedenou k dokonalosti.) Tím dochází k zaměření pozornosti na určité místo, které chce básník zdůraznit z obsahové stránky. Případně to můžeme zjednodušeně pokládat za princip moderního vítězství obsahu nad formou.

Zheng Chouyu nezavrhuje použití rýmů, uplatňuje je např. v básni „Pasačky ovcí.” Svou tvorbu ale podle nich neřídí. Zvukovou i hudební pravidelnost spíš podřizuje tomu, co chce vyjádřit, a způsobu prezentace.

Zheng usiluje o hudební kvality jazyka, které podtrhují význam slov. Zejména zcela lyrické básně disponují hudebními a akustickými efekty a nezanedbatelnou sugestivitou. Jedním ze zajímavých rysů hudebnosti je princip ozvěny, který je velmi živý, téměř až pronásleduje čtenáře. Je spojen s:

- a. vnitřní strukturou básně (viz příslušná kapitola)
- b. rytmickými paralelami
- c. opakováním klíčových znaků, zejména harmonicky znějících souhlásek a dvouhlásek.

Hudebnost je jeden z rysů, kterým se Zheng odlišuje od ostatních básníků této doby, zejména od členů básnické skupiny „modernistů“. Budeme jí věnovat větší pozornost v následující kapitole.

Koncept rytmu v Zheng Chouyuho poezii

A. Hudebnost ve volném verši

Yang Mu píše: „Místo toho, aby Zheng hledal nepravidelnost v mezích pravidelné formy, vytváří pravidelnost ve svobodě nepravidelnosti.“⁸⁸

Je zřejmé, že i zběžní čtenáři, kteří se nevěnují rozborům prozodie, vnímají hudebnost Zhengovy poezie. Díky ní jsou jeho básně příjemné na poslech a snadno zapamatovatelné.

V této kapitole bych se chtěla zaměřit na to, jakým způsobem Zheng využívá délku veršů, respektive poměr jejich délek, k vytváření hudebních efektů.

B. Rytmus a délka verše

Rytmus je podle Julie Chiu v čínské poezii vytvářen hlavně střídáním skupin slabik a pauz.⁸⁹ To je dáno skutečností, že základní jednotka čínského jazyka je právě slabika.

Teorie Julie Chiu však nebere v úvahu rozdíl mezi přízvučnými a nepřízvučnými slabikami a proto se zdá, jako by vycházela hlavně z grafické stránky

Důležitá je délka verše. Zheng Chouyu nejčastěji používá verš o jedenácti slabikách. Více než polovina všech jeho veršů se svou délkou pohybuje mezi osmi a dvanácti slabikami. Kromě básní využívajících přesah jeden verš většinou tvoří jednu významovou jednotku.

Délka verše slouží i k naznačení rovnováhy mezi emocemi: Pokud je verš krátký, je spojen se silnou emocí a měl by být čten pomalejším tempem. Pokud je dlouhý, je spojen se slabší emocí a měl by být čten rychleji.

⁸⁸ „Zheng Chouyu chuanqi: Daixu.” Str. 26.

⁸⁹ J. Chiu: „The Individual Talent of Zheng Chouyu and the Chinese Poetic Tradition.” Str.155. Tato kapitola využívá informací na str. 58 – 160.

Délka verše imituje náladu básně. V tom případě bývají delší verše spojeny se vzrušením, uvolněním, popř. s dobrou náladou; kratší pak s váháním, únavou a trápením.

Délka veršů a prostor mezi jednotlivými znaky (*blanchissement*) v rámci verše někdy napomáhá navodit vizuální obraz toho, o čem básník píše. Tak je tomu např. v básni „Zátiší“:

Zátiší⁹⁰

Svážející se a o sebe se opírající řada unavených knih
různě vysokých je žebříkem pro sebeanalýzu
sladkost stéká je zachycena v posledním šálku
to, co vábí nohy včel je světležlutý umělý med

Dešť'ová voda začíná postupně rozežírat fresku jednu
zatažená obloha s oprýskanou glazurou deprimující
prázdná postel jemně šedá se ke mně přimyká
ale já jsem jen lidský exemplář
ani prodejný ani neprodejný exemplář

Jsem také zátiší doprovázené dřevem a deštěm
V chmurných dobách jsem otevřená kniha
Včera v noci už byla obrácena titulní strana

⁹⁰ Zheng chouyu shiji. Str. 138.

靜物

斜斜倚靠着的 一列慵態的書
參差的高度 是種內省的階梯
甜意流下來 盛于 最後的杯中
引誘着蜂足 是淡黃色的假的蜜
雨水開始浸蝕壁圖 一幅
脫釉的陰天 一具令人索然的
空的眠床 是軟軟的灰色襖襯着我
而我便祇是一個陳列的人
是陳列 且在賣與非賣之間
我也是木風爲伴的靜物
在暗澹的時日 我是攤開扉頁的書
標題已在昨夜掀過去

Autorovým záměrem při používání blanchissementu místo interpunkčních znamének bylo vytvořit efekt řady nestejně velkých knih, které se o sebe opírají, a vyvolat sugestivitu tohoto obrazu.

Pauza uvnitř verše (naznačená interpunkčním znaménkem, blanchissementem nebo syntaktickým předělem) zklidňuje plynutí verše a vytváří „statickou krásu“ – naznačuje klid mysli a klidnou náladu.

Zheng Chouyu využívá i jiných postupů pro posílení vizualizace básně. Např. v básni „Vodní ulička“ bychom šest teček mohli považovat za grafické znázornění kapek deště. V básni „Muž na motorce“ by mohl nezvykle dlouhý první verš naznačovat jízdu podél řady domů.

C. Paralelní pravidelný verš a rytmická schémata

Julie Chiu, která se věnuje tématu rytmických schémat v Zheng Chouyuh poezii, konstatuje, že: „[Tyto básně] připomínají jisté pravidelné básně psané již od roku 1920, a které bývají označovány jako *gelüshi* (paralelní pravidelný verš).⁹¹ ... Nicméně „pevná pravidelná forma“ v Zhengově „volném verši“ je

⁹¹ Tento termín pochází z Chen Benyiho díla *Hanyu shi ge de jiezou* (Taipei: Wenjin chubanshe, 1994). Rozděluje moderní poezii na pravidelný verš (*gelü shi*)

vizuálně méně nápadná, metricky propracovanější a dramaticky lépe promyšlená a v souladu s obsahem.“⁹²

Sám Zheng Chouyu tvrdí, že vývoj čínské poezie od starověku do moderní doby netvoří změna obsahu, ale hlavně změna ve vnímání rytmu a ve způsobu prezentace.⁹³

Julie Chiu zmiňuje, že snahy o změnu vnímání rytmu připomínají snahu známého básníka Wen Yidua (1899-1946) o zavedení z anglické poezie převzatého konceptu stopy do moderní čínské prozodie za účelem vytvoření poměrně univerzálního metra. Snažil se o usměrnění počtu pomlk ve verši, resp. o vytvoření skupin slabik a v rámci verše měl být dodržován počet těchto skupin.

Básník řídící se danými pravidly měl ale poměrně velkou svobodu ve snaze vytvořit vlastní metrickou formu, protože sám určoval počet skupin slabik a jejich délku. Zhruba tento koncept stál za Wen Yiduovým slavným výrokem, že poezie „musí tančit v okovech“.

Další básníci ho následovali v používání individuálně vytvořených či převzatých rytmických schémat. Naproti tomu Dai Wangshu (ve své snaze o zavedení volného verše prosazoval teorii, že poezie by měla být zbavena všech hudebních rysů. Tvrdil, že rytmus básně nespočívá v ovládnutí zvuků a kadence tónů, ale ve volném proudu pocitů a myšlenek zaznamenaných v básni.⁹⁴

Výše bylo ukázáno, proč jsou Zheng Chouyuho básně z období mezi lety 1951 a 1968 oprávněně považovány za volný verš, ale také že vykazují znaky tvůrčího a nápaditého zpracování jistých prvků pravidelného verše.

a volný verš (*ziyou shi*). Pravidelný verš je charakterizován silnými metrickými vzorci – pravidelnou délkou verše a strofy, někdy i pravidelnými rýmovými schémata. Liší se od tradičních forem jako např. *lüshi* tím, že básník si může pro každou báseň vytvořit jiný metrický vzorec a nemusí přebírat vzorce, které mu diktuje tradice. Moderní poezie také není vázaná předepsaným střídáním rovných a lomených tónů a básník může volně přebírat rýmová schémata ze západu.

⁹² „Free Verse in Fixed Forms”, str. 190

⁹³ Zhang Zhuoxiang: *Zheng Chouyu: Xinling de liulang*. Str. 153. Autor neuvádí svůj zdroj.

⁹⁴ J.Chiu: „The Individual Talent of Zheng Chouyu and the Chinese Poetic Tradition.” Str. 110.

Navzdory četným snahám dodnes neexistují obecně přijímané formy moderního pravidelného verše.

D. Koncept siluety

Důležitým rysem je volba délky verše a to, o čem se Julie Chiu ve svém článku „Free Verse in Fixed Forms“ zmiňuje jako o „siluetě“ („silhouette“). Tento termín převzala z díla *Notes sur la Technique Poétique*, které napsali dva francouzští spisovatelé, představitelé unanimismu na počátku 20. století, Georges Duhamel (1884-1966) a Charles Vildrac (1882-1971) (Paris: Eugene Figuière, 1910). Cituje ho: „Je možné vytvořit volně strukturovanou báseň, ve které se několikrát opakuje silueta místo přesného metrického uspořádání. V těchto básních psaných volným veršem v pevné formě čtenář snadno vidí, co bylo básnickovým záměrem – takové básně mohou být velmi různorodé.“⁹⁵

„Silueta“ je metrická strategie, která využívá proporčnosti délek jednotlivých veršů bez ohledu na přesný počet slabik. V básni se objevuje několikrát, často do takové míry, že si jí i zběžný čtenář všimne, jindy je ale těžké rozpoznat její použití.

Je-li např. báseň tvořena několika strofami, z nichž každou tvoří dva verše, z nichž je první verš vždy kratší než druhý, můžeme mluvit o použití siluety. Čtenář zaznamená inklinaci k takovému typu pravidelnosti nejen z grafické, ale i ze zvukové stránky, protože slyší (někdy jen podvědomě) opakující se vzorec na základě proporčnosti a vycítí rytmus, který tak vzniká.

Protože v čínštině každý jednotlivý znak zaujímá stejný prostor jako každý jiný, jsou siluety graficky snadněji rozpoznatelné než např. v evropských jazycích.

Zvláštní postavení má použití interpunkce (které je v Zheng Chouyuhu díle obzvláště relevantní) či blanchissement, které zpomalují či zastavují dynamiku básně a vytváří prostor pro změnu dynamiky čtení básně (zejména pro zpomalené čtení) za účelem vytvoření nějakého zvukového efektu.

Běžnou gramaticky podmíněnou interpunkci Zheng Chouyu běžně nepoužívá. Čárkami rozděluje celistvý verš, aby vyznačil rytmický předěl ve

⁹⁵ J.Chiu: „Free Verse in Fixed Forms“, str. 190

verši. Používá ale pomlčky nebo několik teček, nejen aby naznačil nedopovězenost, ale také na místě, kde bychom očekávali čárku.

Než přejdeme k příkladům, je nutné znovu zdůraznit, že nejdůležitější je proporčnost a nikoliv přesný počet slabik, a proto označení verše za „dlouhý“ nebo „krátký“ je relativní.

Například v následující básni „Noc v přístavu“ je v prvním a čtvrtém verši jedenáct znaků, ale první verš je vzhledem k druhému považován za krátký, zatímco čtvrtý vzhledem ke třetímu za dlouhý. Ve třetím verši je sice o znak více, ale čtvrtý verš obsahuje dvě vnitřní pauzy, které jsou načrtnuty čárkami, zatímco třetí se čte bez pauzy, a tím pádem rychleji. A samozřejmě je např. pátý „krátký“ verš kratší než „krátký“ první verš, ale pro naše účely je relevantní brát v úvahu pouze vztah k následujícímu verši.

E. Jednoduchá silueta

Na básni „Noc v přístavu“ můžeme dokumentovat použití jednoduché siluety v dvojveršových strofách:

港 夜

遠處的錨響如斷續的鐘聲，
雲朶像小魚浮進那柔動的圓渾……。

小小的波濤帶着成熟的慵懶，
輕貼上船舷，那樣地膩，與軟。

渡口的石階落向幽邃，
這港，靜得像被母親的手撫睡。

燈光在水面拉成金的塔樓。

小舟的影，像鷹一樣，像風一樣穿過……。

S ohledem na počet slabik ve verši a rozložení interpunkce má báseň následující strukturu:

Verš č.	Počet slabik a rozvržení interpunkce
1	11,
2	13.....
3	12,
4	5, 4, 2.
5	9,
6	2, 10
7	11.
8	4, 4, 6.....

Je zřejmé, že silueta krátkého a dlouhého verše se objevuje ve všech strofách. I bez udání přesného počtu znaků si jí čtenář rychle všimne.

Každá dvojice (dvojverší) je oddělena pauzou, kterou přináší strofické dělení. V další, již citované Zhengově básni „Námořnický nůž“, se opakuje silueta ve dvou strofách o pěti verších:

水手刀

長春藤一樣熱帶的情絲

揮一揮手即斷了

揮沉了處子般的款擺着綠的島

揮沉了半個夜的星星

揮出一程風雨來

一把古老的水手刀

被離別磨亮

被用於寂寞，被用於歡樂

被用於航向一切逆風的

桅蓬與繩索……

Struktura básně:
Verš č.

Počet slabik a rozvržení interpunkce

1	10
2	7
3	13
4	9
5	7
6	8
7	5
8	5, 5
9	10
10	5

Jednotlivé verše v první strofě se svou délkou liší do takové míry, že ji můžeme označit za zcela volně psanou.

Když ale dojdeme ke druhé strofě, všimneme si, že každý verš druhé strofy svou délkou přesně odpovídá danému verši v první strofě.

Básník určuje tedy zcela svobodně délku veršů v první strofě podle toho, co a jak vyjádřit, ale takto vytvořený metrický vzorec považuje ve druhé strofě za závazný. Výsledná báseň pak působí pravidelně a strofy jsou sloučeny pomocí souměrnosti. Pravidelnost je ale ve formě siluety, a proto nelze očekávat přesně stejný počet slabik a pomlk, ani stejnou interpunkci (tuto dokonale pravidelně utvářenou siluetu dodržoval v některých svých básních např. Hu Shi, který ho zavedl, Wen Yiduo, Wang Duqing a další)⁹⁶. Proto se básně využívající konceptu siluety označují jako volný verš v pevné formě a básně využívající koncept analogického počtu slabik a pauz se označují jako „paralelní pravidelný verš“.

Vzhledem k proporční délce ostatních veršů v rámci strofy by se třetí verš této básně v obou strofách dal označit za nejdelší, druhý a pátý za nejkratší a první a čtvrtý za verše o střední délce.

Opakování siluety je zřejmé z grafické stránky, ale také vytváří rytmus, který čtenář zaznamená poslechem. Dochází zde ke střídání tempa. Dlouhé verše zpomalují tempo, krátké zrychlují.

Formálně tento typ moderní poezie navazuje na písňovou formu *ci*, zvanou někdy též *changduanju*. Forma *ci* je dána nápěvem, tedy melodií, na kterou byla skládána. Nápěv pak určoval počet znaků ve verši a verše měly v rámci básně různou délku. Je ale na místě oddělit volný verš v pevné formě od paralelního pravidelného verše a (tím i) od čínské básnické tradice.

V následující básni „Vesnický hostinec“ začíná být identifikace siluety složitější:

⁹⁶ J. Chiu: „The Individual Talent of Zheng Chouyu and the Chinese Poetic Tradition.“ Str. 167.

野店

是誰傳下這詩人的行業

黃昏裏掛起一盞燈

啊，來了——

有命運垂在頸間的駱駝

有寂寞含在眼裏的旅客

是誰掛起的這盞燈啊

曠野上，一個矇矓的家

微笑着……

有松火低歌的地方啊

有燒酒羊肉的地方啊

有人交換着流浪的方向……

Struktura básně:

Verš č.	Počet slabik a rozvržení interpunkce
1	10
2	8
3	1, 2---
4	10
5	10
6	9
7	3, 6
8	3.....
9	9
10	9
11	10.....

Už při prvním pohledu na tuto báseň je jasné, že se v ní vyskytují verše o stejné délce (první, čtvrtý, pátý i jedenáctý verš mají po deseti znacích; šestý, sedmý, devátý a desátý verš po devíti znacích), ale strofické dělení se v této básni vztahuje k výpovědi a ne k formě, jak tomu bylo v předchozích případech.

Při pozornějším pohledu je možné zjistit, že verše 1-5 jsou proporčně analogické k veršům 6-10. Jedenáctý verš tvoří závěrečnou nezávislou metrickou jednotku, ve které se opakuje počet slabik z prvního verše. Přirozeně tak uzavírá vykreslený obraz lidí na cestách, kteří se potkávají ve vesnickém hostinci.

F. Převrácená silueta

Ne vždy zůstává silueta ve stejné formě, často se prezentuje i jinak, než jen pouhým opakováním. Příkladem je báseň „Čistota a jas“:

清
明

我醉着，靜的夜，流於我體內
容我掩耳之際，那奧秘在我體內迴響
有花香，沁出我的肌膚
這是至美的一刹，我接受膜拜
接受千家飛幡的祭典

星辰成串地下垂，激起唇間的溢酒
霧凝着，冷若祈禱的眸子
許多許多眸子，在我的髮上流瞬
我要回歸，梳理滿身滿身的植物
我已回歸，我本是仰臥的青山一列

Struktura básně:

Verš č.

1
2
3
4
5

6
7
8
9
10

Počet slabik a rozvržení interpunkce

3, 3, 5
6, 9
3, 6
7, 5
9

7, 7
3, 7
6, 7
4, 9
4, 10

V druhé strofě se objevuje původní silueta z první strofy - střídání kratších a delších veršů (krátký, dlouhý, krátký, dlouhý, krátký) - tak, že se proporce jednoduše převrátí (dlouhý, krátký, dlouhý, krátký, dlouhý).

Toto „převrácení“ siluety bychom mohli interpretovat jako napodobení ovíněného stavu lyrického subjektu – logika jeho uvažování je převrácena: I když je opilý, považuje se za střízlivého a myslí si, že má jasnou hlavu (*qing ming*).

Převrácení siluety v tom případě může symbolicky naznačovat přechod lyrického subjektu ze světa lidí do světa záhrobí a přechod čtenáře z perspektivy vně hrobky (pozůstalý) do perspektivy uvnitř hrobky (zemřelý). Závěrečný verš by se dal pak interpretovat jako závěr udávající explicitní osvětlení tohoto stavu.

Vidíme zde, jak formální prostředky dotvářejí výpověď básně a ovlivňují také naši interpretaci.

G.Zkrácená silueta

Silueta se často prezentuje i tam, kde strofy nemají stejný počet veršů. V následujícím příkladu se proporce mezi pěti verši první strofy „kondenzuje“ a je v této pozměněné formě zachována v následujících dvou strofách. Ty mají ale každá pouze tři verše.

Jako když stoupá mlžný opar⁹⁷

Přicházím z moře, přináším sebou dvacet dva navigačních hvězd.
Ptáš se mě na mé cesty, já zvednu hlavu k nebi a směju se....
Jako když stoupá mlžný opar,
cinkající náušnice hledají cestu v neproniknutelném houští vlasů;
nejjemněji nejjemněji, odfouknu řasy vábící září majáku.

Rovník je stopa po šarlatové niti, když se směješ není vidět.
Poledník je šňůra tmavěmodrých perel,
když vzpomínáš odděluje čas a odpadává.

Přicházím z moře, ty máš mnoho mořských vzácností....
vlídné mušle, mrzutá večerní oblaka,
a korálový útes ke kterému se neodvážím jen tak připlout.

⁹⁷ Zheng Chouyu shiji. Str. 99.

如霧起時

我從海上來，帶回航海的二十二顆星。
你問我航海的事兒，我仰天笑了……
如霧起時，
敲叮叮的耳環在濃密的髮叢找航路；
用最細最細的噓息，吹開睫毛引燈塔的光。
赤道是一痕潤紅的線，你笑時不見。
子午線是一串暗藍的珍珠，
當你思念時即為時間的分隔而滴落。
我從海上來，你有海上的珍奇太多了……
迎人的編貝，噴人的晚雲，
和使我不敢輕易近航的珊瑚的礁區。

Struktura básně:

Verš č.	Počet slabik a rozvržení interpunkce
1	5, 10.
2	8, 5.....
3	4,
4	15;
5	8, 9.
6	9, 5.
7	11,
8	15,
9	5, 10
10	5, 5,
11	15

Ve všech třech strofách je první a poslední verš nejdelší a prostřední verš nejkratší. V první strofě jsou navíc ještě dva verše, druhý a čtvrtý, které by se daly označit za verše prostřední délky.

V této básni se objevuje kontrast mezi klasickou a moderní obrazností. Hvězdy, perly, mušle a náušnice se objevovaly už v klasické poezii. Naproti tomu

výrazy jako maják, rovník, poledník a korálový útes pocházejí z moderní obraznosti.

Následující báseň, „Život v moři oblaků“ využívá postupné zkracování délky verše. Každý z pěti veršů je kratší než verš předcházející.

雲海居(一一)

——玉山輯之二

戀居於此的雲朵們，想是爲了愛着羣山的默對——
彼此相忘地默對在風裏，雨裡，彩虹裡。

偶獨步的歌者，無計調得天籟的絃

遂縱笑在雲朵的濕潤的懷裏

遂成爲雲的呼吸……縹緲地……

Struktura básně:

Verš č.
1
2
3
4
5

Počet slabik a rozvržení interpunkce

8, 11----
10, 2, 3.
6, 8
12
7.....3.....

H. Přerušená silueta

V následujícím příkladu, v již citované básni „Muž na motorce“ je silueta přerušena.

騎電單車的漢子
每個黃昏他必馳過，這一系列街屋
戰爭年代的倚門婦人
愛看急急的行色
歪帽子的風塵
這是哪兒來的漢子呢？
不出征的男兒
電單車馳過戰爭年代的黃昏
倚門的婦人
咀嚼着！

Struktura básně:

Verš č.	Počet slabik a rozvržení interpunkce
1	8, 5
2	9
3	7
4	6
5	9?
6	6
7	12
8	5
9	3!

Silueta je nejdříve v první strofě stanovena – První verš je dlouhý, druhý střední, třetí krátký a čtvrtý nejkratší. Pak se opakuje ve druhé strofě stejným

způsobem, ale uprostřed druhé strofy je přerušena dlouhým veršem (verš č.7, 12 znaků).

Délka tohoto verše může být symbolická a představovat řadu domů, kolem kterých muž projíždí. Přerušení siluety může být také analogické k vyrušení ženy ze stereotypu, jakmile se objeví „ Muž nepovolaný do boje “. V následujícím verši dochází k návratu k původní siluetě (a k stereotypní rutině). Čtenář pravděpodobně stále zaznamená opakující se proporčnost, a tím i rytmus, i když došlo k oslabení přerušením.

V posledním příkladu se znovu objevuje motiv čekající ženy, typický pro Zheng Chouyuhou ranou tvorbu. Báseň „Omyl“ patří mezi jeho nejznámější, a proto je třeba ji na závěr zmínit – kombinuje totiž několik tvůrčích postupů.

錯 誤

我打江南走過

那等在季節裏的容顏如蓮花的開落

東風不來，三月的柳絮不飛

你底心如小小的寂寞的城

恰若青石的街道向晚

豔音不響，三月的春帷不揭

你底心是小小的窗扉緊掩

我達達的馬蹄是美麗的錯誤

我不是歸人，是個過客……

一九五四

Pátý verš budeme považovat za mezník, před kterým se objevuje silueta ve formě „krátký verš - nejdelší verš - dlouhý verš - dlouhý verš“. Po pátém verši dochází k zrcadlovému převrácení siluety a schéma je teď „dlouhý verš - dlouhý verš - nejdelší verš - krátký verš“.

I když dva nejdelší verše mají různý počet slabik a dva krátké verše také, všechny čtyři dlouhé verše mají po jedenácti slabikách. To vytváří v básni pravidelné metrum. Pravidelnost je ještě posílena syntaktickým paralelismem v třetím a šestém verši a v čtvrtém a sedmém verši.

I. Shrnutí

Z uvedených příkladů je zřejmé, že použití siluety je jedním z nejdůležitějších metrických postupů aplikovaných v Zheng Chouyuhovo rané tvorbě a básník ji s úspěchem užívá k umocnění svého sdělení.

Silueta jako hlavní činitel rytmu je doplněna dalšími metrickými prostředky jako např. opakování, vyvažování rytmu, rytmické konstanty a paralely. Mnoho básní kombinuje jednotlivé druhy siluet a sdružuje v jedné básni dva nebo více uvedených postupů. Efekt siluety často závisí na použití strof o stejné délce, což čtenáři usnadní ji snadno rozpoznat. Použití strof o stejné (nebo alespoň proporčně stejné) délce je jeden z postupů, kterým Zheng vytváří pravidelnost v nepravidelné básni.

Zheng Chouyuhovo použití siluety vytváří jemný, důvtipný a přispůsobivý způsob vytváření básnického metra.

Silueta pomáhá uzavřít báseň do kompaktního celku a činí z ní i po formální stránce harmonický útvar. Zároveň je v jistém rozporu s přirozeným plynutím jazyka, s přesahy a „rušivými“ zásahy nepravidelné interpunkce. Tak vzniká vnitřní napětí, díky němuž báseň pulsuje život a pravidelnost siluety neustrne v mechanickém vzorci.

Teorie Julie Chiu poněkud opomíjí fakt, že v moderním hovorovém jazyce nejsou všechny slabiky přízvukované stejně a z hlediska rytmu tedy nemohou být posuzovány jako rovnocenné jednotky. Z grafického hlediska se proti ní nedá nic namítnout, ale jistě by bylo zajímavé rozpracovat její teorii s ohledem na přirozený tok řeči a odlišit ty slabiky, na kterých spočívá přízvuk.

Závěr

Mým úmyslem bylo v této práci postihnout charakteristické rysy básnické tvorby, kterou se Zheng Chouyu natrvalo zapsal do dějin moderní taiwanské poezie. Snažila jsem se poskytnout co nejširší úhel pohledu na Zheng Chouyuhovo rané dílo a všímala si jak témat a motivů, tak i formálních a jazykových prostředků. Součástí charakteristiky stylu bylo také zamyšlení nad vztahem Zheng Chouyuhovo díla k tradiční čínské poezii.

Soustředila jsem se na estetickou hodnotu básní a posuzovala je jako samostatné entity, i když nebylo vždy možné zcela přehlédnout společenské vlivy, které měly podíl na jejich vzniku. Centrem mého zájmu bylo čtení básní a následná analýza jazyka, techniky zpracování, témat, stylu a obraznosti.

V textu jsem uvedla příklady vybraných básní typických pro dané téma nebo pro námět zpracovaný v jisté kapitole. Soustředila jsem se na interpretaci jednotlivých básní a na jejich rozbor.

Chi Pang-yuan napsal, že „Zheng Chouyuhovo dílo je propleteno s každodenním životem, je součástí živého jazyka a dosáhlo vysoké úrovně přizpůsobivosti a jemnosti.“⁹⁸

V této práci jsem se soustředila na Zheng Chouyuhovo dílo do roku 1968. Jeho dílo navazuje na trendy, které se začaly objevovat v souvislosti s rozvojem moderní poezie. Přísně vzato nevykazuje znaky žádné konkrétní literární skupiny nebo lépe řečeno spíše slepě nenásledoval populární „moderní hnutí“. V jeho básních se přirozeně snoubí čínská klasická básnická tradice s moderní invencí a svobodou, bere si tedy to lepší z obou světů. Píše přirozeným, víceméně hovorovým jazykem s prvky klasické čínštiny. Jeho vztah k tradici je veskrze kladný, obdivuje staré mistry a v jejich dílech hledá inspiraci. Častými tématy jeho básní jsou osamělost, vykořeněnost, osoba *langzi*, vztah k ženám, nostalgie a příroda. Rád do básní vkládá tulácký a námořnický motiv. Velkou roli v jeho díle hraje hudebnost. Zheng má silný smysl pro rytmus, který je analyzován pomocí

⁹⁸ *An Anthology of Contemporary Chinese Literature – Taiwan 1949-1974*. Str. 149.

tzv. konceptu siluety. Ten využívá vzájemných poměrů relativních délek veršů za účelem vytvoření pravidelné rytmotvorné struktury v básni.

Na svou první sbírku se Zheng Chouyu dívá s odstupem, ne však s despektem. Mnoho básní z ní pochází z doby, kdy mu nebylo ještě ani osmnáct let. Zheng Chouyu řekl, že emoce, o kterých psal, v některých případech ještě ani nepoznal, a proto jim v jeho očích chybí pravdivost.

Jeho pozdějším básním schází hudebnost a harmonie rytmu, které byly typické pro jeho ranou tvorbu. Příkladem je sbírka *Xue de ke neng* z roku 1985 nebo sbírka *Ji mo de ren zuozhe kan hua* z roku 1993. Jsou jim ale po jiných stránkách podobné – mají téměř stejný, i když o trochu vážnější tón a obdobnou, bohatší obraznost. Zdají se být surovější, ale i pravdivější a vážnější. Nikdy ale nejsou hrubé.

Zheng Chouyu řekl: „Poezie absolutní krásy nikdy není hrubá, pokud zrovna básník záměrně nevytváří krásu v hrubosti.“⁹⁹

Jeho rané dílo odráží vývoj moderní poezie na Taiwanu a zároveň se proti němu staví. Je rozšířeno ve všech čtenářských vrstvách, poměrně oblíbeno a často citováno. Pozdější básně poskytují silný čtenářský zážitek, ale nejsou tak podmanivé a okouzující. Chybí jim jemnost, spontaneita a jednotlivé lehké momenty, nad jejichž krásou čtenáři někdy až zatrne.

Je ještě příliš brzy na to, abychom s konečnou platností uzavřeli kapitolu Zhengova díla, protože se i nadále rozvíjí a mění. Změny a trendy v něm nadále pracují a mohou být zatím považovány za přechodné. Rané období však lze považovat za uzavřenou etapu básnickova díla, etapu, která dnes již představuje klasiku moderní poezie.

⁹⁹ *Modern Chinese Poetry*. Str. 14. Yip Wai-lim neuvádí svůj zdroj.

Přílohy

A. Poznámka k překladům básní

Pro překlad jsem vybírala ty básně, které patřily do okruhu témat a básnických forem, které autor s úspěchem rozvíjel na počátku své dráhy (tj. do roku 1968).

Při překladu jsem se potýkala s problémy vycházejícími z povahy čínštiny a její odlišnosti od češtiny, z rysů čínské poezie a z charakteru Zheng Chouyuhovo básní. I když jeho jazyk charakterizují na jiném místě, chci v souvislosti s překládáním naznačit některé jeho typické rysy.

Zheng Chouyu používá převážně běžný hovorový jazyk, který je samozřejmě mnohem méně hutný než klasická čínská poezie. I jeho básně však „kondenzují“ význam do omezeného počtu slabik, což je vlastnost prakticky nepřeložitelná a vychází z gramatiky a z podstaty čínského jazyka jako takového. Překladatel je nucen použít více slov než básník a tím básně ztrácí svou sílu a původní vlastnosti. To se týká zejména míst, kde je nutné se uchýlit k opisu.

Navíc básník používá jistá schémata délek veršů, ve kterých je důležitý poměr délek jednotlivých veršů a poloveršů. Respektovala jsem formální uspořádání a dělení básně a snažila se o zachycení rozdělení veršů, zejména reprodukováním básnicky umělé interpunkce v překladu. Přesně reprodukovat poměr délek veršů je však úkol, na který jsem musela rezignovat. Teoreticky by bylo možné vytvořit překlad, který by kladl důraz na tento výrazný aspekt Zhengovy poezie. Vyžadovalo by to ale oběti na straně plynulosti jazyka, volby nejhodnějších slov a v neposlední řadě přesnosti překladu.

Tlumočit hudební složku čínské poezie je také prakticky nemožné, a tak jsem ji opominula a soustředila se na co možná nejvěrnější zachování onomatopoei, asonance a rytmu. Rytmotvorný význam nese částečně i formální struktura a interpunkce, ale např. rýmy jsem nezachovávala.

Dalším aspektem je častá abstraktnost gramatických kategorií v čínském originále, které je překladatel nucen konkretizovat a naráží na některá dilemata,

hlavně v otázce gramatického času a čísla. Tento problém ale není tak závažný jako v klasické poezii, ale setkáváme se s ním např. v básních „Odpoledne“ (vlnky) a „Noc v přístavu“ (lidé).

Odlišnost kulturní tradice nedává překladateli možnost zachytit čistotu a jednoduchost originálu, protože sklouzává k těžkopádným opisům nebo zjednodušení. Z nedostatku jiných možností je nucen volit nedostatečná řešení překladu výraziva vztahujícího se k jinému kulturnímu prostředí. Podstatou poezie je básníkovo nakládání se slovy – Zhengova čínština je kompaktní, konkrétní, názorná a bohatá na asociace a implicitní dvojznačnost.

Interpunkce hraje v Zhengových básních také velmi zajímavou roli. Zheng Chouyu používá interpunkci často v rozporu s gramatikou – snažila jsem se tento jev převést do češtiny. Interpunkce má za úkol naznačit hranice poloveršů a tím získává rytmotvorný význam, na druhé straně ale přichází o svůj gramatický rozměr.

Snažila jsem se o maximální doslovnost v překladu bohužel i na úkor elegance jazyka. Byla to nutnost potřebná k tomu, abych byla schopná poukázat na některé jevy v Zheng Chouyuhovo poezii a na její typické rysy.

B. Použitá literatura

An Anthology of Contemporary Chinese Literature – Taiwan 1949-1974. Ed. Chi Pang-yuan. Taipei: National Institute for Compilation and Translation, 1975.

Anthology of Modern Chinese Poetry. Ed. Michelle Yeh. New Haven: Yale University Press, 1992.

Bai Ling. „The Era after Social Diversification: Development in Taiwanese Poetry 1985-1990“ in *Renditions 33/1991*. Přel. Duncan Hewitt a Chu Chiyu. Str. 294-298.

Birch, Cyril. „English and Chinese Meters in Hsu Chih-mo’s Poetry” in *Asia Major 7/1959*. Str. 258-293.

Brown, Melissa. *Is Taiwan Chinese? The Impact of Culture, Power and Migration on Changing Identities*. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press, 2004.

Contemporary Chinese Literature: An Anthology of Post-Mao Fiction and Poetry. Ed. Michael S. Duke. Armonk, New York: M.E.Sharpe, 1994.

Červenka, Miroslav. *Dějiny českého volného verše*. Brno: Host, 2001.

Dandy – Snob – Flaneur: Dekadenz und Ekzentrik: Kulturfiguren und Sozialcharaktere des 19.und 20. Jahrhunderts. Ed. Gerd Stein. Frankfurt: Fisher, 1985.

„Dawn Light: Six Young Poets from Taiwan” in *Renditions 19, 20/ 1983*. Přel. a ed. Dominick Cheung.

Essays in Modern Chinese Literature and Literary Criticism. Ed. Wolfgang Kubin, Rudolf G. Wagner. Bochum: Studienverlag Brockmeyer, 1982.

Frontier Taiwan – An Anthology of Modern Chinese Poetry. Ed. Michelle Yeh and N.G.D. Malmquist. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press, 2001.

Heaney Seamus. *The Redress of Poetry*. New York: Noonday, 1995.

Heřmanová, Zdenka. „Letný pohled na literaturu na Tchaj-wanu“ in *Nový Orient* 4/1995. Str.155-157.

Hightower, James Robert. *The Poetry of T'ao Ch'ien*. Oxford: Clarendon Press, 1970.

Hong Huang. „The New Poetry: A Turning Point?“ in *Renditions* 19, 20/1983. Přel.a ed. Zhu Zhiyu a John Minford. Str. 191-194.

Hsia, C.T. *A History of Modern Chinese Fiction*. New Haven, London: Yale University Press, 1961.

Ching, Leo T.S.: *Becoming Japanese - Colonial Taiwan and the Politics of Identity Formation*. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press, 2001.

Chinese Fiction from Taiwan: Critical Perspectives. Ed. Faurot, Jeannette L. Bloomington: Indiana University Press, 1980.

Chinese Literature in the Second Half of a Modern Century – A Critical Survey. Ed. Pang-yuan Chi a David Der-wei Wang. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2000.

Chiu Chu Lee. „The Individual Talent of Zheng Chouyu and the Chinese Poetic Tradition.“ Doktorská dizertace, nepublikováno.

Chiu, Julie: „Free Verse Poems in Fixed Forms: Tracing the “Silhouette” of Zheng Chouyu’s Early Poems” in *Texas Studies in Literature and Language*, volume 47, No.2, 2005.

Chü Jüan. Z čchuských zpěvů. Přel. J. Vochala. Praha: BB Art, 2004.

The Isle Full of Noises. Ed. Dominic Cheung. New York: Columbia University Press, 1987.

Jara a podzimy. Devět básníků ze stare Číny. Přel. Zlata Černá a Jan Vladislav. Praha: BB Art, 2002.

Ji Ji. „Beyond Transparent Applause“ in *Renditions 33/1991*. Přel. Eva Hung a D.E.Pollard. Str. 299-304.

Kai-yu Hsu. *Twentieth Century Chinese Poetry*. New York: Doubleday, 1963.

Kang-I Sun Chang. *Six Dynasties Poetry*. Princeton: Princeton University Press, 1986.

Kang-I Sun Chang. *The Evolution of Chinese Tz’u Poetry: From Late T’ang to Northern Sung*. Princeton: Princeton University Press, 1980.

Kolektiv autorů. *Překládání a čeština*. Jinočany: K+H, 1994.

Kubin, Wolfgang. „The Black Knight on the Iron Horse: Cheng Ch’ou-yu’s Poetical Version of the Passing Lover. “ in H. Goldblatt ed., *Worlds Apart: Recent Chinese Writing and Its Audiences*. Armonk: M.E. Sharpe, 1990, str.138-149.

Lederbuchová, Ladislava. *Průvodce literárním dílem*. Jinočany: HH, 2002.

Leung Ping-Kwan. „Literary Modernity in Chinese Poetry” in *Lyrics from Shelters: Modern Chinese Poetry*. New York, London: Garland Publishing, 1992.

- Levý, Jiří : *Umění překladu*. Praha: Ivo Železný, 1997.
- Li Guiyun. *Yu shi duihua: Taiwan xiandai shi pinglun ji*. Xinying: Tainan xian wenhua ju, 2000.
- Lin, Julia C. *Essays on Contemporary Chinese Poetry*. Athens, Ohio & London: Ohio University Press, 1985.
- Liu, James J.Y. *The Art of Chinese Poetry*. London: Routledge and Kegan Paul, 1962.
- Lomová, Olga. *Čítanka tangské poezie*. Praha: Karolinum, 1995.
- Lomová, Olga. *Poselství krajiny. Obraz přírody v díle tchangského básníka Wang Weje*. Praha: DharmaGaia, 1999.
- Marijnissen, Silvia. „Transparency and Artificiality in Chinese Poetry from Taiwan“. Doktorská dizertace, nepublikováno.
- Miao Yüeh. *Shi ci san lun*. Taipei: Kaiming, 1953.
- Modern Chinese Poetry: Twenty Poets from the Republic of China, 1955-1965*. Ed. Yip Wai-lim. Iowa City: University of Iowa Press, 1970.
- Modern Verse from Taiwan*. Přel. Angela Jung Palandri. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press, 1972.
- Mounin, Georges. *Teoretické problémy překladu*. Praha: Univerzita Karlova, 1999.
- Opadalé květy : Formalisté a symbolisté v čínské poezii*. Přel. Jarmila Häringová. Praha: DharmaGaia, 1994.

A Selective Guide to Chinese Literature 1900-1949. Volume 3: The Poem. Ed. Lloyd Haft. Leiden, New York, Kopenhagen, Köln: E.J. Brill, 1989.

Shen Qi. „Meili de cuowei – Zheng Chouyu lun” in *Taiwan shiren sanlun*. Taipei: Erya, 1996. Str. 242-266.

Slovník literární teorie. Kolektiv Ústavu pro českou a světovou literaturu. Redig. Štěpán Vlašín. Praha: Československý spisovatel, 1977.

Studies in Chinese Literary Genres. Ed. Cyril Birch. Berkeley: University of California Press, 1974.

Stříbrný kůň. Výbor moderní čínské poezie dvacátých až čtyřicátých let. Vybrala a přeložila Dana Šťovíčková. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1964.

Summer Glory. Ed. a přel. Nancy Ing. Taipei: Chinese Materials Center, 1982.

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

Trees on the Mountains – An Anthology of New Chinese Writing. Ed. Stephen C. Soong a John Milford. Hongkong: The Chinese University Press, 1984.

Wachman, Alan. *Taiwan - National Identity and Democratization.* Armonk, New York: M.E.Sharpe, 1994.

Wai-leung Wong: „The River at Dusk is Saddening Me: Cheng Ch'ou-yu and T'zu Poetry” in *Renditions 11&12/1979*. Str. 265-279.

Wai-lim Yip. „Modernism in Cross-cultural Context” in *Lyrics from Shelters: Modern Chinese Poetry.* New York, London: Garland Publishing, 1992.

Wai-lim Yip: „Language Strategies and Historical Relevance” in *Lyrics from Shelters: Modern Chinese Poetry*. New York, London: Garland Publishing, 1992.

Wen I-tuo. *Mrtvá voda*. Přel. J. Häringová. Praha: Mladá Fronta, 1990.

Yang Mu. „The Traditional Orientation of China’s New Poetry“ in *Renditions 19&20/1983*. Přel. Xiang Liping a John Minford. Str.74-80.

Yang Mu. „Zheng Chouyu chuanqi: Daixu” in *Zheng Chouyu shi xuan ji*. Taipei: Zhiwen, 1984.

Yip Wai-lim. „Crisis Poetry: An Introduction to Yang Lian, Jiang He and Misty Poetry” in *Renditions 23/1985*. Str. 120-130.

Yu, Pauline. *The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1987.

Zhang Mo. *Taiwan xiandai shi gaiguan*. Taipei: Erya chubanshe youxian gongsi, 1997.

Zhang Zhuoxiang. *Zheng Chouyu: xinling de liulang*. Hong Kong: Suye, 1994.

Zheng Chouyu. *Jimode ren zuozhe kan hua*. Taipei: Hongfan shudian, 1997.

Zheng Chouyu. *Xuede ke neng*. Taipei: Hongfan shudian, 1992.

Zheng Chouyu. *Zheng Chouyu shiji*. I: 1951-1968. Taipei: Hongfan shudian youxian gongsi, 1999.

C. Čínské znaky pro termíny v kurzívě

Zheng Chouyu – 鄭愁予
Zheng Chouyu shixuanji – 鄭愁予詩選集
bai hua – 白話
Lan xing – 藍星
Xiandai pai – 現代派
Mengtushang – 夢土上
Yibo – 衣
Chuangwaide nunü – 窗外的奴女
guiyuan shi – 閨怨詩
qishi – 騎士
meili – 美麗
redai – 熱帶
Ni xing yige xiaoxiaode chao –
你興一個小小的潮
xingqi – 興起
xingqilai – 興起來
kun – 困
kunnan – 困難
gelü shi – 格律詩
dao – 道
zui – 醉
Xu Zhimo – 徐志摩
Dai Wangshu – 戴望舒
Wen Yiduo – 聞一多
Ji Xian – 紀弦
Zheng Wentao – 鄭文韜
Jinan – 濟南
Shandong – 山東
Xinshi – 新詩
Wenyan – 文言
Changduanju – 長短句
Ziyoushi – 自由詩
qingming – 清明
xiangtu – 鄉土
xungen – 尋根
chuang shiji – 創時機
langzi – 浪子
xinlan – 心懶

xinhui yilan – 心灰意懶
xiaoshi – 小時
fengyu – 風雨
Ni liangzai shuide shenchi – 你亮在水的深處
Wo zeng fuguo, fuguo – 我曾夫過父過
xiangchou – 想愁
xiangfeng 相逢
yinzhu - 飲著
zhuzhi - 主知
shuqing - 抒情
shi - 詩
shan shui shi - 山水詩
ziran - 自然
zaohua - 造化
ganqing - 感情