



Návrat k tradícii?

„Neoklasicizmus“ v čínskej poézii osemdesiatych rokov 20. storočia

Marína Tkáčová

Univerzita Karlova

marina.tkacova@gmail.com

A RETURN TO TRADITION? – „NEOCLASSICISM“ IN CHINESE POETRY OF THE 1980S

This article analyses a part of a new phenomenon occurring in Chinese poetry of the 1980s — after decades of denying the domestic tradition, some of the so-called Third generation poets started to find their way back to it. Unlike the more popular “searching for the roots” movement authors, however, poets like Shi Guanghua, Song Qu and Song Wei, Cheqianzi, and Daxian, whose poems are the subject of this analysis, turned mainly to its classical part. In various ways they incorporated elements of classical Tang and Song poems, as well as references to the well-known traditional works, into their own (fundamentally modern) poetry. The term “neoclassicism” (*xin gudianzhuyi*) comes from an eccentric theory of Chen Zhongyi, further developed by Olga Lomová in her unpublished paper. Based on our own analysis, we attempt to identify the ways in which modern poetry approaches this tradition, and to qualify in which sense this is to be considered a return to tradition.

KLÚČOVÉ SLOVÁ:

Neoklasicizmus — čínska poézia — tradícia — Tretia generácia — Shi Guanghua — Song Wei — Song Qu — Cheqianzi — Daxian

Neoclassicism — Chinese poetry — tradition — third Generation — Shi Guanghua — Song Wei — Song Qu — Cheqianzi — Daxian

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366729.2020.1.14>

„Neoklasicizmus“ na čínskej básnickej scéne osemdesiatych rokov reprezentuje obrat ku klasickej časti domácej čínskej tradície, ktorá bola väčšinou dovtedajšej modernej básnickej produkcie (vrátane predstaviteľov trendu „hľadania koreňov“) prinajmenšom ignorovaná, ak nie priamo odmietaná. Na tento fenomén upozornil literárny vedec Chen Zhongyi (陈仲义). Nazval ho „neoklasicizmom“ (*xin gudianzhuyi*, 新古典主义) a venoval mu kapitolu vo svojej publikácii z roku 1994 zameranej na „objektivismus“, ktorý je podľa jeho koncepcie protipólom neoklasicizmu a dominantným prúdom čínskej poetickej scény daného obdobia (v českom prostredí koncept po prvý-

krát vo svojom referáte¹ z r. 2014 predstavila Olga Lomová).² Keďže Chen považuje neoklasicizmus síce za „neprehliadnuteľný“, no napriek tomu marginálny prúd, koncept neoklasicizmu len zbežne načrtáva, no ďalej ho nerozvíja. Identifikuje však niekoľko autorov, ktorí sa podľa neho svojím básnickým štýlom a proklamovanými hodnotami k tomuto prúdu zaraďujú. Na základe analýzy štyroch básní od autorov Shi Guanghua (石光华), Song Wei (宋炜) a Song Qu (宋渠) (bratia píšu ako jeden autor-ský subjekt), Daxian (大仙) a Cheqianzi (车前子) sa pokúsime priblížiť niektoré spôsoby experimentovania s tradíciou v rámci poézie, ktorá je bytostne moderná (nejde teda o písanie v klasických formách klasickým jazykom), a následne sa zamyslieť nad možnosťami prepojenia s tradíciou — na vplyv tradičnej role poézie, na možnosť implicitných i explicitných prepojení v textuálnej rovine a na zhodnotenie, v akom zmysle ide o návrat k tradícii.

OD TRADÍCIE K MODERNITE

Tradičná poézia reprezentovaná žánrom *shi* (诗) stála v Číne až do 20. storočia na vrchole umeleckej hierarchie. Za toto postavenie vďačila konfuciánskej interpretácii *Knihy piesní* (*Shijing*, 诗经), kde bola poézia definovaná ako spontánne vyjadrenie myšlienok a citov s dôrazom na autentickosť výrazu, na jej spoločenskú rolu ako prostriedok kultivácie človeka a na jej zmysel — komunikáciu medzi vládárom a poddanými. Bola teda vecou veľkej spoločenskej závažnosti a zodpovednosti, výrazom autorovho morálneho „ja“.³ Z *Čchuských piesní*, vedľa *Knihy piesní* ďalšieho z najstarších čínskych básnických diel, pochádzajú mnohé ďalšie definujúce črty čínskej poetickej tradície: bohatá obraznosť, dynamika plynutia času a vedomie pominuteľnosti, chápanie milostného motívu ako politickej alegórie či archetyp ohrdnutého dvorana, s ktorým sa identifikovali celé generácie čínskych intelektuálov.

V súvislosti s oboma dielami sa vytvára ontologická asociácia literatúry a vlády, ktoré obe odrážajú univerzálny poriadok sveta *dao*.⁴ Oba texty boli príslušníkmi vzdelanej elity memorované od útleho detstva a tvorili výraznú časť základu ich zdieľaného kultúrneho povedomia. Poézia bola dokonca v niektorých obdobiach súčasťou štátnych skúšok, ktorých úspešné zloženie bolo jedinou cestou k miestu úradníka v štátnej správe, s tým súvisiacej prestíži a – v neposlednom rade — ekonomickému zabezpečeniu. S povahou tradičného vzdelania a s hodnotovým systémom obracajúcim sa k veľkým vzorom minulosti súvisí taktiež fenomén používania literárnych narážok a výpožičiek, ktoré bolo jedným z prostriedkov vyjadrovania komplexných významov zhustenou formou básne *shi*. Keďže oboznámenosť s poéziou i schopnosť ju tvoriť patrili u vzdelanej elity k základným znalostiam získavaným od detstva, stala

1 Lomová 2014.

2 Tento článok vychádza z diplomovej práce autorky s názvom „Neoklasicizmus“ v modernej čínskej poézii? (vedúca práce Olga Lomová) obhájenej v r. 2018 v Prahe na Ústave Dálného východu na FF UK.

3 Ślupski — Lomová 2006, s. 37–39.

4 Crevel 2008, s. 2.



sa pre nich poézia taktiež prostriedkom komunikácie — vzniká príležitostná poézia, venovaná konkrétnym osobám či udalostiam.

Dôležitými silami v procese formovania klasickej poézie boli taktiež budhizmus a taoizmus, ktoré do poézie priniesli kult prírody⁵ a dva archetypy básnikov: excentrikov z obdobia roztrieštenosti v ústraní sa oddávajúcim alkoholu, filozofickým úvahám a hľadaniu vnútornej rovnováhy;⁶ a Tao Yuanminga (365–427), ktorý vnáša do poetickej tradície spontánnosť, dôslednú subjektívnosť a otvorenú spoveď o vlastnom živote.⁷

K stabilizácii chápania vysokej literatúry dochádza za dynastie Tang (618–906),⁸ v období považovanom spolu s dynastiou Song (960–1279) za (podľa niektorých už neprekonaný⁹) vrchol čínskej poézie. Báseň *shi* bola písaná zhustenou a istými gramatickými zvláštnosťami sa vyznačujúcou formou literárneho jazyka *wenyan*, ktorá umožňovala za pomoci bohatej obraznosti a analógií na malom priestore vymedzenom tou ktorou básnickou formou zachytiť množstvo významov. Úspornosť jazyka bola vzhľadom ku krátkosti básní nevyhnutnosťou.

Alternatívny typ poézie predstavuje žáner piesní ci rozvíjajúci sa za dynastie Tang a Song, pôvodne nízky a nevážny žáner piesní zo zábavných štvrtí, pri ktorom sa nepredpokladala autenticnosť a väzba na osobnosť autora.¹⁰ Prevažne milostná tematika ci bola mimo sféru otázok vymedzujúcich svet vysokej poézie; postupne však aj do tohto žánru prenikali závažnejšie témy. Zvýšenú obľubu zaznamenali piesne ci za dynastie Qing (1644–1912),¹¹ na konci ktorej sa začínajú objavovať úvahy o reforme poézie, predznamenávajúce vznik modernej čínskej poézie.

V druhej polovici 19. storočia začína vzdelaná elita spochybňovať užitočnosť svojej vlastnej tradície (vrátane tej literárnej), ktorej časť z nich pripisovala zodpovednosť za vznik národnej krízy. Súčasťou uvažovania o potrebných zmenách bola i myšlienka vychádzajúca z tradičného povedomia o úzkom zopätí literatúry a politiky — že radikálna reforma spoločnosti sa má okrem iného opierať aj o reformu literárneho jazyka, výrazu a literárnych žánrov.

Zrušenie štátnych skúšok (1905) a následne pád cisárstva (1911) spôsobili kolaps starého systému, ktorý mal vzdelancom poskytovať istotu živobytia a prestíže.¹² Revolúcia nového básnictva (zač. 1917, vnímaná ako súčasť Hnutia za novú literatúru, resp. Májového hnutia z roku 1919) sa niesla v znamení razantného rozchodu s tradičnou poéziou. Zásadnou zmenou bolo nahradenie literárneho jazyka *wenyan* ako jazyka básne hovorovým jazykom *baihua*, čo nevyhnutne prinieslo zavrnutie tradičných poetických foriem, a novým štandardom sa stal voľný verš. Básne nemali byť zbytočne melancholické a mali sa vzťahovať k aktuálnym témam.¹³

5 Hsu 1963, s. 15.

6 Lin 1999, s. 8–10.

7 Lomová 1999a, s. 63.

8 Lomová 1999b, s. 7.

9 Hsu 1963, s. 17.

10 Cai 2007, s. 245–246.

11 Lam 2002, s. 4.

12 Yeh 1990, s. 91.

13 Xie 2008, s. 622.



Novovzniknutá poézia bola na prvý pohľad od tej tradičnej veľmi odlišná a v každom smere postrádala tradičnú pravidelnosť a predvídateľnosť. Zároveň tak prestala fungovať pôvodná „encyklopédia“ textov, z ktorej predmoderní básnici čerpali obzornosť, pohľad na svet i literárnu inšpiráciu. Zmenila sa aj rola čitateľa i čitateľská základňa, spoločnosť bola vnímaná ako disharmonická a systém ako celok bol spochybňovaný, čo je významný rozdiel oproti tradičnej tvorbe, kde sa síce upozorňovalo na rôzne neduhy, ale tieto boli chápané práve ako dôsledky odklonenia sa od systému, ktorý bol zo svojej podstaty správny. Súčasťou reforiem boli aj zmeny v hierarchii literárnych žánrov — miesto na vrchole rebríčka žánrov zaujala naratívna próza. Moderná čínska poézia pripravená o svoje postavenie, tematiku, tradičný jazyk a formu sa tak musela etablovať takpovediac od nuly.¹⁴ Jej tvorcovia sa preto obracali k západnej literatúre ako k alternatívnemu zdroju inšpirácie.¹⁵

Po vzniku ČLR sa dogmou stal radikálne utilitárny prístup k literatúre formulovaný Mao Zedongom v *Yan'anských prejavoch* (1942).¹⁶ Za ideál bolo považované potlačenie svojho ja, angažovanosť a súznenie s masami; najdôležitejšia však bola absolútna podriadenosť umenia a literatúry konkrétnym politickým požiadavkám.¹⁷ K tradičnej, ale aj zahraničnej literatúre sa Mao vyjadruje¹⁸ v zmysle, že je potrebné na ne kritickým a tvorivým spôsobom nadviazať, ale že hlavným zdrojom literárneho materiálu má byť život ľudu. Mao sám napísal počas svojho života niekoľko básní v klasických žánroch, nevybočil tým však z rámca, ktorý v *Prejavoch* stanovil — išlo o ukážku remeselnej zručnosti, ktorú ovládal každý vzdelaný človek jeho generácie. Literatúru Mao nikdy nevnímal inak ako politický nástroj a spisovateľa inak ako remeselníka.

Vznikom Zväzu spisovateľov sa v novozaloženej Čínskej ľudovej republike začína inštitucionalizácia literatúry a zrodenie jej ortodoxnej línie plne podriadenej komunistickej strane ako hlavnej a exkluzívnej politickej sile v štáte.¹⁹ Integrovanou súčasťou systému kontroly KS Číny nad každou oblasťou života bola cenzúra (a samocenzúra), kritika (a sebakritika) a periodický cyklus kampaní. Postupne taktiež dochádza k totálnej antagonizácii dichotómie starej a novej Číny. Vyvrcholením tohto vývoja bolo vypuknutie Kultúrnej revolúcie.

V reakcii na pomery, v ktorých nebolo miesta pre umenie, vzniká na sklonku Kultúrnej revolúcie alternatívna literárna scéna, dnes označovaná ako underground.²⁰

14 Lin 1972, s. 3.

15 Yeh 1990, s. 89.

16 Prejavy boli prednesené v roku 1942 v rámci Konferencie o umení a literatúre v Yan'ane — centre oblastí oslobodených červenou armádou — v čase japonskej okupácie. Mao Zedong vtedy v dvoch prejavoch definoval rolu umenia a literatúry a jej tvorcov v novo-vznikajúcom komunistickom zriadení i v boji proti nepriateľským silám. K dispozícii je český preklad (Mao 1950) a čínska verzia je dostupná online na adrese <http://mzd.szhgh.com/xuexi/21667.html>. K téme existuje slovenská publikácia (Doležalová 1982), kde je Maova kultúrna politika nahliadaná kritickou optikou sovietskeho typu socializmu.

17 Xie 2008, s. 628, 633.

18 Mao 1950, s. 39.

19 Crevel 2008, s. 4.

20 Yeh 1996, s. 51, 52; Crevel 2008, s. 6.



Iniciátormi i aktérmi tejto novej scény bola vzdelaná mládež odsunutá na vidiek. Tam odcudzení oficiálnej kultúre, bez prístupu k vonkajším zdrojom inšpirácie a podnetov začali vytvárať malé neoficiálne krúžky, kde sa venovali čítaniu a písaniu poézie.²¹ Práve na underground nadviaže neoficiálna scéna, ktorá bude dejiskom všetkej významnej poetickej tvorby nasledujúceho obdobia — vrátane tej neoklasickej.

Po Maovej smrti bola odvolaná politika Kultúrnej revolúcie, nastalo dočasné politické uvoľnenie a vznikla príležitosť publikovať v neoficiálnej tlači. Založenie časopisu *Dnes* (*Jintian*, 今天) v Pekingu v decembri 1978 je historickým míľnikom, kedy poézia v podaní básnikov, ako boli Bei Dao (北島), Mang Ke (芒克) a Huang Rui (黄锐), vyšla von z podzemia — vzniká nová, „neoficiálna“, „avantgardná“ či „experimentálna“²² poézia.²³ Časopis *Jintian* vychádzal v Číne len dva roky. Sformovala sa však okolo neho skupina básnikov (ročníky približne 1949 až 1956), ktorá mala na ďalší vývoj poézie zásadný vplyv — dá sa dokonca povedať, že prakticky všetka významnejšia poézia osemdesiatych a deväťdesiatych rokov sa vyvinula z jej odkazu alebo ako vedomá reakcia naň.²⁴ Tzv. „zastretá“ poézia (*menglongshi*, 朦胧诗) predstavovala vedomý odklon od oficiálneho ideologického chápania literatúry a hľadanie alternatívneho diskurzu.²⁵ Raná tvorba týchto autorov sa vyznačovala vzletným tónom, originálnymi kryptickými metaforami a symbolmi.²⁶ Básne boli vysoko individualistické a subjektívne, zároveň však predstavovali revoltu voči vtedajším poetickým normám a často obsahovali priame či nepriame komentáre k politickým či spoločenským záležitostiam. Bei Dao a ostatní „zastretí“ básnici sa hlásili k západnému modernizmu, o domácej tradícii nehovorili, prípadne sa k nej stavali kriticky — chceli byť básnikmi európskeho strihu.

Okolo roku 1986 na scénu prichádzajú básnici tzv. tretej generácie, ktorí nie sú nutne oveľa mladší než „zastretí“ básnici, ale majú iné zázemie — väčšina z nich dosiahla vyššie vzdelanie a bola vystavená oveľa širšej škále vplyvov, od čínskych klasických diel až po ďaleko väčší výber z diel západných autorov.²⁷ Začínajú tiež tvoriť už oboznámení s *menglongshi*, voči ktorým majú potrebu vymedziť sa (niektorí sa od nich úplne dištancujú, vyčítajúc im naivný utopizmus a ideologickú a štylistickú prežitost').²⁸ Napriek tomu však majú mnoho spoločného: presvedčenie o autonómii poézie, záujem o jazykový experiment, čiastočne pocit odcudzenia jednotlivca a pesimizmus, adaptáciu mýtov a pokusy o vytvorenie modernej epiky, ako aj snahu o hľadanie kultúrnych koreňov mimo ortodoxie.²⁹

Zásadným predelom bol rok 1989, kedy na študentské demonštrácie za reformu režim reagoval masakrom na námestí Tian'anmen. Nasledovali emigrácie a obavy, že sa vráti represívny postoj k literatúre — zásadne teda stúpila dôležitosť exilovej

21 Yeh 1993, s. 279–280.

22 Yeh 1992.

23 Crevel 2008, s. 7.

24 Twitchell — Huang 1997, s. 29.

25 Yeh 1992, s. 379.

26 Crevel 2008, s. 15–16.

27 Yeh 1993, s. 281.

28 Crevel 2008, s. 16.

29 Yeh 1992, s. 401–403.

poézie. Režim sa napokon po určitom váhaní rozhodol povoliť komercializáciu, v dôsledku ktorej je naopak poézia na domácej scéne marginalizovaná a nahradená popkultúrou. Postoj samotných básnikov voči ich predmoderným predchodcom je ambivalentný — nikto si nedovolí spochybniť krásu či hodnotu klasickej poézie, zároveň je to však pre nich prakticky neprekonateľný kolos a potenciálny zdroj frustrácie, keďže pre väčšinu Číňanov je „poézia“ dodnes synonymom klasickej poézie, a súčasná poézia tak zostáva na okraji záujmu čínskej verejnosti a neznámou v zahraničí.³⁰

NEOKLASICIZMUS

Pojem „neoklasicizmus“ — doslova „nový klasicizmus“ — implikuje návrat k minulosti, resp. ku klasickým ideálom. V európskom ponímaní evokuje v užšom zmysle jeden z historizujúcich slohov, ktoré sa objavujú v druhej polovine 19. storočia. V súvislosti s čínskou literatúrou nemá označenie „neoklasicizmus“ ako také jednoznačný zavedený význam — rozhodne sa s týmto pojmom nestretáme v bežných literárnych históriách. Výraz *xin gudianzhuyi*, ktorý v rámci svojej teórie prebral Chen Zhongyi, sa bežne vzťahuje práve k vyššie spomínanému európskemu umeleckému trendu. V Číne sa návrat k tradícii predtým označoval ako *fugu* (復古); pojem samotný tak obsahuje určitý rozpor, keď hovorí o návrate k čínskej domácej tradícii jazykom európskych dejín umenia. Kým Michelle Yeh a ďalší autori³¹ reflektujú obnovený záujem básnikov o tradíciu ako návrat v duchu literatúry hľadania koreňov (t. j. zameraný na „neštandardnú“ kultúru a jej rôzne aspekty), Chen v rámci svojej koncepcie upozorňuje na obrat istej časti básnikov aj ku klasickej poetickej tradícii doby Tang (618–907), Song (960–1279) a Yuan (1271–1368). Nejde teda o nejaký ucelený prúd či školu, ku ktorej by sa autori hlásili, ale o nezávislé skupiny básnikov či o jednotlivcov, ktorých takto Chen na základe určitých charakteristík ich tvorby označil v rámci svojej teórie. Než si predstavíme základnú Chenovu koncepciu, je potrebné mať na pamäti, že ide o excentrickú teóriu, ktorá nie je súčasťou mainstreamového literárno-kritického diskurzu, ani povedomia (širokej ani odbornej) verejnosti.

Chen Zhongyi³² neoklasicizmus charakterizuje ako pokračovanie, rozvinutie a prehĺbenie vlny „zastretej“ poézie, ktoré spočíva predovšetkým v jej počínšnení, t. j. vedomom prihlásení sa k východnej kultúre, a to aj k jej klasickej časti. Ako definujúce prvky neoklasickej tvorby uvádza:

- 1) vedomie životného utrpenia a tragédie ľudského údely;
- 2) na rozdiel od tvorby „zastretých básnikov“ sa však toto utrpenie neviaže ku konkrétnym spoločenským okolnostiam, ale vychádza z osobného prežívania jedinca;
- 3) určitú zdržanlivosť a nadhľad, ako aj dôraz na vytríbenosť poézie — vyhýbajú sa okázalým prejavom;
- 4) inšpiráciu štýlom excentrikov z obdobia dynastií Wei a Jin (3.–5. storočie) — v smútku, opíjaní sa a osamelosti;

³⁰ Crevel 2008, s. 31.

³¹ Yeh 1992, s. 393.

³² Chen 1994, s. 27.



- 5) obracanie sa k taoizmu a budhizmu — príťahuje ich zhuangovská tradícia a *chan*; kladú dôraz na *shenyun*, čiže „duchovnú rezonanciu“³³, a na pomedzí životnej skúsenosti a jazykového experimentu sa snažia o dosiahnutie „moderného *satori*“ (tamtiež);
- 6) „*Qi* (气) ako duša, *dao* (道) ako základ“ — *qi* je ako východiskovým, tak konečným bodom tvorby básne — týmto spôsobom sú (či už vedome alebo nevedome) prepojení s dávnymi básnikmi.³⁴

Lomová³⁵ vo svojom referáte na základe vlastnej analýzy upozorňuje na niekoľko ďalších prostriedkov, ktorými sa autori snažia k tradícii priblížiť. Jedným z nich sú intertextové výpožičky, spravidla odkazujúce na notoricky známe básne, a to s rôznou mierou posunu vo vzťahu k originálu — často podľa nej dochádza k popretiu pôvodného významu a tvorivej polemike s tradíciou. Príznačné pre ich tvorbu je taktiež používanie množstva tradičných, zľudovelých motívov, resp. obrazov, bez priamej väzby na konkrétny text. Nachádza u nich takisto prácu s konkrétnym detailom v prírode:

Konkrétnosť, zachycení zdánlivě nepodstatných maličkostí, pojmenování oprostěné od přívlastků, minimum metaforických pojmenování, důraz na zachycení rozmanitých smyslových vjemů. Tento konkrétní svět vytvořený slovy, avšak smyslově naléhavý, se jako celek stává metaforou lidské zkušenosti — to jsou rysy charakteristické pro tchangskou básně.³⁶

Básne podľa nej nezachytávajú nejakú (idealizovanú) minulosť, ale reálny svet tu a teraz, „ktorý nasvietený pohľadom klasického básnika získava neskutočný rozmer.“ Z hľadiska formy pozoruje vo výstavbe niektorých básní náznaky štvorstupňovej štruktúry pravidelnej tangskej básne, ako aj posun k úspornejšej forme v porovnaní s dobovou tendenciou k písaniu dlhých básní, čo reflektuje aj Chen.³⁷ Návrat k tradícii sa podľa Lomovej³⁸ prejavuje predovšetkým a najnápadnejšie vo voľbe tém pripomínajúcich tradíciu a zároveň vytváranie situácií a atmosféry mimo každodennosť súčasnej Číny.

Náš vlastný výskum potvrdil Lomovej tvrdenie, že najvýraznejšie sa pokus o návrat k tradícii realizuje v rovine tematiky, a to predovšetkým v špecifickom poňatí intertextuality, tematizácii vzťahu k tradícii a k umeleckej tvorbe, v melancholickom ladení básní a v rôznych „reinkarnáciách“ budhizmu a taoizmu. Okrem výberu tém prispieva vo výraznej miere k neoklasickému charakteru skúmaných básní aj obraznosť, z ktorej prvkov je potom v básni budovaná špecifická atmosféra, rôznym spôsobom a v rôznej miere pripomínajúca klasickú poéziu. Prvky pripomínajúce tradičnú poéziu nachádzame aj vo formálnej rovine. Formálne náležitosti a konvencie mali v klasickej čínskej poézii podstatné miesto, zároveň však boli úzko späté s klasickým

33 Lomová 2014.

34 Chen 1994, s. 27–28; Lomová 2014.

35 Lomová 2014.

36 Tamtiež.

37 Chen 1994, s. 22, 175.

38 Lomová 2014.

literárnym jazykom, ktorým bola klasická poézia písaná, čo pre modernú básnickú produkciu samozrejme neplatí. Z podstaty veci preto formálne rysy inšpirované klasickou poéziou patria k tým najredšie zastúpeným.



BRATIA SONGOVCI: „MYŠLIENKY ZA TICHEJ NOCI“³⁹

静夜思⁴⁰

1. 现在我所想到的其实不在言内
2. 它们此刻已流落在外
3. 四下里风流遍地
4. 庭台和楼阁无一不被灌满
5. 或冷落。我看见它们
6. 竟是如此钟情
7. 倾身于我所亲植的一草一木
8. 并且流连，怠倦
9. 这样心热的想念转眼传到了掌心
10. 让我在一首诗中身不由己
11. 缅怀往昔，为古代那些守誓的人
缄口不语

„Myšlienky za tichej noci“

[Myšlienky,] ktoré mi teraz napadajú,
už vlastne nespočívajú v slovách
Teraz už sa potulujú po vonku,
nеспútané všade po okolí
Medzi dvormi a budovami niet takých,
ktoré by [nimi] neboli zaplnené
alebo opustené. Vidím [som tým
prekvapený],
že sú takéto zaľúbené
Nakláňajú sa ponad každé steblo
a každý strom, čo som vlastnoručne
zasadil
A otáľajú, unavené
Takéto vrele cnenie sa v okamihu
presunie do dlaní
a spôsobí, že chtiac-nechtiac sa v básni
ponorím do spomienok, a kvôli tým
ľuďom dávnych dôb, ktorí plnia
prísahu, mlčím

Táto báseň je v poradí piatou z desiatich básní tvoriacich cyklus „Domáce básne a povery“ bratov Songovcov. Titul básne je očividným odkazom na jedno z najznámejších čínskych štvorverší⁴¹ od tangského básnika Li Baia (701–762):

39 Grafická úprava básní v čínštine zodpovedá ich podobe v antológii *Houmenglongshi quanji: Zhongguo xiandai shi biannianshi* (后朦胧诗全集: 中国现代诗编年史), tj. strofy oddeľujeme vynechaným riadkom a dodržiavame rozmiestnenie veršov.

40 Wan — Xiao 1993, s. 533.

41 Táto báseň má špeciálny význam aj v česko-slovenskom prostredí — v Mathesiových *Zpěvech staré Číny* je „Jing ye si“, v jeho preklade „Dumy za tiché noci“ či v neskorších vydaniach „Poutník se probouzí v hospodě za noci“, označená za najprekladanejšiu čínsku báseň; len do češtiny bola preložená minimálne päťkrát (v podaní J. Pšeničku, B. Mathesia, O. Žižku, M. Ryšavej a F. Hrubína). Mathesius ju v doslove k vydaniu z roku 1939 spomína ako ukázkový exemplár čínskej lyriky, o ktorej hovorí v širšom kontexte dobového európskeho záujmu o čínsku kultúru, a zároveň ako symbol toho, čo mu vo vlastnej kultúre chýba — vidí ju ako ideálny prostriedok pre „nastavenie zrkadla našej civilizácii,“, ktoré má viesť k jej prehodnoteniu a vylepšeniu (pre podrobnú analýzu textu viď Zádrapová 2012).



静夜思

床前明月光，
疑是地上霜。

舉頭望明月，
低頭思故鄉。

„Myšlienky za tichej noci“

Pred lôžkom jasné svetlo mesiaca,
objavila sa to azda na zemi inovat?

Zdvihnem hlavu a hľadím na mesiac,
skloním hlavu a myslím na svoju rodnú zem.

Interpretáciu básne v rámci hesla „*Jing ye si*“⁴² na stránke baidu.com, ktorú považujeme reprezentatívnu z hľadiska dnešnej mainstreamovej percepcie v Číne, môžeme parafrázovať takto: v básni je popísaný jesenný večer a pocity básnika, ktorý vo svojej izbe zodvihol tvár k mesiacu; vyjadruje pocestného smútok za domovom, napísaná je sviežim a prostým jazykom, oplýva nevypovedanými významami a je odjakživa veľmi rozšírená. Celá báseň je sugestívnym obrazom mesačnej noci a zároveň zachytáva poryvy básnikových pocitov a mysle. Báseň je kratučká, obsah i jazyk, ktorým je písaná, je jednoduchý a ľahko pochopiteľný, vyvoláva však hlboké dojmy, a priťahuje čarom prirodzenosti a spontánnosti. Nevypovedaného je tu typicky mnohonásobne viac než vypovedaného.

Báseň bratov Songovcov sa v istom zmysle začína tam, kde tá Li Baiova končí — rozprávač je pohltý myšlienkami, ktoré ho napadajú a ktoré „nespocívajú v slovách“, teda sa slovami už nedajú vyjadriť (pravdepodobne ide o hravú narážku na čínsky estetický koncept „nedopovedanosti“, dosl. hľadania „významu za slovami“ (*yan wai zhi yi*, 言外之意). Autor tieto svoje myšlienky personifikuje tým, že im prisudzuje kvalitu *fengliu* (风流 — nespútanosť mysle a konania), vyhradenú géniom — slobodomyselným veľkým duchom, akým bol práve Li Bai, s ktorou sa „potulujú“ po vonku všade naokolo, ako sa im zachce, pričom všetky zákutia sú nimi buď ešte zaplavené, alebo už opustené. Autor s prekvapením zisťuje, že ho neopúšťajú, ale že sa im uňho naopak zapáčilo, spočívajú uňho a premáhajú ho. „Vrelé“ či možno spaľujúce „cnenie“ (*xiangnian*, 想念 — pocit, že človeku niekto chýba, smútok za niekým) možno (vzhľadom k názvu a pokračovaniu básne) vykladať ako smútok za Li Baiom, resp. za velikanmi jeho formátu, oni sú jeho domovom. Tento pocit sa prenáša do dlane (možno doslovne, fyzicky — ako myšlienka na stisk ruky či objatie, možno v prenesenom zmysle, privedie ho k tomu, že rozprávač berie do ruky Li Baiovej básne, či naopak pero, aby vyjadril svoje pohnutie) a spôsobí, že autor v básni (zrejme Li Baiovej „*Jing ye si*“) nedobrovoľne, bez vlastnej kontroly prepadne spomínaniu na minulosť a kvôli tým ušľachtilým ľuďom dávnych dôb, akým bol Li Bai, svoje myšlienky nesformuluje do slov (možno preto, že si je vo svojej skromnosti vedomý, že aj tak nedosiahne ich dokonalosť, alebo preto, že je natoľko premožený citom, že toho nie je schopný).

Formálne je táto báseň bytostne moderná — je písaná jazykom *baihua* vo voľnom verši; základnou jednotkou je verš, a nie dvojveršie, ako je tomu u klasického žánru *shi*. Charakteristický pre modernú poéziu je enjambment, v niektorých prípadoch predel medzi dvoma vetami uprostred verša. Dĺžka veršov je nepravidelná, nenachádzame rýmy ani paralelizmus. Na rozdiel od konvencií básní *shi* tu nemáme naznačený časový ani miestny údaj (vdaka názvu básne sa prípadne môžeme domnievať, že

42 Vid' <https://baike.baidu.com/item/静夜思/214?fr=aladdin>.

zasadenie básne je zhodné s jej predlohou). Dá sa však uvažovať nad rysmi klasickej štvorstupňovej výstavby básne *shi*, hoci rozdelenie básne na jednotlivé kroky nemá jednoznačné riešenie (okrem iného k tomu prispieva aj nekorešpondovanie hraníc vetných celkov a veršov).

Z tónu a vyznenia básne je jasné, že bola myslená ako vážna, vysoká literatúra, písaná so snahou o náhľad a atmosféru klasickej poézie. Jazyk básne je kultivovaný a nie príliš komplikovaný, štylisticky výraznejšie z textu vystupuje vyššie zmieneny výraz *fengliu*. Nezvyklé je aj spojenie *tingtai he louge* (庭台和楼阁), zrejme odvodené z výrazu *ting tai lou ge* (亭台楼阁), teda okrasných architektonických prvkov klasickej elegantných priestorov, ako sú záhrady či parky — výberom výrazu autor evokuje obraz upravenej scenérie určenej pre potechu oka, ktorá môže byť odrazom autorovho vnútra či obrazov z jeho spomienok (skutočná krajina mimo básnikovho vnútra v básni prakticky nie je spomenutá) — bratia Songovci vo všeobecnosti využívajú prírodné motívy len minimálne. Básnická krajina je teda budovaná okolo upravenej scenérie — prakticky jediným prírodným motívom je zmienka o „všetkých stebľách trávy a stromoch/v každom stebli, v každom strome“, pričom autor dáva lexikalizovanému výrazu okrem jeho preneseného významu (tj. „každá maličkosť“) aj význam doslovný, keď píše, že ich vlastnoručne sadil. Medzi obrazom myšlienok túlajúcich sa všade naokolo a ich skláňaním sa nad jednotlivosťami krajiny vidíme zmenu perspektívy — zameranie sa na detail. Autor pracuje s prelínaním vlastného subjektu s realitou okolo neho — jeho myšlienky naplňajú priestor naokolo, on nad nimi stráca kontrolu a upadá do nostalgie.

Ak konfrontujeme túto „adaptáciu“ básne „*Jing ye si*“ s jej predlohou, vidíme posun vo význame básne. Kým Li Baiovi dal prírodný jav podnet na ponorenie sa do myšlienok na domov, Songovcami vytvorený rozprávač v básni nesmúti za domovom, ale za veľikánmi dávnych čias, ktorí ho dojmávajú a ktorých pamiatku si ctí, a o ktorých sa môžeme domnievať, že sú jeho domovom. Bratia Songovci poňali túto báseň ako symbol — symbol kultúry, ktorá im je drahá a blízka, s ktorou sa vedia stotožniť. Pokúsili sa vytvoriť báseň, ktorá je syntézou tradície a modernity, ako štylisticky, tak prostredníctvom obraznosti a intertextuality.

SHI GUANGHUA: „SLIVOŇ“

Jedným zo spôsobov, ako dodať básni atmosféru pripomínajúcu klasickej poéziu, s ktorým pracujú neoklasickí básnici, je práca s konvenčnými motívami, najčastejšie známymi z klasickej žánru prírodnej lyriky. Príkladom básnika, ktorý si týmto spôsobom vytvoril pomerne kompaktný básnický štýl, je Shi Guanghua — v takmer každej jeho básni sa s drobnými obmenami vyskytuje skupina motívov, ktoré jeho poézii dodávajú špecifickú atmosféru. Sú to napr.: slivoň, sneh, noc, bambus, mesiac, zrkadlo, struny/citara *qin*, hory a voda, hodváb (prípadne iné látky), knihy, kameň, smrť a ďalšie. Všetko sú to typické, až archetypálne motívy klasickej poézie — každý z nich má svoje vlastné konotácie a jeho použitie v kombinácii s ostatnými motívami dodáva básni špecifické zafarbenie. Pripomína to jav, ktorý popisujú Kao a Mei⁴³ v súvislosti

43 Kao — Mei 1978, s. 296–297



s klasickým žánrom *jintishi* a konceptom motívov usporiadaných do sémantických kategórií: totiž, že opakovaný výskyt špecifickej konfigurácie kategórií a výberu obrazov zastupujúcich tieto kategórie v básni môže charakterizovať niektoré subžánre, alebo byť príznakový pre štýl konkrétneho básnika. Táto konkrétna zostava v básňach Shi Guanghua evokuje melanchóliu, vážnosť, osamelosť, pokoj, ticho, ústranie, nočné bdenie a chlad (s týmito konotáciami možno ďalej experimentovať).

梅花⁴⁴

1. 书卷被素手收拾
2. 屋子里空出花瓶等候
3. 背后雪色深沉
4. 容貌与木器一团和气
5. 衣衫脱在镜中, 余香徐徐
6. 旁边石头青黑
7. 在墙外独立一夜, 四周清平
8. 水中的影子楚楚动人
9. 下雪的天气正值岁末
10. 日子疏朗, 纯洁的玉酿成好酒
11. 打开窗户, 绸子表面日益柔软
12. 温和的人和花在一起
13. 夜晚的蜡火置身其中
14. 清香滋润肺腑
15. 花色形成皮肤
16. 一身的寒气从书中散去
17. 开花的山边
18. 看见房中的陶瓷阴深
19. 中堂山水枯黄
20. 折花的手留在花中

„Slivoň“

Knihy odložila čistá ruka
 V izbe čaká prázdna váza
Sneh za chrbtom je hlboký
 Vzhľad a drevené predmety sa srdečne
 vítajú
 Šaty vyzlečiem v **zrkadle**, zvyšok
 kadidla pomaly vyprcháva
Kameň vedľa je temný
 Vonku za múrom stojí celú **noc** sám,
 okolie je pokojné
Tiene vo vode sú dojemne krásne
 Sneh napadol práve na konci roka
 Dni sú jasné, čistý nefrit dozrel a stalo
 sa z neho dobré víno

Otváram okno, povrch **hodvábu** je deň
 za dňom hebkejší
 Jemný človek je spolu s kvetmi
 Nočné svetlo **sviečky** sa kladie medzi
 nich
 Čistá vôňa ovlažuje pľúca
 [Vzhľad] **kvetov** sa mení na kožu

Chlad celého tela vanie z kníh
 Blízko hôr v rozkvete
 Vidím, že keramika v izbe je temná
 Maľba krajiny v hale je zožltnutá
 Ruka, ktorá trhá kvety, zostáva medzi
 kvetmi

Na tejto básni je pozoruhodných množstvo prvkov: už spomínaný súbor motívov (ako prírodných obrazov, tak ľudských výtvorov), ktorý vytvára veľmi intenzívnu atmosféru; pomalé, plynulé tempo básne, typické pre klasickú poéziu; neobyčajná zmyslová naliehavosť (vôňa, chlad, tma, tiene, dotyk hodvábu a kvetín...), no zároveň niekedy prekvapivé obrazy, ktoré pre klasickú poéziu nie sú typické — kvety meniace

sa na kožu a nadväzujúci obraz „ruky, ktorá trhá kvety, (a) zostáva medzi kvetmi“.

Konvenčné motívy z čínskej poézie nájdeme aj v tvorbe ostatných neoklasických autorov — dá sa povedať, že ich používajú podobne ako literárne narážky: berú do úvahy ich tradičné konotácie, ktorými sa buď riadia, alebo v ich využívajú netradičným spôsobom. U Shi Guanghua napr. vidíme využitie motívu slivone (zjavne jeho obľúbeného, nakoľko ho nájdeme takmer v každej jeho básni) v celej bohatosti jeho symbolických významov: často mu slúži ako indikátor času (prvý verš básne „Trikrát o slivoniach“: „Na spievanie o slivoniach je už neskoro“, kým báseň „Venujem chorému básnikovi, ktorý miluje básne, víno, ženy a kaligrafické maľby“ začína veršom: „Slivoň v plnom kvete je ešte ďaleko“); v týchto prípadoch tam však nikdy nie je spomenutá samoučelne a básnik vždy využíva ako jej „fyzickú“ prítomnosť v básni, tak aj jej ostatné konotácie.

CHEQIANZI: „MODLITEBNÁ PODLOŽKA“

U neoklasických autorov nachádzame prvky budhizmu a taoizmu v rôznych podobách — v narážkach na taoistické či budhistické texty, vo využívaní budhistickej symboliky, či v snahe o duchovnú slobodu a vyrovnanosť vyplývajúcu z básne. Cheqianzi napr. začína svoju báseň „Modlitebná podložka“ populárnym veršom z notoricky známej Tao Yuanmingovej 5. básne z cyklu „Pitie vína“ (*Yinjiu*, 飲酒):

蒲团	„Modlitebná podložka“
1. 心远地自偏	Keď sa srdce vzdiali, sama sa odkloní zem
2. 于天空下喧哗的这个城市	Od tohto rušného mesta pod oblohou
3. 草蒲团, 使你想起	Slamená modlitebná podložka ti pripomenula
4. 乡下的谷堆了	Snopy slamy na vidieku
5. 风毛茸草地刺来	Huňato [ta] pichá
6. 坐穿几只了呢	Koľko si ich už presedel?
7. 红莲花哪会盛开	Ako môže červený lotos rozkvitnúť
8. 也就永不枯萎	A nikdy nezávädnúť
9. 一座名山里, 记得	Na jednej slávnej hore, spomínam si
10. 有一只石蒲团的	Na jednej kamennej modlitebnej podložke
11. 黑瘦的松鼠咬着松子	Chudá čierna veвериčka chrúmala píniové oriešky
12. 把壳吐向万丈	Škrupiny vyplúvala do bezodnej
13. 深渊	Priepasti
14. 还没有炉火纯青	Oheň v piecke ešte nezozelenel
15. 所以你浮想联翩	A tak popúšťaš uzdu svojej predstavivosti



Cheqianzi v tejto básni hravo polemizuje s Tao Yuanmingovým veršom, ktorý je v pôvodnej básni odpoveďou na otázky ľudí, ako je možné, že hoci žije v ľudnatom kraji, neruší ho lomoz povozov,⁴⁵ tj. hoci žije medzi ľuďmi, myslou sa oddialil od ľudského zhonu a túžob. Básnik zacituje tento verš, a následne upresňuje, že je sám taktiež v rušivom prostredí. Modlitebná podložka z titulu básne zjavne slúži básnikovi ako atribút meditácie — sadá si na ňu a pokúša sa „vzdialiť srdcom“. Mysel' sa mu však nedarí vyprázdniť — podložka je zo slamy, čo uňho evokuje predstavu či spomienku na stohy slamy na vidieckych poliach; sústredeniu tiež bráni jej jemné pichanie. Myšlienky sa rozbiehajú ďalej — otázka v šiestom verši predpokladá odpoveď: „Mnoho.“ (Zrejme nie príliš úspešne.) Autor si ďalej kladie otázku, ako je možné docieľiť, aby lotos (známy budhistický symbol morálnej čistoty, v tomto prípade môže symbolizovať snahu o dokonalé sústredenie) rástol a nikdy neuvädol. Myšlienky mu od vlastnej slamenej podložky odbiehajú ku kamennej podložke na niektorej slávnej hore, kde veвериčka sedí úplne nerušene, je píniové oriešky — borovica je v taoistickej symbolike spojená s predstavou vzdelanca, ktorý sa prechádza po horách, je úplne vyrovnaný, a hoci by mohol rozprávať, vo svojej múdrosti mlčí.⁴⁶ Veverička je úplne bezstarostná, vyrovnaná, orechové škrupinky hádže do bezodnej priepasti pod ňou, z ktorej si vôbec nič nerobí — v istom zmysle je teda stavu dokonalej vyrovnanosti bližšie ako básnik — práve tým, že sa o ňu vôbec nestará. Fráza „oheň v piecke je jasne zelený“ je narážkou na taoistickú alchýmiu, znamená „doviesť k dokonalosti“ — to sa básnikovi ešte nepodarilo, a tak (ako zrejme po mnohokrát predtým) necháva svoje myšlienky voľne sa túlať.

DAXIAN: „DECEMBER – NEDEĽA“

Prevažne melancholické ladenie básní je pre klasickú poéziu typické (napr. podľa štúdie Yufang Hou a Anette Frank⁴⁷ z Heidelbergskej univerzity „Analyzing Sentiment in Classical Chinese Literature“ zameranej na tangskú poéziu sa podiel „negatívne ladených“ básní u najvýznamnejších tangských veľikánov Du Fua, Li Baia, Wang Weia a Bai Juyiho pohybuje medzi cca 70 a 80%). Táto melanchólia mala rôzne príčiny, podoby spracovania i rôzne riešenia: už od Qu Yuanových čias neustále sa opakujúca téma odvrhnutého dvorana, túžiaceho po uznaní, ktorého sa mu nedostáva; vedomie pomínutelnosti života, ku ktorému sa časom pridáva pocit neodvratne sa blížiaccej smrti; žiaľ palácovej krásky za svojím milým a nad vlastným fyzickým úpadkom; smútok pocestného za domovom; postupne sa objavovali individuálnejšie témy ako zármutok nad smrťou blízkych, nad vlastnou chudobou, osamelosťou, nemohúcnosťou či podlomeným zdravím, atď. Príchut' bilancovania pred koncom (roka, života...) má napr. nasledujúca Daxianova báseň:

45 Tchao 2003, s. 70.

46 Hrdličková — Trnka 2009, s. 35.

47 Hou — Frank 2015

十二月 — 星期天

1. 在十二月中升起火
2. 今天是长满齿垢的星期天
3. 两个红柿子冻在生锈的铁皮上
4. 煤渣路的拐弯处
5. 有一只烂鞋
6. 这是谁
7. 在火堆边搓着一年的老茧
8. 用灰指甲抠着掌心的生命线
9. 一头瘦骡子拉来两小时的西北风
10. 吐出的瓜子皮顺便让它捎走
11. 在东南方有棵馒头柳
12. 一个终点在这里结满疤痕
13. 这日子里有一股腐卤气味
14. 不妨一尝
15. 谁叫人年年腌着自己的舌头
16. 坐下来握紧别人的手
17. 好似枯枝握着枯枝
18. 不用去看身后
19. 身后的死井里已掉不下人
20. 那里面扔满了石头
21. 十二月
22. 星期天
23. 像新娘一样招人可爱
24. 不要耸出两排馋牙
25. 挡住迎亲的大路

„December — nedela“

V decembri vzplanú ohne
 Dnes je nedela, plná zubného kameňa
 Dva plody tomelu zamrzli na hrdzavej
 železnej platni
 Na ohybe začmudenej cesty
 Je jedna znosená topánka

Kto si to tu
 Vedľa ohniska šúcha otlaky z celého roka
 Špinavými nechtami si prechádza po
 čiare života na dlani
 Vychudnutá mulica pritiahla dve hodiny
 severozápadného vetra
 Nechám ho so sebou odniesť vypluté
 šupky z jadierok

Na juhovýchode je jedna chlebová vrba
 Jeden konečný bod je tu pokrytý jazvami
 po tumoroch
 Tento deň chutí ako pokazená omáčka
 Nezaškodí ochutnať
 Kto núti ľudí rok čo rok marinovať
 vlastný jazyk
 Sadať si a pevne držať druhých za ruky
 Akoby sa suchá vetva držala suchej vetvy
 Netreba sa obzerať za seba
 Do studne smrti za chrptom už nemožno
 spadnúť
 Je celá zahádzaná kameňmi

December
 Nedela
 Neobyčajne roztomilá ako nevesta
 Nebrús si na ňu zuby
 [Ani] nezavadzaj na ceste, po ktorej ju
 budú odprevádzať



Táto báseň pôsobí predovšetkým svojou obraznosťou — drsnejšou a civilnejšou, než sme videli doteraz (tradičná téma je tak spracovaná bez parafernálií „tangskej básne“), ktorá vytvára priam fascinujúco nepríťažlivú zimnú scenériu. Titul básne tvoria dva časové údaje — posledný mesiac v roku a posledný deň z týždňa, ktorý je „plný zubného kameňa“ — pravdepodobne snehu, ktorý je špinavý a nepekny. Dva plody tomelu môžu byť odkazom k blahoprajnému motívu, kedy sa vyobrazenie dvoch tomelov, teda *shi shi* (红柿) dáva ako symbolické (obyčajne novoročné) pranie



všetkého (teda *shi shi*, 事事) dobrého („podľa predstáv“ — *ru yi*, 如意).⁴⁸ Tieto sú však zamrznuté na hrdzavom povrchu — veci teda zrejme počas roka nešli tak, ako by si bol básnik prial. Na ohybe cesty leží jedna nefunkčná topánka, ktorú zrejme odhodil ten, kto si pri ohni šúcha otlaky z celého roka — rok bol teda namáhavý, človek sa veľa nachodil, až topánky znosil, a teraz si spomína na všetku tú námahu, a špinavým prstom si prechádza po čiare života, uvažujúc, koľko času má ešte pred sebou. Zvyšok básne je ešte pomerne pochmúrny — deň má odpornú príchuť, držať sa druhých nepomáha, lebo sú na tom rovnako ako my; no záver vyznieva vyrovnanjšie — decembrová nedela je „príťažlivá ako nevesta“, pre ktorú je deň slávnostný — začína sa nový život, prichádza veľká zmena, čo môže symbolizovať šancu sa zmenu k lepšiemu, pričom odporúčanie na konci vyznieva ako výzva k zachovaniu rozvahy — netreba si od budúcnosti priveľa sľubovať, no ani brániť sa zmene. Táto báseň teda pôsobí melancholicky, tematizuje námahu a utrpenie, no poskytuje aj vyhladku nádeje na zlepšenie.

NÁVRAT K TRADÍCII...?

Na otázku, v akom zmysle sa jedná o návrat k tradícii, odpovedajú autori do určitej miery sami vo svojej tvorbe, kde viac či menej explicitne vyjadrujú presvedčenie, že tradíciu nemožno vrátiť — je už za nami, no zostalo po nej veľké dedičstvo, ktoré by bolo nerozumné len tak zahodiť a ku ktorému sa vieme vzťahovať tak, ako nám to naše vlastné miesto v histórii dovoľí. V textuálnej rovine možno využívať tradičné prvky na posilnenie mnohovrstevnatosti básne; a je to zároveň možno aj prostriedok, ako udržať tradíciu a tie z jej hodnôt a konceptov, ktoré sú stále aktuálne, nažive. Tradícia môže byť bremenom, no zároveň môže slúžiť ako zdroj sily a inšpirácie.

LITERATÚRA:

- Cai, Zong-qi. *How to Read Chinese Poetry. A Guided Anthology*. New York : Columbia University Press, 2007.
- Crevel, Maghiel van. *Chinese poetry in times of mind, mayhem and money*. Leiden : Brill, 2008.
- Doležalová, Anna et al. *Maozimus a čínska kultúra*. Bratislava : VEDA, 1982.
- Hála, Martin. „Blahopřejná symbolika *ti-siang*“. In *Hledání harmonie: Studie z čínské kultury*. Lomová, Olga — Černá, Zlata. Masarykova Univerzita : Brno, 2009.
- Hou, Yufang — Frank, Anette. „Analyzing sentiment in classical chinese poetry“. In *Proceedings of the 9th SIGHUM Workshop on Language Technology for Cultural Heritage, Social Sciences, and Humanities*. Beijing : LaTeCH@ACL, 2015, s. 15–24.
- Hrdličková, Věna — Trnka, Aleš. *Rostlina jako symbol v čínské a japonské kultuře*. Praha : Grada, 2009.
- Hsu, Kai-yu. *Twentieth Century Chinese Poetry: An Anthology*. New York : Doubleday and Company, 1963.
- Chen, Zhongyi (陈仲义). *Shi de huabian: Disandai shimian mianguan* (诗的哗变: 第三代诗面面观). Xiamen : Lujiangchubanshe, 1994.
- Kao, Yu-Kung — Mei, Tsu-Lin. „Meaning, Metaphor, and Allusion in T'ang Poetry“.

- Harvard Journal of Asiatic Studies*, 1978, roč. 38, č. 2, s. 281–356.
- Lam, Lap. „Elevation and Expurgation: Elite Strategies in Enhancing the Reputation of Ci“. *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)* 2002, roč. 24, č. 1, s.1–41.
- Lin, Julia C. *Modern Chinese poetry: An introduction*. Seattle : University of Washington Press, 1972.
- Lin, Wen-yueh. *Devět zastavení s čínskou básní*. Praha : Dharmagaia, 1999.
- Lomová, Olga — Černá, Zlata. *Hledání harmonie. Studie z čínských kultury*. Masarykova Univerzita : Brno, 2009.
- Lomová, Olga. „Neoklasicismus“ (*xingudianzhuyi*) v čínské poezii 80. let. Přednesené 7.11.2014 na 8. výroční konferenci česko-slovenské sinologické konferenci.
- Lomová, Olga. „WEN a krásná literatura v Číně“. In *Literatura: Sborník literatur Dálného východu*. Praha: Brody, 1999b, s. 7–21.
- Lomová, Olga. *Poselství krajiny: obraz přírody v díle tchangského básníka Wang Weje*. Praha: Dharmagaia, 1999a.
- Mao, Ce-tung. *Rozhovory o literatuře a umění*. Praha : Československý spisovatel, 1950. [V textu použitý prepis v pinyině — „Mao Zedong“]
- Słupski, Zbigniew — Lomová, Olga. *Úvod do dějin čínského písemnictví a krásné literatury I*. Praha : Karolinum, 2006.
- Tchao, Yüan-ming. *Návraty*. Prel. Marta Ryšavá, Josef Hiršal. Praha : BBart, 2003.
- Tkáčová, Marína. *Neoklasicizmus“ v modernej čínskej poézii?* [diplomová práca]. Praha, 2018.
- Twitcheil, Jeffrey — Huang, Fan. „Avant-Garde poetry in China: The Nanjing scene 1981–1992“. *World Literature Today* 1997, roč. 71, č. 1, s. 29–35.
- Wan, Xia 万夏 — Xiao, Xiao 潇. *Houmenglongshi quanji: Zhongguo xiandaishi biannianshi 后朦胧诗全集: 中国现代诗编年史*. Chengdu : Sichuan jiaoyu chubanshe, 1993.
- Xie, Mian. „One hundred years of new Chinese poetry“. *Frontiers of Literary Studies in China*, 2008, roč. 2, č. 4, s. 617–646.
- Yeh, Michelle Mi-Hsi. „A New Orientation to Poetry: The Transition from Traditional to Modern“. *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*, 1990, roč. 12, s. 83–105.
- Yeh, Michelle Mi-Hsi. „Contemporary Chinese Poetry Scenes“. *Chicago Review* 1993, roč. 398, č. 3/4, s. 279–283.
- Yeh, Michelle Mi-Hsi. „Light a Lamp in a Rock: Experimental Poetry in Contemporary China“. *Modern China*, 1992, roč. 18, č. 4, s. 379–409.
- Yeh, Michelle Mi-Hsi. *Modern Chinese poetry: Theory and practice since 1917*. New Haven : Yale University Press, 1991.
- Zádrapová, Anna. „Bohumil Mathesius, Jaroslav Průšek a Zpěvy staré Číny“. *Studia Orientalia Slovaca*, 2012, roč. 11, č. 2, s. 239–271.

