

Vliv čínské poezie na sbírku básní Milady Součkové *Žlutý soumrak*

Eva Janková

Motto

V jazyce neexistují žádná neutrální, „ničí“, nepřivlastněná slova.¹ Každá promluva se prodírá prostřednictvím cizích promluv, souznívá přitom či disonuje s jeho různými momenty a v tomto dialogizovaném procesu má možnost formovat své stylové vzezření, modulovat svůj tón.²

Michail M. Bachtin

Úvod

V roce 1942 vyšla sbírka Milady Součkové *Žlutý soumrak*. Tato sbírka byla inspirována čínskou poezií. Ve svém příspěvku *Vliv čínské poezie na sbírku básní Milady Součkové Žlutý soumrak* jsem se zaměřila na vystopování prvků čínské poezie v poezii Milady Součkové, věnovala jsem se především: možným historickým zdrojům inspirace, básnické formě, námětovým strukturám a ideologickému pozadí básní.

Historické souvislosti

Sbírka *Žlutý soumrak* vychází v roce 1942; v tomtéž roce vycházejí i dvě sbírky překladů z čínské poezie; je to Mathesiův Li, Po. *Dvacet tři parafráze čínského básníka*. Praha, Rudolf Kmoč 1942.; a Žižkův Li, Tai-Pe. *Lotosové květy*. Pardubice, V. Vokolek a syn 1942.

Proč právě ve čtyřicátých letech můžeme pozorovat rozkvět poezie inspirované dálnévýchodní literaturou? *Dějiny české literatury IV.* se omezují na konstatování: „Dobová vlna náhlého zájmu o východní látky byla motivována velice různorodě a nabyla také značně rozdílných podob (...) posílila dlouhodobé tlak k epičnosti svou orientací na exotický příběh a na minulost.“³ Sám Mathesius v závěrečném slově ke své sbírce parafrázuje čínskou poezii *Zpěvy staré*

¹ Bachtin, M. M.: *Román jako dialog*. Praha, Odeon 1980, str. 70.

² *Ibid.*, str. 57.

³ *Dějiny české literatury IV.* Praha, Victoria Publishing 1995, str. 385.

Číny, která vyšla poprvé v r. 1939 a do r. 1942 se dočkala pěti vydání, zájem o čínský svět vysvětluje takto: „čínský typ představuje jednotu a harmonii - onu jednotu srdce a rozumu,“ oproti tomu stojí: „nestálost a nezakotvenost evropského lidského typu,“ která je výsledkem západního individualismu a vede až k válečným katastrofám.⁴ Jiří Franěk dále vedle těchto esteticko-politických důvodů upozorňuje na vliv chinoiserii z 20. let, na popularitu románů Pearl S. Buckové a na sympatie budící hrdinný odpor Číňanů ve válce s Japonskem.⁵

Těžko přesně určit, co přivedlo Miladu Součkovou ke psaní své „čínské“ poezie. Zajímavé by bylo prostudovat dopisy nacházející se v její pozůstalosti; jsou datovány mezi lety 1940 až 1943, jedná se tedy o období, ve kterém patrně psala básně *Žlutého soumraku*.⁶ Podle rukopisu komentáře k básni *Literární studie* z oddílu *Imaginární setkání* začala Součková psát poezii v r. 1940.⁷

Pravda je, že se Součková zajímala o politickou situaci na Dálném východě; svědčí o tom zmínky v deníku *Svědectví* i výstřižky z pozůstalosti. Přesto si myslím, že k psaní „čínské“ poezie vedla Součkovou spíše literární spřízněnost než politické důvody.

V čem tato literární spřízněnost, nebo spíše domnělá literární spřízněnost, spočívá? Je tu jistě souvislost s dvěma proudy soudobé literatury, totiž s asociativní poezií - čínská poezie opravdu může působit dojmem náhodných obrazů - a s poetikou Skupiny 42 - čínská poezie je stavěna na konkrétech. Dále byl Součkové blízký čínský úzký vztah k literární tradici a směřování autobiografických prvků s literárním dílem.

Pokud bychom se chtěli dozvědět, přes která díla se Součková k čínské poezii přiblížila (sama totiž čínsky bezpochyby neuměla), měli bychom svou pozornost obrátit k evropským překladům, o kterých se zmiňuje Jaroslav Průšek ve své *Předmluvě* k sbírce Milady Součkové.⁸ Za tímto účelem jsem

⁴ Mathesius, B.: *Zpěvy staré Číny*. Praha, Melantrich 1939, str. 80.

⁵ Mathesius, B.: *Zpěvy staré Číny*. Praha, Československý spisovatel 1988.

⁶ Na deskách těchto dopisů, jež čítají přes 1 000 stran, stojí napsáno: „Rykrovi?“ Vzhledem k tomu, že manžel Milady Součkové zemřel v r. 1940, jedná se patrně o dopisy fiktivní. Dopisy obsahují různé postřehy týkající se literatury, filmu, společnosti, hrdinství; alespoň tak se to jeví na základě připisků zelenou tužkou k některým z dopisů, dopisy samy jsou však nečitelné. Zdá se, že ona nečitelnost je záměrná, neboť rukopis Milady Součkové je sice obtížně čitelný, text těchto dopisů však téměř nelze rekonstruovat.

⁷ Pokud bychom přistupovali k tomuto faktu v rámci čínské literární tradice, kde život autora byl považován za součást literárního díla, mohli bychom tento údaj považovat za historicky pravdivý.

⁸ Součková, M.: *Žlutý soumrak*. Praha, Melantrich 1942, str. 12. Bohužel, Průšek vyjmenovává pouze obecná pojmenování knih, nikoli přímé názvy oněch překladů.

vytvořila bibliografický soupis českých, německých a francouzských překladů čínské poezie vydaných do r. 1942.⁹

České překlady:

Ši-kingu (dílu prvního kniha I.-VI.). Trans. Rudolf Dvořák, Jaroslav Vrchlický. Praha, J. Otto 1912.

Ši-king (dílu prvního kniha VII.-XV.). Trans. Rudolf Dvořák, Jaroslav Vrchlický. Praha, J. Otto 1912.

Ze staré čínské poesie (VII. - IX. po Kr.). Trans. Jaroslav Pšenička. Praha, J. Otto 1920.

Černá věž a zelený džbán. Trans. Bohumil Mathesius. Praha, Otakar Štorch-Marien 1925.

Mathesius, Bohumil. *Zpěvy staré Číny.* Praha, Melantrich 1939.

Mathesius, Bohumil. *Písňe moudrosti a dálek.* Praha, F. J. Müller 1940.

Mathesius, Bohumil. *Nové zpěvy staré Číny.* Praha, Melantrich 1940.

Německé překlady:

Chinesische Gedichte. Trans. Klabund. Wien, Phaidon Verlag, s. a.

Li-Tai-Po. Trans. Klabund. Leipzig, Insel-Verlag 1916.

Li-Tai-Po (Chinesische Gedichte). Trans. Otto Hauser. Weimar, Duncker 1920.

Chinesisch-Deutsche Jahres-und Tageszeiten (Lieder und Gesänge). Trans. Richard Wilhelm. Jena, Eugen Diederichs 1922.

Pfirsichblüten aus China. Trans. Hans Bethge. Berlin, Ernst Rowohlt 1923.

Lieders eines Chinesische Dichters und Trinkers (Po Chü-i). Trans. L. Woitsch. Leipzig, Asia Major 1925.

Chinesische Dichter (des 3. bis 11. Jahrhunderts). Trans. Vincenz Hundhausen. Eisenach, Erich Röth 1926.

Der Porzellanpavillon. Trans. Max Fleischer. Berlin-Wien-Leipzig, Paul Zsolnay 1927.

Dichtungen der T'ang-und Song-zeit. Trans. Alfred Forke. Hamburg, Friederischen, de Gruyter und Co 1929.

Das gelbe Lied. Trans. Albert Ehrenstein. Berlin, A. Seydel 1933.

Francouzské překlady:

Le livre de Jade. Trans. Judith Gautier. Paris, Felix Juven O. J. 1867.

Poesie de l'époque des Tang. Trans. D Hervey-Saint-Denys.

La flûte de jade. Trans. Franz Taussaint. Paris, H. Piazz-za 1920.

⁹ Při zpracování bibliografických dat jsem vycházela z proseminárních prací studentů sinologie FFUK a ze Stoces, 1987.

Florilège des poèmes Song. Trans. Soulie de Morant George. Paris, Plon-Nourrit 1923.

Fêtes et Chansons Anciennes de la Chine. Trans. Marcel Granet. Paris, Libraire Ernest Leroux 1929.

Hsu Sung-nien. *Anthologie de la littérature chinoise des origines à nos jours*. Paris, Delagrave 1933.

Formální rovina

Problém adekvátního převedení formy čínské poezie do poezie západní přitahoval nejednoho básníka.¹⁰

Vrchlický obdobně jako v překladech z jiných jazyků se snaží zcela kopírovat čínskou formu.¹¹ Jde dokonce tak daleko, že se snaží kopírovat i čínská jednoslabičná slova a zároveň průběžný rým.¹²

Mathesius postupoval jinak, jak sám říká: pro každý verš „jsem si vyhledal rovnocenný klíč rýmový i rytmičský.“¹³

Součková formě svých básní také věnuje pozornost. Čínské básně jsou především pěti nebo sedmislabičné s rozvržením stop: jamb - anapest, popř. jamb - jamb - anapest.¹⁴ Rým bývá průběžný na sudých slabikách. Básně sbírky *Žlutý soumrak* směřují k pětislabičnému verši v obsazení trochej - daktyl, nebo jsou alespoň zakončeny daktylovou stopou. Rým je sice většinou asonanční, ale usiluje o průběžnost.

Čínská klasická báseň se sestává ze čtyř částí. O tom ví již Mathesius a popisuje je takto: „exposice maluje situaci, druhá část ji rozvíjí, třetí vzbuzuje napětí, čtvrtá uzavírá.“¹⁵ V básních *Žlutého soumraku* však takové uspořádání nenajdeme. Dokonce i v těch případech, kdy je báseň členěna na 8 strof, což by mohlo být ekvivalentní s čínským osmiverším, kde každé dvouverší odpovídá jedné části výše zmíněného schématu. Jako příklad uvádím báseň *Vítr*

¹⁰ Naposledy vypukla ostrá diskuse o překládání z čínštiny po vydání parafrází Ferdinanda Stočese Perlový závěs v r. 1994.

¹¹ Vrchlický se těšil zájmu Součkové, později o něm napsala monografii *The Parnassian Jaroslav Vrchlický* (1964).

¹² Tak postupuje např. v básni *Myš*, s průběžným rýmem na „-iš“ (Vrchlický, 1912). Na komičnost takovýchto překladů upozornil již F. X. Šalda, 1918, str. 139: „a najdeš i zkomo-leniny slovné, které jsou obětmi přinesenými rytmu nebo rýmu (...) a nechťejí nikterak býti parodiemi nebo paskvily.“

¹³ Mathesius, B.: *Zpěvy staré Číny*. Praha, Melantrich 1939, str. 81.

¹⁴ Vrchlického překlady jsou jambického charakteru, odpovídají předloze, protože básně nejstarší čínské sbírky *Shi Jing* jsou čtyřslabičné. O popisu prozodické realizace čínských básní nepanuje mezi sinology shoda.

¹⁵ Mathesius, B.: *Zpěvy staré Číny*. Praha, Melantrich 1939, str. 81.

(*Meluzina*).¹⁶ Tato osmistrofa básně nevykazuje žádné známky vývoje, omezuje se na pouhý výčet motivů charakterizujících vítr v surrealistickém stylu typu „vítr je to a to a to, vítr je to a to a to.“ Konkrétně se v této básni setkáváme s motivy: žena - prosící - píšťala - komín; hra v kostky - baldachýn - hlídka - prosící; baldachýn - žena - hlídka; žena - prosící - hvězdy - baldachýn. Jak je vidět, mezi těmito spojeními bychom těžko hledali nějaké logické významové propojení.

Báseň *Vitr (Meluzina)* je pro Součkovou typická i kvůli opakování refrénu s drobnými variacemi. Průšek to popisuje takto: „opakování slov a celých veršů, protkání celé básně jakýmsi refrainem, jenž vyvolává ve čtenáři podobně hudební dojem, jako čínská báseň.“¹⁷ Průšek vidí v tomto způsobu adekvátní vyjádření zvukových efektů v čínské básni. Zde ale musíme rozlišovat básně lidové, jako např. básně *Knihy písní (Shi Jing)*, které překládal Vrchlický, a básně umělé. Co se týče básní lidových, tak toto opakování je vlastní jak západní literatuře, tak čínské. Problém vzniká u básní umělých. Na rozdíl od Průška se domnívám, že i pomocí českého jazyka lze vyjádřit různé záumné vnitřní a náslovné rýmy.¹⁸ Součková ale využívá hláskové instrumentace poměrně málo, např. v básni *Nad střechou*, kde se opakují hlásky „h“ a „r.“¹⁹ I zde jí však napomáhá opakující se zvolání „hej, kocoure,“ obdobně se v básni *Rovnodennost* vyskytují citoslovce „hý, hyjé, hotje, hot, hó...“²⁰

Co se týče žánrů, můžeme ve sbírce *Žlutý soumrak* pozorovat zárodky rozmanitých čínských žánrů. To může být dáno zčásti odpozorováním z překladů, zčásti podobností s literaturou západní jako např. u lidové poezie, viz výše. Mezi imitacemi klasické lyrické básně *shi* můžeme odhalit podtypy: básně nitra *yonghuai shi* (*Oranžový měsíc*, str. 22, *Kaligrafie*, str. 43), přírodní

¹⁶ Součková, M.: *Žlutý soumrak*. Praha, Melantrich 1942, str. 35.

¹⁷ Ibid., str. 15.

¹⁸ Viz např. básně Vladimíra Holana *Jeskyně slov*, Praha, Odeon 1965, str. 43:

Na šípě letícím žádalas, aby rozvíjel
tvou touhu zkušenosti mladá -
a byl to on, jenž o vítězství přel
a zabil potřebného hada.

Lze srovnat se Xie Lingyunovým (385 - 433) dvouverším:

Ce jing ji yaotiao Horská stezka se brzy ztratí.

Huan zhou yi linglong Kruhové ostrůvky zároveň pableskují.

Predikát v prvním verši tvoří vnitřní rým na „-iao“, predikát v druhém verši je aliterační slovo počínající na „J-“; oba predikáty jsou častěčná antonyma, každý predikát se navíc skládá z vizuálně podobných znaků.

¹⁹ Součková, M.: *Žlutý soumrak*. Praha, Melantrich 1942, str. 25.

²⁰ Ibid., str. 28.

básně *shanshui shi* (Na řece, str. 27, Rovnodennost, str. 28, Údolí zurčící soutěsky, str. 32), monotematické básně *yongwu shi* (Hluchavka, str. 24, Papaver, str. 33), básně s historickými náměty *yongshi shi* (Dva tisíce let poezie, str. 42), dvorskou poezii *gongti shi* (Kulaté zrcadlo, str. 49). Dále je možno pozorovat zárodky lidových balad víceméně autentických *yuefu* či umělých *ci* (Kopřivy a len, str. 21, Básník a zpěvačka, str. 39.).

Básně *shi* se vyznačují pravidelným veršem, jsou subjektivního charakteru. Etymologizující definice z *Velké předmluvy* ke *Knize písní* (*Daxu Shi Jing*) říká: *Shi yan zhi*. Báseň *shi* říká to, kam jde mysl autora.²¹ Básně *ci* jsou naopak psány nepravidelným veršem a témata přebírají z lidových balad autentických, především téma zklamané lásky, přidávají témata z městského prostředí - okolí kurtizán. U Součkové se však nedá říct, že by básně motivicky připomínající *ci* byly méně pravidelné nežli básně připomínající *shi*.

Motivická rovina

Nejprve k názvu sbírky: *Žlutý soumrak*, čili čínsky *huanghun*. Toto sousloví se brzy lexikalizovalo, čímž kolem r. 0 již vzniklo dvouslabičné aliterační slovo „soumrak“²². Nemyslím si, že by Součková znala čínský ekvivalent názvu své sbírky, přesto je zajímavé, že obě výrazně hláskově instrumentalizované básně odkazují k hlásce „h,“ viz výše. Proč právě soumrak? Můžeme zde hledat politické pozadí, spíše ale zde hraje roli, mezi čínskými i západními básníky oblíbený, moment mezi dvěma časovými horizonty.²³

Podobně jako sousloví s epiteton constans *žlutý soumrak* se v čínské poezii, a to především lidové, vyskytuje množství dalších jiných spojení, jako např. létající pták *feinia*, létající proud, čili vodopád, *feiquan*, ap. Součková tento typ úspěšně napodobuje, např. v básni *Kopřivy a len*, kterou jsem již výše řadila k typu lidových balad, se vyskytují obdobné přívlastky „zelená kopřiva, modrý len.“

Mezi motivy u Součkové můžeme spatřit takové, které odkazují k čínským reáliím jako jsou „žluté hedvábí“ (str. 24), „laky, emaily“ (str. 56), ap. Tyto narážky však mají pouze jedinou funkci, a to u západního čtenáře navodit

²¹ Liu, J. Y.: *Chinese Theories of Literature*. Chicago, The University of Chicago Press 1975, str. 69.

²² Podle Xuesheng guhanyu cidian.

²³ Vzhledem k tomu, že centrálním pojmem čínského myšlení je změna, proměna (*bian*); básnictví snažící se adekvátně tuto kategorii vyjádřit si libuje v dynamických momentech jako je soumrak, jaro, podzim. To však platí i pro západní poezii, např. v Holanově sbírec *Bolest* (1970) se pravidelně opakují názvy básní jako Podzim, Mezi, Svítání apod.

pocit exotičnosti, jinak nejsou nikterak významově zatíženy ani u Součkové, ani v čínské poezii.

Jinak je to u motivů jako „cvrček“ (str. 22), „dřevorubec“ (str. 32), „stopy“ (str. 32), „tesař“ (str. 45), „zajíc“ (str. 65), ap. Tyto kategorie jsou nositeli určitého významu, který je s nimi kulturně svázán.²⁴ Součková tyto kategorie sice používá, ale jejich čínské významové směřování míří jinam. Podrobněji bych to ukázala na básni *Paulownia*.²⁵

Tématem básně se zdá být přátelství, ale spíše nežli čínské niterné hledání člověka naladěného na stejnou strunu (*zhiiyin*),²⁶ se jedná o deklamační sbratření mezi Východem a Západem podobně, jako je to u Goethova *West-östlicher Divan*.²⁷

„Tisíce mil...“ - epiteton constans, téměř přímý překlad značící čínské „deset tisíc mil“, *wanli*.

„Viděli jsme týž měsíc...“ - poměrně často užívaný obraz v čínské poezii, např. Du Fu či Li Shangyin hledíce na měsíc vzpomínají na své manželky, které se dívají na stejný měsíc, ale na jiném místě. Tady se dostáváme k problému identity, který prochází celou touto básní. Lyrický subjekt je muž, viz „chtěl bych nazvat...“²⁸, hledí na měsíc, ale nemyslí na svou manželku, nýbrž na přítele. Tento rozpor pokračuje dále: přítel „posílá verše o květech paulownií.“ Květy paulownií - čínsky *tonghua* - jsou homonymní s *tonghua*, což znamená „květy nás dvou, květy spojení.“²⁹ Zatímco hledání přítele je téma typické pro vysokou literaturu *shi*, podobné sexuální narážky jsou typické pro lidové nebo pseudolidové literární projevy. Na druhou stranu kategorie

²⁴ Cvrček - krátkost života, podzim; dřevorubec, tesař - kulturní demiurg, život v ústraní; stopy - písmo, hexagramy Knihy proměn (Yi Jing), zajíc - mýtické stvoření obývající Měsíc.

²⁵ Součková, M.: *Žlutý soumrak*. Praha, Melantrich 1942, str. 77.

²⁶ Pravý přítel je kategorií jak etickou, tak estetickou. Snaha najít takového přítele je tématem mnohých čínských básní. *Zhiyin* zaujímá také důležité místo v čínském literárním procesu, protože: řád (dao) se odráží ve světě, ten působí na básníka, který tyto vzory (wen) vtělí do literatury (wen), čtenář se poté stává *zhiiyin* autora a při čtení básně odkrývá svět. (Owen, S: *Traditional Chinese Poetry and Poetics. Omen of the World*. Madison, The University of Wisconsin Press 1985, str. 59).

²⁷ Srovnej apostrofy: „zázračná dráho přátelství spojuješ vzdálenosti / tisíce mil, tisíceletí zemědilů, moří!“ a „Gottes ist des Orient! / Gottes ist der Okzident!“ (Goethe, J. W.: *West-östlicher Divan*. In: *Goethes Werke. Zweiter Band*. 1966, str. 12) Na Goethovu sbírku básní odkazuje i básně Při návratu z venkova četl jsem s přítelem *West-östlicher Divan* (Součková, M.: *Žlutý soumrak*. Praha, Melantrich 1942, str. 46).

²⁸ Na tom by ještě nebylo nic divného, pro píseň cí je přímo typická stylizace autora muže v lyrický subjekt ženu.

²⁹ McCraw, D. R.: *Along the Wutong Trail: The Paulownia in Chinese Poetry*. Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews 10, 1988.

paulownie se váže s kategorií měsíce (viz předešlý odstavec) a citerou *qin*, která se z dřeva paulownie vyrábí. Tento hudební nástroj je přímo spojen s přítelem naladěným na stejnou strunu *zhìyin*.

„Když jako ty s Jüan Čen...“ - Yuan Zhen byl tangský spisovatel (779 - 831), který se proslavil povídkou *Setkání s opravdovou láskou* (*Hui zhen ji*).³⁰ Tento příběh vypráví o nevědní lásce mezi mužem a ženou, i zde podobně jako v básni Součkové hrají důležitou roli dopisy, příběh však končí rozchodem milenců.

„Přítelovo psaní“... „myšlenky vzdálenému příteli“... „dům“... „mládí“ - jednotlivá slova tištěná v uvozovkách vedou k vertikálnímu čtení sémantického pole vzdáleně připomínajícího oblíbené čínské téma stesku po rodném kraji (*guxiang*). Podobně si počíná např. Wang Wei (699 - 759), který ve svých básních o přírodě cílevědomě rozmísťuje slova směřující ke komplexu buddhistických významů.³¹

Je patrné, že pokud báseň *Paulownia* čteme bez znalostí čínských literárních obrazů, jeví se být poměrně homogenní apostrofou přátelství mezi národy. Pokud ale čínské aluze nebudeme brát jako pouhé dekorace a budeme se snažit podchytit jejich významové směřování, zjistíme, že se báseň rozpadá do poměrně náhodného seskupení jednotlivých obrazů a myšlenek.

Ideové pozadí

Stephen Owen se ve své monografii *Traditional Chinese Poetry and Poetics* snaží ukázat základní rozdíl mezi čínskou a západní poetikou. Tvrdí, že v západním světě literatura „odkazuje do světa fikce, imaginace.“³² Kdežto čínská poezie „není vpravdě mimetická, je to spíše konečný stupeň v procesu zjevování se světa; a spisovatel, místo »re-prezentace« vnějšího světa, je v podstatě pouhým prostředníkem k tomuto poslednímu kroku, kdy se svět stává světem.“³³ „Psané slovo (*wen*) není znak, ale vzor, schematizace světa.“³⁴ Vyplyvá z toho, že význam čínských básní je tvořen mnohem více konkrétními pojmenováními, než je tomu u básní západních.³⁵ Pozorování těchto

³⁰ Přeloženo v Starožitné zrcadlo. Praha, Odeon 1977, str. 162 - 175.

³¹ Yu, P.: Metaphor and Chinese Poetry. Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews 3, 1981, str. 219.

³² Owen, S.: Traditional Chinese Poetry and Poetics. Omen of the World. Madison, The University of Wisconsin Press 1985, str. 14.

³³ Owen, S.: *ibid.*, str. 20

³⁴ Owen, S.: *ibid.*, str. 21.

³⁵ Pro ilustraci uvedu příklad ze Xie Tiaoovy básně, která končí veršem: „Huan wang Qingshan guo.“ Čínské čtení, navíc podložené studiem životopisných údajů, by se dávalo na „guo“ jako

konkrét je navíc velice důležité pro určení místa a času, ve kterých se děj básně odehrává. Bez nich nám může čínská báseň připadat jako sled náhodných obrazů.³⁶ To se myslím nezřídka stává Součkové, viz výše.

Obdobnou myšlenku jako Owen vyjádřila Pauline Yu; ve svém pojednání o metafoře tvrdí, že čínská poezie nezná metaforu, zná pouze symbol, synekdochu a sémantické kategorie *lei*.³⁷

Synekdochický princip se neprojevuje jen v poetice - literární dílo, které zjevuje samotný svět - ale i ve výstavbě obrazů, např. pojmenováním jedné barvy se odkazuje k celé barevné škále. To se občas projevuje i u Součkové, např. v básni *Kaligrafie* (str. 44): „bud'te slova v mém kelímku černí, modří, zlatem.“ Ke stejnému principu bychom mohli přiřadit obhlížení světa, jež se traduje již od legendárního Fu Xiho, jak se píše ve *Velké předmluvě* ke *Knize Písní*: „yang ze guan xiang yu tian / fu ze guan fa yu di. Zvedl hlavu a pozoroval obrazy na nebi / sklonil hlavu a pozoroval uspořádání na zemi“ (poté vymyslel určitý druh písma). U Součkové lze také pozorovat tuto prostorovou expanzi, např. v básni *Oranžový měsíc* (str. 22): „oranžový měsíci“ - ↑, „pád jablka do trávy“ - ↓.

Jak Yu na str. 219 ukazuje, nemetaforický charakter čínské poezie má úzký vztah s označujícími, která sice nereprezentují samy sebe (podobně jako metafora), ale odkazují k jinému označovanému „na základě sdíleného kulturního kódu.“³⁸ Čínská poezie si během svého vývoje vyrobila celý arzenál takovýchto prostředků, který nezřídka čerpá z mezitextových vztahů.³⁹ Součková se také snaží vybudovat si takovou zásobu básnických prostředků. Jednak používá již zděděný kód, studovala starší literární formy, viz sbírka povídek

na konkrétním, čili „Obracím se a dívám se do dálky na vnější městské zdi u Zelené hory“, což se dále interpretuje jako vyjádření stesku po domově (guxiang). Západní čtenář si však stejný verš nejspíše přeloží takto: „Obracím se a dívám se na hradbu zelených hor,“ toto metaforické pochopení pak vede k úplně odlišnému smyslu básně, a to totiž že lyrický subjekt nachází klid uprostřed přírody.

³⁶ Na toto nebezpečí ukazuje Owen, S.: *ibid.*, str. 121-125.

³⁷ Předměty čínského světa byly rozděleny do jistých kategorií, potom jedno slovo z určité kategorie se mohlo stát denotátem jinému termínu z téže kategorie.

³⁸ Yu, P.: *Metaphor and Chinese Poetry*. Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews 3, 1981.

³⁹ Kao, K. S. Y. *Aspects of Derivation in Chinese Narrative*. Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews 7, 1985, str. 1. „Čínské texty se vyznačují charakteristickým druhem »intertextuality«.“

Podle Lu Jiho (261 - 300) Popisné básně o literatuře (Wen fu) jsou dva nutné předpoklady k vytvoření literárního díla, jedna z nich je duchovní cesta vedoucí k poznání světa, druhá studium literatury.

*Škola povídek*⁴⁰, ve statí o současné literatuře napsala, že „nový sloh si musí býti jasně vědom svých historických forem, musí je perfektně ovládati.“⁴¹ Jednak je sama vytváří: nezřídka vychází z básní ve *Žlutém soumraku* a dále na ně navazuje v pozdější poezii, např. rákosí z první básně sbírky *Žlutý soumrak - Neopatrně* (str. 19) je dále ozřejmáno v komentáři k básni *Rozbitý džbán* (str. 51) ze souboru *Sešity Josefíny Rykrové*. K vytvoření vlastního kulturního kódu v *Sešitech* používá Součková metodu komentářů, které propojuje s autobiografickými prvky, což je také metoda povýtce čínská. Ani zde Součková neopouští své oblíbené čínské motivy, je zajímavé pozorovat, jak Vrchlický - stříška, vížka - Čína se navzájem zastupují v různých básních.

Závěr

Ve sbírce *Žlutý soumrak* se v různé míře projevuje vliv čínské poezie. O některých vlivech se můžeme domnívat, že jsou převzaty vědomě, a dokonce jsou po svém přetvářeny; jsou to pětislabičná forma, epiteta constants.

Vědomě jsou také přejímány určité motivy a kategorie, ale užity jsou s neporozuměním jejich významu jako pouhé ornamenty. Stejným způsobem jsou užity i čisté chinoiserie.

Zdali Součková vědomě reagovala na synekdochický princip, je sporné, myslím si, že nikoli; přesto se několikrát vydere na povrch, ale v příliš malé míře, než aby to bylo pro dílo Součkové důležité. Podobně je to i s žánry čínské poezie. Vzhledem k tomu, že Součková nijak nepřihlížela ke čtyřřazové struktuře čínské básně, soudím, že i jistá obdobnost čínských žánrů je spíše nevědomky odpozorovaný rys.

Naprosto odlišné od čínské poetiky je nadužívání abstrakt a nepřímých pojmenování, stejně tak jako výskyt básní, jejichž vnitřní vývoj je zablokovan nesourodými básnickými obrazy.

Na druhou stranu vytváření si vlastního kulturního kódu, ve kterém mohla Součková využít svých rozsáhlých znalostí i autobiografických zážitků, se zdá být zcela vlastní povaze popisované autorky, tak to dokládají i ony dopisy z let 1940-43.

⁴⁰ Podle Slovníku českých spisovatelů od roku 1945. Díl 2. M-Ž. Praha, Brána 1998, str. 400.
je Škola povídek jakousi učebnicí poetiky 18. a 19. století.

⁴¹ Z pozůstalosti.

Summary:

The Yellow Dusk (*Žlutý soumrak*), a book of poetry by Milada Součková, was published in 1942 as a collection inspired by Chinese poetry. As the title of my essay *The influence of Chinese poetry on Milada Součková's book of poems The Yellow Dusk* suggests, I have focused on tracing the evidence of Chinese poetic influence on Součková's work. I paid special attention to the poetic form, motifs, ideological background of the poems, and to possible historical sources of inspiration. I made a list of Czech, German and French translations of Chinese poetry for that purpose.

I have drawn the conclusion that the influence of Chinese poetry manifests itself in various ways in *The Yellow Dusk*.

To some extent, the influence seems to be intentionally taken over and adequately reshaped. This is the case of the five-syllable verse form and the epiteta constants.

Application of other motifs and categories is also intentional, but as their original meaning is not fully comprehended, they serve as mere ornaments. E.g. chinoiserie is used this way.

Whether Součková responds to the Chinese synecdochical principle is not quite clear. Certain features seem to indicate so, but these are so rare that, in my opinion, they are of no significance to Součková's work. E.g. there is certain similarity with Chinese genres. However, considering the fact that Součková did not use the four-phase structure, typical for Chinese poems, I think that the similarity is unconscious and merely accidental.

Extensive use of abstract nouns and indirect designations differs from the Chinese poetics very strongly. So do the poems whose inner development is based on incongruous poetical images.

On the other hand, Součková's creation of her own cultural code, which is a characteristic trait of the Chinese poetics, seems to be inherited to the author's nature. In doing this, she could draw on her extensive knowledge and life experience.