

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra asijských studií

MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Obsahová a jazyková analýza vybraných písňových textů

japonského tradičního hudebního žánru *enka*

Content and Linguistic Analysis of Selected Lyrics of Japanese

Traditional Music Genre *Enka*

Vypracovala: Bc. Miriam Formánková

Vedoucí práce: Mgr. Tereza Nakaya

OLOMOUC 2019

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma „Obsahová a jazyková analýza vybraných písňových textů japonského tradičního hudebního žánru *enka*“ vypracovala samostatně pod odborným dohledem vedoucího diplomové práce a uvedla jsem všechny použité podklady a literaturu.

V Olomouci dne.

Podpis

Anotace

Autor:	Miriam Formánková
Název práce:	Obsahová a jazyková analýza vybraných písňových textů tradičního japonského hudebního žánru <i>enka</i>
Fakulta a katedra:	Filozofická fakulta – Katedra asijských studií
Vedoucí práce:	Mgr. Tereza Nakaya
Počet stran:	79
Počet znaků s mezerami:	134 073
Počet příloh:	2
Počet titulů použitých pramenů a literatury:	18
Počet internetových zdrojů:	11
Klíčová slova:	enka, analýza, písňový text, Misora Hibari, Išikawa Sajuri, Icuki Hiroši, Kitadžima Saburó, kajókjoku

Tato práce má za cíl představit japonský tradiční hudební žánr *enka* a jeho specifika a v praktické části analyzovat osmdesát vybraných písňových textů. V teoretické části práce je popsán původ a vývoj žánru *enka*, problematika jeho vymezení a také obecná specifika *enky*. V praktické části je analyzováno osmdesát textů písní vydaných mezi lety 1949–1989. Písně byly vybrány od čtyř interpretů *enky*: Misori Hibari, Išikawy Sajuri, Kitadžimy Saburóa a Icukiho Hirošiho. V obsahové analýze jsou zkoumána hlavní témata písňových textů, v jazykové části analýzy jsou zkoumány opakující se motivy a také užitá osobní zájmena. V rámci analýzy jsou také sledovány rozdíly mezi písněmi zpívanými muži a písněmi zpívanými ženami.

Poděkování

Děkuji vedoucí mé práce Mgr. Tereze Nakaya za nezměrnou trpělivost, ochotu, čas a cenné připomínky, které věnovala mé práci. Dále bych ráda poděkovala Mgr. Věře Morgan, Ph.D. za korekturu muzikologické části mé práce.

Taktéž děkuji své rodině za podporu při psaní této práce.

Obsah

Úvod.....	9
1 Hudební žánr <i>enka</i>	11
1.1 Původ a vývoj žánru <i>enka</i>	11
1.2 Problematika vymezení žánru <i>enka</i>	15
1.3 Způsoby psaní slova <i>enka</i>	16
1.4 Zdroje vlastní práce a předchozí studie o žánru <i>enka</i>	16
2 Specifika <i>enky</i>	19
2.1 Hudební složka.....	19
2.2 Textová složka.....	21
2.3 Tematická složka.....	22
2.4 Podžánry <i>enky</i>	23
2.5 Významné osobnosti <i>enky</i>	25
2.5.1 Otec <i>enky</i> Koga Masao.....	25
2.5.2 Misora Hibari.....	26
2.5.3 Kitadžima Saburó.....	26
2.5.4 Icuki Hiroši.....	27
2.5.5 Išikawa Sajuri.....	27
3 Obsahová analýza textů písní.....	29
3.1 Témata písní.....	30
3.2 Téma milenecké lásky.....	30
3.3 Téma stesku po domově.....	33
3.4 Téma lidského života.....	34
3.5 Téma hrdinství.....	35
3.6 Ostatní témata.....	37
3.7 Rozdíly v pojetí písní zpívaných mužskými a ženskými interprety	38
4 Jazyková analýza.....	40
4.1 Motiv lásky v textech <i>enky</i>	40
4.2 Motiv pláče a smutku v textech <i>enky</i>	42

4.3	Motiv srdce.....	45
4.4	Motiv samoty a osamělosti.....	47
4.5	Motiv snu	48
4.6	Motiv pití alkoholu.....	49
4.7	Motiv domova	51
4.8	Osobní zájmena.....	54
4.8.1	Odkazování k první osobě.....	55
4.8.2	Odkazování k druhé osobě	57
4.8.3	Odkazování k třetí osobě.....	60
4.8.4	Shrnutí	62
	Závěr.....	64
	Resumé	67
	Seznam použité literatury	68
	Přílohy	71
	Příloha č. 1 – Tabulka četnosti výskytu klíčových slov	71
	Příloha č. 2 – Seznam vybraných textů k analýze	72
	Interpret: Misora Hibari.....	72
	Interpret: Išikawa Sajuri	74
	Interpret: Icuki Hiroši	76
	Interpret: Kitadžima Saburó	77

Seznam tabulek

Tabulka 1: Statistika RIAJ	15
Tabulka 2: Téma milenecké lásky	31
Tabulka 3: Perspektiva, ze které je píseň zpívána	38
Tabulka 4: Klíčová slova motivu lásky	40
Tabulka 5: Klíčová slova motivu pláče a smutku	42
Tabulka 6: Klíčová slova <i>ame, kaze</i>	43
Tabulka 7: Klíčová slova motivu srdce	45
Tabulka 8: Klíčová slova motivu samoty a osamělosti	47
Tabulka 9: Klíčové slovo motivu snu	48
Tabulka 10: Klíčové slovo motivu pití alkoholu	49
Tabulka 11: Klíčová slova motivu domova	51
Tabulka 12: Zájmena odkazující k 1. osobě	55
Tabulka 13: Zájmena odkazující k 2. osobě	57
Tabulka 14: Zájmeno odkazující ke 3. osobě	60

Ediční poznámka

V práci je použita česká transkripce japonských pojmů a jmen. U bibliografických údajů anglicky psaných zdrojů je ponechána anglická transkripce. V textu jsou zvýrazněny kurzívou japonské výrazy, názvy písní a fonetický přepis písňových textů. Kurzívou nejsou psána vlastní jména, názvy historických období (ér) a geografické názvy míst.

Japonská jména jsou uvedena v pořadí příjmení – jméno. Jména skloňuji dle pravidel spisovné češtiny. Také skloňuji slovo *enka*, kterému jsem určila ženský rod.

V teoretické části uvádím u každé písně japonský název ve znacích, fonetický přepis a rok uvedení písně. U písní uvedených v praktické části práce pak není uveden název ve znacích, jelikož je celý seznam analyzovaných písní včetně japonských názvů ve znacích a překladů názvů písní do češtiny uveden v příloze č. 2.

Autorem překladů, není-li uvedeno jinak, je autorka této práce.

Úvod

Enka je specifickým japonským hudebním žánrem, se kterým se dříve či později setká zřejmě každý, kdo se o japonskou hudbu zajímá. Žánr samotný není snadné zcela přesně vymezit, ale je možné jej alespoň stručně definovat jako žánr sentimentálních písní o nešťastné lásce mezi mužem a ženou, stesku po domově nebo těžkém lidském životě. *Enka* má v Japonsku mnoho fanoušků, ale také odpůrců. Zajímavé je to, že co druhá skupina *ence* vytýká, toho si fanoušci *enky* cení – již zmíněné sentimentality písňových textů, opakování stejných témat a motivů písní nebo určité zastaralosti písní.

Enka je zajímavá už jen svou hudební složkou, která kombinuje západní hudbu a tradiční japonskou hudbu a zpěváci zpívají písně specifickým stylem zvaným *kobuši*. Avšak zkoumání hudební stránky *enky* by jistě stačilo na samostatnou práci, proto jsem se v této práci zaměřila pouze na písňové texty a hudební charakteristiku žánru *enka* uvádím pouze ve shrnutí v druhé kapitole.

Produkce písní žánru *enka* tvoří v současné době přibližně jen desetinu celkové hudební japonské produkce, stále se však jedná o velký počet vydaných alb a singlů tohoto žánru. Písně *enka* také často zaznívají během zábavy karaoke. Posluchači *enky* je spíše starší generace lidí, přesto se najde i mnoho fanoušků mezi mladými Japonci.

Zajímalo mě, o čem písně *enka* pojednávají, že jsou stále (ač v menší míře) populární mezi mnoha lidmi, přestože ze strany kritiků zaznívá, jak je *enka* zastaralá a nemoderní. Nebylo by však v mých možnostech zkoumat všechny písně *enka*, proto jsem zvolila pro svou analýzu písně vydané v období Šówa, konkrétně po druhé světové válce od roku 1949 do roku 1989. V tomto období se *enka* těšila největší popularitě. Přestože jsem si vymezila časové období, stále bych musela vybírat z nezměrného počtu písní. Řešením bylo zvolení čtyř zpěváků *enky*, od kterých jsem písňové texty dále vybírala. Jedná se o jedny z nejznámějších interpretů *enky* – zpěvačky Misoru Hibari a Išikawu Sajuri a zpěváky Kitadžimu Saburóa a Icukiho Hirošiho. Od každého z nich jsem vybrala dvacet písňových textů se snahou zvolit ty nejznámější písně. Volbou čtyř z nejznámějších interpretů *enky* a jejich nejpopulárnějších písní jsem měla snahu vytvořit vzorek písňových textů, který by prezentoval nejpopulárnější témata písní *enky*.

Cílem této práce je v první části představit žánr *enka* a jeho specifika, v druhé části pak analyzovat vybrané písňové texty *enky*. Zjišťuji, jakými tématy se písně zabírají a jaké motivy se v písních opakují a co tím vyjadřují. Práce je rozdělena

do dvou částí, a to na část teoretickou, kterou tvoří kapitola 1 a 2, a část praktickou, kterou tvoří kapitoly 3 a 4.

V první kapitole rozebírám původ a vývoj žánru *enka*. Často se uvádí, že *enka* vznikla v období Meidži, jednalo se však o jiný hudební žánr, než jakým je současná *enka*, jež se vydělila ze skupiny populární hudby po druhé světové válce. V další podkapitole se zabývám problematikou vymezení žánru *enka*, který velkým dílem ovlivnily nahrávací společnosti. Písně jsou v konečném důsledky řazeny do žánru především na základě toho, že je zpívá interpret označený jako zpěvák *enky*. Kapitulu 1 uzavírám představením studií o *ence* nebo písniích obecně, které byly buď zdrojem mé práce nebo mi alespoň pomohly určit, jakým způsobem mám na písňové texty nahlížet.

V kapitole 2 shrnuji specifické prvky žánru *enka* z hlediska hudebního, textového a tematického. Dále uvádím možné podžánry *enky*, které lze určit různými způsoby na základě toho, podle jakých kritérií budeme písně kategorizovat. Kapitulu 2 a celou teoretickou část zakončuji představením významných osobností *enky*. První z nich je „otec *enky*“ Koga Masao a následují jej čtyři z nejznámějších interpretů *enky*, jejichž písně rozebírám v praktické části práce – Misora Hibari, Išikawa Sajuri, Kitadžima Saburó a Icuki Hiroši.

Kapitolou 3 začíná praktická část práce. Nejdříve jsem zkoumala obsah písňových textů a zjišťovala, jakými tématy se písně zabývají. Každé téma jsem pak zpracovala do samostatné podkapitoly. Poslední část kapitoly 3 shrnuje vyzorované rozdíly v pojetí různých témat mezi písniemi mužů a písniemi žen.

Kapitola 4 je druhou praktickou částí práce, tedy jazykovou analýzou písňových textů. V této části analyzuji motivy, objevující se v písňových textech, pomocí tzv. klíčových slov. Klíčovými slovy jsou často se opakující výrazy vztahující se k tématům písni. Kapitola je zakončena zkoumáním užití osobních zájmen v analyzovaných písňových textech.

1 Hudební žánr *enka*

Žánr *enka* je tradiční japonský hudební žánr, ve kterém se mísí prvky staré tradiční japonské hudby s prvky západní hudby a texty písní pojednávají o nešťastné lásce, stesku po domově nebo těžkostech lidského života. Sledování původu i vývoje žánru (viz podkapitola 1.1) je částečně komplikováno problematikou samotného vymezení žánru *enka* (viz podkapitola 1.2). Na japonském hudebním trhu tvoří *enka* sice malou část celkové produkce (viz Tabulka 1), přesto se každoročně jedná o velký počet vydaných singlů a alb tohoto žánru. *Enka* si tak stále drží své místo mezi ostatními hudebními žánry.

1.1 Původ a vývoj žánru *enka*

Enka je japonský hudební žánr, řadící se mezi populární hudbu.¹ Naprosto přesnou definici tohoto žánru je však obtížné vyjádřit (viz podkapitola 1.1). Slovník *Nihongo daidžiten*² uvádí u hesla *enka* dva významy. Prvním z nich je „Druh japonské populární hudby. Má původ v deklamačním zpěvu³, který měl šířit myšlenku demokratických práv (pozn. na počátky éry Meidži). Příkladem prvních písní jsou *Dainamaito buši* nebo *Rappa buši*.“ Druhý uvedený význam je „*Rjúkóka*⁴ (流行歌, č. módní píseň) jakožto druh populární hudby nesoucí sentimentální pocity. Je zpíván plačtivě znějícím způsobem zpěvu.“⁵

První uvedená definice se týká *enky*, která byla populární především v období Meidži (1868–1912) a v období Taišó (1912–1926). Od současné *enky* se zásadně liší, ačkoliv to neznamená, že spolu oba žánry vůbec nesouvisí.⁶ Původní označení *enka* vzniklo ze zkrácení *enzecu no uta* (演説の歌, č. proslovová píseň). Kořeny tohoto žánru sahají do osmdesátých let 19. století, kdy v Japonsku probíhalo Hnutí za svobodu

¹ Populární hudba na rozdíl od vážné hudby většinou sleduje mimohudební cíl, kterým je primárně rekreace a relaxace. Autor je potlačen na úkor interpreta a často je s touto hudbou spjata hromadná produkce a spotřeba. Struktura skladby je předurčena stylem a žánrem. (MATZER, Antonín, Ivan POLEDŇÁK a Igor WASSERBERGER. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. 2., dopl. vyd. Praha: Supraphon, 1983, s. 311-312.)

² HINOHA, Šigeaki, Acujoši SAKAKURA, Tadao UMESAO a Haruhiko KINDAIČI. *Kódanša nihongo daidžiten*. Tokio: Kódanša, 1994. ISBN 4061210572.

³ j. 演説歌 (*enzecu uta*), jde o projev či proslov prezentovaný formou písně. (JAREŠ, Stanislav a Jaroslav SMOLKA. *Malá encyklopedie hudby*. Praha: Supraphon, 1983, s. 140.)

⁴ Případně též *hajariuta*.

⁵ HINOHA, Šigeaki, Acujoši SAKAKURA, Tadao UMESAO a Haruhiko KINDAIČI. *Kódanša nihongo daidžiten*, s. 223-224.

⁶ WAJIMA, Yūsuke. Birth of Enka. In: MITSUI, Tōru. *Made in Japan: Studies in Popular Music*. 1. vyd. New York: Routledge, 2014, s. 71. ISBN 9781138961500.

a lidská práva (j. *Džijú minken undó*, 自由民権運動), které si kladlo za cíl vytvořit demokratickou ústavu. Aby toto hnutí vláda Meidži potlačila, vydala nařízení omezující veřejný projev. Zároveň se vedoucí představitelé hnutí, kteří chtěli získat podporu široké veřejnosti, museli potýkat s nízkou gramotností mnoha obyvatel. Řešení obou problémů našli ve využití recitované písně. Písně zpívané v ulicích nespádaly do omezujících vládních nařízení a také byly díky ústnímu předávání mnohem přístupnější celé veřejnosti.⁷ Mita tento žánr z období Meidži nazývá *minken enka* (č. *enka lidských práv*).⁸

Zpěvákům, kteří písně napůl zpívali a napůl recitovali za doprovodu hudebního nástroje, se říkalo *enkaši* či *sóši*⁹ (*enka* období Meidži je proto také nazývána *sóšibuši*¹⁰). Projev se podobal pokřikování pouličních prodejců, nicméně cílem bylo zábavnou formou získat podporu lidu. S žánrem *sóšibuši/minken enka* byl spojen také zvyk vytváření tzv. *kae-uta* (替歌, č. zaměněná píseň), kdy se na stejnou melodii zpívala jiná slova. Ve výsledku pak vznikl soubor písňových slok, napsaných různými lidmi, ale zpívaných na jeden totožný nápěv.¹¹

Spolu s ustanovením parlamentu v roce 1890 a vítězstvím Japonska v čínsko-japonské válce v roce 1895 se snížila potřeba politicky orientovaných protestních písní a *minken enka* začala upadat. Žánr byl krátce obnoven během rusko-japonské války v letech 1904–1905, kdy došlo k opětovnému vzrůstu nacionalistického nadšení. Nicméně žánr *minken enka* se začal stále méně zaměřovat na politiku a více na zábavnou stránku. Japonci zároveň začali poznávat kromě nových filozofických směrů nebo literárních žánrů i evropskou hudbu. To mělo vliv i na hudební stránku *minken enky*, která začala být melodičtější. Její interpreti, tzv. *enkaši*, začali jako doprovodný nástroj používat housle, proto se pak *enka* tohoto období nazývala *baiorin enka* (č. houslová *enka*).¹²

Vývoj *minken enky* nicméně nepokračoval dál směrem k žánru *enka*, jak jej známe dnes. Dle druhé výše uvedené definice hesla *enka* ze slovníku *Nihongo daidžiten*

⁷ WADŽIMA, Júsuke. *Cukurareta nihon no kokoro šinwa: Enka o meguru sengo taišú ongakuši*. Tókjó: Kóbunša, 2010, s. 50–51. ISBN 9784334035907.

⁸ MITA, Munesuke. *Social psychology of modern Japan*. New York, NY, USA: Routledge, Chapman & Hall, 1992, s. 30–32. ISBN 071030451X.

⁹ 壮士

¹⁰ *Buši* (節) znamená (v tomto případě) nápěv, melodie.

¹¹ YANO, Christine R. *Tears of Longing: Nostalgia and the Nation in Japanese Popular Song*. Cambridge: Harvard Univ Asia Center, 2003, s. 31–32. ISBN 9780674012769.

¹² Tamtéž, s. 32–33.

je *enka* druh písně zvané *rjúkóka*. *Rjúkóka* má původ již v období Meidži, avšak opravdovou popularitu zaznamenala během následující éry Taišó. Během této éry došlo k hromadnému stěhování obyvatel z venkova do města za práci a písně *rjúkóka* tematicky pojednávaly o osobních zkušenostech lidí, kteří prožili smutek ze ztracené lásky, odloučení a osamění. Ve třicátých letech 20. století pojem *rjúkóka* zahrnoval hudbu, kterou účelově vytvářel rychle se rozvíjející hudební průmysl. V souvislosti s *enkou* a písněmi *rjúkóka* se objevuje i pojem *kajókjoku* (歌謡曲, č. populární píseň). Toto označení začala používat společnost NHK namísto *rjúkóky* na konci dvacátých let 20. století.¹³ Kategorie *kajókjoku* dnes zahrnuje několik žánrů, mezi nimiž tvoří největší skupinu *enka* a japonský pop (J-Pop).¹⁴

Spolu s rozšiřováním rádiového přenosu a nahrávacího průmyslu ve dvacátých a třicátých letech 20. století rostla nejen popularita *rjúkóky*, ale také obliba západních hudebních nástrojů, jako byly housle, harmonika, kytara, mandolína či xylofon, které se používaly pro hudební doprovod populárních písní.¹⁵ Struktura písní *rjúkóka* byla podobná západním písním (tj. sloky střídané refrémem), rytmus písní odpovídal jazzovým a popovým melodiím přejatým z Ameriky a Evropy, avšak tonalita zůstala čistě japonská.¹⁶

Pro nahrávací společnosti byla *rjúkóka* (nebo *kajókjoku*) sdíleným zájmem. Zajímaly se o ni i zahraniční nahrávací společnosti, které vstoupily na japonský trh ve dvacátých letech 20. století. Při nahrávání singlů či alb písní se neuzavírala jednoduchá smlouva kupříkladu mezi společností a zpěvákem, ale nahrávací společnosti vytvořily obchodní systém, tzv. *senzoku seido* (専属制度, č. výlučný systém), ve kterém spolu uzavřeli výhradní smlouvu s určitou nahrávací společností zpěvák, skladatel, aranžér, doprovodný orchestr i prodejce nebo výrobce hudebních nosičů. Tento systém následně přetrvával až do sedmdesátých let, kdy jej vystřídal jiný systém, ve kterém hlavní roli hrálo hudební vydavatelství a rozhlasová stanice ve spolupráci s nezávislými hudebníky a skladateli.¹⁷

¹³ STEVENS, Carolyn. *Japanese Popular Music: Culture, Authenticity and Power*. Hoboken: Taylor and Francis, 2012, s. 14–15. ISBN 9781134179527.

¹⁴ FUJIE, Linda. Popular Music. In: POWERS, Richard Gid, Hidetoshi KATŌ a Bruce STRONACH (eds.). *Popular Music in Handbook of Japanese Popular Culture*. New York: Greenwood Press, 1989, s. 210.

¹⁵ YANO, Christine R. *Tears of Longing*, s. 34.

¹⁶ STEVENS, Carolyn. *Japanese Popular Music*, s. 14-15.

¹⁷ WAJIMA, Yūsuke. *Birth of Enka*, s. 71-72.

Poválečná *enka* tedy vychází z písní označovaných *rjúkóka*. Do současné podoby se začala formovat během předválečného období éry Šówa (1926–30. léta). Populární písně tehdy zpívaly kromě profesionálních zpěváků také gejši, které byly vyučeny v tradičním zpěvu a tanci, ovšem aby nezůstaly pozadu za hosteskami nebo obsluhou kaváren, zpívaly i populární písně *rjúkóka*, jež však obohatily o prvky tradiční japonské hudby. *Enka* byla také ovlivněna západními hudebními směry, a to nejvíce žánrem blues. Japonská verze tohoto žánru si vypůjčila pouze melancholickou náladu, hudební formu blues však ignorovala.¹⁸

Konečná podoba *enky* se začala pomalu dotvářet po druhé světové válce. Za zlomový bod je považován rok 1970, kdy vydala své album *Šindžuku no onna* s písněmi žánru *enka* zpěvačka a herečka Fudži Keiko (1951–2013).¹⁹ Písně *enka* se samozřejmě zpívaly a vydávaly i před rokem 1970, ale souhrnný název *enka* jim byl přidělen až zpětně. Do té doby nebyly jasně vymezeny z kategorie písní *kajókjoku*.²⁰ Po druhé světové válce do Japonska hojně proudila americká populární hudba, a proto bylo potřeba odlišit populární hudbu ze zahraničí od populární hudby japonské. Nahrávací průmysl zvolil označení *enka*.²¹

Odlišení toho, co je zahraniční, především americké, a co japonské se nevztahovalo pouze na hudbu. Japonsko bylo v období po druhé světové válce zemí, jejíž obyvatelé se museli rychle vzpamatovat z prohry ve válce, z popření božského původu císaře Hirohita i z rychlého přejímání velkého množství věcí ze Západu, především z USA. Tato situace vedla k tomu, že si mnoho Japonců kladlo otázky: „Kdo jsme my, Japonci?“, „Co je to japonskost?“ nebo „Co dělá Japonsko Japonskem?“²² Žánr *enka* v sobě sdružoval japonské populární písně, které se ve svých textech vracely k tradicím a vzpomínaly na staré časy, čímž si získaly velkou oblibu posluchačů. *Enka* je často označována právě jako „*Nihon no kokoro*“ – duch Japonska,²³ tedy žánr, který v sobě uchovává staré tradice a národní kulturu.

V současné době tvoří *enka* už jen menšinovou část japonského hudebního průmyslu. Organizace RIAJ (The Recording Industry Association of Japan) sleduje

¹⁸ YANO, Christine R. *Tears of Longing*, s. 36-37.

¹⁹ (藤圭子, vlastním jménem Abe Džunko 阿部純子)

²⁰ YANO, Christine R. *Tears of Longing*, s. 31.

²¹ WADŽIMA, Júsuke. *Cukurareta nihon no kokoro šinwa*, s. 220-224.

²² YANO, Christine R. *Tears of Longing*, s. 14.

²³ WAJIMA, Yūsuke. *Birth of Enka*, s. 71.

každoročně hudební produkci na japonském trhu a dle dat z posledních čtyř roků²⁴ (2014–2018) postupně klesá počet vydaných nahrávek písni žánru *enka*, jak je ukázáno v tabulce:

Rok	Poměr vydaných nahrávek žánru <i>enka</i> k ostatním žánrům ²⁵
2014	7,66 %
2015	8,32 %
2016	7,97 %
2017	6,67 %

Tabulka 1: Statistika RIAJ

Produkce písni žánru *enka* se pohybuje pod 10 %, což není mnoho, ale stále se jedná o velký počet vydaných alb a singlů.

1.2 Problematika vymezení žánru *enka*

Dle definice *enky* ve slovníku *Nihongo daidžiten* je poválečná *enka* žánr populární hudby nesoucí sentimentální pocity.²⁶ Toto vymezení však může splňovat mnoho písni, které do žánru *enka* v konečném výsledku spadat nebudou. Ani Yano v publikaci *Tears of Longing* (2003) nepředkládá uspokojivou odpověď na určení toho, co je *enka*. Yano uvádí, že spíše než melodie nebo písňový text je při zařazení písně rozhodujícím faktorem její interpret.²⁷ Pokud byl interpret zařazen do kategorie zpěvák *enky* (演歌歌手, *enka kašu*), všechny jím interpretované písně se automaticky stávaly *enkami*. Toto nebyl jen problém rozlišování písni a dohadů, co lze považovat za *enku*. Také interpreti, jež byli jednou označeni za zpěváky *enky*, zůstali bez možnosti změnit žánr hudby, do něhož byli přiřazeni. Rozhodnutí, jaké skladby jsou *enkami*, tak většinou drželi v rukou producenti zpěváků.²⁸

Definice žánru *enka* je tak velmi komplikovaná. Yano označuje žánr *enka* (odhlédne-li se od problematiky výše zmíněného řazení písni do žánru *enka* na základě

²⁴ RIAJ Year Book. *RIAJ: The Recording Industry Association of Japan* [online]. [cit. 2018-11-20]. Dostupné z: <http://www.riaj.or.jp/f/e/issue/industry/>

²⁵ Jedná se pouze o hudební produkci domácího trhu.

²⁶ HINOHA, Šigeaki, Acujoši SAKAKURA, Tadao UMESAO a Haruhiko KINDAIČI. *Kódanša nihongo daidžiten*, s. 223-224.

²⁷ YANO, Christine R. *Tears of Longing*, s. 31.

²⁸ WAJIMA, Yūsuke. *Birth of Enka*, s. 72.

interpreta) jako sentimentální balady²⁹ a také jako písně, ve kterých je zachycena duše Japonska.³⁰ Domnívám se, že se jedná o odpovídající pojmenování, přestože je velmi stručné. Specifika žánru *enka* budou z různých hledisek popsána v kapitola 2 (viz níže).

1.3 Způsoby psaní slova *enka*

Výraz *enka* je v japonštině možné zapsat více způsoby. V období Meidži se slovo *enka* zapisovalo znaky 演歌. Předpokládá se, že vzniklo zkrácením výrazu *enzecu no uta*.³¹ *Enzecu* (演説) znamená „proslov, (veřejný) projev“ a *uta* „píseň“. Pro označení současné *enky* jsou běžně používány tytéž znaky, avšak jedná se zřejmě o zkrácení výrazu *endžiru no uta* (演じる歌).³² Význam slovesa *endžiru* je „vystupovat, účinkovat, předvádět“. Celkově tedy lze volně přeložit jako „píseň k předvádění“.

Při uvedení písní žánru *enka* na trh nahrávacími společnostmi na konci šedesátých let 20. století byly původně pro zápis výrazu užity znaky 艶歌. Znak 艶 (*en*) však nese i význam „erotický“. Použití těchto znaků bylo proto velmi zavádějící a brzy byly nahrazeny znaky neutrálními bez významů, které by mohly pohoršovat.³³

Další variantou zápisu jsou znaky 怨歌, kde znak 怨 má význam „zášť, závist“. Tyto znaky užil v komentáři novinář Hirojuki Icuki při kritice alba Fudži Keiko *Šindžuku no onna*: „...jedná se o písně plné ryzí zášti...“³⁴ Možný je také zápis ve znacích 縁歌, kde znak 縁 (*en*) má význam „náklonnost, blízkost, spřízněnost“. Yano uvádí, že existuje deset možných variant zápisu, blíže však neupřesňuje, jaké to jsou.³⁵ Nejběžnější variantou je nicméně užití znaků 演歌.

1.4 Zdroje vlastní práce a předchozí studie o žánru *enka*

Výchozím teoretickým zdrojem a inspirací této práce je studie Christine R. Yano *Tears of Longing: Nostalgia and the Nation in Japanese Popular Song* (2003). Yano se v ní věnuje mnoha aspektům *enky* od historického vývoje tohoto žánru po vzorce a klišé v písňových textech i v hudbě a detailně se zaměřuje i na roli *enky* v japonské

²⁹ YANO, Christine R. *Tears of Longing*, s. 3.

³⁰ Tamtéž, s. 29.

³¹ WADŽIMA, Júsuke. *Cukurareta nihon no kokoro šinwa*, s. 60-62.

³² YANO, Christine R. *Tears of Longing*, s. 31-32.

³³ WADŽIMA, Júsuke. *Cukurareta nihon no kokoro šinwa*, s. 221-222.

³⁴ WAJIMA, Yūsuke. *Birth of Enka*, s. 79.

³⁵ YANO, Christine R. *Tears of Longing*, s. 41-42.

společnosti. Samotná jazyková analýza písňových textů však tvoří menšinovou část publikace a je spíše kvantitativního charakteru, tj. analýza 115 sesbíraných textů písní vydaných od padesátých do devadesátých let 20. století slouží především k prokázání užitých klišé v písních *enka*. Přesto se jedná o velmi obsáhlou studii v anglickém jazyce, která poskytuje mnoho výchozích dat pro další výzkumy.

Výzkum zaměřující se na emoce v písňových textech, na který Yano často odkazuje, je shrnut v *Social Psychology of Modern Japan* (1992)³⁶ japonského sociologa Mity Munesukeho. Mita se nevěnoval pouze žánru *enka*, ale analyzoval písňové texty vybraných 451 písní vzniklých mezi lety 1868–1963. Zkoumal emoce, převládající v písních v různých obdobích, a zjišťoval, jaké výrazy se v textech nejčastěji užívaly. Výzkum Mity je tak možné využít nejen jako vzor analýzy motivů v písňových textech žánru *enka*, ale i jako zdroj dat při hledání specifických vlastností *enky*.

Dalším obsáhlým dílem pojednávajícím o žánru *enka* je v japonštině vydané *Cukurareta „Nihon no kokoro“ šinwa: „enka“ o meguru sengo taišū ongakuši*³⁷ (č. Vytvořený mýtus „duše Japonska“: poválečné dějiny populární hudby zaměřené na „enku“) autora Wadžimy Júskeho (輪島祐介). Ačkoliv se nevěnuje jazykové nebo obsahové analýze písňových textů, jedná se o přínosné dílo z hlediska podrobného vzniku a vývoje žánru *enka*. Rozebírá nejrůznější vlivy jiných žánrů a forem na poválečnou *enku* a také se hodně věnuje činnosti a vlivu nahrávacích společností, které se zasloužily o vymezení samostatného žánru *enka*.

Jednou z mála prací zaměřených na analýzu písňových textů *enky* je dizertační práce Debry Jane Occhi s názvem *Namida, Sake, and Love: Emotional Expressions and Japanese Enka Music* (2000). Occhi se primárně zaměřuje na emoce vyjádřené v písňových textech, dále uvádí vlastní analýzu vybraných osmdesáti písňových textů, v rámci které si Occhi určila nejrůznější kategorie pro rozřazení textů (pohlaví zpěváka, to, zda je píseň zpívána z pohledu muže nebo ženy, místo, ke kterému se píseň váže, roční období, počasí atd.). Jazykové analýze Occhi věnovala velkou část práce a dané texty porovnávala v rámci určených kategorií. Na rozdíl od analýzy zpracované Yano se tak jedná o mnohem podrobnější rozbor. Jedinou zpozorovanou nevýhodou Occhiiny

³⁶ MITA, Munesuke. *Social psychology of modern Japan*. New York, NY, USA: Routledge, Chapman & Hall, 1992. ISBN 071030451X.

³⁷ 創られた「日本の心」神話—「演歌」をめぐる戦後大衆音楽史

analýzy je nepoměr mezi písněmi zpívanými interprety (sedmnáct písňových textů) a interpretkami (54 písňových textů).³⁸ Occhi se věnuje porovnání výrazů užitých v textech písní zpívaných muži a v textech písní zpívaných ženami, a tedy je otázkou, zda takto silný nepoměr neovlivnil výsledek analýzy.

Ve své práci jsem se pokusila o vlastní způsob analýzy, při které jsem se inspirovala metodami Yano, Mity i Occhi. Yano našla v písňových textech klíše v podobě opakujících se výrazů – klíčových slov, věnuje jim však jen malou pozornost ve srovnání s celkovým rozsahem své studie. Mým záměrem bylo nalézt klíčová slova v písňových textech a zjistit, se kterými emocemi nebo jinými motivy vyjádřenými v písni se pojí. Po vzoru Occhi jsem zkoumala rozdíly mezi písněmi mužských a ženských interpretů, nicméně jsem při vytváření korpusu písňových textů k analýze zvolila rovnoměrný počet písní zpívaných muži a ženami (tj. čtyřicet a čtyřicet písní). Snažila jsem se tak vyhnout nepřesnosti závěrů při porovnávání písní mužských a ženských interpretů. Během podrobné analýzy jednotlivých písňových textů jsem pak částečně navazovala na metody Yano, Mity a Occhi, avšak i v závislosti na výběru textů k analýze jsem dospěla k vlastním, níže v kapitolách 3 a 4 popsaným závěrům.

³⁸ Zbývajících devět písňových textů pak spadá do kategorie duet, kde se střídá ve zpěvu muž a žena.

2 Specifika *enky*

V této kapitole jsou uvedeny prvky typické pro písně žánru *enka*. Jak již bylo zmíněno v podkapitole 1.1, písně jsou řazeny do žánru *enka* často na základě toho, že je zpívá interpret označovaný za zpěváka *enky* (j. *enka kašu*), což komplikuje přesnější definování žánru. Pokud daný zpěvák vydá i písně, které by jinak spadaly do jiných žánrů, jsou pak tyto automaticky zařazeny do žánru *enka*. Přesto lze identifikovat několik rysů, kterými se písně *enka* od ostatní hudební produkce odlišují. V následujících podkapitolách stručně uvedu specifické rysy *enky* z hlediska hudebního, textového a tematického.

V písních *enka* se uplatňuje určitý způsob provedení, tzv. *kata*, kam spadají opakující se klišé témat i výrazů v písňových textech. *Kata* není jen záležitostí *enky*, neobjevuje se pouze v hudbě, ale patří celkově do japonské kultury – *kata* jsou součástí bojových umění (武道, *budó*), aranžování květin (華道, *kadó*) nebo čajového obřadu (茶道, *sadó*).³⁹ Je to způsob, jak provádět věci správně. V *ence* se pak *kata* projevují mnoha různými způsoby. Může se jednat o vzory při skládání textů písní, které mají velmi často rozsah tří slok. Existuje *kata* pro hudební složku *enky*, kde jsou zahrnuty užívané stupnice, posloupnost akordů či vokální ozdoby (*kobuši*).⁴⁰ *Kata* se dále využívají i při přednesu *enky*. Yano podrobně rozebírá pohyby a pozice částí těla zpěváků, srovnává i rozdíly mezi zpěváky a zpěvačkami při přednesu písní.⁴¹ Příkladem *kata* může být i vzhled interpretů – zpěvačky jsou obvykle oblečeny do tradičního kimona a u mužů se střídá kimono a oblek.

2.1 Hudební složka

Ačkoliv se tato práce zaměřuje na obsahovou a jazykovou analýzu textů *enky*, pokládám za důležité alespoň stručně zmínit hudební charakteristiku tohoto žánru. Vzhledem k tomu, že byl vývoj *enky* poměrně spletitý a byl ovlivněn jak tradiční japonskou, tak i západní hudbou, se tyto vlivy v hudbě *enky* různou mírou odrážejí.

³⁹ YANO, Christine R. The Marketing of Tears. In: CRAIG, Timothy J (ed.). *Japan Pop!: Inside the World of Japanese Popular Culture*. London: M.E. Sharpe, 2000, s. 60-63. ISBN 9780765631619.

⁴⁰ Tamtéž, s. 58.

⁴¹ YANO, Christine R. *Tears of Longing*, s. 114-115.

Skladatelé *enky* využívají nejčastěji dvou pentatonických stupnic,⁴² kterým se říká *jonanuki* a podobně jako evropské diatonické stupnice mají varianty *dur* a *moll*. Celkově převažují mollové stupnice, pravděpodobně z důvodu, že znějí tesklivě. Název *jonanuki* vychází z jap. *jon* (č. čtyři), *nana* (č. sedm) a *nuki* (č. vyjma) a značí, že tyto stupnice vynechávají čtvrtý a sedmý stupeň. Tradiční japonská hudba je postavena na čistých kvartách,⁴³ avšak *jonanuki* právě čtvrtý stupeň vynechává.⁴⁴ Na druhou stranu společným prvkem *enky* a tradiční japonské hudby zůstalo vynechání sedmého stupně stupnice. Ve výsledku pak melodie připomíná starou tradiční japonskou hudbu.⁴⁵

Tempo písní je zpravidla mírné až pomalé, aby více vynikla tklivá nálada. Tímto se *enka* podobá žánru blues.⁴⁶ Jako doprovodné nástroje se od sedmdesátých letch 20. století objevoval saxofon, trubka, elektrická kytara i elektrická basová kytara, klavír a smyčcové nástroje. Tyto nástroje byly někdy doplňovány i japonskými tradičními nástroji, třístrunnou loutnou *šamisen* nebo třináctistrunným drnkacím nástrojem *koto*.⁴⁷ Instrumentální složka písní plní ovšem pouze doprovodnou funkci a těžiště *enky* spočívá v projevu vokálním.

Pro *enku* je charakteristický melismatický způsob zpěvu,⁴⁸ kterému se říká *kobuši*. Toto je důležitým rysem *enky* a zároveň ji to odlišuje od západní populární hudby, která tíhne spíše ke zpěvu sylabickému.⁴⁹ Melisma je ve skutečnosti druh melodické ozdoby. Někdy je melisma použito pouze pro rozšíření melodie, kdy se po vyzpívání ozdoby melodie vrací na původní tón před použitím ozdoby. Tento způsob užití melismatu při zpěvu *enky* je velice specifický a zpěváci jej musí usilovně cvičit.⁵⁰

Co se týče metro-rytmické složky písní *enka*, v naprosté většině převažují čtyřdobé takty, velmi zřídka se pak vyskytují takty třídobé (případně šestidobé).

⁴² Pentatonická stupnice je založena na použití pěti různých tónů v rámci jedné oktávy.

⁴³ Kvarta je interval mezi prvním a čtvrtým tónem.

⁴⁴ Okada tento jev vysvětluje nedostatečným výzkumem hudební teorie japonské tradiční hudby, která byla konfrontována se západní hudbou a výsledkem se stalo zavedení *jonanuki* jako pentatonické stupnice. *Jonanuki* se sice podobala japonské hudbě i pentatonice užívané v západní hudbě, avšak důležitost čtvrtého stupně byla opomenuta. (OKADA, Maki a Gerald GROEMER. Musical characteristic of Enka. In: *Popular Music*. Cambridge University Press, 1992, 10(3), s. 285)

⁴⁵ OKADA, Maki a Gerald GROEMER. Musical characteristic of Enka. In: *Popular Music*. Cambridge University Press, 1992, 10(3), s. 283-286.

⁴⁶ YANO, Christine R. *Tears of Longing*, s. 103.

⁴⁷ Tamtéž, s. 42.

⁴⁸ Melismatický zpěv je způsob zpěvu, kdy je jedna slabika zpívána na více tónů. (Hudba. KOVÁŘ, Petr. *Všeobecný přehled*. Praha: Fragment, 2007, s. 461-462. ISBN 9788025305300.)

⁴⁹ Sylabický zpěv je způsob zpěvu, kdy jedna slabika odpovídá jednomu tónu. (Hudba. KOVÁŘ, Petr. *Všeobecný přehled*, s. 461-462.)

⁵⁰ OKADA, Maki a Gerald GROEMER. Musical characteristic of Enka, s. 288-289.

Na rozdíl od západní hudby se však nerozlišují přízvučné a nepřízvučné doby v rámci jednoho taktu, tedy není zde přítomné hudební metrum. Taktéž zpěv se řídí více rytmem mluveného slova, než aby se přizpůsoboval přesné délce not.⁵¹

2.2 Textová složka

Enka je charakteristická tím, že píseň napsaná v devadesátých letech je snadno zaměnitelná za píseň z doby těsně po druhé světové válce.⁵² Jinými slovy působí jako mnohem starší dílo, než ve skutečnosti je. Toto je dáno nejen melodií *enky*, která vychází z japonské tradiční hudby, ale především nostalgií obsaženou v textech. *Enka* se označuje někdy jako balada, což souvisí s jejími melodramatickými texty soustředujícími se na nešťastnou lásku, ztrátu nebo touhu po vzdáleném domově. Byla nazvána i jako *namida o takusan nagasareru uta* (č. píseň, která přiměje prolít mnoho slz). Podle Yano *enka* vyjadřuje opravdové cítění Japonců, a proto je dnes nazývána jako *Nihon no uta* (č. píseň Japonska) a někdy také *dentó no oto* (č. zvuk tradice).⁵³

Nostalgické pocity jsou v písních *enka* vytvářeny pomocí opakujících se slov, motivů a témat, které Yano nazývá klišé. Podrobněji se motivy, klíčovými slovy i tématy zabývám při samotné analýze textů v kapitole 4 a 5. Klišé lze však odhalit už jen při pohledu na názvy písní, namátkou např. *Ame no Jokohama* (雨のヨコハマ, č. **Deštivá** Jokohama, 1969), *Ame no bodžó* (雨の慕情, č. Toužení v **dešti**, 1980), *Nagasaki wa kjó mo ame datta* (長崎は今日も雨だった, č. I dnes byl v Nagasaki **děšť**, 1969) apod. V názvech písní, které jsem při excerpci textů k analýze procházela, se také často objevovaly výrazy *sake* (酒, č. alkohol), *kawa* (川, č. řeka) nebo *furusato* (故郷, č. rodné místo), nicméně příkladů podobných názvů písní by bylo možné nalézt nepřeberné množství i s mnoha jinými výrazy.

Podobně jako lze vysledovat opakující se výrazy v názvech písní, opakují se i motivy a témata v písňových textech. Tato repetitivnost a neustálé omílání podobných námětů však není ničím, co by snižovalo hodnotu písní *enka*, naopak je to jeden z důležitých znaků tohoto žánru. Posluchači *enky* neposlouchají pouze jednotlivé písně,

⁵¹ OKADA, Maki a Gerald GROEMER. Musical characteristic of Enka, s. 290-294.

⁵² YANO, Christine R. *Tears of Longing*, s. 3.

⁵³ Tamtéž, s. 5.

ale celý korpus navzájem se překrývajícími frázemi a melodiemi. Výsledkem užití klišé v písňových textech je poté umocnění vyjádřených pocitů bolesti, touhy a nostalgie.⁵⁴

2.3 Tematická složka

V předchozí podkapitole již bylo uvedeno, že i témata písňových textů *enky* jsou omílanými klišé. Tato témata lze rozdělit do šesti skupin podle obsahu:

- Písňe o milenecké lásce mezi mužem a ženou. Láska je často nešťastná a nenaplněná, ale není to pravidlem. Jedná se kupříkladu o známé písňe *Kanašii sake* (1967) zpěvačky Miori Hibari, kde je tématem rozchod muže se ženou, nebo *Šindžuku no onna* (1969) zpěvačky Fudži Keiko, která v písni zpívá o nenaplněné lásce.
- Písňe o cestování a stesku po domově. V názvu anebo v textu písňe se často objevuje výraz *furusato* (č. rodné místo), na které zpěvák vzpomíná a touží se tam vrátit. Výraz *furusato* může být zastoupen i jinými slovy významově odkazujícími k domovině (viz podkapitola 4.7 Motiv domova), která je zpravidla prezentována jako hezké místo s mnoha vzpomínkami. Důvodem stesku pak bývá právě cesta pryč z domova.
- Písňe o vztahu k matce. V těchto písňích je vyjádřen obdiv a láska k ženě, která vychovala a zabezpečila své dítě i přes těžkosti osudu (např. ztrátu manžela).
- Písňe o šťastném soužití manželů nebo rodiny obecně. V těchto písňích je vyjádřena čistá dlouhodobá láska a oddanost manželovi, manželce či rodině.
- Písňe o hrdinství. Zpravidla zpívány muži o opuštění vlastní rodiny a těžké práci, díky které své milované může materiálně zabezpečit. Na svůj úděl si muž nestěžuje, kvůli svým blízkým je ochoten podstoupit cokoli.
- Písňe o těžkém lidském životě. Často jsou zpívány ženami o životě plném útrap a bolesti, které jsou jeho nezbytnou součástí.

Podle Yano se mírně liší výběr témat na základě toho, zda je interpretem písňe žena nebo muž. Podobné téma totiž v závislosti na pohlaví interpreta vyznívá ve výsledku odlišně.⁵⁵ Je však také nutné rozlišit, z jaké perspektivy je píseň zpívána. Nelze striktně oddělit mužskou a ženskou píseň pouze na základě pohlaví interpreta.

⁵⁴ YANO, Christine R. *Tears of Longing*, s. 90-91.

⁵⁵ Tamtéž, s. 163-165.

Pro interprety není úplně neobvyklé, aby zpívali písně napsané z ženské perspektivy, ačkoliv většina písní je rozdělena právě na písně z mužské perspektivy zpívané muži a naopak.⁵⁶

Obecně lze vysledovat tendence v písních zpívaných z mužské perspektivy, kde muž vystupuje jako silný hrdina a opouští domov jen proto, aby zabezpečil rodinu prací daleko od rodného místa. V písních s mileneckou tematikou bývá muž v aktivní roli, vyznává ženě lásku, opouští svou milou nebo ji hledá.

Role ženy, která vystupuje v písních *enka* zpívaných z ženské perspektivy, bývá rolí milenky, která prožívá nešťastnou lásku. Žena je často v pasivní roli – čeká na milého, vzpomíná na muže, který jí zlomil srdce, doufá v návrat svého milence, ale sama nepodniká žádnou činnost, díky které by se opět s mužem mohla setkat. Žena prožívá (nešťastnou) lásku, kterou způsobuje muž.

2.4 Podžánry *enky*

Linda Fujie uvádí ve své práci *Popular Music* (1989)⁵⁷ čtyři kategorie, do kterých lze dělit žánr *enka*:

- Písně *enka* ovlivněné písněmi *naniwa-buši* (浪花節). Od zpěváků tohoto podžánru se očekává silný hlas. Typické oblečení zpěváků je kimono, často zářivých a křiklavých barev. Interpretům bývá mezi třiceti až padesáti roky a někteří z nich začínali jako zpěváci *naniwa-buši* písní.
- Písně týkající se obecně života. Oblečením zpěváků i vokálním projevem se podobají výše uvedeným písním *enka* ovlivněným *naniwa-buši*. Témata písní často zahrnují rozpor mezi povinností a citem (jap. *giri* a *nindžó*), lásku mezi bratrem a sestrou nebo pouto mezi rodičem a dítětem. Názvy písní často končí výrazem *-džingi* (仁義), což lze přeložit jako „morální povinnost“, ale i jako „lidskost“, nebo výrazem *-minato* (港) – „přístav“. Zpěváci i zpěvačky nosí japonské oblečení a věkově se pohybují přibližně od dvaceti pěti do čtyřiceti let.

⁵⁶ YANO, Christine R. *Tears of Longing*, s. 157-159.

⁵⁷ FUJIE, Linda. *Popular Music*. In: POWERS, Richard Gid, Hidetoshi KATŌ a Bruce STRONACH (eds.). *Popular Music in Handbook of Japanese Popular Culture*. New York: Greenwood Press, 1989. ISBN 0313239223.

- Písňe *enka* ovlivněné lidovou písní *min'jó* (民謡). Zpěváci mají mezi necelými třiceti až necelými čtyřiceti lety. Ženy mají oblečeno japonské kimono v méně zářivých barvách a muži nosí obleky. Mnoho písní je pojmenováno podle venkovské oblasti, kterým se písňe z velké části věnují.
- Písňe týkající se lásky a ztráty lásky. Toto je největší kategorie písní *enka*. Zpěváci tohoto podžánru obvykle začali svou kariéru už jako zpěváci *enky* a věkově se pohybují velmi různorodě. Zpěvačky mívají při vystoupení oblečeny dlouhé šaty a muži oblek. Názvy písní mohou obsahovat vlastní názvy velkých měst jako Tokio nebo Ósaka, a více se tak orientují na města než na venkov jako předchozí kategorie. Texty písní často pojednávají o platonické nebo ztracené lásce a evokují pocity smutku a osamění. Mužští interpreti mnohdy zpívají o citech ženy. Sentimentalita písní není omezena pouze na textovou stránku, ale umocňuje ji i vokální projev zpěváka a výraz jeho tváře.⁵⁸

Yano⁵⁹ ve své práci vymezuje tři možné podžánry *enky*:

- *Do enka* (ど演歌).⁶⁰ Tento podžánr označuje nejtradičnější podobu *enky* a je silně ovlivněn písněmi *naniwa-buši*. V písních se často objevuje recitace (j. *serifu*) mezi slokami. Častými náměty písní je rozpor mezi povinností a city (*giri-nindžó*), morálka či životní těžkosti.
- *Múdo enka* (ムード演歌, z ang. mood, č. nálada). Tento podžánr byl nejvíce ovlivněn žánrem blues. Písňe jsou často psány v mollové tónině a pomalejším tempu. Podobně jako v blues se v rámci tohoto žánru objevují smutné balady a zpěváci zpívají písňe způsobem, kdy tóny rozechvějí podobně jako při vibratu, což dodává písním tesklivou náladu.
- *Poppusu-kei enka* (ポップス系演歌). Jedná se o *enku*, stojící na pomezí mezi *enkou* a popovou hudbou. Texty se drží tématu lásky a zlomeného srdce, ale převládá v nich lehčí tón. K lehčímu vyznění přispívá i častěji užívaná durová tónina, rychlejší tempo a menší počet melodických ozdob.

⁵⁸ FUJIE, Linda. Popular Music, s. 210-211.

⁵⁹ YANO, Christine R. *Tears of Longing*, s. 42-44.

⁶⁰ Prefix *do* v ósackém dialektu znamená „opravdový, pravý, mimořádný“. (YANO, Christine R. *Tears of Longing*, s. 42.)

Fujie i Yano ve svých pracích rozdělily žánr *enka* do možných podžánrů. Rozdělení dle Fujie je podrobnější. Písně, které by dle Yano zřejmě spadaly do podžánru *do enka*, Fujie ještě dále dělí na písně ovlivněné *naniwa-buši* a písně s tematikou *giri-nindžó* vyčleňuje jako samostatnou kategorii. Především se však liší kritéria, na základě kterých písně kategorizují. Fujie si více všímá věku a oblečení interpretů, Yano se zaměřuje na hudební složku písní. Je zřejmé, že písně žánru *enka* je možné rozdělit do podžánrů různými způsoby v závislosti na stanovených kritériích. I přesto se nelze vyhnout prolínání podžánrů mezi sebou, neboť jedna píseň může snadno spadat do více podžánrů, ať už bychom se řídili rozdělením dle Fujie nebo dle Yano.

2.5 Významné osobnosti enky

V této podkapitole představím pět osobností, které významně ovlivnily žánr *enka*. První z nich je hudební skladatel Koga Masao, který skládal hudbu pro mnoho slavných zpěváků *enky* včetně Misori Hibari. Významných skladatelů či textařů, zabývajících se *enkou*, je bezesporu mnoho, pro účely této práce však jako další významné osobnosti představím čtyři interprety, jejichž písňové texty analyzuji v praktické části své práce. Jedná se o interprety, kteří působili v období Šówa (i později) a řadí se mezi nejvíce populární zpěváky *enky* s velkou základnou fanoušků a miliony prodaných singlů.

2.5.1 Otec *enky* Koga Masao

Koga Masao (古賀政男, 1904–1978) byl hudební skladatel a kytarista a je považovaný za „otce *enky*“. Narodil se ve Fukuoce na Kjúšú a vystudoval Univerzitu Meidži, kde se i vyučil hře na mandolínu. Jeho tvorba byla natolik specifická, že dostala název „*Koga merodí*“ (č. melodie Koga). Styl jeho *enky* se vyznačuje pomalejším tempem, hloubavými texty a hudebním doprovodem kytary nebo mandolíny.⁶¹ Jeho písně jsou známé především díky interpretům, kteří je zpívali. Koga napsal mnoho písní pro zpěváka Fudžijamu Ičiróa (藤山一郎, 1911–1993), například *Oka o koete* (丘を越えて, 1931, č. Přes kopce) nebo *Sake wa namida ka tameiki ka* (酒は涙か溜息か, 1931, č. Víno jsou slzy či vzdychání?). Složil také skladby pro Misoru Hibari (美空ひばり, 1937–1989), která zpívala jeho písně *Musume sendó-san* (娘船頭さん, 1957, č. Slečna loďařka) nebo *Kanašii sake* (悲しい酒, 1966, č. Smutné víno).

⁶¹ YANO, Christine R. *Tears of Longing*, s. 31.

2.5.2 Misora Hibari

Misora Hibari (美空ひばり, vl. jménem Kató Kazue 加藤和枝, 1937–1989) byla zpěvačka a herečka. Pocházela z Jokohamy a díky svému otci, který podpořil její hudební nadání, již v osmi letech zpívala v koncertní hale v Jokohamě. V roce 1949 si ve svých dvanácti letech změnila jméno na Misora Hibari (č. skřivan na krásném nebi) a proslavila se po celém Japonsku rolí ve filmu *Nododžiman-kjó džidai* (のだ自慢狂時代, 1949, č. Bláznivá doba pyšnění se svým hrdlem).⁶² Na konci téhož roku nahrála píseň *Kappa Boogie-Woogie* (河童ブギウギ, 1949, č. Vodníkovovo boogie-woogie), která se stala hudebním hitem. Stejně tak se stala hitem později nazpívaná skladba *Kanašiki kučibue* (悲しき口笛, 1949, č. Smutné hvízdání). Během následujících let rozvíjela slibně jak svou pěveckou, tak i hereckou kariéru. Objevila se ve 166 filmech a nahrála přes 1 500 písní. Kromě *enky* se věnovala kupříkladu i jazzu, přesto však je nejvíce známá jako zpěvačka *enky* a v Japonsku bývá označována za „královnu *enky*“ (j. 演歌の女王, *enka no džoó*). Za svůj přínos hudbě obdržela od japonské vlády medaili Za zásluhy (褒章, *hóšó*) a v červenci roku 1989, měsíc po své smrti, byla japonským premiérem jako první žena oceněna Čestným vyznamenáním národa (国民栄誉賞, *Kokumin eijošó*) za předávání naděje a snů lidem skrze písně (v době po druhé světové válce).⁶³

2.5.3 Kitadžima Saburó

Kitadžima Saburó (北島三郎, vl. jménem Óno Minoru 大野穰) je zpěvák *enky*, textař a skladatel. Narodil se roku 1936 na Hokkaidó do chudé rodiny rybáře. Sociální podmínky se promítly i do jeho tvorby a ve svých písních se věnoval dělnické třídě a pracujícím na venkově. Do roku 2017 vydal přes 260 singlů a 25 alb.⁶⁴ Má obrovskou základnu fanoušků, kteří mu familiárně přezdívají *Sabu-čan*.

Kitadžima se až do roku 2013 pravidelně účastnil *NHK Kóhaku Uta Gassen* (č. Hudební soubor červené a bílé), pěveckého představení konaného vždy poslední den

⁶² Misora Hibari. *Nippon dajhjakka zenšo (Nipponika)* [online]. Shogakukan [cit. 2018-11-25]. Dostupné z: <https://kotobank.jp/word/%E7%BE%8E%E7%A9%BA%E3%81%B2%E3%81%B0%E3%82%8A-170987>

⁶³ Misora Hibari purofiru. *NIPPON COLUMBIA CO.,LTD* [online]. 2010 [cit. 2018-11-25]. Dostupné z: <http://columbia.jp/artist-info/hibari/prof.html>

⁶⁴ Kitadžima Saburó. *NIPPON CROWN CO.,Ltd* [online]. 2010 [cit. 2018-11-25]. Dostupné z: <http://www.crownrecord.co.jp/artist/kitajima/profile.html>

v roce, ve kterém proti sobě soutěží červený tým zpěvaček či ženských hudebních skupin proti bílému týmu zpěváků či mužských skupin. Účast v soutěži je podmíněna pozváním a zpěváci jsou tak poctěni, pokud v *Kóhaku* vystupují. Kitadžima se tohoto pěveckého klání účastnil padesátkrát, z toho třináctkrát zpíval finální sólo.⁶⁵ Ačkoliv již v *Kóhaku* nevystupuje, hudební dráze se věnuje i nadále, kupříkladu v červnu 2018 vydal nový singl *Otoko macu* (男松).

2.5.4 Icuki Hiroši

Icuki Hiroši (五木ひろし, vl. jménem Macujama Kazuo 松山数夫) se narodil roku 1948 a je všeobecně znám jako zpěvák *enky*, ale ve svém repertoáru má i popové písně. V počátcích své kariéry několikrát změnil své umělecké jméno, než v roce 1971 už pod uměleckým jménem Icuki Hiroši zaznamenal obrovský úspěch s písní *Jokohama – tasogare* (よこはま・たそがれ, č. Jokohama – stmívání) autora Hiraoa Masaakiho. Do roku 1989 vydal téměř 80 singlů, k roku 2017 má ve své diskografii přes 150 singlů a 51 alb. Stále se aktivně věnuje pěvecké kariéře a pravidelně koncertuje.⁶⁶ V roce 2007 byl oceněn Medailí s purpurovou stuhou (紫綬褒章, *Šidžu hóšó*), která je japonskou vládou udělována jednotlivcům, jež přispěli akademickému či uměleckému rozvoji.⁶⁷ Taktéž získal Zlaté ocenění od Japonské asociace skladatelů (日本作曲家協会, *Nihon sakkjokuka kjókai*, také JACOMPA).⁶⁸

2.5.5 Išikawa Sajuri

Išikawa Sajuri (石川さゆり, vl. jménem Išikawa Kimejo 石川絹代) se narodila roku 1958 v prefektuře Kumamoto. V roce 1973, ve svých 15 letech, debutovala s písní *Kakurenbo* (かくれんぼ, č. Hra na schovávanou).⁶⁹ V roce 1977 se jí podařilo uspět s písní *Cugaru kaikjó – fujugešiki* (津軽海峡・冬景色, č. Cugarský průliv – v zimě) a

⁶⁵ DAISUKE, Kikuchi. "Kohaku" rallies the J-pop acts, but don't count enka out just yet. *The Japan Times* [online]. The Japan Times, 2014 [cit. 2018-11-25]. Dostupné z: <http://www.japantimes.co.jp/culture/2014/12/30/music/kohaku-rallies-j-pop-acts-dont-count-enka-just-yet/#.WNeHWVWLTDd>

⁶⁶ Hiroshi Itsuki Profile. *Hiroshi Itsuki Official Website* [online]. Itsuki Promotion [cit. 2018-11-25]. Dostupné z: <http://www.itsuki-hiroshi.co.jp/profile>

⁶⁷ Icuki Hiroši šidžu hóšó ni šukufuku komento. *ORICON NEWS* [online]. oricon ME, 2008 [cit. 2018-11-25]. Dostupné z: <https://www.oricon.co.jp/news/52779/full/>

⁶⁸ Nihon rekódo taišó. *JACOMPA: Nihon sakkjokuka kjókai* [online]. JAPAN COMPORSER'S ASSOCIATION, 2017 [cit. 2018-11-26]. Dostupné z: <http://www.jacompa.or.jp/reco-list.html>

⁶⁹ Purofiru. *Išikawa Sajuri ofišaru webusaito* [online]. Kabušiki-gaiša Sajuri ongakuša, 2007 [cit. 2018-11-26]. Dostupné z: <http://www.ishikawasayuri.com/profile/index.html>

od stejného roku začala vystupovat v *NHK Kóhaku Uta Gassen*, kde účinkuje doposud.⁷⁰

Od roku 1973 vydala přes 100 alb a 115 písní, poslední z nich v roce 2018 byl singl *Hana ga saiteiru* (花が咲いている, č. Květy vykvétají). Je stále aktivní zpěvačkou, v roce 2018 absolvovala přibližně patnáct hudebních vystoupení a přibližně 30 rozhovorů pro televizi nebo tisk.⁷¹ Mimo to přispívá formou deníku na své webové stránky a udržuje kontakt se svými fanoušky.

⁷⁰ Kóhaku uta gassen hisutorí: dai 68-kai. *NHK: Nippon hósoku kjókai* [online]. NHK (Japan Broadcasting Corporation) [cit. 2018-11-26]. Dostupné z: <https://www.nhk.or.jp/kouhaku/history/history.html?count=69>

⁷¹ Sukeďžúru. *Išikawa Sajuri ofišaru webusaito* [online]. Kabušiki-gaiša Sajuri ongakuša, 2007 [cit. 2018-11-26]. Dostupné z: <http://www.ishikawasayuri.com/schedule/index.html>

3 Obsahová analýza textů písní

V této a následující kapitole analyzuji 80 písňových textů žánru *enka*. Texty byly vybrány ve snaze vytvořit korpus nejpopulárnějších písňových textů období Šówa po druhé světové válce s důrazem na dobu největší popularity *enky*, tedy sedmdesátá a osmdesátá léta 20. století. Při výběru textů písní jsem přihlédla ke způsobu řazení písní mezi žánr *enka* na základě toho, kým je píseň zpívána, a pro analýzu textů jsem si zvolila písňové texty čtyř zpěváků *enky*. Z neznámějších interpretů *enky* jsem vybrala dvě ženy, Misoru Hibari a Išikawu Sajuri, a dva muže, Icukiho Hirošiho a Kitadžimu Saburóa. Kromě Misoru Hibari jsou všichni interpreti ve své hudební kariéře dosud aktivní. Pro analýzu však využiji pouze texty jejich písní vydaných v rámci stanoveného období, tedy do roku 1989. Od každého interpreta jsem vybrala dvacet písňových textů se zaměřením na texty jejich neznámějších písní. Souhrnný seznam všech analyzovaných písňových textů včetně údajů se jménem autora textu, nahrávací společnosti, která singl nahrála a vydala, a rokem prvního uvedení písně, je uveden v příloze č. 2.

Písňové texty jsem částečně převzala z bookletů CD disků s písněmi *enka*, částečně z internetové databáze písňových textů Mojim.com.⁷² Sesbírané texty jsem vložila do jediného textového souboru. Každý text jsem pak zvlášť analyzovala a opatřila klíčovými slovy popisujícími celkové téma, motivy a perspektivu, ze které je píseň zpívána. Klíčová slova mi usnadnila pozdější porovnávání textů a zjišťování četnosti témat.

V praktické části práce užívám výrazu „téma“ pro celkové téma písně, výrazu „motiv“ pro označení nejmenších tematických prvků v písni (např. celkové téma písně je stesk po domově, v písni se vyskytují motivy vzpomínek na matku a cestování na sever).

V této kapitole prezentuji výsledky obsahové analýzy, ve které jsem se zaměřila na témata textů. Analyzovala jsem hlavní témata písní a to, jakým způsobem je dané téma podáno a jak velkou část tvoří písně daného tématu vzhledem k celkovému počtu analyzovaných písní. Cílem obsahové analýzy bylo v první řadě identifikovat hlavní témata písňových textů a zjistit četnost jednotlivých z nich v rámci celkových osmdesáti zkoumaných textů. Dalším cílem bylo zjistit, zda je téma zpracováno více různými

⁷² Mojim.com: *Mojim Lyrics* [online]. [cit. 2018-11-20]. Dostupné z: <https://mojim.com/>

způsoby a zda se nějakým způsobem liší vyznění jednotlivých písní se stejným hlavním tématem. Zkoumala jsem proto i užité motivy v písních. Dále jsem porovnávala písně zpívané interpretkami a interprety a zjišťovala jsem, zda se obsahy písní výrazně liší. V případě, že se lišily, zkoumala jsem, jaké rozdíly lze v písňových textech nalézt.

Analyzovaná témata písní jsou popsána v jednotlivých podkapitolách a celou kapitolu uzavírá podkapitola 3.7, ve které popisují vyzorované rozdíly mezi písněmi zpěváků a zpěvaček.

3.1 Témata písní

V rámci zkoumaných textů se opakuje vícero dílčích témat, která jsem určila na základě analyzování písňových textů a rozdělila do čtyř hlavních témat – písně s tématem milenecké lásky, tématem stesku po domově, tématem lidského života a tématem hrdinství. Písně nespádající do žádné z těchto čtyř kategorií jsou uvedeny v podkapitole 3.6 Ostatní témata. V mnoha písních se prolíná více motivů, u každé jsem však určila jedno hlavní téma písně. Motivy jsou detailněji zpracovány v kapitole 4 jako součást jazykové analýzy textů.

Zkoumaná témata i jejich počet v poměru k celku jsou zkresleny výběrem textů k analýze. Vzhledem k tomu, že písňové texty byly vybrány ve snaze zvolit nejznámější písně nejvýznamnějších interpretů, může být tato analýza pokládána za průzkum nejoblíbenějších témat v žánru *enka* v období od roku 1949⁷³ do roku 1989.

3.2 Téma milenecké lásky

Písně o vztahu mezi mužem a ženou tvoří 43 z 80 zkoumaných písňových textů. Poměr počtu textů je téměř totožný u interpretů Misori Hibari, Išikawy Sajuri a Icukiho Hirošiho:

⁷³ Rok 1949 není zvolen náhodně. V tomto roce začala svou hudební (i hereckou) kariéru zpěvačka Misora Hibari.

Interpret	Počet písní s tématem milenecké lásky
Misora Hibari	13
Išikawa Sajuri	13
Icuki Hiroši	14
Kitadžima Saburó	3

Tabulka 2: Téma milenecké lásky

Ze zkoumaných textů těchto tří interpretů je vždy více než polovina písní věnována tématu milenecké lásky. V písňových textech Kitadžimy Saburóa je hlavním tématem milenecká láska pouze ve třech případech. Na první pohled je zarážející rozdíl mezi počtem textů s hlavním tématem milenecké lásky u interpretů Icukiho a Kitadžimy. Ve své analýze nezpracovávám texty jiného mužského interpreta pro lepší srovnání témat, kterým se věnují mužští interpreti. Také je poměr témat ovlivněn omezeným výběrem textů k analýze. Nicméně konkrétně u zpěváka Icukiho je téma milenecké lásky časté stejně jako písně zpívané z ženské perspektivy.

Témata milenecké lásky v analyzovaných textech jsou z velké části zaměřena na nešťastnou či nenaplněnou lásku mezi mužem a ženou. Častým důvodem nešťastné lásky je rozchod. Ten je spíše iniciován mužem (např. *Jokohama – tasogare*, 1971, Icuki):

よこはま たそがれ	<i>Jokohama tasogare</i>	Soumrak v Jokohamě
ホテルの小部屋	<i>hoteru no kobeja</i>	V malém hotelovém pokoji
くちづけ 残り香	<i>Kučizuke nokoriga</i>	zbytek chuti po polibku
煙草のけむり	<i>tabako no kemuri</i>	a kouř z cigaret
ブルース 口笛 女の涙	<i>Burūsu kučibue onna no namida</i>	Smutné hvízdání, slzy ženy
あの人は行って行ってしまった	<i>Ano hito wa itte itte šimatta</i>	(ten člověk) odešel, odešel
あの人は行って行ってしまった	<i>Ano hito wa itte itte šimatta</i>	(ten člověk) odešel, odešel
もう帰らない	<i>mó kaeranaí</i>	už se nevrátí

Žena je častěji ta pasivní, která je opouštěna a zůstává sama se zlomeným srdcem, jako je tomu i v písních Misori Hibari *Aru onna no uta* (1967) nebo *Midare kami* (1987).

V písni *Anata ni kaeritai* (1980, Išikawa) je to naopak žena, která odchází, avšak nerada. V písni *Jogiša no onna* (1972, Icuki) žena odjíždí pryč, aby na nešťastnou lásku

zapomněla. Několikrát se opakuje příběh ženy, sedící v krčmě se skleničkou alkoholu, která myslí na muže, jenž se s ní rozešel - např. *Kanašii sake*, (1967, Misora):

ひとり酒場で 飲む酒は	<i>Hitori sakaba de nomu sake wa</i>	Sama v krčmě, víno, co piji
別れ涙の 味がする	<i>Wakare namida no adži ga suru</i>	má chuť slz z rozchodu

Tématika milenecké lásky je zpracována také jako čekání na milého, zda se vrátí (např. *Aišú hatoba*, 1960, Misora), nebo je naopak vyjádřena obavami ženy, aby ji muž neopustil (např. *Aoi cukijo no sanpo miči*, 1973, Išikawa). V písňových textech Misori Hibari se několikrát objevují postavy, připomínající vztah gejši a jejího zákazníka. Například příběh písně *Kurumaja-san* (1961, Misora) pojednává o zakázaném vztahu mezi gejšou a jejím milým, kdy gejša po rikšovi posílá svému milému dopis, na který však nedostane odpověď.

Milenecká láska mezi mužem a ženou vyjádřená v analyzovaných textech písní *enka* není ve všech případech nešťastná či nenaplněná. V některých písních se projevuje jako platonická láska nebo prvotní zamilovanost (např. *Aiai-gasa*, 1976, Išikawa). Kromě zamilovanosti se ve zkoumaných textech objevuje i vyjádření hluboké lásky. To lze nalézt v písni *Inoči mojašite* (1979, Išikawa), kdy žena miluje muže natolik, že je pro něj ochotná i opustit rodiče a utéci s ním. Upřímná láska je vyjádřena i ze strany muže v písni *Ore no kissu wa uso dža nai* (1967, Icuki), ve které muž ženu přesvědčuje, že jeho láska k ní je opravdová.

V několika analyzovaných textech je vztah muže a ženy naznačen velmi obrazně, a tedy lze celkové vyznění písně odhadnout spíše podle užitých motivů (viz kapitola 4), které ve většině případů evokují smutek a žal prostřednictvím obrazů deště (*ame*), slz (*namida*) nebo osamění (*samišii/sabišii*). Případný rozchod muže a ženy ovšem nikdy nevyvolává hněv či zlobu a nenalezneme kupříkladu motiv pomsty vůči muži, jenž ženu opustil. Projevené emoce jsou buď štěstí ze zamilovanosti v idylickém vztahu, anebo smutek a lítost ve vztahu nešťastném. Vztahy milenců jsou často předurčeny k tomu, aby byly nenaplněné a nešťastné, neboť je alespoň jeden z nich vázán povinností (např. vrátit se domů nebo odejít za prací).

3.3 Téma stesku po domově

Druhým nejvíce vyskytujícím se tématem v patnácti z 80 zkoumaných písňových textů byl stesk po domově. Stesk po domově je většinou spojen s motivem cestování. Dějem písně je něčí cesta domů, odchod z domova nebo delší putování. Samotný motiv domova je zpracován v podkapitole 4.7, v této podkapitole 3.3 zpracovávám téma stesku po domově jako celkové hlavní téma písně a zkoumám pojetí písní a použité náměty.

Stesk po domově je hlavním tématem necelé čtvrtiny analyzovaných písňových textů. Nejčastějším motivem je touha po návratu domů, která bývá mnohdy jasně vyjádřena – např. v písni *Šindžuku-eki kara* (1965, Icuki):

一度故郷へ 帰りたい	<i>Ičido kokjó e kaeritai</i>	Jednou se chci vrátit do svého rodiště
ぜひに会いたい ひとがいる	<i>zehi aitai hito ga iru</i>	velmi se mi stýská po lidech tam
(...)		
俺の育ったあの村は	<i>Ore no sodatta ano mura wa</i>	Do vesnice, kde jsem vyrostl,
新宿駅から 乗るんだよ	<i>Šindžuku-eki kara noru n da jo</i>	teď mířím ze stanice Šindžuku

Motivem písní je i odchod ženy z domova za jejím milým (*Ama no gawa džówa*, 1981, Misora) či za prací na moře (*Sakana uta*, 1983, Kitadžima). Píseň není ve všech případech spojena s konkrétně vyjádřeným motivem domova, nicméně téměř vždy se v ní vyskytuje alespoň vzpomínka na milovanou osobu či stesk po ní. Milovanou osobou nemusí být přímo milenec či milenka, ale také člen rodiny – matka, sourozenci. Milovaná osoba nahrazuje motiv domova, což však nevylučuje zařazení písně mezi téma stesku po domově. Milenec, milenka nebo člen rodiny mohou symbolizovat domov, po kterém se člověku stýská. Písně s tématem stesku po domově a písně s tématem milenecké lásky mohou obsahovat podobné motivy lásky mezi mužem a ženou, liší se však v užití ostatních motivů. Písně o stesku po domově staví na motivu cestování a motivu osamělosti. Základním motivem písní o milenecké lásce bývá spíše rozchod.

V analyzovaných písních se často objevují konkrétní názvy míst. V několika případech je zmíněno hlavní město (*mijako*, Edo, *Tókjó*/Tokio), které je zároveň přístavním městem. V ostatních případech se jedná o jiné přístavy či přístavní města (Cugaru, Kóbe, Kanazawa, Jokohama, Nagasaki, Hakodate, Ósaka, ...), ostrovy (Sado, Okinawa, Hokkaidó), v jednom případě o poloostrov Noto. Všechna tato místa spojuje

dohromady symbol moře, které fakticky tvoří hranice Japonska. Cestování do přístavů či na ostrovy může symbolizovat dalekou cestu k hranicím země, odkud je navíc možné odplout ještě dál. Tato symbolika daleké cesty „na kraj světa“ ještě více prohlubuje v písních vyjádřenou touhu po domově nebo stesk po drahé osobě, jelikož popisuje velkou vzdálenost, která dělí člověka od jím milovaného místa nebo člověka.

3.4 Téma lidského života

Devět z 80 analyzovaných písňových textů zpracovává téma lidského života. Společným znakem písní zařazených do tohoto tématu je melancholický tón a nostalgické pocity. Do tématu lidského života by jistě mohla patřit i milenecká láska mezi mužem a ženou, ta je však zpracovávána v natolik velkém počtu písní, že tyto písně vyděluji jako samostatné téma. Píseň s tématem lidského života tedy popisuje život člověka vyjma případů, kdy je hlavním motivem milenecká láska. V rámci zkoumaných textů se téma lidského života objevuje nejvíce v písních Misori Hibari (šest písní).

V těchto písňových textech je lidský život často uveden jako smutné žití ženy. Její život je kupříkladu přirovnáván k slzavému jevišti, tedy k životu naplněnému slzami již od ženina narození (*Onna no hanamiči*, 1965, Misora). Dále téma lidského života zpracovává i nejslavnější píseň Misori Hibari *Kawa no nagare no jó ni* z roku 1989. Jelikož se jedná o jednu z nejslavnějších písní *enka*, uvádím alespoň část z jejího textu:

知らず知らず 歩いて来た	<i>Širazu širazu aruite kita</i>	Bezděčně jsem kráčela
細く長い この道	<i>hosoku nagai kono miči</i>	po této dlouhé úzké cestě
振り返れば 遙か遠く	<i>Furikaereba haruka tóku</i>	Když se ohlédnu, v dáli
故郷が見える	<i>furusato ga mieru</i>	je vidět domov
でこぼこ道や	<i>Dekoboko miči ja</i>	Hrbolátá cesta,
曲がりくねった道	<i>magarikunetta miči</i>	klikatá cesta
地図さえない	<i>čizu sae nai</i>	i bez mapy
それもまた 人生	<i>sore mo mata džinsei</i>	takový je lidský život
ああ 川の流れるように	<i>Á kawa no nagare no jóni</i>	Ach, jako proud řeky
おだやかに	<i>odajaka ni</i>	klidně
この身を まかせていたい	<i>kono mi o makasete itai</i>	chci se mu svěřit
ああ 川の流れるように	<i>Á kawa no nagare no jó ni</i>	Ach, jako proud řeky
移りゆく	<i>ucurijuku</i>	přichází a odchází
季節 雪どけを待ちながら	<i>Kisecu jukidoke o mačinagara</i>	zatímco čeká na proměnu roční doby

生きることは 旅すること	<i>Ikiru koto wa tabi suru koto</i>	Žít znamená putovat
終わりのない この道	<i>owari no nai kono miči</i>	na této cestě bez konce
愛する人 そばに連れて	<i>ai suru hito soba ni curete</i>	po boku milovaného člověka
夢探しながら	<i>jume sagašinagara</i>	zatímco hledáme sny
雨に降られて	<i>Ame ni furarete</i>	I deštěm skrápěné
ぬかるんだ道でも	<i>nukarunda miči de mo</i>	na zablácené cestě
いつかは また	<i>Icuka wa mata</i>	jednou opět
晴れる日が来るから (...)	<i>Hareru hi ga kuru kara</i>	vysvitne slunce

Hlavním tématem písně *Kawa no nagare no jó ni* je pomíjivost a prchlivost života, který je jako proud řeky – plyne dál a dál bez zastavení. V písňovém textu se objevuje i motiv domova (*furusato*) nebo cesty. Celkové téma se však věnuje lidskému životu, který je popisován jako putování po cestě, jež nemá konce, je hrbolatá a klikatá a neexistuje její mapa. Přesto i tyto útrapy patří k životu a je naděje, že přijdou i příjemné chvíle. Konečné vyznění písně je tak pozitivně laděno, samozřejmě spolu s melancholickým tónem, jaký vytváří motiv pomíjivosti v symbolu plynoucí řeky.

Na druhou stranu píseň *Džinsei ičiro* (1970, Misora) nepůsobí tolik melancholicky. Motivem písně je silné rozhodnutí, jak bude člověk svůj život žít:

一度決めたら 二度とは 変えぬ	<i>Ičido kimetara nidoto wa kaenu</i>	Rozhodnu-li se jednou, nikdy to nezměním
これが自分の 生きる道	<i>kore ga džibun no ikiru miči</i>	to je způsob, jakým žiji

Není podmínkou, aby se v písních s tématem lidského života vyskytoval melancholický tón, přesto v písních převládá. Lidský život je pojat jako složitý a plný překážek, které je třeba překonat. Člověk je často v pasivní pozici, kdy přijímá, co mu život přináší a překonává to, než aby se svým údělem (marně) bojoval.

3.5 Téma hrdinství

Téma hrdinství zpracovává deset písní Kitadžimy Saburóa. Obecně vzato by mohly tyto písně spadat do tématu lidského života, ale v tomto případě je v písních hrdinou silný muž, odhodlaný konat svou povinnost. Tímto se liší od melancholicky laděných písní Misori Hibari nebo písní Išikawy Sajuri. Muži, vystupující v těchto

písniích, jsou nezdolní a připraveni vyhrát, jak zpívá například Kitadžima v písni *Ore ga jaranakja dare ga jaru* (1970):

(...) 好きで選んだ この勝負	<i>Suki de eranda kono šóbu</i>	Tento souboj, co jsem si vybral
俺がやらなきゃ 誰がやる	<i>Ore ga jaranakja dare ga jaru</i>	když ne já, tak kdo jej vybojuje?

Muži v písňových textech cítí svou povinnost – kupříkladu zajistit rodinu těžkou a nebezpečnou prací na moři (*Kita no rjóba*, 1986). Povinnost je jedním z rozdílných motivů, které odlišují písňe o lidském životě zpívané ženami od písni zpívaných muži. Kupříkladu píseň *Kawa* (1987) svým začátkem připomíná v předchozí podkapitole zmíněnou píseň *Kawa no nagare no jó ni*, poněvadž život člověka přirovnává k proudu řeky, avšak tento život je zatížen povinností:

川の流れと 人の世は	<i>Kawa no nagare to hito no jo wa</i>	Proud řeky a život člověka
淀みもあれば 溪流もある	<i>jodomi mo areba tani mo aru</i>	má slepá ramena i horský proud
義理の重さを 忘れたら	<i>giri no omosa o wasuretara</i>	zapomene-li na tíhu povinnosti
立つ瀬なくして	<i>tacuse nakušite</i>	zmizí mu půda pod nohami
沈むだろ...黙って	<i>šizumu daro... damatte</i>	a nejspíš utone... tiše
おとこは川になる	<i>Otoko wa kawa ni naru</i>	muž se stane řekou
(...)		
過去とうらみは 流れても	<i>Kako to urami wa nagarete mo</i>	I když odpluje minulost s lítostí
流しちゃならぬ 恩がある	<i>nagašiča naranu on ga aru</i>	je tu dluh, který nesmí odplout
他人の情けを かりながら	<i>Hito no nasake o karinagara</i>	Půjčím si soucit druhých
明日へ漕ぎだす	<i>asu e kogidasu</i>	mám i loď, se kterou
舟もある...揺られて	<i>fune mo aru... jurarete</i>	dovesluji k zítřku... roztřeseně
おとこは川になる	<i>Otoko wa kawa ni naru</i>	Muž se stane řekou

Porovnáním tématu lidského života (podkapitola 3.4) a tématu hrdinství se ukazuje rozdílný pohled na život muže a pohled na život ženy. Písňe o lidském životě z pohledu ženy mívají smutný nádech, vyjádřena v nich bývá tíha života, kterou musí žena přijmout a vyrovnat se s ní. Lidský život může být vyobrazen jako prchavý a plný překážek. Analyzované písňové texty Kitadžimy Saburóa se naopak zaměřují na život

muže. Mužský život také není jednoduchý, ale muž namísto lítosti nad svými těžkostmi vyjadřuje své odhodlání bojovat a splnit svou povinnost. V písních je muž vyobrazen jako silný bojovník, žena naopak jako citlivá bytost.

3.6 Ostatní témata

V rámci analyzovaných textů se kromě výše uvedených častých témat objevilo i téma šťastného soužití manželů a téma vztahu k matce. Zastoupeny však byly jen v počtu dvou a jedné písně, proto tato témata společně představím v této podkapitole.

V písňových textech je někdy těžké rozlišit, zda pojednávají o hluboké milenecké lásce nebo o lásce mezi manželi. Jako hlavní téma jsem určila šťastné soužití manželů u dvou písňových textů – *Šiawase sagašite* (1980, Icuki) a *Meoto zenzai* (1987, Išikawa). Společným motivem písní je šťastná láska. V písni *Šiawase sagašite* muž zpívá, že hledal malé štěstí a milou ženu a obojí našel. Na rozdíl od písní s tématem milenecké lásky se zde neobjevuje smutek nebo strach z rozchodu a vztah obou lidí působí jako dlouhodobý. V písni *Meoto zenzai* se již objevuje spojení 夫婦 (*fūfu*, č. manželský pár), které se v tomto případě čte *meoto*. Láska mezi manželi vyjádřená v písních je bez jediného náznaku konce. Celá píseň *Meoto zenzai* končí veršem „*egao senrjó de ikitejuku* (笑顔千両で生きてゆく)“ ve významu „budeme žít s nádherným úsměvem“, který vyjadřuje štěstí páru.

Hlavním tématem písně *Haha to ko no miči* (1965, Icuki) je vztah k matce. V písni je vyjádřena vděčnost za to, že její matka vychovala sama bez otce:

母はあれから お嫁にも	<i>Haha wa are kara ojome ni mo</i>	Má matka se poté neprovdala,
行かずに僕を育ててくれた	<i>jukazu ni boku o sodatete kureta</i>	přesto mě vychovala
風よ吹け吹け	<i>kaze jo fuke fuke</i>	foukej, foukej, větre
風よ吹け吹け もっと吹け	<i>kaze jo fuke fuke motto fuke</i>	foukej, foukej, větre, foukej víc
思い出しては 泣かないように...	<i>omoidašite wa nakanai jó ni...</i>	abych neplakal, když na to vzpomínám...

Vděčnost matce za těžké roky, během kterých její sama vychovala, dojíhá syna k slzám. Matka je vyobrazena jako silná a osudem nezlomená žena. *Haha to ko no miči* není jediná píseň, ve které se objevuje vztah k matce, hlavním tématem písně je však pouze v tomto případě.

3.7 Rozdíly v pojetí písní zpívaných mužskými a ženskými interprety

Ve zkoumaných písňových textech je možné vysledovat jisté rozdíly mezi písněmi zpívanými interprety a interpretkami. Nelze však pouze oddělit písně dle pohlaví interpreta na písně mužské a ženské. I muž může zpívat píseň z pohledu ženy a žena zase z pohledu muže. Je třeba odlišit písně zpívané muži, které nahlíží z mužské perspektivy, písně zpívané muži pojaté z ženské perspektivy a dále písně zpívané ženami, opět z pohledu muže a z pohledu ženy. Ne vždy je zřejmé, z jakého pohledu je píseň nahlížena.

Mnou analyzované texty jsem rozdělila do šesti skupin: píseň zpívá muž z mužské perspektivy, muž zpívá z ženské perspektivy, žena zpívá píseň z mužské perspektivy, žena zpívá z ženské perspektivy, muž zpívá neutrálně laděnou píseň, žena zpívá neutrálně laděnou píseň. Pro porovnání jsem vše dosadila do tabulky:⁷⁴

Pohlaví interpreta	Počet písní zpívaných z mužské perspektivy	Počet písní zpívaných z ženské perspektivy	Počet písní zpívaných z neutrální perspektivy
muž	30	7	5
žena	4	34	1

Tabulka 3: Perspektiva, ze které je píseň zpívána

Z tabulky je patrné, že u mužských interpretů převažují písně zpívané z mužské perspektivy, a naopak u ženských interpretů je častěji píseň zpívána z pohledu ženy. Nicméně se objevují i písně, které zpívá muž z pohledu ženy a opačně, a tato situace není nijak výjimečná. Pokud by byl vzorek zkoumaných textů větší, objevilo by se jistě i více písní *enka*, kdy se liší pohlaví zpěváka a pohled, ze kterého je píseň podávána.

V mnou provedeném průzkumu se ve výsledku objevilo více písní zpívaných muži z ženské perspektivy než písní zpívaných ženami z mužské perspektivy. Je tak otázkou, zda je pro muže běžnější vžít se do role ženy než pro ženu převzít roli mužskou.

Odhlédneme-li od problému běžnosti či výjimečnosti zpívání písně z jiné perspektivy, než je pohlaví interpreta, zůstává zde otázka, zda se výrazně liší mužská a ženská píseň. Za mužskou píseň považuji všechny písně (v rámci zkoumaných textů)

⁷⁴ Protože jedna z analyzovaných písní je duet muže a ženy, je i jedna píseň započítána dvakrát, proto je součet písní v tabulce o jednu větší (81) než celkový počet analyzovaných písní (80).

zpívané z mužské perspektivy, ať už je zpívána mužem či ženou. Za ženskou píseň bez ohledu na pohlaví interpreta považují všechny písně nahlížené z pohledu ženy.

Jedním z rozdílů mezi mužskou a ženskou písní je pasivita/aktivita hrdiny písně, jak již bylo nastíněno v podkapitolách 3.4 a 3.5. Ženy vystupující v ženských písních přijímají svůj osud, jsou opouštěny muži a zůstávají samy, protože muži byli těmi, kteří se s nimi rozešli. Na druhou stranu muž vystupující v mužských písních je tím aktivním, který vyznává lásku, tím, jenž kvůli své ženě či rodině putuje daleko od domova za prací nebo tím, jehož povinností je vykonat nějaký čin (a on jej vykoná).

Dalším rozdílem mezi mužskými a ženskými písněmi, který uvádí i Yano ve své studii *Tears of Longing* (2003), je častější pláč žen než pláč mužů.⁷⁵ I ve mnou zkoumaných textech znatelně převažoval počet písní, ve kterých pláče žena, nad písněmi, ve kterých pláče muž. Při porovnávání počtu písní, ve které muž nebo žena pláče, bylo podmínkou pro započítání písně explicitní vyjádření pláče výrazem *naku* (泣く, č. plakat) či *namida* (涙, č. slza/slzy) a současně se pláč musel týkat ženy nebo muže vystupujícího v písní. Konečný poměr pak činil šestnáct ženských písní, ve kterých plakaly ženy, a sedm mužských písní, ve kterých plakali muži.

Ve spojitosti s pláčem mužů a žen jsou podstatné také důvody pláče. Dle Yano ženy pláčou výhradně kvůli nešťastné lásce k muži, kdežto důvody pláče mužů se liší – také pláčou kvůli nešťastné, nenaplněné nebo ztracené lásce, ale také kvůli stesku po domově nebo po své rodině.⁷⁶ V mnou zkoumaných písňových textech ženy bez výjimky pláčou kvůli mužům, kteří je opustili, a kvůli nešťastné lásce (př. *Kanašii sake*, 1967, Misora). Muži pláčou, protože se jim stýská po domově (*Tabibito*, 1976, Icuki), chybí jim žena (*Adžisai džówa*, 1988, Kitadžima), dožívají se při vzpomínkách na matku (*Haha to ko no miči*, 1965, Icuki) či slzy berou jako součást života (*Macuri*, 1984, Kitadžima).

Mužské a ženské písně by bylo jistě možné porovnávat i z dalších hledisek (např. jak často se muži/ženy věnují určitým tématům písní), ale pro takovou analýzu by bylo třeba shromáždit mnohem větší korpus písňových textů, než se kterým pracuji ve své práci. Výše uvedené výsledované rozdíly nicméně považují za zásadní odlišnosti mezi písněmi mužů a písněmi žen v rámci žánru *enka*.

⁷⁵ YANO, Christine R. *Tears of Longing*, s. 98–100.

⁷⁶ Tamtéž, s. 98–99.

4 Jazyková analýza

Jazyková analýza textů spočívala v hledání motivů, které se v písních *enka* objevují, prostřednictvím opakujících se výrazů ve zkoumaných písňových textech. Na základě analýzy, kterou provedla Yano (viz podkapitola 1.3), jsem provedla vlastní analýzu písňových textů a identifikovala jsem tzv. klíčová slova, tedy výrazy, které se v písňových textech často opakovaly. Klíčová slova jsou zvolena na základě jejich spojitosti s tématy písní, která jsem vysledovala při obsahové analýze textů (viz kapitola 3). Jedná se nejen o výrazy, které k danému motivu odkazují přímo, ale i o výrazy, které se k motivu váží symbolicky. Všechna klíčová slova jsou uvedena v souhrnné tabulce v příloze č. 1 a zároveň je úvodu každé podkapitoly uvedena stručná tabulka s přehledem klíčových výrazů vztahujících se k danému rozebíranému motivu. V tabulce je uveden japonský výraz a jeho přepis, český překlad a v kolika písních se výraz vyskytl.

Motivy písní jsem se částečně zabývala i v kapitole 3, jednalo se však pouze o obsah písní. V této kapitole 4 zkoumám jazykové výrazy, které vytvářejí daný motiv. Součástí jazykové analýzy bylo kromě rozboru motivů také zkoumání použití osobních zájmen, která jsou také v tabulce v příloze č. 1 zahrnuta.

4.1 Motiv lásky v textech *enky*

japonsky		česky	počet písní
恋	<i>koi</i>	láska	39
好き	<i>suki</i>	mít rád	15
愛	<i>ai</i>	láska	11
惚れる	<i>horeru</i>	zamilovat se	10

Tabulka 4: Klíčová slova motivu lásky

Láska je velmi častým námětem písní *enka*, jak již bylo popsáno v kapitole 3.2. V písňových textech se nejvíce vyskytují čtyři klíčové výrazy popisující lásku. Největší četnost měl výraz *koi* (恋, č. láska). Kromě tohoto výrazu se v mnohem menším počtu vyskytovaly výrazy *suki* (好き, č. mít rád), *ai* (愛, č. láska) a *horeru* (惚れる, č. zamilovat se).

Z těchto tří výrazů vyjadřuje nejmírnější náklonnost výraz *suki*. *Suki* je možné přeložit ve významu „mít rád“, což značí mírnější projev lásky než použití výrazů

s významem „milovat“. Výraz *suki* lze umocnit prefixem *dai-* (大, č. velký). Výraz *daisuki* lze přeložit ve významu „mít moc rád“. *Suki* se objevovalo nejvíce v písňových textech zpívaných Išikawou Sajuri, například v písni *Aoi cukijo no sanpo miči* (1973):

好きよあなたが 大好きよ	<i>Suki jo anata ga daisuki jo</i>	Ráda, mám tě moc ráda
今夜はいいの 遅くても	<i>kon'ja wa ii no osokute mo</i>	dnes večer je hezky, ač je pozdě
さよならなんて 言わないで 言わないで	<i>sajonara nante iwanaide iwanaide</i>	věci jako „sbohem“ mi neříkej, neříkej

Silnějším vyjádřením lásky než jaké evokuje výraz *suki* je sloveso *horeru*. Překládá se jako „zamilovat se, propadnout někomu, být okouzlen (někým)“. Jedná se o prvotní vzplanutí lásky, které bývá na začátku veliké, ale po nějaké době často opadá. Přesto se jedná o velmi silnou emoci mezi mužem a ženou.

Dalšími dvěma výrazy, které jsou ve zkoumaných písňových textech užity pro vyjádření lásky, jsou *ai* a *koi*. Oba výrazy lze přeložit jako „láska“. Slovesa *ai suru* a *koi suru* lze společně přeložit jako „milovat“, avšak existují i další možnosti překladu. *Ai* znamená „láska, náklonnost, starost/péče“. *Koi* se překládá jako „romantická láska“ a slovesný tvar *koi suru* pak nejen jako „milovat“, ale i jako „zamilovat se“. *Koi* se svým významem blíží spíše milenecké lásce, *ai* je spíše přetrvávající láska mezi mužem a ženou či láska mezi dětmi a rodiči.⁷⁷

Ve zkoumaných textech výraz *koi* silně převažuje nad *ai*. Tato skutečnost dokazuje, jaká forma lásky je v textech *enky* nejčastěji ukazována – velké vzplanutí romantické milenecké lásky mezi mužem a ženou. Tato láska je ovšem v mnoha případech nešťastná a je důvodem ke smutku a pláči žen i mužů. To dokládají tyto příklady:

飲んで泣くのも 恋のため ⁷⁸	<i>Nonde naku no mo koi no tame</i>	Piji (víno) a také pláče kvůli lásce
----------------------------	-------------------------------------	--------------------------------------

恋はつらいと いうて泣いた ⁷⁹	<i>Koi wa curai to iu te naita</i>	Plakala, že láska je krutá
-----------------------------	------------------------------------	----------------------------

⁷⁷ FUKUJASU, Kacunori. *Koi to ai karano gengogaku*. Tokio: Asahi Press, 1995, s. 1-10. ISBN 9784255950280.

⁷⁸ *Kanašii sake* (1967, Misora)

⁷⁹ *Hibari no Sado džówa* (1962, Misora)

Výraz *koi* je také součástí výrazu *hacukoi* (初恋), který znamená „první láska, první zamilovanost“. I první láska často nevydrží, přesto však je zamilovanost natolik silná, že pokud není vztah naplněn a muž se ženou nejsou spolu, prolévá se kvůli ní mnoho slz, o čemž zpívá Išikawa Sajuri v písni *Kakurenbo* (1973):

忘れられない かくれんぼ	<i>Wasurarenai kakurenbo</i>	Nezapomenutelná schovávaná
あれは幼い 初恋ね	<i>Are wa osanai hacukoi</i>	Byla to má dětská první láska
好きなあなたが見つからず	<i>Sukina anata ga micukarazu</i>	Nebyl jsi k nalezení, můj milý,
鬼の私は さがしてた	<i>oni no wataši wa sagašiteta</i>	já jsem hledala ⁸⁰
あなたの姿 どこにも見えず	<i>Anata no sugata doko ni miezu</i>	Tebe jsem nikde neviděla
私は泣いていた 泣いていた	<i>Wataši wa naiteita naiteita</i>	Já plakala a plakala

Výběr výrazu je v písňových textech samozřejmě částečně ovlivněn i frázováním – počet mór by se lišil kupříkladu u vyjádření *suki da* (ve významu „mám tě rád/ráda“, 3 móry) a *koi šiteru/ai šiteru* (ve významu „miluji tě“, 5 mór).

4.2 Motiv pláče a smutku

japonsky		česky	počet písní
泣く	<i>naku</i>	plakat	38
涙	<i>namida</i>	slza, slzy	22
悲しい	<i>kanašii</i>	být smutný	16

Tabulka 5: Klíčová slova motivu pláče a smutku

Vzhledem k tomu, že více než polovina zkoumaných písňových textů se tematicky zabývala mileneckou láskou, a to mnohdy láskou nešťastnou, není překvapující, jak často v písňích *enka* muži i ženy pláčou. Výrazy vyjadřující pláč a smutek s častějším výskytem byly tyto: *naku* (泣く, č. plakat), *namida* (涙, č. slza, slzy) nebo *kanašii* (悲しい, č. být smutný). Výraz *naku* (泣く, č. plakat) se objevuje téměř v polovině analyzovaných písňových textů a výraz *namida* (涙, č. slza) ve více než čtvrtině textů.

⁸⁰ *Oni no wataši* znamená „já – démon“. Při hraní schovávané v Japonsku má ten, který hledá, roli démona.

I přes velkou frekvenci použití výrazů *naku* (泣く) a *namida* (涙) se nejedná o výrazy specifické pro žánr *enka*. Jak uvádí Mita ve své studii *Social Psychology of Modern Japan* (1992), slzy (涙, *namida*) byly nejčastěji používaným slovem v japonských populárních písních, které vznikly po roce 1868. Z celkového počtu 451 písní byl výraz *namida* obsažen přibližně ve 20 % písňových textů.⁸¹ V mnou analyzovaných textech se výraz *namida* objevuje v téměř 28 % písní, což neznačí příliš velký nárůst, jaký by se dal v písních *enka* plných nešťastné lásky očekávat. Pro srovnání, v analyzovaných textech Yano četnost výrazu *namida* stoupá přes 40 %. Zahrneme-li do statistiky i výraz 泣く (*naku*), dosahující četnosti v analýze Yano přes 35 % a v mé přibližně 48 %, lze již lépe vysledovat tendenci vyšší četnosti slov spojených s pláčem v písňových textech *enky*. Jinými slovy výrazy jako 泣く (*naku*) a 涙 (*namida*) nejsou sice pro žánr *enka* specifické, ovšem jejich častý výskyt ano.

Výrazem označujícím smutek je *kanašii*, znamená „být smutný, žalostný“. *Kanašii* je často obsaženo už v názvu písně (*Kanašii sake*, *Kanašiki kučibue*, *Kanašii onna*), čímž jasně naznačuje náladu *enky*. Smutek je opět způsoben nešťastnou láskou, ale příčinou bývají i vzpomínky na daleký domov.

Pláč a smutek v písňových textech *enky* není vždy explicitně vyjádřen výrazy *naku*, *namida* či *kanašii*, ale může být skryt například v obrazu deště – *ame* (雨) nebo větru – *kaze* (風).

japonsky		česky	počet písní
雨	<i>ame</i>	děšť	20
風	<i>kaze</i>	vítr	24

Tabulka 6: Klíčová slova *ame*, *kaze*

Děšť a vítr nemusí nutně značit pouze přírodní jevy, ale mohou se stát metaforou pro pláč, jako je to například v písni *Nagasaki kara fune ni notte* (1971, Icuki):

ここは小雨まち	<i>Koko wa Kosame mači</i> –	Zde je město Malý dešť,
女が泣いてます	<i>onna ga naitemasu</i>	žena pláče

⁸¹ MITA, Munesuke. *Social psychology of modern Japan*, s. 31.

Výraz *ame* se může vyskytovat ve spojení se slzami jako v písni *Kjó dai džingi* (1965, Kitadžima):

ふるはあの娘の	<i>Furu wa ano ko no</i>	Dolů padá
なみだ雨	<i>namida ame</i>	děšť slz té dívky

V některých případech je ovšem pláč skryt ve výrazu *ame* natolik, že je smutek vnímán spíše subjektivně a jen díky atmosféře celé písně. Metafora deště je v písních *enka* natolik častá, že posluchačům žánru pravděpodobně dešť hned evokuje pláč, slzy a smutek. Nicméně i někdo, kdo se setkal s *enkou* poprvé, může snadno v provazcích deště vyčíst podobu s proudy slz.

Podobně jako výraz *ame* bývá s pláčem spojen i vítr (風, *kaze*), kupříkladu v písni *Nagara-gawa enka* (1984, Icuki):

窓に夜明けの風が 泣く	<i>Mado ni jo-ake no kaze ga naku</i>	Za oknem vítr pláče, když svítá.
----------------	---	-------------------------------------

V písni *Haha to ko no miči* (1965, Icuki) sice není vítr přímo tím, kdo by plakal jako v příkladu výše, ale je vyzýván, aby odvál pryč slzy:

風よ吹け吹け もっと吹け	<i>Kaze jo fuke fuke motto fuke</i>	Foukej, foukej, větře, foukej ještě víc,
ぼくの涙が 吹き飛ばように...	<i>Boku no namida ga fukitobu jó ni...</i>	abys odvál mé slzy...

Slzy, pláč, smutek a jejich metaforické vyjádření skrze dešť a vítr jsou v písních žánru *enka* téměř stejně časté jako láska a zamilovanost. Výrazy nejsou samy o sobě specifické pouze pro písně *enka*, ale jejich velmi častý výskyt už ano. Sentimentalita je některými písním žánru *enka* vytýkána, nicméně motiv smutku a pláče je jedním z těch, které se při poslechu *enky* téměř jistě objeví a je pro tento žánr naprosto typický.

4.3 Motiv srdce

japonsky		česky	počet písní
心	<i>kokoro</i>	srdce, mysl, duše	32
胸	<i>mune</i>	hrud'	16

Tabulka 7: Klíčová slova motivu srdce

Motiv srdce (v přeneseném významu) je nutně se objevujícím motivem v písních žánru *enka*, které jsou plné silných emocí zahrnujících smutek i štěstí, lásku nebo osamělost. V analyzovaných textech je motiv srdce nejčastěji vyjádřen výrazy *kokoro* a *mune*.

Přes třicet zkoumaných písňových textů obsahoval výraz *kokoro* (心). Yano uvádí ve své analýze podobný výsledek, ve kterém bylo toto klíčové slovo obsaženo v 57 ze 115 písňových textů. V písních *enka* je výraz *kokoro* velmi často užíván, na druhou stranu se nejedná o výraz typický pouze pro tyto písně, ale objevuje se v japonské kultuře na mnoha místech a s mnoha významy v závislosti na kontextu.

Kokoro se často překládá jako „srdce“, ovšem v jeho abstraktním významu – zahrnuje v sobě tedy i význam „emoce, city“. Další významy *kokoro* jsou také „mysl“ nebo „duše“. Metaforicky pak může *kokoro* nést mnoho dalších významů – např. „vzhled“, „rys (osobnosti)“, „vliv“, „okolnosti“, „podmínky“, „význam“. ⁸² Jedná se o velmi polysémnní slovo. V případě písňových textů *enky* je nejčastějším významem *kokoro* „srdce“ či „duše“, jelikož je tématem písní z velké části milenecká láska. *Kokoro* ve zkoumaných písňových textech je místem primárně spojeným s láskou jako v písní *Sukina no sa* (1987, Misora):

俺の心に火をつけて	<i>Ore no kokoro ni hi o cukete</i>	Zapal oheň v mém srdci
恋の命を燃やす奴	<i>koi no inochi o mojasu jacu</i>	co sežehne život lásky

Ve zkoumaných textech *enky* se k výrazu *kokoro* nikdy nepojí negativní city jako nenávisť, zloba nebo zášť, pouze láska, smutek z nešťastné lásky, také i radost z opěťovaných citů.

Výraz *kokoro* jakožto srdce/duše/mysl může v písňových textech nahrazovat i

⁸² OCCHI, Debra J. How to have a HEART in Japanese. In: DIRVEN, Rene, Ning YU a Susanne NIEMEIER (eds.). *Culture, Body, and Language: Conceptualizations of Internal Body Organs Across Cultures and Languages*. Berlin: Mouton de Gruyter, 2008, s. 194. ISBN 9783110196221.

výraz *mune* (胸). *Mune* se nejčastěji užívá ve významu „hrud', prsa“. Jedná se o místo, kde je uloženo (nejen) srdce, což je další z možných významů *mune*. Zpěváci *enky* často v písničkách odkazují k srdci (v jeho abstraktním pojetí) jako k *mune*, například v písni *Anata ni kaeritai* (1980, Išikawa):

あなたのためにあなたのために	<i>Anata no tame ni anata no tame ni</i>	Kvůli tobě, kvůli tobě
燃やしたころ 燃やしたいのち	<i>mojašita kokoro mojašita inoči</i>	spálené srdce, spálený život
ゆれて悲しいこの胸に	<i>jurete kanašii kono mune ni</i>	v tomto roztrášeném smutném srdci
思い出がとめどなく	<i>omoide ga tomedonaku</i>	vzpomínky donekonečna
浮かんで消える	<i>ukande kieru</i>	vyplovávají a zase mizí

Occhi zmiňuje fakt, že srdce je nádobou⁸³ – to platí nejen pro výraz *kokoro*, ale i pro *mune*. Uvědomění si hloubky, jakou v sobě skrývají výrazy *kokoro* a *mune*, pak ještě více umocňuje emoce s nimi spojené, ať už se jedná o lásku, smutek či štěstí. Emoce lze v srdci/duši i schovat (jako do nádoby), což se v písničkách také vyskytuje, například v písni *Aisansan* (1986, Misora):

愛 燦燦と この身に降って	<i>Ai san san to kono mi ni futte</i>	Se zářivou láskou vstoupila jsem do tohoto těla
心秘そかな 嬉し涙を	<i>kokoro hisokana ureši namida o</i>	tajně v srdci slzy štěstí
流したりして	<i>nagašitari šite</i>	jsem ronila

V písničkách *enka*, které se z větší části tematicky zaměřují na emoce, jako jsou láska a smutek, se výrazy *kokoro* či *mune* zákonitě musí objevit v hojné míře. K srdci/duši/mysli se v analyzovaných písničkách pojí pocity lásky, smutku i štěstí, ovšem nikdy ne nenávisti nebo pomsty.

⁸³ OCCHI, Debra J. How to have a HEART in Japanese, s. 204.

4.4 Motiv samoty a osamělosti

japonsky		česky	počet písní
一人/ひとり	<i>hitori</i>	sám, jeden člověk	20
寂しい	<i>sabišii/samišii</i>	být osamělý	7

Tabulka 8: Klíčová slova motivu samoty a osamělosti

Důvodem častých nářků žen i mužů v písních *enka* je jejich osamělost, to, že jsou sami a nemají vedle sebe svého milého či milou. Celkově se výraz *hitori* (一人, č. sám, jeden člověk) vyskytl ve čtvrtině zkoumaných textů. Typickým obrazem v písních *enka* je žena sedící sama v krčmě jako v písni *Kanašii sake* (Misora Hibari, 1967):

ひとり酒場で 飲む酒は	<i>Hitori sakaba de nomu sake wa</i>	Sama v krčmě, víno, co piji
別れ涙の 味がする	<i>wakare namida no adži ga suru</i>	má chuť slz z rozchodu

Setkáváme se také s osaměle cestujícími ženami, například v písni Išikawy Sajuri *Danrjú* (1977), kde žena odchází pryč od svého milého. V písních s tematikou cestování a stesku po domově je člověk také nejčastěji sám jako v písni *Ano oka o koete* (Misora Hibari, 1951):

お花畑の まひるどき	<i>O-hana-batake no mahirudoki</i>	Květinová louka v pravé poledne
百舌が鳴いてる 雲の上	<i>Mozu ga naiteru kumo no ue</i>	Nad mraky zpívá ťuhýk
私はひとり ただひとり	<i>Wataši wa hitori tada hitori</i>	Já jsem sama, jen já sama
遠い都を 思い出し	<i>Tói mijako o omoidaši</i>	Vzpomínám na daleké hlavní město

Výraz *hitori* se objevuje i v odvozeném tvaru *hitoribočči* (一人ぼっち), které nese význam „osamělost, samota“. Objevil se například v písni *Midare-gami* (1987, Misora):

見えぬ心を 照らしておくれ	<i>Mienu kokoro o terašite okure</i>	Zasviť na neviditelné srdce
ひとりぼっちにしないでおくれ	<i>Hitoribočči ni šinaide okure</i>	Nenechávej mě samotnou

Osamělost lze vyjádřit i adjektivem *sabišii/samišii* (寂しい, č. být osamělý), které se objevilo v sedmi zkoumaných písňových textech. V přirovnání je použit v písni *Aišú hatoba* (1960, Misora):

暗い海の波のように 淋しいわ……	<i>Kurai umi no nami no jó ni</i> <i>samišii wa...</i>	Jsem osamělá jako vlny temného moře...
---------------------	---	--

Osamělost je další emocí, kterou jsou prostoupeny písňové texty *enky*. Samota a osamění jsou důsledky jak nešťastné lásky, nevydařeného vztahu, ale také mají spojitost s tématem stesku po domově. Od pocitů osamělosti pak není daleko ke smutku a pláči, tedy dalším melancholickým emocím a projevům typickým pro žánr *enka*.

4.5 Motiv snu

japonsky		česky	počet písní
夢	<i>jume</i>	sen	24

Tabulka 9: Klíčové slovo motivu snu

Motiv snu je dalším z často užívaných motivů v analyzovaných textech. Život mužů a žen popsany v písních *enka* je mnohdy plný těžkostí a nenaplněných tužeb. Lidé alespoň sní o šťastnějším osudu, setkání se svými milovanými nebo o návratu domů.

Klíčovým slovem označujícím motiv snu je výraz *jume* (夢, č. sen), který se objevil ve 24 analyzovaných písňových textech. V analýze, kterou provedla Yano, se jedná o výraz s nejčastějším výskytem. Výraz *jume* se vyskytoval téměř v polovině vybraných písňových textů. Yano uvádí, že v písních *enka* se sny upínají k bývalým láskám, k matce nebo k rodnému místu. Snící člověk není ve snech vybízen k aktivitě, kterou by své sny naplnil, naopak setrvává v nečinnosti, rezignaci a čekání.⁸⁴

V mnou zkoumaných textech byla nejčastějším předmětem snění milovaná osoba. Ačkoliv ve skutečnosti spolu milenci nejsou a pravděpodobně ani nebudou, ve snu se setkávají v představě jednoho z nich a opět zažívají šťastné chvíle. V písni *Tókjó kakurenbo* (1983, Išikawa) žena sní o milovaném muži, po kterém se jí stýská, ale ve snu se s ním může setkat:

⁸⁴ YANO, Christine R. *Tears of Longing*, s. 94-95.

どこで生きてても 夢に見る	<i>Doko de ikite mo jume ni miru</i>	Ve snu vidím i kde žiješ
何をしてても 夢に見る	<i>Nani o šitete mo jume ni miru</i>	Ve snu vidím i co děláš
あなた愛していてくれますか	<i>Anata ai šite ite kuremasu ka</i>	Miluješ mě?

Kromě touhy po setkání s milencem nebo milenkou mívají lidé sny o svém domově, kam se touží vrátit. O touze po domově, která se projevuje ve snu, zpívá například Misora Hibari v písni *Cugaru no furusato* (1953):

りんごのふるさとは	<i>Ringo no furusato wa</i>	Jablkový domov ⁸⁵ je
北国の果て	<i>Kitaguni no hate</i>	na samém severu země
うらうらと 山肌に	<i>Uraura to jamahada ni</i>	Pomalů na úbočí hory
抱かれて 夢を見た	<i>Idakarete jume o mita</i>	schoulím se – snila jsem
あの頃の思い出 あゝ	<i>Ano koro no omoide á</i>	Vzpomínka na tu dobu, ach
今いずこに	<i>Ima izuko ni</i>	Kde je teď
りんごのふるさとは	<i>Ringo no furusato wa</i>	Jablkový domov je
北国の果て	<i>Kitaguni no hate</i>	na samém severu země

Ve snech se projevuje především touha po znovushledání s milovanými nebo po domově, ale jak uvádí Yano (viz výše), tato touha zůstává nenaplněna. Lidé vystupující v písních zůstávají pouze u snění o lidech, se kterými se nemohou setkat, nebo o místech, kam se (v dohledné době nejspíše) nevrátí.

4.6 Motiv pití alkoholu

japonsky		česky	počet písní
酒	<i>sake</i>	alkohol (víno) ⁸⁶	19

Tabulka 10: Klíčové slovo motivu pití alkoholu

Motiv pití alkoholu, *sake*, se v písňových textech *enky* vyskytuje velmi často. V rámci mnou zkoumaných textů se klíčový výraz *sake* objevil ve více než pětině písní. Alkohol pomáhá utápnout smutek z nešťastné lásky, zapomenout na osamělost nebo vyléčit bolest srdce jako v písni *Kanašii sake* (1967, Misora):

⁸⁵ Píseň je o kraji Cugaru (dnes prefektura Aomori), který je známý pěstováním jablek.

⁸⁶ *Sake* obecně znamená alkohol, pro překlad písní však používám výraz „víno“. Vzhledem k odkazům na Japonsko a tradiční japonskou kulturu je výrazem *sake* pravděpodobně myšlen tradiční alkoholický nápoj, kterým je rýžové víno.

酒よころが あるならば	<i>Sake jo kokoro ga aru naraba</i>	Víno, máš-li srdce
胸の悩みを 消してくれ	<i>Mune no najami o kešite kure</i>	zbav mě bolesti v mé hrudi
酔えば悲しく なる酒を	<i>Joeba kanašiku naru sake o</i>	Víno, co mě rozesmudní, když se jím opiji,
飲んで泣くのも 恋のため	<i>Nonde naku no mo koi no tame</i>	já vypiji a budu plakat, a to kvůli lásce

Ve většině případů se v rámci zkoumaných textů k alkoholu odkazuje pouze obecně jako k *sake* (nebo se zdvořilostní příponou *o-* jako k *osake*). V písni *Šinobu* (1985, Misora) se objevuje výraz *kóri-zake*⁸⁷ (こおり酒) a v písni *Izakaja* (1982, Icuki) si žena objednáva dvojité bourbon (j. バーボン).

V rámci zkoumaných písňových textů jsou to častěji ženy, které v písních pijí *sake*. Rozdíl mezi počtem písní, ve kterých pijí alkohol ženy a kde muži, není příliš velký. Ovšem důvody, proč pijí alkohol ženy a proč muži, se liší. Samozřejmě obě pohlaví pijí kvůli nešťastné lásce, aby zapomněli na bolest, smutek nebo stesk. Muži však pijí alkohol i pro potěšení – kupříkladu v písni *Ore ga jaranakja dare ga jaru* (1970, Kitadžima) je vyjádřeno přání napít se jen z pouhé potřeby:

酒も呑みたい 色気もほしい	<i>Sake mo nomitai iroke mo hošii</i>	Také chci pít víno také chci mít vztahy
所詮生身の この体	<i>šosen namami no kono karada</i>	koneckonců jsem člověk
我慢したとて どうなるものか	<i>gaman šita to te dó naru mono ka</i>	i když tomu budu odolávat co nadělám?

V písních *enka* se motiv popíjení alkoholu objevuje poměrně často. Ve většině případů pomáhá alkohol lidem alespoň krátce zapomenout na nešťastnou lásku, na stesk po milovaných, na chvíli utěšit a utišit bolest v srdci. Ženy, které se musí s opuštěním od mužů vyrovnávat častěji (viz kapitola 3.7), také častěji unikají k pití *sake*. Ačkoliv ví, že alkohol jejich utrpení nevyřeší, touží alespoň po dočasné úlevě.

⁸⁷ *Kóri-zake* (nebo také čteno *hjóšu*) je sorbetu podobný nápoj, připravuje se smícháním ovocného džusu se sirupem a rýžovým vínem a lehce se vychladí. (Hjóšu. *Daidžirin daisanban* [online]. Sanseido [cit. 2018-11-26]. Dostupné z: <https://kotobank.jp/word/%E6%B0%B7%E9%85%92-613294>)

4.7 Motiv domova

japonsky		česky	počet písní
帰る	<i>kaeru</i>	vrátit se	12
故郷	<i>furusato/kokjó</i>	rodné místo	10
親	<i>oja</i>	rodiče	9
村	<i>mura</i>	vesnice	3
母	<i>haha</i>	matka	3
祭り	<i>macuri</i>	festival	3

Tabulka 11: Klíčová slova motivu domova

V písňových textech *enky* se prolíná často motiv domova, zastoupený slovem *furusato* (故郷, také čtení *kokjó*). *Furusato* znamená „rodné místo; místo, odkud člověk pochází“. Druhý znak slova, *sato* (郷), nese význam „vesnice“, představa *furusato* tedy bývá často spojena s venkovem.

Yano uvádí, že představa *furusato* je spojena s devíti tématy:

- 1) klidné a tiché místo
- 2) mnoho krásných přírodních prvků
- 3) místo, kde je možné slyšet, vidět a cítit přírodu (zvuk cikád, vůně květin)
- 4) jídlo je obzvláště chutné
- 5) jsou zde horké prameny (*onsen*)
- 6) konají se zde festivaly (*macuri*)⁸⁸
- 7) jsou zde rýžová pole, připomínající zemědělskou historii
- 8) člověk tam strávil šťastné dětství
- 9) člověk tam má své rodiče, především matku⁸⁹

Tato témata představují *furusato* jako dokonalé místo. Nejsou v nich zmínky o těžké práci, chudobě, nedostatku moderních vymožeností, vylidňování nebo předsudcích lidí z měst vůči lidem z vesnic.⁹⁰ *Furusato* je místo, kam se člověk rád vrací, protože se tam cítí bezpečně a šťastně, jinými slovy „doma“.

⁸⁸ Např. spojené s uctíváním lokálního božstva nebo ukončením sklizně.

⁸⁹ YANO, Christine R. *Tears of Longing*, s. 169.

⁹⁰ Tamtéž, s. 169-170.

V analyzovaných textech se výraz *furusato* (případně *kokjó*) objevuje v deseti z 80 textů, což samo o sobě neznačí nijak významné téma. K rodnému místu se však mohou významově vztahovat i jiné výrazy. V mnou zkoumaných textech se objevily tyto: sloveso *kaeru* (帰る, č. vrátit se⁹¹) nebo slova *oja* (親, č. rodič/rodiče), *mura* (村, č. vesnice), *macuri* (祭り, č. oslava, slavnost, místní tradiční festival), *kuni* (国, ve významu „rodný kraj“), *ofukuro/haha* (お母/母, č. matka) či případně *imóto* (妹, č. mladší sestra), *otóto* (弟, č. mladší bratr). Několik z těchto slov je obsaženo v textu písně *Šindžuku eki kara* (1965, Icuki):

新宿駅から 乗るんだよ	<i>Šindžuku eki kara noru n da jo</i>	Nasedl jsem ve stanici Šindžuku
俺の故郷へ 行く汽車は	<i>Ore no kokjó e iku kiša wa</i>	do vlaku, co míří do mého rodiště
(...)		
どんなものよりあったかい	<i>Donna mono jori attakai</i>	Není nic hřejivějšího než
心想った 母の顔	<i>Kokoro omotta haha no kao</i>	vzpomínka v srdci na tvář matky
一度故郷へ 帰りたい	<i>Ičido kokjó e kaeritai</i>	Jednou se chci vrátit do svého rodiště
ぜひに会いたい ひとがいる	<i>Zehi ni aitai hito ga iru</i>	Je tam někdo, s kým se chci setkat
(...)		
俺の育ったあの村は	<i>Ore no sodatta ano mura wa</i>	Do vesnice, kde jsem vyrostl,
新宿駅から 乗るんだよ	<i>Šindžuku eki kara noru n da jo</i>	ted' mířím ze stanice Šindžuku

V analyzovaných písňových textech se lidé vracejí do rodného místa a vzpomínají na něj s nostalgií jako v písni *Cugaru no furusato* (1953, Mísora):

あゝ津軽の海よ山よ	<i>Á Cugaru no umi jo jama jo</i>	Ach, moře a hory kraje Cugaru
いつの日もなつかし	<i>Icuka no hi mo nacukaši</i>	Občas se mi stýská
津軽のふるさと	<i>Cugaru no furusato</i>	po rodném místě v Cugaru

Kitadžima Saburó ve své písni *Kaero kana* z roku 1965 vzpomíná na své rodiště s myšlenkou, zda by se tam neměl vrátit. Z písně je možné cítit starost o ty, kteří zůstali na venkově:

⁹¹ *Kaeru* znamená vrátit se ve významu vrátit se domů, vrátit se na místo, odkud jsem vyšel.

淋しくて 言うんじゃないが	<i>Sabišikute iu n dža nai ga</i>	Neříkám, že jsem osamělý, ale
帰ろかな、 帰るのよそうかな	<i>kaero kana,</i> <i>kaero no josó ka na</i>	měl bych se vrátit, vrátit se domů?
故郷のおふくろ 便りじゃ元気	<i>Kuni no ofukuro</i> <i>tajori dža genki</i>	Matka píše z domova, že je zdravá
だけど気になる やっぱり親子	<i>Dakedo ki ni naru</i> <i>jappari ojako</i>	Ale strachovat se patří ke vztahu rodiče a dětí
帰ろかな 帰るのよそうかな	<i>Kaero kana</i> <i>kaero no josó kana</i>	Měl bych se vrátit, vrátit se domů?

A některé z písní zachycují opouštění rodného místa a loučení se s ním, například píseň *Ama no gawa džówa* (1981, Išikawa):

両津みなとで船にのり	<i>Rjócu minato de fune ni nori</i>	Nastoupila jsem na loď v přístavu Rjócu
私はふるさと 棄ててきた	<i>Wataši wa furusato sutete kita</i>	Opustila jsem své rodiště a přišla sem
涙こらえて唇 かねで	<i>Namida koraete kučibiru kande</i>	Potlačuji pláč, koušu se do rtu
見上げりゃ 空に天の川	<i>Miagerja sora ni Ama no gawa</i>	Když vzhlednu, nade mnou je Mléčná dráha

Odkazování na rodné místo a touha po něm bezesporu patří mezi témata písňových textů *enky*. V rámci zkoumaných textů se odkaz na rodné místo, ať už v podobě slova *furusato/kokjó* nebo jiných výše uvedených slov, objevuje přibližně ve 20 % písňových textů. Emoce vyjádřené ve vztahu k *furusato* jsou často nostalgické, ať už se jedná o téma návratu do rodného kraje nebo vzpomínání na něj. Při opouštění *furusato* už se nejedná o nostalgické vzpomínání, ale spíše přímo o smutek z loučení. Na *furusato* není nikdy pohlíženo jako na místo, které by chtěl někdo dobrovolně opustit, naopak se do něj každý rád vrací. Je zřejmé, že *furusato* je místem idealizovaným a je na něj nahlíženo jako na „domov“.

Furusato nemusí vždy nutně znamenat rodné místo či domov v konkrétním smyslu, ale i ve více abstraktním. Je možné, aby člověk měl milence/milenku,

který/která je jeho *furusato*.⁹² Celý koncept *furusato* a vyjádření lásky v písních *enka* pak lze propojit jejich společným prvkem, kterým je touha, vyjádřená často výrazem *koišii* (恋しい, č. toužit po něčem). Touha po rodném místě *furusato*, jež je v písních *enka* vyjádřená nostalgickým vzpomínáním, steskem a smutkem, se zdá velmi podobnou touze po milovaných lidech.

私はひとり ただひとり	<i>Wataši wa hitori tada hitori</i>	Jsem sama, docela sama,
恋しい人の 名を呼んで ⁹³	<i>Koišii hito no na o jonde</i>	volám jméno člověka, po kterém toužím
一度故郷へ 帰りたい	<i>Ičido kokjó e kaeritai</i>	Jednou se chci vrátit do svého rodiště
ぜひに会いたいひとがいる ⁹⁴	<i>Zehi ni aitai hito ga iru</i>	Mám tam někoho, s kým se chci setkat

Ve výše uvedených ukázkách textů lze vyzorovat podobné emoce nenaplněného toužení, ať se už jedná o stesk po milovaném člověku nebo po rodném místě, kde zůstali milovaní lidé. Nenaplněná touha je důležitým motivem prolínajícím se napříč písněmi *enka*.

4.8 Osobní zájmena

Osobní zájmena v japonštině se obecně používají zřídka. Pokud je z kontextu promluvy či použití jiných jazykových prostředků⁹⁵ zřejmé, o kom se mluví, osobní zájmeno se zpravidla vynechává. Pravidlem v japonštině je vyhnout se použití zájmen úplně ve velmi zdvořilé konverzaci a v jakékoli jiné vyhnout se použití zájmen jak jen je to možné.⁹⁶ Běžné je také odkazování k druhé a třetí osobě jménem, případně jménem s vhodnou příponou. Navíc na rozdíl od češtiny existuje v japonštině více způsobů, jak odkazovat k první, druhé a třetí osobě (viz další podkapitoly), které v závislosti na užití značí postavení mluvčího, jeho pohlaví i vztah k adresátovi. Níže je

⁹² YANO, Christine R. *Tears of Longing*, s. 148.

⁹³ *Ano oka koete* (1951, Misora)

⁹⁴ *Šindžuku eki kara* (1965, Icuki)

⁹⁵ Jinými jazykovými prostředky se zde myslí kupříkladu použitá zdvořilost nebo slovesa vyjadřující přijímání nebo dávání.

⁹⁶ MCCLURE, William. *Using Japanese: a guide to contemporary usage*. New York, NY: Cambridge University Press, 2000, s. 234. ISBN 05-216-4155-1.

postupně rozebráno odkazování k první, druhé a třetí osobě ve zkoumaných písňových textech.

4.8.1 Odkazování k první osobě

japonsky		česky	počet písní
私	<i>wataši</i>	já	23
俺	<i>ore</i>	já	19
僕	<i>boku</i>	já	2
わし	<i>waši</i>	já	1

Tabulka 12: Zájmena odkazující k 1. osobě

V japonštině se pro odkazování k první osobě používá více výrazů. V rámci zkoumaných textů se vyskytují čtyři z nich – *wataši* (私 / わたし), *ore* (俺), *boku* (僕) a *waši* (わし). Nejčastější zastoupení má v písňových textech *wataši*, které se objevuje ve 23 písňových textech.

Zájmeno *wataši* používají běžně muži i ženy a jedná se o formálně neutrální výraz.⁹⁷ Ve zkoumaných textech je však patrný rozdíl v použití zájmena *wataši* mužskými interprety a ženskými interprety. V textech, jejichž interpretem je Kitadžima Saburó, se *wataši* neobjevuje ani jednou. V pěti písňových textech Icukiho Hirošiho je použito zájmeno *wataši*. V prvním případě se jedná o píseň *Jogiša no onna* (1972), kde zpívá o ženě v nočním vlaku. *Wataši* zde odkazuje k tomu, co říká žena:

男と別れた 夜汽車の女	<i>Otoko to wakareta jogiša no onna</i>	Žena v nočním vlaku, která se rozešla s mužem,
心だけ泣いてる	<i>Kokoro dake naiteru</i>	v hloubi duše pláče.
私は都落ちて はるばると	<i>Wataši</i> <i>wa mijako očiite harubaru to</i>	Nechala jsem hlavní město daleko za sebou
思い出を振り捨てに 行くところ	<i>Omoide o furisute ni juku tokoro</i>	jedu ztratit své vzpomínky.

Podobně je tomu v písni *Naniwa sakazuki* (1986), ve které žena zažívá nešťastnou lásku:

⁹⁷ MCCLURE, William. *Using Japanese*, s. 234-235.

盃を 重ねて過ごす 夜だけは	<i>Sakazuki o kasanete sugosu joru dake wa</i>	Jen noc, strávená popíjením číší
私のあなたで いてほしい	<i>Wataši no anata de ite hošii</i>	Přeji si, abys byl můj
浪花盃 曾根崎ごころ	<i>Naniwa-sakazuki Sonezaki-gokoro</i>	Číška sake z Naniwy, srdce ze Sonezaki ⁹⁸
妻になる日は なくてもいいと	<i>Cuma ni naru hi wa nakute mo ii to</i>	Nevadí, když se za tebe neprovdám,
言った言葉の 言った言葉の	<i>Itta kotoba no itta kotoba no</i>	řekla jsem, řekla jsem
裏で泣く	<i>Ura de naku</i>	skrytě v pláči

U ostatních tří textů (*Ašita mo kosame*, *Sasame juki*, *Nagara-gawa enka*) se také jedná o písně zpívané z ženské perspektivy. V případě Icukiho Hirošiho nejsou takovéto písně ničím výjimečným. Píseň *Jokohama – tasogare*, díky které se v roce 1971 proslavil, je také napsána z ženské perspektivy. Jinými slovy, zájmeno *wataši* užívají v analyzovaných písních pouze ženy, i když je píseň interpretována mužem.

Dalším osobním zájmenem odkazujícím k první osobě bylo v analyzovaných textech *ore* (俺). Celkově se vyskytlo v 19 analyzovaných textech. *Ore* je neformální silně maskulinní výraz a i ve zkoumaných textech se vyskytuje primárně v písních Kitadžimy Saburóa a Icukiho Hirošiho. Lze jej však nalézt i ve třech písňových textech Misori Hibari. V případě textu písně *Aru onna no uta* (1972) zájmeno *ore* patří k citaci muže:

俺の命は君にやる	<i>Ore no inoči wa kimi ni jaru</i>	„Dám ti svůj život“
わたしに嘘をついた人	<i>Wataši ni uso o cuita hito</i>	lhal mi.
死ぬほど好きと 言いながら	<i>Šinu hodo suki to iinagara</i>	Říkal, že mě k smrti miluje,
いつか遠くへ 消えた人	<i>Icuka tóku e kieta hito</i>	a jednoho dne zmizel do dále.

V dalších dvou písních (*Omae ni horeta*, *Sukina no sa*) je Misora Hibari tou, která vypráví příběh z mužské perspektivy. Píseň *Omae ni horeta* zpívá navíc hlubokým hlasem a z hlediska hudebního tak napovídá, že hlavním aktérem písně je muž.

Třetím způsobem, jakým se ve zkoumaných textech odkazuje k první osobě, je zájmeno *boku* (僕). *Boku* je podobně jako *ore* maskulinní vyjádření zájmena „já“, které

⁹⁸ *Naniwa-sakazuki Sonezaki-gokoro* je refrén, který se opakuje v každé sloce.

užívají muži. Užívá jej i starší generace mužů jako zdvořilou formu zájmena „já“.⁹⁹ V rámci osmdesáti zkoumaných textů se *boku* objevilo pouze dvakrát, a to v písních Icukiho Hirošiho (*Haha to ko no miči, Hama hirugao*). Z obsahu textu je poznat, že jsou písně zpívány z pohledu mladého chlapce. V písni *Haha to ko no miči* myslí muž na svou matku a vrací se tak do doby, kdy byl ještě chlapcem. V písni *Hama hirugao* zaznívá hned v prvním verši „*ie no nai ko no suru koi wa...*“¹⁰⁰ (č. láska, kterou miluje dítě bez domova), a tedy se také zřejmě jedná o chlapce, v tomto případě vzpomínajícího na svou mladou lásku. V obou písních je tak použito zájmeno *boku* v případě, že o sobě mluví mladý chlapec.

V jednom případě v písni Misori Hibari se objevila starší zkrácená podoba *wataši*, zájmeno *waši* (*Hibari no Sado džówa*, 1962). Pokud je dnes zájmeno používáno, tak především staršími muži. Nicméně v některých prefekturách Japonska výraz užívají i ženy – např. v prefektuře Hirošima, Jamaguči nebo Aiči.¹⁰¹ Píseň samotná je zpívána z pohledu ženy, která vzpomíná na svého milého a pláče, protože se s ním již nemůže setkat. Je možné, že výraz *waši* byl použit místo delšího výrazu *wataši* kvůli frázování písně nebo jednoduše odkazuje na určitou oblast, kde se *waši* užívá.

4.8.2 Odkazování k druhé osobě

japonsky		česky	počet písní
あなた	<i>anata</i>	ty ¹⁰²	31
お前	<i>omae</i>	ty	11
君	<i>kimi</i>	ty	6

Tabulka 13: Zájmena odkazující k 2. osobě

Podobně jako při odkazování k první osobě, taktéž existuje vícero způsobů, jak referovat k druhé osobě. V běžné konverzaci se preferuje oslovení jménem a použití zájmena může být považováno za nezdvořilé. V písňových textech se však neuvádí

⁹⁹ Boku. *Dedžitaru daidžisen* [online]. Shogakukan [cit. 2018-11-26]. Dostupné z: <https://kotobank.jp/word/%E5%83%95-629357#E3.83.87.E3.82.B8.E3.82.BF.E3.83.AB.E5.A4.A7.E8.BE.9E.E6.B3.89>

¹⁰⁰ 家のない子のする恋は

¹⁰¹ HIRAMOTO, Mie. Slaves speak pseudo-Toohoku-ben: The representation of minorities in the Japanese translation of *Gone with the Wind*. *Journal of Sociolinguistics*. Blackwell Publishing, 13(2), s. 255. ISSN 1467-9841.

¹⁰² Výraz *anata* označuje někoho blízkého k mluvčímu. Také jej používají ženy vůči svým manželům ve významu „(můj) drahý“.

vlastních jmen. V analyzovaných textech vždy oslovuje muž ženu jako svou milou nebo žena muže jako svého milého.

Nejčastěji používaným zájmenem, odkazujícím k druhé osobě v analyzovaných textech, je *anata* (あなた). *Anata* je nejvíce neutrálním vyjádřením zájmena „ty“. Je také užíváno (spíše staršími) ženami pro oslovení manžela (psáno jako 貴方).¹⁰³ Vyskytuje se v 31 textech, tedy téměř v 39 % písní. Zájmeno *anata* se objevuje především v písňových textech interpretovaných ženami. V písních zpívaných muži pak užití *anata* podmiňují podobné podmínky jako při užití zájmena *wataši* muži a zájmena *ore* ženami v podkapitole 4.8.1 – buď text písně obsahuje citovanou repliku opačného pohlaví než je interpret písně, anebo je celá píseň zpívána z perspektivy opačného pohlaví.

Výraz *anata* se tak objevuje v sedmi textech mužských interpretů. V písni *Furusato* (1973) Icukiho Hirošiho se jedná o slova ženy:

あなたのことを	<i>Anata no koto o</i>	Na tebe (drahý)
待っていますと	<i>matte imasu to</i>	čekám
優しい便り	<i>jasašii tajori</i>	- stálo v tom vřídém dopise

Podobné použití *anata* je i v písni *Šiawase sagašite* (1980, Icuki) a *Kaga no hito* (1969, Kitadžima), kdy je píseň zpívána z mužské perspektivy, ale výraz *anata* je součástí citované repliky ženy:

あなたのために	<i>Anata no tame ni</i>	Kvůli tobě
生まれてきたのと ¹⁰⁴	<i>umarete kita no to</i>	jsem se narodila, řekla

あなたのために	<i>Anata no tame ni</i>	Pro tebe
生きると云った ¹⁰⁵	<i>ikiru to itta</i>	žiji, řekla

Dalšími písněmi, ve kterých je použito zájmeno *anata*, jsou Icukiho písně *Ašita mo kosame* (1978), *Nagara-gawa enka* (1984), *Sasame juki* (1983) a *Naniwa sakazuki* (1986). Tyto písně jsou zpívány z ženské perspektivy. *Anata* je sice bráno jako neutrální

¹⁰³ MCCLURE, William. *Using Japanese*, s. 235.

¹⁰⁴ *Šiawase sagašite*

¹⁰⁵ *Kaga no hito*

zájmeno, avšak ve zkoumaných textech jej používají pouze ženy. Pokud se *anata* vyskytuje v písních zpívaných muži, jedná se o slova ženy nebo je celá píseň zpívána z ženské perspektivy.

Méně často se vyskytujícím zájmenem odkazujícím k druhé osobě je *omae* (お前). Objevuje se v 11 z 80 analyzovaných textů. Čtyři z těchto jedenácti písní zpívala Misora Hibari, ostatní písně zpívali Icuki Hiroši a Kitadžima Saburó. *Omae* je zájmeno neformální a především maskulinní,¹⁰⁶ v textech mužských interpretů je tedy jeho užití odůvodněné. Je-li v písňovém textu užito zájmeno *omae* mužem, sám k sobě muž zároveň odkazuje jako k *ore*, tedy také užívá neformální maskulinní zájmeno.

V případě písní Misori Hibari se jedná jednak o dvě již diskutované písně *Omae ni horeta* a *Sukina no sa* (viz 4.8.1), které jsou zpívány z mužské perspektivy, jednak o písně *Kurumaja-san* a *Šinobu*, které jsou zpívány z ženské perspektivy a ve kterých výraz *omae* užívá žena. V písní *Kurumaja-san* oslovuje nejspíše gejša řidiče rikši:

ちよいとお待ちよ 車屋さん	<i>Čoito omači jo kurumaja-san</i>	Počkejte chvíli, pane řidiči
お前 見込んで	<i>Omae</i> <i>mikonde</i>	Spoléhám na vás
たのみがござんす この手紙	<i>Tanomi ga gozansu</i> <i>kono tegami</i>	Mám prosbu - tento dopis
内緒で渡して 内緒で返事が	<i>Naišo de watašite naišo de hendži</i> <i>ga</i>	potají předejte, potají odpověď
内緒で来るように	<i>naišo de kuru jó ni</i>	potají mi přineste
出来やせんかいな	<i>dekja sen kai na</i>	zvládnete to, vidíte?

Důvodem užití výrazu ženou může být fakt, že dříve nebylo *omae* neformální zájmeno, ale jednalo se o uctivý výraz užívaný oběma pohlavími.¹⁰⁷ *Omae* se skládá ze zdvořilostní předpony *o-* a slova *mae*, znamenající „před“ („místo přede mnou“) – *omae* pak lze přeložit jako „vy, který stojíte přede mnou“. Nicméně v současné době je výraz užíván s konotací dehonestace adresáta a jedná se o zájmeno, které používají spíše muži, ale také třeba nadřizení vůči podřízeným.

¹⁰⁶ *Omae*. *Daidžirin daisanban* [online]. Sanseido [cit. 2018-11-23]. Dostupné z: <https://kotobank.jp/word/%E5%BE%A1%E5%89%8D-138469#E5.A4.A7.E8.BE.9E.E6.9E.97.20.E7.AC.AC.E4.B8.89.E7.89.88>

¹⁰⁷ *Omae*. *Dedžitaru daidžisen* [online]. Shogakukan [cit. 2018-12-08]. Dostupné z: <https://kotobank.jp/word/%E5%BE%A1%E5%89%8D-138469#E3.83.87.E3.82.B8.E3.82.BF.E3.83.AB.E5.A4.A7.E8.BE.9E.E6.B3.89>

Nejméně častým vyjádřením druhé osoby v analyzovaných textech bylo *kimi* (君). Zájmeno *kimi* je neformální, používáno oběma pohlavími při oslovení sobě stejně rovného nebo podřízeného.¹⁰⁸ Vyskytlo se v šesti písních, z nichž čtyři zpívali mužští interpreti. Zbylé dvě písně *Aru onna no uta* (1972) a *Kanašiki kučibue* (1949) zpívala Misora Hibari a zájmeno *kimi* v nich odkazovalo k prohlášením, která vyslovil muž. Pokud v písních, kde se vyskytovalo zájmeno *kimi*, odkazoval muž i k sobě, objevovalo se zájmeno *ore* nebo také *boku* (v písni *Hama hirugao*, 1974, Icuki).

4.8.3 Odkazování k třetí osobě

japonsky		česky	počet výskytů
人 / ひと	<i>hito</i>	člověk/lidé	31
女	<i>onna</i>	žena	24
他人	<i>tanin</i>	cizí člověk	5
娘	<i>musume</i>	dcera	5

Tabulka 14: Zájmeno odkazující ke 3. osobě

V japonštině je možné ke třetí osobě odkazovat jednak jménem, což v písních není žádoucí kvůli zachování anonymity písně, jednak zájmeny. Mezi nejčastější zájmena užívaná pro odkazování ke třetí osobě patří *kare* (č. on) a *kanodžo* (č. ona). Tyto výrazy se však v analyzovaných textech vůbec nevyskytují. Ke třetí osobě je v písních často odkazováno pomocí slova *hito* (人 / ひと, č. člověk). *Hito* se objevuje celkem v 31 z 80 analyzovaných textů. V některých případech se jedná pouze o obecné použití tohoto slova, jako v písni *Aisansan* (1986, Misora):

人は哀しい	<i>Hito wa kanašii</i>	Člověk (lidé) je smutný
哀しいものですね	<i>kanašii mono desu ne</i>	smutný tvor, že

Ke třetí osobě taktéž odkazuje spojení ukazovacího zájmena a substantiva *hito* – *ano hito* (č. onen člověk). *Ano hito* označuje v analyzovaných písních vždy milého muže, milence. V písni *Čísana himicu* (1975) od Išikawy Sajuri se objevuje také spojení *sono hito*:

¹⁰⁸ MCCLURE, William. *Using Japanese*, s. 235.

だから その人の名は	<i>Dakara sono hito no na wa</i>	A proto jeho jméno
言えないわ その人の名は	<i>ienai wa sono hito no na wa</i>	neřeknu, to jeho jméno,
死んでも 死んでも 死んでも	<i>šinde mo šinde mo</i> <i>šinde mo</i>	i kdybych zemřela, zemřela, zemřela,
言えないわ	<i>ienai wa</i>	neřeknu je

Pro rozlišení, zda se v ostatních případech jedná o odkaz ke třetí osobě, anebo pouze o obecné použití *hito* ve smyslu „člověk je...“ nebo „lidé jsou...“, je nutné každý text posoudit zvlášť. V mnou zkoumaných textech jsem našla pouze dva takové, kde se k *hito* vázal přívlastek a zároveň zájmeno *hito* zastupovalo třetí osobu.

思い切れない人だから	<i>Omoikirenai hito dakara</i>	Protože on je nezapomenutelný
思い切れない恋だから ¹⁰⁹	<i>omoikirenai koi dakara</i>	protože je to nezapomenutelná láska

俺の命は君にやる	<i>Ore no inoči wa kimi ni jaru</i>	„Dám ti svůj život“
わたしに嘘をついた人 ¹¹⁰	<i>Wataši ni uso o cuita hito</i>	lhal mi (dosl. člověk, který mi lhal)

V několika zkoumaných písňových textech se objevila odchylka, kdy se znaky v textu četly jako *hito*, přestože se takto běžně nečtou. V tomto případě se jednalo o znaky 女 (*onna*, č. žena) a 他人 (*tanin*, č. cizí člověk, neznámý). Znak 女 (*onna*) čtený jako *hito* se vyskytoval pouze v písňových textech mužských interpretů.

俺のころを ささえて くれる	<i>Ore no kokoro o sasaete kureru</i>	Hledal jsem laskavou ženu,
やさしい女を さがしてい たんだよ ¹¹¹	<i>jasašii hito o sagašiteita n da jo</i>	která bude stát při mně

(...) 他人には見えない ¹¹²	<i>Hito ni wa mienai</i>	Ostatní lidé (to) nevidí (...)
-------------------------------	--------------------------	--------------------------------

¹⁰⁹ *Džinčóge* (1978, Išikawa)

¹¹⁰ *Aru onna no uta* (1972, Misora)

¹¹¹ *Šiawase sagašite* (1980, Icuki)

¹¹² *Meoto zenzai* (1987, Išikawa)

Ze zapsaných znaků je zřejmé, zda interpret zpívá o ženě nebo neznámém člověku, pokud však text pouze slyšíme, nevíme, zda se jedná o člověka obecně, anebo je slovem *hito* myšlena kupříkladu žena. Tato zvláštnost se netýká pouze výrazu *hito*, ale je možné ji vysledovat i u jiných výrazů jako je *musume* (娘, č. dcera, dívka), který se často čte *ko* (č. dítě, dcera):

ふるはあの娘の なみだ雨 ¹¹³	<i>Furu wa ano ko no namida ame</i>	Padá déšť slz té dívky
-----------------------------	-------------------------------------	------------------------

Domnívám se, že toto jiné čtení znaků je záměrné, aby při poslechu evokovalo posluchači určitou představu. V případě čtení znaku 女 (*onna*) jako *hito* se jedná pouze o písně mužských interpretů, není tedy těžké odhalit, že zpívají o ženě. V případě záměny *musume* za *ko* je možné, že *ko* (dítě, dcera) má evokovat mládí a nevinnost. Samozřejmě v obou případech je třeba přihlížet i k frázování písně – slova *onna* a *musume* jsou třímórové, kdežto *hito* dvoumórové a *ko* jednomórové.

4.8.4 Shrnutí

Způsoby, jakými se ve zkoumaných písňových textech odkazuje k první, druhé a třetí osobě, ukazují další rozdíl mezi mužskou a ženskou písní, tj. písní zpívanou z mužské perspektivy a zpívanou z ženské perspektivy nezávisle na pohlaví interpreta. Samozřejmě je nutné kromě pohledu, z jakého je píseň podávána, vzít v potaz také případy, kdy v mužské písni promlouvá žena nebo v ženské písni promlouvá muž.

Rozdíl lze pozorovat při odkazování k první a druhé osobě. Zájmeno *wataši* je sice běžně používáno oběma pohlavími, v analyzovaných textech jej však používají pouze ženy, když o sobě mluví. Muži se o sobě vyjadřují za použití maskulinních neformálních zájmen *ore* a *boku*. Zájmeno *boku* je vyjádřením první osoby, které často používají mladí chlapi.¹¹⁴ I v analyzovaných textech, kde se *boku* objevuje, vystupují v písni chlapi (nebo se do role chlapce vcítují). Zájmeno *ore* působí drsněji než *boku* a mluvčí se jeho užitím stylizuje do pozice silného muže.

Pro odkazování k druhé osobě je v analyzovaných textech nejčastěji použito zájmeno *anata*, a to výhradně ženami. Ženy tak oslovují své milence nebo k nim i tak odkazují. V mužských písních a v promluvách mužů je k druhé osobě odkazováno

¹¹³ *Kjódai džingi* (1965, Kitadžima)

¹¹⁴ MIURA, Akira. *Japanese Words & Their Uses II: The Concise Guide to Japanese Vocabulary & Grammar*. New York: Tuttle Publishing, 2015, s. 37. ISBN 9781462907397.

neformálními maskulinními zájmeny *omae* a *kimi*. Zájmeno *omae* používá i žena ve dvou písniích Misori Hibari (viz podkapitola 4.8.2).

Podíváme-li se na způsoby odkazování k první a k druhé osobě v analyzovaných písniích, zjistíme, že zájmena *wataši* a *anata* užívají výhradně ženy. Muži pak pro odkazování k sobě a k druhé osobě používají zájmena v kombinacích *ore – omae*, *ore – kimi*, *boku – kimi*. Toto jednoznačně vymezené užívání zájmen první a druhé osoby v písňových textech dává posluchačům na vědomí rozdělení rolí mužů a žen v písniích. Namísto genderově neutrálních zájmen se užívají maskulinní a feminní tvary, a tak je hned zřejmé, kdo v písni promlouvá ke komu (muž k ženě nebo žena k muži) a jaký mají k sobě vztah (zpravidla velmi blízký).

Vyjádření třetí osoby se výrazně nelišilo v textech zpívaných muži a ženami, ale považují za podstatné zmínit fakt, že je pro odkazování ke třetí osobě využito vágních výrazů. Nejčastěji se ve zkoumaných textech objevilo spojení *ano hito* (doslova „onen člověk“), ze kterého musí posluchač sám rozpoznat, že se jedná (nejčastěji) o milého, milence. Vágnost a náznakovost je celkově pro japonský jazyk typická.

Zvláštním znakem je odlišné čtení znaků pro ženu (*onna*) či neznámého člověka (*tanin*), které se v písniích několikrát čtou jako *hito*. Podobná situace se opakuje i u slova dívka (*musume*), které se často čte jako *ko* (význam *dítě* i *dcera*). Tato skutečnost může být dána pouze frázováním písni, jelikož se slova liší počtem mór, ale může být i záměrem autora textu evokovat v posluchači určitou představu.

Závěr

Cílem této práce bylo představit japonský tradiční hudební žánr *enka* a v praktické části práce analyzovat vybrané písňové texty z hlediska obsahového a jazykového. V teoretické části práce jsem se zabývala původem a vývojem žánru *enka*. S pojmem *enka* se lze setkat již v období Meidži, avšak jednalo se o napůl recitované písně s politicky orientovanými texty. Současný žánr *enka* má původ v písních *rjúkóka*, které tematicky zpracovávaly zážitky lidí, jež se během období Taišó hromadně stěhovali z venkova do měst a museli se vyrovnat se smutkem ze ztracené lásky a odloučením od rodiny. Místo pojmu *rjúkóka* začala na konci dvacátých let 20. století používat společnost NHK pojem *kajókjoku* (č. populární píseň).

Enka se po druhé světové válce stala sdíleným zájmem nahrávacích společností. Název *enka* byl zvolen právě nahrávacím průmyslem ve chvíli, kdy bylo třeba vymezit japonské písně *enka* z kategorie písní *kajókjoku*, kam spadaly i písně ze zahraničí. Nedošlo však k žádnému přesnému vymezení, jaká píseň patří do žánru *enka* a jaká ne dle stylu hudby nebo obsahu textu. Při řazení písní do žánru *enka* se stal důležitým faktorem jejich interpret. Pokud byl zpěvák označen jako zpěvák *enky*, také všechny jím interpretované písně se automaticky řadily do žánru *enka*.

Řazením písní do žánru *enka* na základě toho, kým je píseň zpívána, je ztěžováno hledání společných rysů písní a definice žánru. I přes tuto komplikaci lze nalézt prvky specifické pro *enku*. Z hudebního hlediska je to pomalé tempo písní, kombinování západních nástrojů jako saxofon, trubka nebo elektrické kytary s tradičními japonskými nástroji jako je *šamisen* nebo *koto*. Nelze opomenout ani specifický vokální projev, kterým je melismatický způsob zpěvu zvaný *kobuši*.

Při poslechu vícero písní *enka* je možné povšimnout si často se opakujících témat a motivů. Na jednu stranu tak písně působí neoriginálně, avšak je to právě jednou ze zvláštností *enky*. Neustále se opakující témata nešťastné lásky, stesku po domově nebo těžkého života a motivy pláče, pití alkoholu, osamělosti nebo domova umocňují v písních vyjádřené pocity bolesti, touhy a nostalgie. Posluchači poslouchají namísto jednotlivých písní celý korpus frází a melodií, které se navzájem překrývají.

Druhá, praktická část práce byla věnována analýze osmdesáti vybraných textů od čtyř známých interpretů *enky*: Misori Hibari, Išikawy Sajuri, Kitadžimy Saburó a Icukiho Hirošiho. Obsahová analýza hlavních témat vybraných písní ukázala, že ve velké míře převažuje nad jinými tématy téma milenecké lásky mezi mužem a ženou.

Láska je téměř vždy nešťastná, nenaplněná, přesto však silná a hluboká. Nenaplněnost vztahu bývá předem určena, poněvadž city obou lidí jsou konfrontovány s povinnostmi, kvůli které musí odejít a opustit druhého.

V menší míře se pak objevilo téma stesku po domově, který museli lidé opustit a kam se touží vrátit. V písních se často objevují konkrétní názvy přístavů nebo i ostrovů, které se nacházejí na hranicích země a lidé vystupující v písních na tato místa putují nebo se na nich nacházejí. Představa velké vzdálenosti mezi domovem lidí (ať už se nachází kdekoliv v zemi) a hranicemi země umocňuje pocit osamění i touhy po domově.

Dalšími tématy analyzovaných písní bylo téma těžkého lidského života, který je popisován jako komplikovaný a plný nástrah, které je však třeba překonat. Dále se objevilo také téma hrdinství, které zpracovávají písně, v nichž vystupují silní a hrdí muži.

Během analýzy témat jsem sledovala rozdíly mezi písněmi zpívanými mužskými a ženskými interprety. Přesněji řečeno se jedná o rozdíly mezi písněmi zpívanými z ženské perspektivy, ve kterých je hrdinkou žena, a písněmi zpívanými z mužské perspektivy, ve kterých je hlavním hrdinou muž. Prvním rozdílem je aktivita a pasivita hrdinů. Ženy v písních pojatých z ženské perspektivy bývají pasivními, nechávají život plynout a přijímají, co se stane. Na druhou stranu muži vystupující v písních nahlížených z mužské perspektivy bývají těmi aktivními, jež se snaží svůj život měnit, vyvíjejí iniciativu při získávání ženy, také se s ní ale rozcházejí nebo ji opouštějí kvůli svým povinnostem. Dalším rozdílem je pláč. Ženy vystupující v písních pláčou mnohem častěji než muži a důvodem je bez výjimky nešťastná láska. Muži vystupující v písních sice pláčou méně často, ale kromě nenaplněné lásky je důvodem jejich smutnění i stesk po domově a rodině.

Poslední částí práce byla jazyková analýza vybraných písňových textů. V té jsem zkoumala často se opakující výrazy, tzv. klišé, vztahující se k tématům písní. Zjišťovala jsem, jaké motivy jsou těmito výrazy vyjádřeny. Motivů jsem našla sedm: motiv lásky, pláče a smutku, srdce (v jeho přeneseném významu), samoty a osamělosti, motiv snu, pití alkoholu a motiv domova. Motivы se mnohdy navzájem doplňují.

Při zkoumání motivů jsem zkoumala i prvek, který by mohl být společný písním *enka*. Tímto prvkem je nenaplněná tužba. Nenaplněná touha po lásce je důvod ke smutku a pláči. Touha po domově je zase důvodem ke stesku a pocitům osamění.

Jako poslední část jazykové analýzy jsem zkoumala užitá osobní zájmena v písňových textech. Zjistila jsem, že promlouvá-li v písni muž, odkazuje k sobě pomocí maskulinních zájmen a k ženě odkazuje neformálními výrazy, které snižují pozici adresáta, nicméně nejsou výjimečné např. při oslovování manželky manželem. Ženy oproti tomu k sobě odkazují až na výjimky formálním zájmenem *wataši* a muže oslovují zájmenem *anata*, které lze vzhledem k tomu, že se jedná o vztahu muže a ženy, přeložit jako „můj drahý“. Jinými slovy, role muže a ženy jsou zřetelně rozděleny.

V této práci jsem analyzovala pouze vybrané texty písní vydaných do roku 1989, proto pro další zkoumání žánru *enka* a písňových textů stále zbývá velký prostor. Písňové texty je také možné vybírat dle různých kritérií, které pak, ač možná ne tolik významně, ovlivní výsledky zkoumání. Žánr *enka* považuji za velice zajímavý a domnívám se, že ač je v současné době v menšině oproti jiným žánrům (např. J-Pop), stále má své pevné místo v hudebním průmyslu a početné posluchačstvo, které si cení hlubokých emocí obsažených v písních *enka*. Přestože jsou písně *enka* označovány jako zastaralé a nemoderní, emoce v nich zahrnuté prožívají lidé stále stejně, ať už se jedná o lásku, smutek nebo stesk. Díky emocím, které písně *enka* promítají, je tento žánr ne zastaralý, ale naopak stále aktuální.

Resumé

The aim of this thesis is to introduce Japanese traditional musical genre *enka* and to analyse selected lyrics to carry out content and linguistic analysis. The definition of *enka* music genre is rather complicated because of its origin as a product of record companies as I stated in chapter 1. The songs are considered *enka* not by their musical or textual characteristic, but by their interpreter, who is considered *enka* singer. Despite of that, there are some elements common for almost every song. Specific elements of genre *enka* are stated in chapter 2.

Chapter 3 and 4 of this thesis deal with content and linguistic analysis of eighty selected lyrics from four famous *enka* performers: Misora Hibari, Ishikawa Sayuri, Kitajima Saburō and Itsuki Hiroshi. In the content analysis I research main themes of selected songs and the differences between songs, which are sung from men's perspective, and songs, which are sung from women's perspective. In the linguistic analysis I research frequently used expressions, which create various motives: motive of love, tears and sadness, heart, loneliness, dream, drinking alcohol and motive of home. I also research personal pronouns used for referring to men and women appearing in songs. All of these elements are common for genre *enka* and distinguish this genre from the others.

Seznam použité literatury

- FUJIE, Linda. Popular Music. In: POWERS, Richard Gid, Hidetoshi KATŌ a Bruce STRONACH (eds.). *Popular Music in Handbook of Japanese Popular Culture*. New York: Greenwood Press, 1989. ISBN 0313239223.
- FUKUJASU, Kacunori. *Koi to ai karano gengogaku*. Tokio: Asahi Press, 1995, s. 1-10. ISBN 9784255950280.
- HINOHA, Šigeaki, Acujoši SAKAKURA, Tadao UMESAO a Haruhiko KINDAIČI. *Kódanša nihongo daidžiten*. Tokio: Kódanša, 1994. ISBN 4061210572.
- HIRAMOTO, Mie. Slaves speak pseudo - Toohoku - ben: The representation of minorities in the Japanese translation of *Gone with the Wind*. In: *Journal of Sociolinguistics*. Blackwell Publishing, 13(2), 255. ISSN 1467-9841.
- KOVÁŘ, Petr. *Všeobecný přehled: témata*. Praha: Fragment, 2007. Příjímací zkoušky na vysoké školy (Fragment). ISBN 9788025305300.
- JAREŠ, Stanislav a Jaroslav SMOLKA. *Malá encyklopedie hudby*. Praha: Supraphon, 1983.
- MATZER, Antonín, Ivan POLEDŇÁK a Igor WASSERBERGER. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. 2., dopl. vyd. Praha: Supraphon, 1983.
- MCCLURE, William. *Using Japanese: a guide to contemporary usage*. New York, NY: Cambridge University Press, 2000. ISBN 05-216-4155-1.
- MITA, Munesuke. *Social psychology of modern Japan*. New York, NY, USA: Routledge, Chapman & Hall, 1992. ISBN 071030451X.
- MIURA, Akira. *Japanese Words & Their Uses II: The Concise Guide to Japanese Vocabulary & Grammar*. New York: Tuttle Publishing, 2015. ISBN 9781462907397.
- OCCHI, Debra J. How to have a HEART in Japanese. In: DIRVEN, Rene, Ning YU a Susanne NIEMEIER (eds.). *Culture, Body, and Language: Conceptualizations of Internal Body Organs Across Cultures and Languages*. Berlin: Mouton de Gruyter, 2008. ISBN 9783110196221.
- OCCHI, Debra J. *Namida, Sake, and Love: Emotional Expressions and Japanese Enka Music*. Davis, 2000. Disertace. University of California.

OKADA, Maki a Gerald GROEMER. Musical characteristic of Enka. In: *Popular Music*. Cambridge University Press, 1992, **10**(3).

STEVENS, Carolyn. *Japanese Popular Music: Culture, Authenticity and Power*. Hoboken: Taylor and Francis, 2012. ISBN 9781134179527.

WADŽIMA, Júsuke. *Cukurareta nihon no kokoro šinwa: Enka o meguru sengo taišú ongakuši*. Tókjó: Kóbunša, 2010. ISBN 9784334035907.

WAJIMA, Yūsuke. Birth of Enka. In: MITSUI, Tōru. *Made in Japan: Studies in Popular Music*. 1. vyd. New York: Routledge, 2014. ISBN 9781138961500.

YANO, Christine R. *Tears of Longing: Nostalgia and the Nation in Japanese Popular Song*. Cambridge: Harvard Univ Asia Center, 2003. ISBN 9780674012769.

YANO, Christine R. The Marketing of Tears. In: CRAIG, Timothy J. *Japan Pop!: Inside the World of Japanese Popular Culture*. London: M.E. Sharpe, 2000, s. 60-63. ISBN 9780765631619.

Internetové zdroje:

Daidžirin daisanban [online]. Sanseido [cit. 2018-11-26]. Dostupné z: <https://kotobank.jp/dictionary/daijirin/>

Dedžitaru daidžisen [online]. Shogakukan [cit. 2018-11-26]. Dostupné z: <https://kotobank.jp/dictionary/daijisen/>

Hiroshi Itsuki Official Website [online]. Itsuki Promotion [cit. 2018-11-25]. Dostupné z: <http://www.itsuki-hiroshi.co.jp/>

Išikawa Sajuri ofišaru webusaito [online]. Kabušiki-gaiša Sajuri ongakuša, 2007 [cit. 2018-11-26]. Dostupné z: <http://www.ishikawasayuri.com/>

JACOMPA: Nihon sakkjokuka kjókai [online]. JAPAN COMPORSER'S ASSOCIATION, 2017 [cit. 2018-11-26]. Dostupné z: <http://www.jacompa.or.jp/>

NHK: Nippon hósoku kjókai [online]. NHK (Japan Broadcasting Corporation) [cit. 2018-11-26]. Dostupné z: <https://www.nhk.or.jp/>

Nippon dajhjakka zenšo (Nipponika) [online]. Shogakukan [cit. 2018-11-26]. Dostupné z: <https://kotobank.jp/dictionary/nipponica/>

NIPPON COLUMBIA CO.,LTD [online]. 2010 [cit. 2018-11-25]. Dostupné z:
<http://columbia.jp/>

NIPPON CROWN CO.,Ltd [online]. 2010 [cit. 2018-11-25]. Dostupné z:
<http://www.crownrecord.co.jp/>

ORICON NEWS [online]. Oricon ME, 2008 [cit. 2018-11-25]. Dostupné z:
<https://www.oricon.co.jp/>

The Japan Times [online]. The Japan Times, 2014 [cit. 2018-11-25]. Dostupné z:
<http://www.japantimes.co.jp>

Přílohy

Příloha č. 1 – Tabulka četnosti výskytu klíčových slov

japonsky		česky	počet písní
恋	<i>koi</i>	láska	39
泣く	<i>naku</i>	plakat	38
心	<i>kokoro</i>	srdce, mysl, duše	32
あなた	<i>anata</i>	ty	31
人	<i>hito</i>	člověk	31
夢	<i>jume</i>	sen	24
風	<i>kaze</i>	vítr	24
女	<i>onna</i>	žena	24
私	<i>wataši</i>	já	23
涙	<i>namida</i>	slza	22
雨	<i>ame</i>	děšť	20
一人/ひとり	<i>hitori</i>	sám, jeden člověk	20
俺	<i>ore</i>	já	19
酒	<i>sake</i>	alkohol	19
悲しい	<i>kanašii</i>	být smutný	16
胸	<i>mune</i>	hrud'	16
好き	<i>suki</i>	mít rád	15
愛	<i>ai</i>	láska	13
帰る	<i>kaeru</i>	vrátit se	12
お前	<i>omae</i>	ty	11
故郷	<i>furusato/kokjó</i>	rodné místo	10
惚れる	<i>horeru</i>	zamilovat se	10
親	<i>oja</i>	rodiče	9
寂しい	<i>sabišii/samišii</i>	být osamělý	7
君	<i>kimi</i>	ty	6

Příloha č. 2 – Seznam vybraných textů k analýze

Níže následuje seznam osmdesáti písní analyzovaných písňových textů. Texty jsou řazeny primárně dle interpreta a dále abecedně. Uveden je autor textu písně a jeho jméno ve znacích, nahrávací společnost a rok prvního vydání písně.

Interpret: Misora Hibari

Aisansan (愛燦燦, č. Zářící láska)

Ogura Kei (小椋佳), Nippon Columbia, 1986

Aišú hatoba (哀愁波止場, č. Molo žalu)

Išimoto Mijuki (石本美由起), Nippon Columbia, 1960

Ano oka koete (あの丘越えて, č. Přes kopce)

Kikuta Kazuo (菊田一夫), Nippon Columbia, 1951

Aru onna no uta (ある女の詩, č. Píseň jedné ženy)

Fudžita Masato (藤田まさと), Nippon Columbia, 1972

Cugaru no furusato (津軽のふるさと, č. Domov v kraji Cugaru)

Jonejama Masao (米山正夫), Nippon Columbia, 1953

Džinsei ičiro (人生一路, č. Přímá cesta života)

Išimoto Mijuki (石本美由起), Columbia, 1970

Ečigodžiši no uta (越後獅子の唄, č. Píseň lva z Ečigo¹¹⁵)

Saidžó Jaso (西條八十), Columbia, 1950

Hačigacu icuka no joru datta (八月五日の夜だった, č. Byla noc pátého srpna)

Macujama Zenzó (松山善三), Nippon Columbia, 1974

¹¹⁵ Ečigo je starý název pro prefekturu Niigata. Ečigodžiši je pouliční představení, při kterém dětský účinkující tančí v kostýmu se lví hlavou.

Hibari no Sado džówa (ひばりの佐渡情話, č. Milostný příběh skřivana z ostrova Sado)

Nišizawa Jošihisa (西澤義久), Nippon Columbia, 1962

Hibari no wataridori da jo (ひばりの渡り鳥だよ, č. To je stěhovavý pták skřivan)

Nišizawa Jošihisa (西澤義久), Columbia, 1961

Jawara (柔, č. Jemnost)

Sekizawa Šin'iči (関沢新一), Nippon Columbia, 1964

Kanašii sake (悲しい酒, č. Smutné víno)

Išimoto Mijuki (石本美由起), Nippon Columbia, 1967

Kanašiki kučibue (悲しき口笛, č. Smutné hvízdání)

Fudžiura Kó (藤浦洸), Nippon Columbia, 1949

Kawa no nagare no jó ni (川の流れるように, č. Jako proud řeky)

Akimoto Jasuši (秋元康), Nippon Columbia, 1989

Kurumaja-san (車屋さん, č. Pan rikša)

Jonejama Masao (米山正夫), Nippon Columbia, 1961

Midaregami (みだれ髪, č. Rozcuchané vlasy)

Hošino Tecuró (星野哲郎), Nippon Columbia, 1987

Omae ni horeta (おまえに惚れた, č. Zamiloval jsem se do tebe)

Taka Takaši (pravým jménem Takahaši Hiró, 高橋広雄), Nippon Columbia, 1980

Onna no hanamiči (女の花道, č. Slavná cesta¹¹⁶ ženy)

Jokoi Hiroši (横井弘), Nippon Columbia, 1969

¹¹⁶ *Hanamiči* označuje v japonském divadle můstek vedoucí mezi diváky až k hlavnímu pódiu, po kterém herec přichází.

Sukina no sa (好きなのさ, č. Mám tě rád)

Išimoto Mijuki (石本美由起), Columbia, 1987

Šinobu (しのぶ, č. Přetrpět)

Jošioka Osamu (吉岡治), Nippon Columbia, 1985

Interpret: Išikawa Sajuri

Aiaigasa (あいあい傘, č. Pod jedním deštníkem)

Aku Jú (阿久悠), Nippon Columbia, 1976

Amagi-goe (天城越え, č. Přejít horu Amagi)

Jošioka Osamu (吉岡治), Nippon Columbia, 1986

Ama-no-gawa džówa (天の川情話, č. Milostný příběh z Mléčné dráhy)

Nakaniši Rei (中西礼), Nippon Columbia, 1981

Anata ni kaeritai (あなたに帰りたい, č. Chci se k tobě vrátit)

Nakajama Daizaburó (中山大三郎), Nippon Columbia, 1980

Anata no wataši (あなたの私, č. Jsem tvá)

Senke Kazuja (千家和也), Nippon Columbia, 1975

Aoi cukijo no sanpo miči (青い月夜の散歩道, č. Procházka v bledém měsíčním světle)

Jamagami Mičio (山上路夫), Nippon Columbia, 1973

Cugaru kaikjó – fujugešiki (津軽海峡・冬景色, č. Cugarský průliv – v zimě)

Aku Jú (阿久悠), Nippon Columbia, 1977

Čísana himicu (ちいさな秘密, č. Malé tajemství)

Jošioka Osamu (吉岡治), Nippon Columbia, 1975

Danrjú (暖流, č. Teplý proud)

Aku Jú (阿久悠), Nippon Columbia, 1977

Džinčóge (沈丁花, č. Keř lýkovce)

Šódži Rjó (東海林良), Nippon Columbia, 1978

Hatoba šigure (波止場しぐれ, č. Podzimní déšť v přístavu)

Jošioka Osamu (吉岡治), Nippon Columbia, 1985

Inoči mojašite (命燃やして, č. Planoucí život)

Senke Kazuja (千家和也), Nippon Columbia, 1979

Kakurenbo (かくれんぼ, č. Hra na schovávanou)

Jamagami Mičio (山上路夫), Nippon Columbia, 1973

Kaze no bon koiuta (風の盆恋歌, č. Milostná píseň svátku *Kaze no bon*)

Nakaniši Rei (中西礼), Nippon Columbia, 1989

Kiri no wakare (霧のわかれ, č. Rozloučení v mlze)

Nišizawa Jošihisa (西澤義久), Nippon Columbia, 1976

Meoto zenzai (夫婦善哉, č. Manželský pár)

Jošioka Osamu (吉岡治), Nippon Columbia, 1987

Noto hantó (能登半島, č. Poloostrov Noto)

Aku Jú (阿久悠), Nippon Columbia, 1977

Suna ni naritai (砂になりたい, č. Chci se stát pískem)

Aku Jú (阿久悠), Nippon Columbia, 1978

Taki no šira-ito (滝の白糸, č. Bílé nitě vodopádu¹¹⁷)

Jošioka Osamu (吉岡治), Nippon Columbia, 1988

Tókjó kakurenbo (東京かくれんぼ, č. Schovávaná v Tokiu)

Nakaniši Rei (中西礼), Nippon Columbia, 1983

¹¹⁷ *Taki no šira-ito* je umělecké jméno ženy, která je hrdinkou ve stejnojmenném dramatu.

Interpret: Icuki Hiroši

Ame no Jokohama (雨のヨコハマ, č. Deštivá Jokohama)

Kita Goró (北五郎), Tokuma Japan Communications, 1969

Ašita mo kosame (あしたも小雨, č. I zítra bude mrholit)

Okada Fumiko (岡田富美子), Tokuma Japan Communications, 1978

Džinsei kakurenbo (人生かくれんぼ, č. Schovávaná lidského života)

Taka Takaši (Takahaši Hiró, 高橋広雄), Tokuma Japan Communications, 1981

Furusato (ふるさと, č. Domov)

Jamaguči Jóko (山口洋子), Tokuma Japan Communications, 1973

Futari no jo-ake (ふたりの夜明け, č. My dva za úsvitu)

Jošida Ó (吉田旺), Tokuma Japan Communications, 1980

Haha to ko no miči (母と子の道, č. Cesta matky a dítěte)

Širatori Čóei (白鳥朝詠), Columbia, 1965

Hamahirugao (浜昼顔, č. Kvítek lásky¹¹⁸)

Terajama Šúdži (寺山修司), Tokuma Japan Communications, 1974

Izakaja (居酒屋, č. Krčma)

Aku Jú (阿久悠), Tokuma Japan Communications, 1982

Jogiša no onna (夜汽車の女, č. Žena z nočního vlaku)

Jamaguči Jóko (山口洋子), Tokuma Japan Communications, 1972

Jokohama – tasogare (よこはま・たそがれ, č. Jokohama – stmívání)

Jamaguči Jóko (山口洋子), Tokuma Japan Communications, 1971

¹¹⁸ *Hamahirugao* je japonský název pro drobnou rostlinu, které se česky říká opletník dřípatkovitý. V písni je tato rostlina dále nazvaná jako *ai no hana* (č. květina lásky), a proto jsem pro překlad do češtiny použila výše uvedený název.

Jume šizuku (夢しずく, č. Do snů)

Macui Jurio (松井由利夫), Tokuma Japan Communications, 1985

Minato no gobančo (港の五番町, č. Přístavní čtvrť Gobančo)

Aku Jú (阿久悠), King Record Co., 1988

Nagara-gawa enka (長良川艶歌, č. Enka řeky Nagara)

Išimoto Mijuki (石本美由起), Tokuma Japan Communications, 1984

Nagasaki kara fune ni notte (長崎から船に乗って, č. Nastoupil jsem na loď v Nagasaki)

Jamaguči Jóko (山口洋子), Tokuma Japan Communications, 1971

Naniwa sakazuki (浪花盃, č. Číše z Naniwy)

Išimoto Mijuki (石本美由起), Tokuma Japan Communications, 1986

Ore no kissu wa uso dža nai (俺のキスは嘘じゃない, č. Můj polibek je opravdový)

Širatori Čóei (白鳥朝詠), Polydor Records, 1967

Sasamejuki (細雪, č. Jemný sníh)

Jošioka Osamu (吉岡治), Tokuma Japan Communications, 1983

Šiawase sagašite (倖せさがして, č. Hledej štěstí)

Taka Takaši (Takahaši Hiró, 高橋広雄), Tokuma Japan Communications, 1980

Šindžuku-eki kara (新宿駅から, č. Ze stanice Šindžuku)

Furuno Tecuja (古野哲也), Columbia, 1965

Tabibito (旅人, č. Poutník)

Jamaguči Jóko (山口洋子), Tokuma Japan Communications, 1976

Interpret: Kitadžima Saburó

Adžisai džówa (あじさい情話, č. Milostný příběh hortenzie)

Hošino Tecuró (星野哲郎), Nippon Crown, 1988

Džingi (仁義, č. Ctnost)

Hošino Tecuró (星野哲郎), Nippon Crown, 1969

Fu (歩, č. Kráčet)

Sekizawa Šin'iči (関沢新一), Nippon Crown, 1976

Fúsecu nagare tabi (風雪ながれ旅, č. Cesta ve sněhové vánici)

Hošino Tecuró (星野哲郎), Nippon Crown, 1980

Hakodate no hito (函館の女, č. Žena z Hakodate)

Hošino Tecuró (星野哲郎), Nippon Crown, 1965

Honó no otoko (炎の男, č. Muž plný odhodlání)

Hara Džódži (原譲二)¹¹⁹, Nippon Crown, 1982

Jogiša (夜汽車, č. Noční vlak)

Kinošita Rjútaró (木下龍太郎), Nippon Crown, 1989

Josaku (与作, č. Dřevorubec Josaku)

Nanasawa Kiminori (七澤公典), Nippon Crown, 1978

Kaero kana (帰ろかな, č. Měl bych se vrátit?)

Ei Rokusuke (永六輔), Nippon Crown, 1965

Kaga no hito (加賀の女, č. Žena z provincie Kaga)

Hošino Tecuró (星野哲郎), Nippon Crown, 1969

Kanrjú (寒流, č. Studený proud)

Hošino Tecuró (星野哲郎), Nippon Crown, 1974

Kawa (川, č. Řeka)

Nomura Kózó (野村耕三), Nippon Crown, 1987

¹¹⁹ Jedná se o pseudonym Kitadžimy Saburóa.

Kita no rjóba (北の漁場, č. Severní loviště ryb)
Šindžó Kaoru (新條カオル), Nippon Crown, 1986

Kjó dai džingi (兄弟仁義, č. Bratrská povinnost)
Hošino Tecuró (星野哲郎), Nippon Crown, 1965

Macuri (まつり, č. Svátek)
Nakaniši Rei (中西礼), Nippon Crown, 1984

Makoto (誠, č. Upřímnost)
Hošino Tecuró (星野哲郎), Nippon Crown, 1970

Namida-bune (なみだ船, č. Lod' slz)
Hošino Tecuró (星野哲郎), Nippon Crown, 1962

Okinawa no onna (沖縄の女, č. Žena z Okinawy)
Hošino Tecuró (星野哲郎), Nippon Crown, 1972

Ore ga jaranakja dare ga jaru (俺がやらなきゃ誰がやる, č. Když to neudělám já, tak kdo?)
Hattan Fudžio (八反ふじを), Nippon Crown, 1970

Sakana uta (漁歌, č. Rybí píseň)
Hara Džódži (原譲二), Nippon Crown, 1983