

**Filozofická fakulta univerzity karlovy v Praze**

**Katedra kulturologie**

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**Tereza Kunftová**

**HAIKU  
JAKO PROSTŘEDEK KULTUROLOGICKÉHO ZKOUMÁNÍ**

**HAIKU  
AS A MEANS OF CULTUROLOGICAL RESEARCH**

**Praha 2011**

**PhDr. Martin Soukup, Ph.D**

**Poděkování:** Ráda bych na tomto místě chtěla poděkovat svému vedoucímu práce, PhDr. Martinu Soukupovi, Ph.D, PhDr. Alici Kraemerové za neobyčejnou laskavost a připravenost kdykoliv mi pomoci, Prof. Antonínu V. Límanovi za poskytnutí jeho unikátní a ještě nevydané antologie japonských básníků haiku, PhDr. Vítu Erbanovi Ph.D a Petru Čermáčkovi za neocenitelné postřehy k tématu, Prof. Zdence Švarcové a Mgr. Martinu Tiralovi z japonských studií, PhDr. Juraji Štubnerovi, Mgr. Janu Kozákovi, Šimonu Tamakimu, Ivanu Borešovi a manželům Tsukaharovým. Za všeobecnou podporu pak svým rodičům a v neposlední řadě panu Františku Jungovi.

**Prohlášení:**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/diplomovou/rigorózní/dizertační práci vypracoval/a samostatně, že jsem řádně citoval/a všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V ..... dne .....

podpis .....

**Anotace:** Předmětem diplomové práce je teoreticko-empirická analýza literární formy haiku, stručně se dotýkající místa jejího vzniku (Japonska), okolnostem jejího rozšíření v českém prostředí a konečně interdisciplinární analýzy této formy. Práce si klade za cíl upozornit v souvislosti s touto uměleckou formou na specifické aspekty kulturně psychologické, komparujíc postoj japonské versus české kultury. Užití metody budou vycházet z kvalitativního způsobu sběru dat, včetně orientačního výzkumu na poli českého umění v duchu haikai.

**Klíčová slova:** Haiku. Haikai. Umělecké formy. Kulturní paralely. Funkce poezie.

**Abstract:** The subject of the thesis is theoretical and empirical analysis of literary form haiku concerning the place of origin (Japan), circumstances of its spreading in czech area and finally interdisciplinary analysis of this form. The papier aims to point out the connection of this artistic form with specific aspects of cultural psychology comparing the attitudes of Japanese and Czech culture. The used method is based on qualitative collection data, including the selective research in the field of Czech art in the spirit of haikai.

**Key words:** Haiku. Haikai. Comparing Japanese and Czech culture. Function of poetry.

## OBSAH

<b>Úvod</b> .....	7
1. Historické souvislosti vzniku Stylu Hai.....	10
1.1 Éra Genroku a městská kultura.....	18
<b>2. Styl Hai: Haiku, haibun, haiga</b> .....	23
2.1 Úvodní slovo k metodice zkoumání.....	23
2.2 Vývoj originálních forem stylu hai .....	24
2.2.1 Vývoj do období Genroku (forma haikai).....	24
2.2.2 Vývoj v období Genroku (haikai: poezie, próza, malířství) .....	29
2.2.3 První básník haiku – Macuo Bašó .....	36
2.2.4 Estetické básnické principy šófu .....	45
2.2.5 Malíř básník, básník malíř - Josa Buson .....	46
2.2.6 Obyčejný neobyčejný básník – Kobajaši Issa.....	48
2.2.7 Reforma haikai – Masaoka Šiki .....	50
2.3 Japonská kultura – sociokulturní regultativy a ideje .....	54
<b>3. Od haikai ke stylu hai – permanentní a variabilní příznačné prvky jako klíčové kategorie</b> .....	61
3.1 Permanentní příznačné prvky .....	62
3.2 Variabilní příznačné prvky .....	64
3.3 Charakteristika stylu hai .....	64
<b>4. Styl hai: České prostředí</b> .....	66
4.1 Posibilita haiku jako české básnické formy .....	66
4.2 Krátká historie krátké formy.....	68
4.3 Východiska výzkumu stylu hai v českém prostředí.....	76
4.3.1 Předpoklady přijetí cizího kulturního prvku.....	77
4.4 Existence a identifikace stylu hai v českém prostředí.....	82
4.5 Model podoby formy haiku v českém prostředí.....	85
4.6 Komparace české podoby haiku s podobou japonskou jako podklad pro vyjádření vzájemných kulturních analogií .....	90
4.7. Shrnutí výzkumu stylu hai a formy haiku v českém prostředí.....	93
<b>Závěr</b> .....	96
<b>Prameny</b> .....	100
<b>Příloha</b> .....	104

## ÚVOD<sup>1</sup>

Tato práce si klade za cíl představit japonskou poetickou formu haiku a zasadit ji do širšího rámce historického a kulturního. Následně sleduje českou podobu haiku, její objevení, vývoj a současnou situaci na umělecké scéně.

Teoretická část práce zahrnuje vylíčení historických, kulturních a formálních souvislostí haiku a následnou literárně-kulturologickou analýzu uměleckého stylu, k němuž haiku náleží. (Pro české prostředí jsem v této souvislosti vytvořila umělý termín „styl hai“<sup>2</sup> označující i další příbuzné umělecké formy mimo haiku samotné.) Na základě této analýzy z hlediska formálních a obsahových náležitostí budou stanoveny příznačné prvky japonského i českého haiku (a dalších forem stylu hai) na jejichž základě bude moci být provedena vzájemná komparace a dále rovněž komparace kulturních prvků a jevů, které stojí za podobou jednotlivých příznačných rysů. Tím práce usiluje o možné nalezení paralel v kulturách japonské a české. Umělecká forma a přístup k ní v jejím domovském prostředí se zde tedy stává prostředkem méně obvyklého způsobu studia kultur, jakkoliv považovaných za velmi odlišné. Výzkum se týká obecných úrovní kultur v distributivním smyslu a ve smyslu kultury osobnostní.

Praktickou část tvoří kvalitativní dotazníkový průzkum mezi českými umělci. Na jeho základě čerpám ukázky forem pro analýzu a komparaci a usiluji také o

---

<sup>1</sup> Poznámka k psaní japonských výrazů:

Japonská slova, jako jsou názvy míst, měst, osob apod., jež považuji za obecně známé, nepíši zvláštním fontem. Naopak výrazy japonské speciální, uvádím kurzívou, vyskytnou-li se prvně a později již nikoliv. České překlady japonských slov jsou psány v uvozovkách, nebo, jedná-li se o dílo nebo sbírku, v závorkách.

<sup>2</sup> Termín vznikl s odborným poradenstvím paní Prof. Zdenky Švarcové, Dr.

Samotné *hai* je hodnotícím přívlastkem vyskytující se ve slovních složeninách, jež se významově liší podle dalších obsažených význam nesoucích částí slova. „Hai“ však zpravidla vnáší dojem lehkovážnosti, hravosti, rozvernosti či spontánnosti. Příkladem budiž např.: *Haikai* – (v případě konkrétní poetické formy) „hravé ladění pravidelně střídaných slok (dvouveršových a tříveršových) v řazené básni“, *haibun* – „spontánně (i „na přeskáčku“) prozaicky zachycené osobní zážitky, dojmy, úvahy“, *haidžin* – „hravý, lehkovážný, rozverný člověk“, *haiga* – „jednoduchá výstižná kresba“ (štetcem); jakýsi protipól haiku ve výtvarném kontextu, *haijú* – „herec“, *haigjaku* – „vtip“ atd.

stanovení podoby haiku, již by bylo možno považovat v českých podmínkách za pravou či klasickou, vzhledem k originálu a srovnatelnou s originálem.

Mimo zjištění kulturních paralel japonských a českých se práce zamýšlí i nad postavením a kulturní hodnotou poezie obecně. Výstupem by měla být zjištění týkající se kulturních paralel, které stojí za podobami uměleckých forem, jichž tyto formy v daných kulturách nabyly a jejichž vlivem se zde také modifikují.

Prostřednictvím Úvodu rovněž považuji za důležité zmínit skutečnost, že s mnoha dílčími problémy mi pomohli a na mnohá specifika mne upozornili odborníci z řad japanologů; informace pocházející z tohoto zdroje měly však nejčastěji podobu osobní konzultace nebo mailové korespondence, jak je v textu případně uvedeno.

První kapitola uvádí do času a místa vzniku originálního haiku. Poukazuje na historická, sociální a kulturní specifika, jež přitom hrály úlohu.

Druhá kapitola představuje celou paletu forem haikai, jejich vývoj a podobu a seznamuje s nejvýraznějšími japonskými autory. Závěrem je navrženo kulturologické paradigma pro japonskou kulturu jako celek.

Třetí kapitola se věnuje charakteristice japonských forem ve stylu haikai a na jejím základě vytváří hodnotící kategorie příznačných formálních prvků. Jejich prostřednictvím dále stanovuje i českou stylovou obdobu, tzv. styl hai, hypotetický termín, který má zahrnovat různá umělecká díla splňující však společné příznačné prvky a mající jednotný formální, výrazový a ideový charakter.

Čtvrtá kapitola je obdobou první kapitoly ve smyslu nástinu kontextu objevení a rozšíření formy haiku, avšak na českém území; dále se zamýšlí nad okolnostmi přijetí cizí umělecké formy, načež přistupuje k líčení kvalitativního výzkumu ověřujícího existenci stylu hai v českém prostředí a taktéž stanovujícího jistou klasickou podobu české formy haiku. Výstupem kapitoly je interkulturní komparace na pozadí zjištěných odlišností a podobností téže umělecké formy, jednou však v japonském a podruhé v českém pojetí.



Závěr je laděn satiricko-esejisticky a touto odlehčenou formou se vyjadřuje k možné roli haiku a poezie obecně, kterou v kultuře zastávají.

## 1. HISTORICKÉ SOUVISLOSTI VZNIKU STYLU HAI

Typ umění, který inspiroval styl hai tak, jak jej popisují, (viz kpt. Charakteristika stylu hai) se zrodil ve vrcholné kultuře pozdně feudálního období Japonska, Edo, nebo-li Tokugawa, jež trvalo v letech 1603 až 1868, od bitvy u Sekigahary po restauraci *Meidži*, jež přinesla obnovení císařské vlády a otevření Západu po dvou a půl stoletích izolace. Nicméně právě toto takřka cele ekonomické a cele kulturní vakuum bylo jedním z nezanedbatelných činitelů pro vznik nové kultury<sup>3</sup>, která nejspévněji vykryštovala v rámci éry dlouhé cca pouhých patnáct let, tzv. *Genroku* (1688-1703).

Období Edo následovalo po masivním sjednotitelském počínu tří po sobě jdoucích a ideově na sebe navazujících vojevůdců, *Nobunagy Ody* (1534-1582), *Hidejoši Tojotomiho* (1536-1598) a *Iejasu Tokugawy* (1542-1616). Japonsko před nimi bylo zmítáno občanskými nepokoji a neustálými válkami mezi jednotlivými knížectvími (období *Sengoku*, nebo-li období Válčících států, 1467-1568). Figuroval zde také souběžný fakt, že roku 1543 přistáli na ostrově Tanegašima jižně od Kjúšú Portugalci a jedním z výsledků následných styků bylo převzetí evropské vojenské techniky (arkebuzy, později děla a muškety), což významně přeuspořádalo a konsolidovalo politickou moc v zemi.

Podobně novým a nezanedbatelným faktorem bylo křesťanství.<sup>4</sup> Jmenovitě Hidejoši pojal důvodné podezření, že křesťanství se může jednak stát základnou pro podvratnou spolupráci mezi odporujícími knížaty na Kjúšú, jednak se roku 1592 dostali do země vedle portugalských jezuitů také španělští františkáni. Hidejošimu neunikla rivalita mezi misionáři a dílem ji vysvětlující obvyklá těsná součinnost christianizačních snah a snah kolonizačních. Příkladem mu mohlo být zabránění Manily a kolonizace Filipín španělskými vojenskými jednotkami na počátku 70. let. Proto, když nebyla respektována jeho výzva k opuštění Japonska všemi misionáři

---

<sup>3</sup> Zde myšleno kultura v zúženém smyslu slova, jako souhrn uměleckých odvětví a životního stylu.

<sup>4</sup> Roku 1582 přestoupilo na víru asi 150 000 Japonců a v roce 1615 to bylo již téměř půl milionu.

(využili totiž ještě existence druhého ediktu, který křesťanství pouze omezoval), nekompromisně svůj požadavek znovudemonstroval ukřižováním devíti duchovních a sedmnácti japonských laiků.

Hidejoši byl vůbec ambivaletní postavou, alespoň prizmatem západního nazírání.<sup>5</sup> Původně byl pěšákem tak nízkého původu, že neměl ani rodové jméno; jméno Tojotomi přijal až později. Dokázal se vypracovat z pozice pěšáka a nosiče sandálů Nobunagy až na jeho generála a jednoho ze čtyř poručníků Nobunagova dosud nezletilého dědice. Získal však převahu nad všemi ostatními Nobunagovými vazaly a svou moc a vojenské schopnosti použil na eliminaci posledních seskupení opozičních knížat, dokud nebylo roku 1590 Japonsko celé politicky sjednoceno. Byl rovněž iniciátorem tažení do Koreje, které však mělo i taktický význam odvrátit dobový japonský vojenský potenciál a energii za hranice země. Expanze sama měla za výsledek pouze plen Koreje a poté se Japonci opět stáhli. Po Nobunagovi se stal vládcem fakticky on, třebaže jako Nobunaga nepřijal titul šóguna, nýbrž titul *kampaku*, tj. regenta za zletilého císaře, jenž i tradičně náležel rodu *Fudžiwara*, za jehož potomka se toho času Hidejoši prohlásil.<sup>6</sup> Na jaře roku 1588 pak dokonce hostil samotného císaře *Gojózeje* v paláci Džúraku, což v jistém smyslu znamenalo vrchol jeho kariéry. Hidejošihovo osobní kvality, především velice vyvinutý cit pro lidské chování, komunikační až manipulativní schopnosti mu bezpochyby dopomohly právě i k oboustranně přínosnému vztahu s císařským dvorem. Hidejoši pomohl obnovit jeho faktické bohatství i prestiž a naopak dvůr zajišťoval regentovi legitimitu pro jeho plány.

Hidejošihovo příběh, ač zdánlivě vzdálen uměleckému prostředí, které vykvete za několik desítek let po něm v kamigatské oblasti, ilustruje ještě něco jiného, než osobní schopnosti. Představuje nám japonského člověka následující éry obecně, který, třebaže se rodí v nejnižší společenské třídě, své ambice nezamítne a je-li jeho

---

<sup>5</sup> Japonská kultura je nastavena skutečně odlišně než západní. Hlavní rozdíl se zdá tkvět v absenci dualistického způsobu myšlení obecně, jež je zdrojem, pro západního člověka, často paradoxně se jevícího chování. Práce o tomto problému pojednává níže.

<sup>6</sup> Titul šóguna měl příslušet potomkovi rodu Minamoto.

praktický život omezován zvnějšku, investuje je do prostoru, kde jim nic nehrozí. Hidejoši do války, kde vždy platí jiné zákony než zákony všedního světa; a městský člověk budoucnosti, jsa pro změnu restringován úředníky a příslušníky vyšší třídy, do oblasti vědy nebo umění, abstraktních světů bez hranice.

Dva oficiální počiny Hidejoših vlády jsou zásadní pro období Edo, jakožto období zárodečné pro styl hai. Vědom si hrozby nekontrolovatelné sociální mobility pro stabilitu feudálního systému (patrně veden dokonce svým vlastním předobrazem), omezil možnosti sociální mobility na minimum. Roku 1591 vydal edikt o změně stavu. Byl rozdělen na tři články. První vyžadoval, aby každý válečník, který se vrátí k vesnickému životu, byl vypovězen ze služby. Druhý zakazoval vesničanům stávat se měšťany nebo se zabývat obchodní činností a třetí zakazoval najímat si takové válečníky, kteří předtím sběhli ze služby u svého pána. Hidejoši významně změnil stav společenských vztahů. Tlustou čarou oddělil třídu válečníků a vesničanů. Třídy (tzv. *ši-nó-kó-šó*) byly povinné a nikdo nemohl přestoupit z jedné do druhé a naopak. Jedním dechem také znemožnil přesun mezi třídami a zrušil koncept *dži-zamuraje*<sup>7</sup>, kdy samurajové v době míru obdělávali půdu.<sup>8</sup>

Společenské třídy byly hierarchizovány, nekorespondovaly nicméně s mírou majetku, který jejich představitelům náležel.

Po Hidejošim fakticky vládla regentská rada sestávající z pěti Hidejoših nejvěrnějších vazalů, jež měla v péči i jeho jediného potomka, zatím nezletilého Hidejoriho. Nejmocnějším z rady byl Iejasu Tokugawa, jehož většina knížat uznávala jako svého pána, ne tak koalice knížat západních. Roku 1600 však byla Iejasuem poražena v bitvě u Sekigahary, načež panství části odpůrců byla zkonfiskována a léna drasticky omezena a zbývající část se písemně zavázala věrností. Tři roky na to přijal Iejasu Tokugawa od císařského dvora starý titul šóguna a položil tak základy tokugawského šógunátu, autoritativního centralizovaného feudálního státu, který přetrval 15 generací a představoval více než dvě a půl století trvající období míru,

---

<sup>7</sup> Nižší samuraj, „služebník země“

<sup>8</sup> In: [http://cs.wikipedia.org/wiki/Hidejo%C5%A1i\\_Tojotomi](http://cs.wikipedia.org/wiki/Hidejo%C5%A1i_Tojotomi)

krácejícího nicméně pospolu s takřka absolutní izolací země od dalšího světa, striktními občanskými omezeními a v závěru 17. století řadou rolnických povstání proti vykořisťování režimem. Od roku velkého hladomoru (1732) rovněž živelně povstávala městská chudina, její zloba však směřovala přímočaře proti spekulantům s rýží, lichvářům a zástavárníkům. (Novák, 1989: 94)

Tokugawský režim držel šlechtu z pragmatických důvodů poměrně zkrátka. Převážná část knížecích vazalů, stejně jako vazalů šógunského rodu, pobírala služné avšak významnější z nich obdrželi svá vlastní léna. V okrajových knížectvích žila vrstva venkovských samurajů, kteří hospodařili jako samostatní rolníci. Většina samurajů však byla soustředěna v okolí knížecích rezidencí.

Teoreticky měla knížata na svých panstvích plnou autonomii a šógunátní vládě neplatila žádné daně. Ve skutečnosti však nesla těžké finanční břemeno a svoboda jejich jednání byla přísně omezena. Obdobně jako za Hidejošioho vlády knížata plně zodpovídala za místní správu, poskytovala šógunátu vojenské služby a opakovaně byla povolávána k účasti na finančně náročných stavebních projektech, například na budování hradní pevnosti v Edu. V případě, že byl kníže shledán vinným za zrady či nespravoval náležitě své panství, mohl být potrestán zmenšením léna nebo jeho konfiskací. Zákony vydané v Edu byly považovány za právní akty s nejvyšší právní závazností platné v celé zemi. Roku 1615 vydal Iejasu Zákoník vojenské šlechty (*Buke šohatto*), který byl v roce 1635 doplněn o další ustanovení. Zákoník upravoval každodenní život vojenské třídy, omezoval počet vojenských staveb a opevnění v jednotlivých knížectvích, zakazoval knížatům uzavírání vzájemných spojení a určoval celou řadu dalších omezení jejich aktivit.

Tokugawové se snažili připoutat si nejvýznamnější knížectví rody prostřednictvím sňatků, ale jejich hlavními metodami zajištění vazalské věrnosti byly dvě staré feudální instituce – zadržování rukojmí a střídavá přítomnost a služba vazala u knížecího dvora. Zpočátku knížata posílala své manželky a děti do Eda jako rukojmí dobrovolně, ale od roku 1633 se tento systém stal obecně závazným. V mýtech (*seki*) na silnicích u Eda byly kontrolovány ženy opouštějící město stejně

jako přinášené zbraně, neboť obojí mohlo být příznakem spiknutí proti režimu. Také přítomnost knížete v sídelním městě šóguna byla zpočátku dobrovolná, ale od roku 1635 se změnila v nesmlouvavou povinnost. Systém střídavé služby (*sankin kótai*) vyžadoval, aby většina knížat trávila každý druhý rok v Edu.

Rovněž instituce rukojmí i systém střídavé služby nutily knížete, aby si vydržoval jednu či více rezidencí v Edu. Knížecí průvod mířící do sídelního města šóguna či vracející se nazpět čítal i několik tisíc lidí a představoval pestrou dobovou podívanou, zejména podél ústřední silnice *Tókaidó* spojující Kjóto s Edem. Ohromné cestovní výdaje a náklady na pobyt v Edu dosahující částky až polovičního ročního důchodu knížata do značné míry finančně vyčerpávaly a snižovaly tak pravděpodobnost vzpoury. Dlouhodobým pobytem v Edu se navíc knížata postupně měnila z provinčních válečníků na dvořany, což dále snižovalo jejich hrozbu pro šógunát. Díky neustálým přesunům značné části vládnoucí třídy mezi Edem a provinciemi dosáhlo Japonsko do 19. století daleko vyššího stupně kulturní, intelektuální a ideologické jednoty než kterákoliv jiná země světa. (Reischauer – Craig, 2000: 86-87)

Šógun sám určoval základní rysy režimu, a jakkoliv tak obvykle činil v souladu s císařským dvorem a náboženským řádem, on byl faktickým vládcem říše, císař víceméně kulturním symbolem.

Systém strukurování společnosti se instinktivně odvíjel od hospodářství země, respektivě zemědělství. V praxi to znamenalo, že akcentovanou sociální skupinou byli samurajové a rolníci, kteří je živili; nikoliv obchodníci. Ti byli ve společenské hierarchii vnímáni jako nejnižší společenská třída – samozřejmě mimo eta a hinin<sup>9</sup>. Naopak nejvyšší společenská třída včetně samurajů činila cca šest procent populace (mnohem více než aristokracie ve feudální Evropě). Každý šlechtic měl svůj status a důchod dědičně dán a zaujímal příslušné místo v šógunátní či knížecí správě tomuto statusu odpovídající. Z hlediska důchodu a funkcí by se mnoho samurajů jen stěží

---

<sup>9</sup> Lidé zabývající se podle šintoistických tradic nečistými řemesly: vyděláváním kůží, spalováním mrtvol apod.

mohlo pokládat za aristokracii, ale v Japonsku byl určující společenský status. Jakkoliv nemajetný samuraj si byl vědom hodnoty svého statusu symbolizované právem nosit dva meče, i právem kteréhokoli prostšího člověka potrestat smrtí za neuctivé chování.

Takto výrazná společenská hranice už neexistovala v obměně mezi nižšími třídami. Fakticky řemeslníci a obchodníci splývali v jedinou kategorii měšťanstva, tzv. *čónin*. Výnos z řemeslné činnosti a obchodu nebyl zdaleka tolik zdaňován jako výnos zemědělců, kde daň činila až 50 %, neboť z ní žili nejen šógun, lenní knížata a státní aparát, ale i celá široká vrstva samurajstva.

Samurajové se sice nacházeli na nejvyšším stupni tokugawské společnosti, leč navzdory tomu nebylo jejich ekonomické postavení záviděníhodné. I když žili z práce druhých stejně jako knížata a úředníci, jejich přídělky měly pouze omezenou výši a očekávalo se nejen, že nepotřebují více, ale že více ani nechtějí; neboť samurajové měli penězi přirozeně pohrdat. A kdyby ne, vojenské šlechtě bylo zakázáno zabývat se obchodem či zemědělskou činností. Samurajové byli od pudy koneckonců odděleni, žijíce jako vazalové v posádkových městech. Mimo města zůstávala pouze malá část samurajů, kteří na svém panství zaměstnávali rolníky bez vlastní půdy. Vše, co bylo třeba samurajským domácnostem, měly si tyto samostatně vyrobit či směnit. V tokugawské době, kdy pro samuraje už nebylo vojenského využití, k němuž byli určeni, stávali se (rovněž pod vlivem neokonfucianismu) úředníky a funkcionáři a to, co dřív dobývali mečem, zajišťovali nyní administrativními prostředky, politickými tahy a dosahováním vyšších postů. Druhá část samurajstva se začala realizovat v oblastech vědecké, pedagogické nebo literární činnosti, v čemž byli v zásadě i podporováni rozšířeným konfuciánským pojetím. Z nižší šlechty tak vykryštovala nová subkultura vzdělavců soustředících se ve městech, zejména těch klíčových, jimiž byly Kjóto, Ósaka, a především Edo.

Samurajové se ocitli na rozhraní dob, tradic a dvou základních etických přístupů, z nichž první byl starý dědičný, vzniklý na feudálním podkladě, zakládající se na osobní lojalitě vůči pánovi a přístup druhý, již zmíněný konfuciánský, jenž se

v 16. do Japonska dostal z Číny poněkud paradoxně prostřednictvím zenových mnichů (Seika Fudžiwara nicméně buddhistický řád opustil a stal se prvním světským konfucianem v Japonsku a jeho žák, Razan Hajaši, později sloužil jako Iejasův poradce.). Neokonfucianismus, v zásadě „návod k fungování společnosti“<sup>10</sup>, vycházel z čínského modelu „sekularizované společnosti založené na přirozeném morálním řádu a ztělesňované centralizovaným státem, který je řízen vzdělaným a mravně bezúhonným úřednictvem.“ (Reischauer – Craig, 2000: 94). Předobrazem ideálního muže konfucianismu byl precizní, odpovědný, vzdělaný „gentleman-úředník“ s osobními profesními ambicemi v dané společenské hierarchii<sup>11</sup>, zatímco pro japonského samuraje byly doposavad závazné osobnostní kvality vyrovnanosti, odvahy, benevolence, respektu, opravdovosti, cti a slávy a oddanosti<sup>12</sup>, kvality válečníka. Současné působení a především vyrovnání zásad konfucianismu s japonskou společenskou realitou vzešlou z originální tradice (...šintó, božský původ panovníka, spontánnost a zároveň přísnost a disciplína, silné morální cítění, které je však vždy kontextuální, nikoliv precedenční jako evropské...) mělo za následek formulaci poměrně silných socializačních mechanismů a důsledně dodržovaného společenského chování, neobyčejného důrazu na sebeovládání a silnou vůli, v míře, jež nemá obdoby a jež je ještě pro současné Japonce příznačná.

Rozpory mezi konfucianskými ideami a zděděnou japonskou tradicí také zřejmě pomohly ochránit japonské myšlení od prostého zúžení na oficiální ortodoxní výklad, jak k tomu došlo v Koreji a v Číně. (Reischauer – Craig, 2000: 95) Faktem nicméně zůstává, že japonská kultura vždy přebírala cizí kulturní prvky velmi selektivně, ať se to již týkalo filozofie, náboženství, technologií nebo umění.

Mimo ortodoxní konfucianskou školu (*šušigaku*), existovaly současně další školy neortodoxní a ovšem v zemi nejzabydlenější šintoismus a, asi ve stejné míře

---

<sup>10</sup> Slovy PhDr. Alice Kraemerové

<sup>11</sup> Konkrétně tyto základní etické kategorie: *li* (pravidla obřadů a společenského chování), *siao ti* (synovská a bratrská ctnost), *žen* (princip lidskosti), *i* (princip spravedlnosti a správnosti), *sin čung* (princip věrnosti a důvěryhodnosti) a *te* (ctnost jako souhrnná mravní energie člověka).

<sup>12</sup> Tzv. „*Gi, Jú, Džin, Rei, Makoto, Meio a Čúgi*“, jak je udává kodex *Bušidó*.



vyznávány, buddhismus. Od roku 1640 také platilo pro všechny Japonce nařízení k přihlášení se k nějakému z místních buddhistických chrámů, který by pro ně vykonával patřičné obřady a pečoval o rodový hrob. Byl to způsob evidence obyvatelstva (kvůli odvádění daní) a především protikřesťanské režimní opatření. Povšechně by snad bylo možné přirovnat období Edo – Tokugawa k evropské renesanci, co se religionizity týká. V mnohých aspektech panovala světsnější atmosféra a intelektuální a kulturní vliv buddhismu byl poněkud upozaděn; víra jako taková však zůstala všudypřítomná.

Zřejmě by však tokugawský systém neudržel svou stabilitu tak dlouho, jak tomu bylo, kdyby nebyla země takřka cele izolována od všech zahraničních vlivů, vyjma několika málo zachovaných obchodních kontaktů. Po povstání v Šimabaře roku 1639 to byli v zásadě již jen Holanďané, Číňané a Korejci, s nimiž Japonsko obchodovalo.<sup>13</sup> Politické a společenské tlaky ze zahraničí tak ustaly a na veškeré západní knihy, stejně jako na čínskou literaturu zmiňující křesťanství, bylo uvaleno přísné embargo.

To vše způsobilo zaražení dosavadního technologického a institucionálního vývoje, který byl počátkem 17. století minimálně roven pokrokovým změnám v Evropě, ale od nastolení izolace vzestup Japonska po této stránce zcela ustal. O to větší dynamikou se projevovala tvořivost kulturní. Ta čerpala výhradně z vlastních zdrojů, přispívala k národnímu sebeuvědomění a rozvíjela tradiční prvky v nových podobách. Proto se na půdě Japonska zrodily naprosto unikátní formy umění, jejichž hodnota, oblíbenost i příznačnost přetrvávala do současnosti a identifikuje Japonsko před světem.

---

<sup>13</sup> Angličané přerušili sami své obchodní styky s Japonskem pro ekonomické důvody na domovské půdě, Španělé a Portugalci byli ze země vypovězeni kvůli spojitosti s christianizačními snahami.

## 1.1 Éra Genroku a městská kultura

Jak již bylo řečeno, zcela ojedinělý kulturní kvas nastal v průběhu patnácti let éry Genroku, počínaje rokem 1688, lokalizovaný do oblasti Kamigata, která koresponduje s prostorem mezi Kjótem a Ósakou. Právě proto, že Genroku byla natolik bohatá na nové kulturní artefakty, běžně se do tohoto období zahrnují i jevy, jež ji předznamenávají a rovněž, které z ní vycházejí. Z hlediska kultury bývá tento relativně krátký dějinný úsek považovaný za příznačný pro celé pozdně feudální období Japonska. Nejvýznamnějšími rysy jsou městský a měšťanský způsob života a jeho prezentace, společenská dobová nálada inspirovaná původně buddhistickým pojmem *ukijo* a spojení tradice se smělou tvořivostí.

Městská společnost se skládala z obchodníků, řemeslníků, obvykle nižších samurajů; menšinovými skupinami byly mniši v chrámech a *eta* („nečistí“) v příměstském okolí (a obecně jich bylo více koncentrováno na západě Japonska; tvořili cca dvě procenta populace).

Vládnoucí třída měla tendenci k utlačování obchodnictva – vymáhat různé „dobrovolné“ příspěvky (*gojókin*), zároveň jím však pohrdat právě pro jeho zájem na penězích, zálibě v okázalosti a obecně sklonu komunikovat svou prestiž zevnějškem (oděv, obydlí, množství zakoupených kratochvílí v zábavních čtvrtích.) Nicméně oficiálně byly výnosy z obchodnické činnosti zatíženy pouze místními nízkými poplatky a nikoliv žádnou přímou daní požadovanou od centrální vlády, a jelikož tři velká hlavní města, Kjóto, Ósaka a (později) Edo spadala přímo pod šógunátní jurisdikci, dostávalo se obchodníkům i ochrany před případnými svévolnými konfiskacemi či neúnosnými daněmi ze strany knížat. Díky tomu si mohli obchodníci dovolit investovat svůj kapitál v mnohem delším časovém horizontu a ve výsledku se životní úroveň ve městech zvyšovala, později lze říci, oproti stále nuznějším podmínkám rolnictva. Ke konci období Tokugawa byly pomyslné nůžky ve společnosti již rozevřeny natolik, že mezi rolnictvem propukaly hladomory a docházelo k častým povstáním. Tento stav měla částečně na svědomí i rostoucí

specializace zemědělské výroby, která drobné rolníky zanechávala zcela odkázané na dobrotu jejich pána, který jim většinou ponechával méně kvalitní část půdy a výnosy z pachtu ještě investoval do řemeslné výroby, jež mu výsledně vynesla více než vlastní zemědělství. Z těchto sedláckých pánů se pak na přelomu 18. a 19. století stávala nečekaná nová konkurence i pro velké zavedené obchodnické rody.

Městská obchodní expanze (byla založena řada velkých firem, jejichž tradice někdy přežila podnes<sup>14</sup>) umožnila však rovněž orientovat se na další zájmy než ty čistě živobytí zajišťující. Podle vzoru samurajské etiky si i obchodníci vytvořili vlastní zákoníky (*kakun*), které podle svého předobrazu rovněž kladly důraz na čest, disciplínu a vědomí závazku. Svě role se ujali také filozofé z řad obchodnictva a vznikl ucelený filozofický směr s názvem Učení mysli (*šingaku*), jež na základě dodržování jistých zásad při produkci a správě bohatství stavěl obchodnickou třídu svým významem na roveň s třídou samurajskou. Obchodní činnosti tak udílel plnou morální legitimitu, jež do té doby byla hlavním důvodem k přezíravosti až pohrdání ze strany vyšších společenských tříd. Nicméně kauzálně začal na samuraje působit jistý tlak, aby svou prestiž a společenskou hodnotu prezentovali na kvalitativně stejné úrovni jako početnější měšťané. Přičemž této společenské tenzi se vzdorovalo jen obtížně. Tedy i v případě šlechty začala existovat poptávka po luxusu a nadstandartních životních podmínkách, jichž si dopřávali bohatí *čónin*. Tím si však samurajové sami podřezali pod sebou větev, neboť tak oslabili do té chvíle neochvějnou moc svého statusu jako takového, a začali se zadlužovat. Dluhy nejvyšší společenské třídy u té nejnižší začaly zjevně podkopávat teoretické základy a ducha celého tokugawského systému (Reischauer – Craig, 2000: 98).

I ve společenském podvědomí vznikaly paradoxní stavy a situace, jež zůstaly nezdárně zachyceny např. v literatuře či divadelních hrách této doby. Řada příběhů je založena na neřešitelném konfliktu cti a finančních i osobních závazků, na rozporu

---

<sup>14</sup> Rod Sumimoto je největším zpracovatelem a obchodníkem s mědí, Rod Micui má bankéřskou tradici a rod Kónoike začínal s výrobou sake, avšak nakonec se etabloval rovněž ve finančnictví a speditérství.

mezi morální povinností (*giri*) a osobními zájmy (*nindžó*), zněhož existuje v podstatě jediné, přijatelné východisko – sebevražda (Takový motiv nalezneme např. v *Šindžú ten no Amidžima*, „Společné smrti v síti nebes na Amidžimě“, jež byla dramatizací skutečné události proslulého autora divadelních her období Edo, Čikamacu Monzaemona (1653-1724). (Reischauer – Craig, 2000: 110).

Za zmínku stojí i skutečnost, že rovněž v této době se, obnoveným vlivem konfucianismu, ještě utužily role muže a ženy v japonské rodině na pro-patriarchálním základě, kdy žena – manželka musela poslušně zůstat doma, obstarávat rodinný krb, pečovat o děti a ocitla se v absolutní podřízenosti muži, zatímco manžel byl povinen finančně zajistit rodinu, ale zbytek času trávil zábavou a s přáteli. Signifikantním rysem Genroku také jsou zábavní čtvrti (Šimabara v Kjótu nebo Jošiwara v Edu), ohraničené okrsky určené pouze pro potěšení a odpočinek zámožných obchodníků, případně samurajů. Zde byly čajovny, restaurace a domy lásky. Kromě prostitutek a číšnic zde mohly na povolení pracovat rovněž gejši. Navzdory rozšířenému mínění, gejša nebyla luxusní prostitutkou – nebyla vůbec prostitutkou. Byla společníci mužů, kteří si to mohli dovolit, musela je dokázat zaujmout a bavit se s nimi na úrovni. Proto potřebovala léta specializovaného vzdělání, týkajícího se vybrané verbální i neverbální komunikace, tance, hry na nástroje, zpěvu, různých dalších tradičních dovedností i vzdělání v povšechných faktických znalostech.<sup>15</sup> Gejši byly organizovány v tzv. květinových městech (*hanamači*), z nichž každé mělo vlastní registrační úřad (*kembam*) a registraci pro příslušnou oblast. (Kraemerová, A.; s. 8) Přes *kembam* se také komunikovaly poplatky pro celou organizaci, zakázky i platby za služby gejš. Kromě oficiálních plateb bylo (a je) zvykem odměňovat samotnou gejšou spropitným, které může dosáhnout až výše oficiálního platu, podle oblíbenosti té které gejši. (Kraemerová, 2011: 9) Gejša mohla mít sex se zákazníkem, pak to ale bylo její osobní rozhodnutí i

---

<sup>15</sup> Období Tokugawa poměrně přálo vzdělanosti – i mezi prostým lidem. V celé zemi existovaly knížecí a chrámové školy a v polovině 19. století gramotnost dosahovala patnácti procent v případě žen a pětáctyřiceti procent v mužské populaci, což je srovnatelné s nejnávštějšími evropskými zeměmi té doby.

emoce, nic a nikdo ji k tomu nenutil. V zábavních čtvrtích měly však gejši dokonce zakázáno uchýlit se k tělesnému potěšení, pro to zde byly nevěstky *júdžo*. Tyto byly, narozdíl od gejš, v sexuálních praktikách vzdělávány. V Japonsku panuje jiný náhled na tuto oblast života, patří k lidským potřebám stejně přirozeně jako jídlo, pocit bezpečí nebo estetický prožitek. V případě gejš se právě kryl poslední zmiňovaný s požitkem z podnětné společnosti. Gejša sama jako by byla v určitém smyslu uměleckým artefaktem a v každém případě je neodmyslitelnou součástí městské kultury.

Umění městské společnosti bylo jednak velmi autonomní, kreativní a vyplývající z velmi přirozeného sklonu japonského člověka vytvářet umění souběžně se svým životem, jednak, jak bylo řečeno, pomáhalo k uvolnění dobových společenských tenzí. Neustálá strohá úřední kontrola s potencialitou restrikce za jakékoliv nevhodné chování či nadměrné vystavování osobního bohatství vnucovala společenskému podvědomí poníženost jako podmínku existence, která však silně odporovala vitalitě, potřebě seberealizace, sebepoznání i sebeověření, jež by byly zapotřebí každému živému mladistvému organizmu, k němuž bylo možno ranou tokugawskou městskou společností přirovnat. Umění představovalo jedinečnou příležitost jak nesourodé tlaky zachytit a ventilovat. Stalo se přiléhavým hovořit o této kultuře jako o „**kultuře ukijo**“, kterýžto pojem původně vyšel z buddhistické terminologie a popisoval prchavost a nestálost světa, nezadržitelné uplynutí. Na tento pocit mohly existovat dvě základní reakce - smutek, možná jistá životní trpkost; a nebo něco zcela odlišného - co nejintenzivnější prožitek „ted“... . Hostina smyslů, estetická požívačnost, víření v úmyslné krátkozrakosti. (Tyto náměty ve svých novelách mistrně a naturalisticky pojal zejména spisovatel Saikaku Ihara, viz níže.) Na jedné straně asketická odpověď s pevnými kořeny v estetické tradici doby Ašikaga a v učení zenu apelujícím na prostotu, jasnost a odpovědnost, na straně druhé tendence ještě starší a ještě vlastnější Japoncům, víra šintó, senzualita a uctění pestrosti živoucího světa. Do těchto dvou forem se utíkala městská kultura,

někdy převážila jedna, jindy druhá, nebo obě dvě splynuly v naprosto originální podobě. Tého podstaty par excellence byl také styl hai, sledovaný touto prací.

## 2. STYL HAI: HAIKU, HAIBUN, HAIGA...

### 2.1 Úvodní slovo k metodice zkoumání

Pomocný termín styl hai bude prozatím odsunut do pozadí, neboť je uměle vytvořen pouze pro české prostředí současnosti; podobné souhrnné označení popisovaného stylu v Japonsku neexistuje; a představme nyní originální umělecké formy, které mu jeho charakteristiky udělily.

Tato práce se nejvíce zabývá poetickou formou haiku, protože je nejznámější a lze ji nejlépe komparovat v japonském versus českém prostředí a tedy i sledovat změny prvků, z nichž sestává a z tohoto faktu se následně pokusit odvodit příčiny nebo motivace modifikací. V případě haibunu, prozaického útvaru rovněž s rysy příznačnými pro styl hai, neexistuje v české literatuře záměrná ani náhodná paralela (nebo je možné, že na záměrnou paralelu jsem v množství materiálů jednoduše nenarazila – materiál v tomto případě sestává z cestovních deníků, cestopisů a podobných útvarů, samozřejmě s nalezením příznačných prvků). Haiga je v českém prostředí známa rovněž, otázka je, do jaké míry lze v jednotlivých výtvarných počinech původní haigu ještě nalézt - tj. do jaké míry jsou relevantní příznačné prvky těchto uměleckých děl. Tradiční haiga byla prostou kresbou štětcem doplněnou obvykle o haiku v kaligrafickém provedení, haigou jsou však v současnosti označována i obrazová vyjádření ve fotografii nebo digitálním umění a rozhodující v těchto případech je pak dodržení právě těch příznačných prvků, jež haigu (potažmo i styl hai) vytvářejí ve všech časech a podobách a budou v této práci nadále figurovat pod názvem *permanentní příznačné prvky* (viz kpt. Od haikai ke stylu hai – permanentní a variabilní příznačné prvky).

## 2.2 Vývoj originálních forem stylu hai

### 2.2.1 Vývoj do období Genroku (forma haikai)

V polovině 14. století se do popředí zájmu, jak teoretického tak praktického, dostala poetická forma *renga*, nebol-li „řazená báseň“. *Renga* se pozvolně vyvinula ze starší klasické formy *tanka*, kterýžto proces započal již v 11. století, v době Heian.

*Renga* i *tanka* vycházejí z poezie *waka*, v níž základními jednotkami jsou vždy verše o pěti a sedmi slabikách. (Rytmus střídající pěti a sedmislabičné celky se měl zdát nejlíbeznějším také božstvům.) Různé variace pak vytvářely básnické útvary jako např. *sédóku*, „popěvek“ (5-7-7 a 5-7-7), již zmiňovanou *tanku*, čili „krátkou báseň“ (5-7-5-7-7), *čóku*, „dlouhou báseň“ (5-7-5-7-...7-7) a i nejmladší *haiku* (5-7-5).

V případě *rengy* došlo na počátku k rozdělení *tanky* na dvě části, na tzv. *kami no ku*, „horní“ (5-7-5 slabik) a *šimo no ku*, „dolní“ (7-7). Tato druhá forma, nazývaná též *tanrenga* („krátká *renga*“), byla záhy rozšířena přidáváním „horních“ a „dolních“ částí a stala se *čórengou*, „dlouhou *rengou*“ nebo také *kusari rengou*, „řetězovou *rengou*“. (Novák, 1989: 65)

Standardní model *rengy* měl sto slok a nazýval se *hjakuin*. Zapisoval se po obou stranách čtyř složených papírových archů. První a poslední strana měl osm slok, šest stran vnitřních mělo slok vždy po čtrnácti. Každá stránka měla své jméno. Poměrně velké nároky byly kladeny na zapisovatele, protože básníci na pravidla při skládání dohlížet nemuseli, ale zapisovatel ano.

Bylo zvykem, aby úvodní sloka, *hokku*, obsahovala narážku na místo a dobu konání básnické sešlosti, na níž vznikla. Mimo to však předznamenávala i náladu celé básně.

Co se týká tématického obsahu básně, nesmělo chybět tzv. „sezónní slovo“, *kigo*, jež báseň situovalo do určitého ročního období a tím do jisté míry ovlivňovalo i další charakteristiky.



Zmiňovaná úvodní sloka měla být takové kvality, aby obsála i jako samostatný celek, respektive trojverší. Ukončena byla tzv. *kiredži*, „ukončovacím slovem“, jež bohatším způsobem suplovalo pouhé interpunkční znaménko, tečku.

Sloky, jež následovaly po úvodní se nazývaly *cukkeku*, „sloky navazující“. Z těchto druhá se jmenovala *waki*, „pobočník“ a třetí a čtvrté se označovaly jako *daisan* a *daiši*. Další už jména nenesly.

Ovládnutí kompozice řazené básně bylo tedy poměrně náročné, nejen kvůli potřebným znalostem náležitostí skládání, nýbrž i pro potřebu nutného vzdělání v oblasti tradiční poezie (sbírka *Manjóšu*) kvůli zařazení různých odkazů a narážek. Mimo tato klasická témata, čínská poetická kliše a v neposlední řadě nutnou dávku básnického talentu, bylo třeba disponovat schopností interaktivně vyjadřovat svou inspiraci jako odpověď na předcházející část básně. Rovněž musel mít básník smysl pro rytmus, odvalu, kreativitu a vkus pro jeho změny, sdostatek pozornosti i intelektu k rozpoznání a vytváření slovních hříček a jako třešničku na dortu své slávy také oplývat nějakým způsobem nevšední, originální imaginací. (Švarcová, 2005: 227-228)

To vše tvůrce neodradilo a ve 14. až 16. století získala renga statut hlavní básnické formy. Ve společnosti pak byla vnímána jako druh činnosti stejně zábavný a oblíbený, jako byl třeba tanec. Odnož rengy, tzv. *kusari renga*, „řetězová renga“, zpravidla humorně zaměřená, došla velké obliby u mnichů v kláštorech a ještě později našla svou pevnou pozici rovněž u císařského dvora. Etablování rengy na poli poezie koneckonců završilo již její zařazení do císařské sbírky *Kin' jóšu* roku 1124. Tehdy byla zahrnuta k oficiálním básnickým formám, což v japonském prostředí znamenalo rovněž zahrnutí k plnoprávným prostředkům organizace společnosti. To z toho důvodu, že poezie byla přítomna v japonské kultuře od samého počátku. Pro společnost byla (a je) mnohem více nezbytnější a vlastnější, než jak je tomu na Západě. Pezie je na stejné úrovni s dovednostmi jako jsou znalost písma nebo společenských pravidel a její ovládnutí zvyšuje status jedince ve

společnosti. V době své největší slávy renga v každém případě naplňovala kratochvíle nejširších společenských vrstev; nepatřila úzkému okruhu vzdělanců.

Kompoziční principy a formální pravidla rengy jsou nejlépe vyloženy ve spise *Renga šinšiki* (Nová pravidla rengy), který sepsali roku 1372 mnich Gusai a jeho žák, politik a přední osobnost kultury své doby, Nidžó Jošimoto. Jsou zde popsány estetické principy klasické poezie tanky, především princip „hloubky“, *júgen* a akcentována je role intelektu při zpracovávání a rozvíjení kompozičních pravidel způsobem, který využívali již dřívější úspěšní kompilátoři básnických sbírek. (Novák, 1989: 63)

Vždy dvě části básně (*ku*), jež následují po sobě, mají společně tvořit jednu tanku (5-7-5-7-7), ale střídavě od začátku ke konci postupu a zase nazpět, čili kromě zcela první a poslední části celé básně se všechny ostatní navzájem dostanou do dvojího významového vztahu. Mimo to spis uváděl i tématické možnosti pro navazování veršů, aby skladba působila jednoduše a přesto nejednotvárně a také byly popisovány dovolené frekvence charakteristických poetických slov v různých částech skladby.

„V poezii v průběhu 16. století začíná princip rengy nabývat nového rozšíření a významu a vytváří se variantní forma rengy *haikai no renga*. Termín *haikai* byl používán již v klasické době a byly jím označovány básně formy tanka (*haikai no uta*), jež měly buď žertovný charakter, nebo byly formálními hříčkami či jinsk nápadně porušovaly uznané zásady poetiky (doslovný význam slova *haikai* je „hravý“, „žertovný“). V tom smyslu také *haikai no renga* byla uvolněnou obdobou rengy, řídila se zásadami kompozice, navazování i ostatními formálními pravidly, neměla však omezení co do obsahu a místo vážného zamyšlení byl jejím cílem zprvu poetický, časem i dosti hrubý žert. Další uvolnění se týkalo jazyka. Ve formě renga byl přípustný pouze klasický jazyk vytríbený tankou, z níž se vyvinula, kdežto *haikai no renga* dovolovala používání výrazů současného jazyka i slov sinojaponských. Název nové formy byl záhy zkrácen na pouhé *haikai* a později se pro

ni začalo používat i termínu *renku*, „řazené sloky“, který přesněji vystihuje její podstatu.“ (Novák, 1989: 82)

V první polovině 17. století, v době, kdy tokugawský systém teprve získával své určující rysy, vývoj na poli poezie pokračoval v započatém směru. Osoby klíčové pro tvůrčí proces se nicméně koncentrovaly ve městech, na což poezie odpovídala zahrnutím určitých „osvětových“ prvků (Novák, 1989: 88) a rovněž prvků populárních, odpovídajíc tak na nový druh poptávky. Tedy se rozvíjela především haikai a postupem času získala autonomii na původní renze. První významnou školu založil Macunaga Teitoku (1571-1653).

Teitoku byl v mládí jedním ze sekretářů Hidejošiho, avšak po roce 1600 se stal řádným učitelem tanky a o patnáct let později založil v Kjótu školu **Teimon**. Sepsal pro její potřeby i učebnici a navštěvovaly ji jak děti měšťanů tak samurajů. Haikai bylo zprvu pouze na okraji Teitokuova zájmu a jeho básně napsané touto formou uveřejnil až roku 1633 jeho žák Macue Šigejori ve sbírce *Enoko Šú*, „Štěněcí sbírka“<sup>16</sup>. Úspěch této sbírky, i rostoucí obliba haikai všeobecně, měl za následek, že se Teitoku od čtyřicátých let zaměřil na haikai a v roce 1643 následovala jeho druhá sbírka této formy, *Šinzó Inu Cukuba*, „Nově rozšířená sbírka Psí Cukuba“. Zajímavá je tím, že ke slokám svého předchůdce kontrastně připojoval své pojetí pokračování, čímž představoval, v čem spočívá a jaké má odlišné kvality.

Roku 1651 Teitoku napsal první sbírku pravidel skládání haikai pod názvem *Gosan*, „Vzácný deštník“. V podstatě stále šlo o pravidla rengy, jen poněkud zjednodušená; novinkou však byl akcent na soubor „zařazovacích slov“, kdy určité slovo, kigo, odkazovalo na některé z ročních období. Počin zapsání teorie skládání však pro haikai znamenal již i zapsání mezi ostatní plnohodnotné básnické formy. V Teitokuově pojetí bylo v haikai možné užívat nepoetická slova každodenního charakteru, čímž se mohla stát populárnější, a na straně druhé již nesměla zahrnovat výrazy vulgární, jak tomu bylo před tím. Kouzlo haikai podle školy Teimon spočívalo mimo jiné právě na kontrastech vzniklých uplatněním klasických poetismů

---

<sup>16</sup> Název byl narážkou na sbírku staršího básníka Jamazaki Sókana, *Ina Cukuba šú*.

v těsné blízkosti slov běžné slovní zásoby. Duchem měla ale zůstat nepochybnou příbuznou poezie tanky a rengy.

Z Teitokuových četných žáků byli nejvýznamnější Nonoguči Rjúho, Macue Šigejori, Jasuhara Teišicu a Kitamura Kigin. Přestože Teimon byla v dalším vývoji zastíněna novějšími školami, nalézala pod názvem „Staré haikai“ své přívržence stále, i v následujících obdobích, až do 19. století. (Novák, 1989, 89)

Dalším, kdo vytvořil jiný styl haikai, byl Nišijama Sóin (1605-1682). Původně samuraj, po smrti svého lenního pána rónin, odešel do Kjóta a stal se zde profesionálním učitelem rengy. Podobně jako Teitoku se na haikai nejdříve nikterak nezaměřil, věnoval se jí pouze mimochodem, avšak rengu skládal natolik osobitým stylem charakterizujícím se lehkostí, uvolněností, zároveň však s dávkou intelektuální náročnosti, že neunikl pozornosti mladších přívrženců haikai, jimž již začínal styl školy Teimon připadat příliš těžkopádný, monotónní a jednoduchý. Tak se Sóin kolem roku 1670 stal zakladatelem nové školy haikai, aniž o to sám nějak výrazně usiloval. Svě jméno **škola** získala při Sóinově pobytu v Edu, a sice **Danrin**, což byla část názvu básně, jíž společně složil s tamními propagátory nového stylu (společná sbírka nesla název *Danrin toppjakuin*, „Deset *hjakuin*<sup>17</sup> ve stylu danrin“. Navzdory poměrně horoucímu ohlasu větší části tvůrců haikai však Sóin v další péči o styl danrin nepokračoval a po pár letech se škola rozpadla. Její zastánci odmítali veškerá formální omezení a zákazy, které do haikai převzal Teitoku z rengy. Teitoku dále vyznával tzv. princip *monozuke*, tzn., že sloky na sebe vzájemně navazoval prostřednictvím asociativních významů slov, zatímco zastánci Danrin hlásali princip navazování podle smyslu celých slov, *kokorozuke*. V praxi to znamenalo větší, již zmiňované, zapojení intelektu ve složitých slovních hříčkách a literárních a situačních narážkách. Pocitovost, nebo snad implicitní obsah básně, zůstaly poněkud stranou. V každém případě styl danrin učinil haikai nezávislejší, a odstraněním

---

<sup>17</sup> Hjakuin je haikai o stu slokách. Zmiňme v tomtéž smyslu ještě *kasen*, nejkratší možné haikai, jež měla 36 slok – stejně, jako bylo tzv. „géniů poezie“, *sandžúrokkasen*.

formalit rengy otevřel nové možnosti kreativitě. Půda pro další vývoj byla přichystána.

### 2.2.2 Vývoj v období Genroku (haikai: poezie, próza, malířství)

Z hlediska literatury by Genroku bylo možné nazvat také „obdobím tří velkých tvůrců“. (Novák, 1989, 94). V krátkém období tehdy vystoupily tři neobyčejné osobnosti slovesného umění – prózy, poezie i dramatu. Jejich jména jsou: **Ihara Saikaku (1642-1693)**, **Macuo Bašó (1644-1694)** a **Čikamacu Monzaemon (1653-1724)**. Jejich dílo je zcela určující pro celé následující období a natolik důležité pro japonskou literaturu celkově, že je nemůže minout ani tato práce; podíleli se na estetickém duchu Genroku a z této půdy vyklíčily haiku, haibun i haiga.

Za tvůrce vlastního haiku, tak, jak je známe i v české zemi, je považován prostřední z těchto mužů, třebaže ke vzniku této kratičké básnické formy po formální stránce (17 slabik v postupu 5-7-5) došlo již v čase před jeho narozením. Bašó ji dokonce ani haiku nejmenoval, tento termín přineslo až 19. století, respektive „rénovateur“ haikai, respektive hokku, respektive haiku, Masaoka Šiki, právě spojením názvů *haikai a hokku*, přesněji *haikai no ikku*. A od té doby se termín „haiku“ užívá i zpětně, pro tyto krátké formy, nicméně v odpovídajícím stylu.<sup>18</sup> (Líman0: 259) Bašó ale vytvořil jistý „správný“, „pravý“ (myšleno doslova - Bašóův vrcholný styl začal být zván *šófu*, a tento výraz je skutečně takto překládán; v druhém způsobu čtení dotyčného znaku ja slabika *šó* vnímána prostě jako část jména Bašó) model haiku, nikoliv pouze po stránce formy, nýbrž i co se týká ideového obsahu, způsobu kompozice a estetických básnických principů. Tento model se navíc v jeho podání měnil podle příslušnosti k ranému, zralému a pozdnímu tvůrčímu období. Přičemž právě Bašóova pozdní tvorba, styl do krajnosti oproštěný, cizelovaný do prostoty a zároveň jakési všeřečenosti, byla kvůli své zdánlivé jednoduchosti uchopována zpočátku hojně - a nejčastěji kontraproduktivně. Paradoxně k tomu, co ji esenciálně

---

<sup>18</sup> Kdyby šlo pouze o sedmnáctislabičnou formu jako takovou, ta se objevila naopak již ke konci 15. století, v poezii básníků jako je Jamazaki Sókan (1460-1540) či Arakida Moritake (1473-1549).

tvořilo, ztrácela v dílech následovníků poetičnost a jedinečnou povahu, a svázela se opět k pouhým jazykovým hříčkám – k hokku, namísto k haiku. Proto byla záhy opuštěna a v dalším vývoji převládla inspirace staršími Bašovými sbírkami. K Bašovi se nicméně vrátíme důkladněji. Není však možné zcela opomenout jeho neméně významné vrstevníky, novelistu Saikakua a dramatika Čikamacua. Popisovali věrně svou dobu, lze říci, až se do ní nořili – zatímco Bašó ji (i fyzicky) spíše opouštěl.

Ihara Saikaku, jsa proslulým prozaikem, začínal nicméně rovněž jako básník haikai. Zpočátku vycházel ze stylu teimon, později se však přihlásil ke škole Danrin, jejímž se stal čelním představitelem.<sup>19</sup> Formální stylová uvolněnost, obratný slovní vtip s využitím mnohoznačnosti slov a jejich asociací, improvizace – ze zálibení právě v těchto aspektech se stal dokonce iniciátorem i tzv. *jakazu haikai*, nebo-li „improvizačních produkcí“. Po vzoru produkcí lukostřeleckých, jejichž smyslem byl co nejvyšší počet šípů vystřelených na cíl za den nebo den a noc, šlo i zde o co nejvíce slok přednesených veřejně a za stanovenou dobu. Doloženy jsou takto čtyři tisíce slok samotného Saikakua z roku 1680, jež byly později i vydány pod názvem *Saikaku ójakazu*. Prameny tradiční, ne toliko seriózní, hovoří dokonce o 20 000 slokách.

Postup básně haikai, kdy se jednotlivé sloky vlastně měnily v malé uzavřené celky jednotlivě formulující nápad, přirovnání či určitou inspiraci, navozovaly do jisté míry pocit droboučných příběhů následujících za sebou. Možná, že to básníka přivedlo na myšlenku být nadále novelistou, v nichž jeho velkou kreativitu a nápaditost bude forma méně brzdit. A tedy haikai opustil a začal psát osobité příběhy z prostředí různých měst a provincií, využívaje při tom dobových a místních asociací. Jakýkoliv motiv nebo téma, jakkoliv groteskním, zdánlivě absurdním nebo kontroverzním se mohlo zdát, vždy mohlo být ve skutečných podmínkách soudobého živora reálné, dohledatelné; umožněné. Představoval tento život v mnoha variantách, čím panoptičtějších, tím více zvoucích ke ztvárnění. S Bašóem má Saikaku navzdory své patrné bezskrupulóznosti k jakémukoliv společenskému

---

<sup>19</sup> Konkrétně jeho ještě poněkud vyhraněnější pojetí dostalo přívlastek *oranda rjú*, to znamená „holandský“, a označovalo se jím vše zvláštní či netradiční. (Novák, M.; s. 100)

fenoménu společný jeden podstatný rys. Tím je onen nesmírně pozorný, do přítomného okamžiku plně investovaný pozorovatel v autorovi samém. Pozorovatel natolik angažovaný ve své činnosti, až ztrácí autora samého a zůstává jen objektivním pozorovatelem - vnímajícím bodem bez překážek prostupující prostorem. Saikaku pak nicméně „sebraný materiál“ znovu uchopuje a mění jej k obrazu své inspirace, nápadu, zobrazení možnosti – umělecky jej dobarvuje. Jeho díla tak působí velmi nadčasově, chvílemi jako absurdity, chvílemi jako společenské sci-fi; ale vposledku končí zjištěním, že navzdory tomu všemu se mohly odehrát i v sousední domácnosti. Saikaku mistrně operuje s nejsoučasnějšími reáliemi, problémy řešenými ve společnosti, módou a i nejmenšími maličkostmi všedního života, jichž si jen lze povšimnout. Stále, podobně jako v haikai, přitom nepodřizuje výsledný text příběhu, ale akcentuje asociační běh událostí v něm zahrnutých – princip výstavby básně. Neobává se žádné možné polohy svého útvaru, od jemných kultivovaných narážek po sarkastický humor. Básnická v podstatě zůstává i rytmika jeho textu – jí je ochoten podřídít logiku i gramatiku. Jazyk jeho novel zůstává rovněž věren klasickému jazyku haikai se sinojaponskými výrazy a střídou příměsí prvků mluvené řeči. Dá se říci, že Saikaku představuje typ „prozaika – společenského reportéra – básníka“, ...a přitom také zcela rovnoprávného člena světa ukijo, který sám sebe mimo svá témata nevymezuje. I tento rys mají s Bašóem společný.

Ze Saikakuových témat zmiňme jistě erotická – žánr *kóšoku mono*, kdy autor sleduje své postavy od jejich šesti do šestašedesáti let a jednotlivé krátké kapitoly jsou epizodami jejich proplétajících se životů podobajících se anekdotám. Hrdiny jeho novel jsou muži (milovníci, homosexuálové, samurajové, herci; případně vše najednou), stejně jako ženy. Ženy manželky, prostitutky, číšnice... Saikaku neskrývá své sympatie k nim, jsou-li odvážné, vtipné či vzpurné. Proto je však ve svých příbězích nešetří stinných stránek jejich údělů a jejich konce bývají různé. Někdy Saikaku text stylizuje do podoby průvodců po místech (styl *kazanoši*), někdy jako výpovědi postav. Na pranýř přitom staví lidskou malost, přežití bigotní názory a postoje, morálku, jež se morální staví, ale ve skutečnosti je prospěchářským

kalkulem. Paroduje konfuciánské ctnosti, ukazuje paradoxy současného způsobu života samurajů aniž by bylo jasné, zda s nimi soucítí, vysmívá se, nebo moralizuje (příběhy ze samurajského prostředí – *buke mono*.)

Dalším velkým tématem novel jsou peníze, moc peněz; a bezmoc těch, kteří v jejich tenatech skončí (žánr *čónin mono*). „Peníze,“ píše Saikaku, „jsou rodokmenem čistokrevného obchodníka.“ (Reischauer – Craig, 2000: 107)

Patří se ještě dodat, že Saikaku byl autor sedmnáctého století a odvážné postupy i témata jeho tvorby nemají v Evropě té doby obdoby. Nelze však zapomínat, že japonskému člověku nekoluje v žilách zděděná křesťanská tradice a její dichotomie světa na zlý/dobry, hříšný/mravný či tajemný/obyčejný. Japonec si „dělá starosti“ v jiných oblastech. (viz kpt. Japonská kultura – sociokulturní regulativy a ideje) Jmenujme alespoň pár děl na závěr – *Košóku ičidai otoko* (Největší rozkošník), *Košóku ičidai onna* (Největší rozkošnice), *Budó denraiki* (Kronika samurajské tradice), *Nippon eitaigura* (Japonská zásobárna trvalého blahobytu) či *Seken munesanjó* (Účtování se světem).

U Čikamacu Monzaemona se zastavme jen krátce. Psal dramata jak pro loutkové divadlo *džóruri*, tak pro hrané, *kabuki*. Více však pro prvé zmíněné, neboť recitátoři *džóruri* tradičně velmi respektovali text a přizpůsobovali mu vedení loutek a hlasový projev. V *kabuki* nikoliv. Zde bylo dokonce zvykem psát hru na tělo hlavnímu herci divadla, podle jeho individuálních hereckých předností a podle poptávky publika po konkrétních, divácky nejděčnějších, způsobech pojetí námětů. Nejvíce her napsal v žánru *džidai mono* (historické hry) a *šindžú mono* (hry, v nichž figuruje smrt jako „projev oddanosti“ (Novák, 1989: 107), který nicméně spadá do žánru „her z běžného života“, *sewa mono*. Častým Čikamacuovým ideovým motivem je konflikt *giri* a *nindžó*, nebo-li povinnost, čest versus cit. K *nindžó* pak v souladu s dobovým nazíráním více tendují „nižší třídy“, tedy měšťané, dopouštějící se pochybení z vášně a následně za to pykající, za následného komentáře recitátora, jenž vyjadřuje zármutek nad jejich heroizovaným koncem s přáním příslibu v Amidova ráje.



Se Saikakuem a Bašóem ho spojuje poetický styl a výběr jazykových prostředků. Využívá hojně mnohovýznamovosti slov, asociativního navazování a různých slovník hříček. Do textu zapojuje narážky, přísloví, ustálené asociace v souvislosti se šintó, buddhismem o konfucianismem, známé básně i motivy klasické prózy. Logika životní ustupuje v příběhu před logikou jevištní, ne tak charakter a psychologie postav, které jsou realistické. V tomto ohledu bývá Čikamacu srovnáván s Shakespearem. Téma divadla nás však přivádí k další stránce umění, a tím jsou artefakty výtvarné kultury.

Se vznikem formy haiga je spojeno jméno Nonoguchi Ryúho (1595-1669), studenta předního představitele japonské malířské školy *Kanó*, Kanó Tanyú (1602-1674). (Tanyú proslul tím, že zpodobnil život Ieasu Tokugawy na „nekonečném“ ručně malovaném svitku v dekorativním stylu *jamatoe*, jenž je považován za „nanejvýš japonský“.) Ryúho měl být první, kdo jsa sám básníkem, standartně zahrnul ke kaligrafii obrazový doprovod, doplniv znaky po straně kresbou.

Haiga je styl japonské malby štětcem v jedné kompozici s básní haiku, a stejně jako v haiku samotném, i v této kompozici figuruje juxtapozice dvou obrazů stavěných do kontrastu (nikoliv nutně protikladu v absolutním smyslu, např. „bílá/černá“, „ano/ne“, „12/6“ na ciferníku; může jít i o překvapivý vizuální vjem nebo obsahovou asociaci). Je na čtenáři, aby se do tohoto vztahu nebo pocitu vpravil. V každém případě, jak haiga, tak haiku vyšly z téže estetiky haikai a oboje dvoje vychází z prostého, ale nanejvýš pozorného, dívání se<sup>20</sup> na svět. Téma haiku a téma haigy v kompozici může i nemusí být totožné.

Stylisticky haiga spočívá mnohem více na postoji i individuálních schopnostech svého tvůrce než nějakém obecně platném jádru vlastností či náležitostí, předávaném nějakou případnou školou haigy. Vlastně je prvním malířským směrem, který je

---

<sup>20</sup> Úmyslně používám snad neobratně působící výraz „dívání se“, namísto pozorování nebo vnímání. Sloveso „pozorovat“ je spojeno s úmyslem „dívat se za účelem“, to však *haidžin* (člověk zabývající se tvorbou haikai) nečiní. Nečiní to „za účelem něčeho“, pro „nějaký cíl“. Taktéž jen „nevnímá“ – spíše prožívá, není mimo věci; ocitá se ve věcech – mezi jím a nimi jakoby existovala oboustranná korespondence. A také se nejedná o „pohled“, jednotlivou činnost, ohraničený úkol; nýbrž více méně o způsob bytí ve světě.

přímo založen na originalitě štětcového rukopisu. (Líman, 2006a: 137) Po stránce formy se do ní částečně promítl styl starší školy Kanó zmiňované v souvislosti Kanó Tanyúem výše. Založena byla Kanó Masanobuem (1434-1530) a typickými rysy jsou realističnost, velká dynamika štětcových tahů v protikladu k tomu, že celek tahů obvykle nepůsobí robustně, právě naopak jemně a křehce; naléhavě, ale nevtíravě. Odráží rovněž čínský umělecký vliv, zejména co se týká charakterů a motivů v pozadí obrazů (příznačná „táhlost a nevýraznost“ často zobrazovaných mraků, moře nebo jakési bezbarvé univerzální planiny). Signifikantní zvláštností kanské školy je, že jedná-li se o malby jednobarevné, jsou přesné a vkusné, ne tak v případě malby na zdi či zástěny, která, byť mnohdy vyvedena nákladně na zlatém podkladě, postrádá křehkou eleganci své prostší varianty.

V haize je dále patrný vliv minimalistických zenových kresbiček, prostých výstižných tahů štětce na světlém podkladě, a rovněž *Ótsu-e*, typicky japonských lidových maleb a tisku z rytiny na dřevěné desce. V posledním zmíněném zanechává svůj podpis také *nanga*, nebo-li *bundžinga* – „literátská malba“, která je také plodem pozního období Edo a o níž se nyní krátce zmíním:

Vzklíčila tehdy mezi samozvanými (myšleno doslova, bez pejorativního zabarvení) literáty a intelektuály městské společnosti, kteří zároveň sdíleli obdiv k tradiční čínské kultuře. V Číně již před tím existovala literátská malba, tzv. *wenrenhua*, a vyznačovala se nejčastěji jednobarevnými tušovými zobrazeními krajiny s několika málo dalšími subjekty, které však nikdy nepůsobily dominantně, nýbrž jako harmonický celek. Někdy dojem dokreslovalo zařazení i dalších barev, ale jen v jemných okrových, modravých či nahnědlých odstínech. V Japonsku se vedle označení *bundžinga* ujal rovněž název *nanga*, jakožto zkrácenina slova *nanšúga*, odkazujícího k čínské „Jižní škole“ malby. Zatímco Číňané se však věnovali literátské malbě z čistě intelektuálních pohnutek, zcela oproštěných od čistého zanícení pro malbu, od „pádu do hlubiny tvůrčnosti“, zkrátka proto, aby zosobili dokonalý prototyp umného kaligrafa-malíře-básníka, prototyp intelektuála vzdělaného ve všech tradičních uměních; Japonci přistupovali ke své *bundžinze* jiným způsobem.

Rovněž tradičním v jejich kultuře. ...to znamená, „hravě a zvnitřku“. Číňané byli literáti akademici aspirující na to být malíři a Japonští literáti se stávali primárně kvalifikovanými malíři s aspirací na intelektuály. (Cahill, 1985) Nadto, byl čínský vliv za tokugawské izolace značně pokrácen. Informace o čínské jižní škole zůstala jen částečná a nadále do japonských měst pronikaly nejvíce dřevorytové malby, avšak jejich kvalita byla kolísavá. I v japonských obrazech však přetrvávaly především tradiční čínské přírodní motivy. Literátské malby doplňovaly básně a nezdřídka k nim bývalo ještě připisováno věnování či jiná poznámka, zpravidla nějakým přítelem nebo obdivovatelem malíře. Mezi nejproslulejší tvůrce patřili Kameda Bósai (Obr. 1), Hanabusa Iččó, Ike no Taiga (Obr. 2) a Tomioka Tessai, jenž je považován za posledního velkého malíře nangy. (Addiss, 1995: 124-128)

Haize bundžinga přinesla především sladěnost objektů na obraze, figury v nepatrném poměru vůči krajině, jemné stínování ale energické kontury - a z nich čitelný umělecký charakter jejich autora. Závazně určeno bylo měřítko vyobrazení, perspektiva vertikální, vyhovující i směru psaní znaků.

Haigu pěstovali literáti, intelektuálové, haidžinové i ledaskdo jiný umný na společných setkáních jako druh společenské zábavy, soukromé i veřejné. Objekty zobrazení bývaly osoby a předměty kultury ukijo, ale rovněž příroda ve své prosté, tiché ale mocné podstatě. Haiga stejně jako haiku se sice zrodila na půdě města, ale jejich neviditelná společná duše, poeticky řečeno, odcházela, aby se očistila a naplnila v horách. Mezi představitele haigy uveďme tyto: Enomoto Kikaku, Hakuin Ekaku, Matsumura Goshun, Saikai Hóitsu, Sengai Gibon a poté trojice považovaná zároveň za nejlepší z mistrů haiku (ostatní haiku psali samozřejmě také, ale nezaložili své styly, potažmo školy, a neprosluli tolik), **Macuo Bašó (1644-1694)**, **Josa Buson (1716-1783)** a **Kobajaši Issa (1763-1827)**.

### 2.2.3 První básník haiku – Macuo Bašó

První, nejčastěji považovaný za největšího z mistrů haiku a často považovaný za největšího japonského básníka vůbec. Jak píše profesor Antonín V. Líman antologii japonských básníků haiku Chrám plný květů, je dnes tento muž již částečně zbožštěn a uctíván v různých svatyních, např. ve svatyni Tada ve městě Komacu, jíž navštívil při svých četných cestách. (Líman0: 6)

Domnívám se, že není potřeba popisovat zde podrobně realie básníkovy života – jsou k dohledání v každé jeho v současnosti vydané sbírce a v několika antologiích – pojďme se místo toho podívat na jeho působení méně konvenčním způsobem. Básnický o básníkovi. V pokusu uchopit Bašóovu tvorbu přímo v kontextu jeho dynamického života. Životní dynamika bývá více otázkou mnohdy více emocí než racia; u krajně disciplinovaného muže, jímž byl Bašó, by se to mohlo jevit paradoxní – avšak nezapomínejme, že to byl Japonec, a Japonci zpravidla záleží na tom, aby jeho kontakt s čímkoliv ze světa byl v harmonii – to znamená emočně vyvážený. To je důležité. Poslouchat – a naladit se, to je hlavní krédo komunikujícího člověka. (Vesmir.cz, 1995) A básníka činí básníkem jeho schopnost komunikovat se světem.

Bašó, narozen ve městě Ueno v provincii Iga (dnešní prefektura Mie) roku 1644, byl synem chudého samuraje, jenž učil děti ze sousedství psát. Již v devíti letech se chlapec Džinšičiró (jak znělo básníkovy vlastní jméno) dostal do knížecích služeb jako společník mladého dědice knížecího titulu, Jošitady, který byl o dva roky starší než Bašó. Dostávalo se jim stejného vzdělání, včetně studia skládání veršů u Kitamury Kigina (1624-1705), možná nejnadanějšího žáka proslulého Teitokua (škola haikai, Teimon). Když bylo Bašóovi třiaadvacet, Jošitada náhle zemřel. Bašó byl otřesen. Za dobu společného života se stali blízkými přáteli. Když požádal knížete o vyvázání ze služby, a to bylo zamítnuto, uprchl bez dovolení do Kjóta. Zde bydlel v chrámu Kinpukudži a jeho dny ubíhaly ve znamení usilovného studia poezie, tradiční japonské i čínské, kaligrafie a pokračoval i sám ve skládání básní (své první básně hokku uveřejnil ještě za Jošitadova života), opouštěv postupně dosavadní styl

teimon. Prožil tehdy i svůj první a poslední milostný vztah (o kterém prameny hovoří) a s dotyčnou mniškou přivedli na svět i potomka. Rodina však nebyla tím, co mohlo Bašóa zdržet od jeho dalších úmyslů.

První antologii hokku, jíž sestavil věnoval svatyni, v níž s narodil. Jmenovala se *Kai ói*, nebo-li „Hra se škebličkami“. Odsud pochází i ukázka:

*Jak podobný  
je rudý list javoru  
ruce porodní báby!*

(Líman, 2006a: 113)

Vlastní poezie od Bašóa zde není tolik, zato velmi výstižně i vtipně komentuje počiny ostatních básníků; nicméně již tato sbírka jednoznačně ukázala, že Bašó nebude obyčejným básníkem. Jeho styl byl v podstatě šokující - útočil na čtenářovy smysly, ale zároveň bylo vždy možno vytušit ještě o mnoho jemnější a intelektuálnější obsahovou linii. (Výběr slov, který my ne vždy můžeme v překladu ocenit, prozrazuje více výkladů.) Bašó se nezdráhal žádného aspektu lidského života jako svého tématu – například určitý aspekt ženské existence zachytil v haiku uvedeném výše, kde zkrvavené ruce ženy, pomáhající jiné ženě přivést na svět potomka, přirovnává k javorovým listům. Zároveň klade otázku, co spojuje rostlinu rudé barvy a takovým lidským rukám, jež mají moc život dávat i ubírat. Odkazuje vždy ještě širšímu pojetí života, jež má mnoho podob a ne každá se na první pohled jeví krásná. A proto se poezie stává prostředkem, který lidskou duši svými vlastními prostředky vede k tomu, aby tuto krásu spatřila a tak mnohotvárný život kdykoliv proměnila ve fascinující estetický prožitek.

Sbírka byla čtenářskou obcí přijata příznivě; ale Bašó cítil, že to není jejím naplněním. Zdá se, že potřeboval energičtější výměnu – jak s publikem, tak s někým na podobné umělecké úrovni, tak s inspirací, jíž se v tradicionalistickém, letitém

Kjótu nabízelo příliš málo. Básnická kariéra se o mnoho více zdála rozvinout v o poznání plebejšťším, rychle se rozvíjejícím novém hlavním městě, Edu.

Tvrdě zde pracoval na tom, stát se uznávaným básníkem. Tak, jak je pro něj typické, Bašóa jen málo zajímaly obvykle nutné potřeby ostatních – jídlo, pití, ženy, hezké bydlení – když toto bylo, dokázal je ocenit a vychutnat, ale stejně dobře uměl být bez nich. Jen málokdy, jak se zdá i z jeho pozdější poezie, po něčem zatoužil. Míval rád některé věci (hrát si záda o sluncem rozpálenou zeď, být s přáteli či v čajovně...) a mohl o nich hovořit s hřejivou něhou, ale toužení jako takové, zdá se, je věci spíše evropské, romantické tradice.

Nyní však hledal svůj básnický styl, včetně toho, jak se dívat, chutnat nebo slyšet, jak setrávat plně v přítomném okamžiku. A když se pak otevrou pomyslné dveře k pochopení širšího smyslu, jak se opět vrátit a zprostředkovat to v dokonalé básnické zkratce přirovnatelné ke kóanu, určeného však i docela obyčejnému člověku; žádnému profesionálnímu učenci či mnichovi. Domnívám se, že Bašó psal pro kohokoliv, v čase i prostoru, kdo má otevřené srdce a ego do té míry velké, aby mu ještě dovolilo si hrát. Poté tento někdo dostane od poezie dárek prožitku. Příjemné emoce, pocit pokory, sounáležitosti – haiku promlouvají k různým lidem různě, jen jejich „vůně“, *nioi-zuke*<sup>21</sup> je táž. Nyní však byl ve svém pojetí teprve na počátku a více „práce“ odváděl v jeho poezii dosud intelekt a vlastní umné ztvárnění určitého obrazu, situace, okamžiku.

V roce 1675 se Bašó v Edu setkal se Sóinem, již zmiňovaným zakladatelem školy Danrin z Ósaky. Ukázka haiku z tohoto období:

---

<sup>21</sup> Jeden z básnických principů s nimiž Bašó operoval a které v kompletu představují v podstatě jeho odkaz teorii skladby haiku. Bašó sám nicméně žádný teoretický spis či učebnici pro své žáky nikdy nenapsal. Právě až žáci zachytili mistrovo pojetí.

*Akupunkturista  
vráží jehlu do ramene –  
odhozené kimono.*

(Líman, 2006a.: 16)

Profesor Líman v souvislosti s tímto haiku upozorňuje na Bašóovo karikování dvorské poezie, kde jedním z klasických motivů je symbolická manipulace s šatem. A zde symbolická není – zde je jen bezprostřední a účelná – třebaže vnější podoba dané činnosti je táž.

Příležitost společně skládat haikai znamenala pro Bašóa patrně významnou událost, soudíc podle skutečnosti, že si na jejím základě změnil své první umělecké jméno *Sóbó* na *Tósei*. Třetí a konečný pseudonym přijal o pět let později, kdy již bydlel ve vlastním domku v klidné čtvrti poblíž řeky Sumidy (nechal mu jej postavit jeho obdivovatel a mecenáš, kupec Sanpú; rovněž příležitostný skladatel haiku) a kterýsi z jeho žáků mu tam zasadil sazenici *bašó*, čili druh banánovníku. Japonský člověk je skutečně o tolik blíže přírodě než Evropan, že to, že si Bašó k stromku vybudoval natolik osobní vztah, že se po něm i pojmenoval, není překvapivé. Ilustruje to také následující citace:

*„Listy banánovníku jsou dost velké na to, aby zakryly japonskou loutnu. Když je zláme vítr, připomínají mi potrhaný ocas bájného fénixe, a když je potrhá, vypadají jako rozřepaný zelený vějíř. Můj strom sice také kvete, ale narozdíl od květů jiných stromů není na jeho květech nic veselého. Jeho mohutného kmene se nedotkne sekera, protože jeho dřevo se nehodí k stavebním účelům. Právě proto, že je k ničemu, ho mám tak rád. Sedám pod ním a těším se z větru a deště, které jej bičují.“* (Líman, 2006a: 118-119)

Nicméně, aby nebyla přijata mylná představa, Bašó tehdy doma už příliš nezůstával. Druhá polovina jeho života se odehrávala na cestách. Rovněž je sem vmísen vliv zenového učení, jež Bašó studoval pod vedením mnicha Buččóa a ve

svých sedmatřiceti letech hledá moudrost, hledá osobní disciplínu nebo strast nelehké pouti, aby se tváří v tvář nepříznivým podmínkách vystavil intenzivní zkoušce svých vlastních sil. Duševních i fyzických. Tehdy dozrává i jeho dílo a lze v něm již jasně identifikovat prvky stylu šófu (viz s. 10):

*Kare eda ni*

*karasu tomarikeri*

*aki no kure*

*Na větrem odrané haluzi*

*krčí se havran*

*podzim je pryč*

(Líman, 2006a: 120-121)

Uvedla jsem v tomto případě i japonskou verzi, na jejíž zvukomalbě je dobře možné povšimnout si imitace krákání havrana.

Toto haiku je některými znalci skutečně považováno za milník v Bašóově tvorbě; Robert Aitken ve své knize „Vlna zenu“ nicméně poukazuje na důležitý aspekt, jenž básni ještě chybí na to, aby mohla být zahrnována k pravému stylu. Aitken, jsa překladatelem z japonštiny do angličtiny si všímá skutečnosti, že japonština umožňuje použití příčestí trpného nebo jeho ekvivalentu a to podtrhuje „posazenost“ (*perchedness*) havrana, jakoby jej ještě „rámuje“ v daném obraze (Bašó se vpravdě inspiroval čínskými žánrovými obrázky). To vyvolává dokonalou podmanivou představu. Avšak statickou. Obraz se nehýbe. Vrcholná Bašóva tvorba ovšem představuje každé haiku spíše jako reaktivní; jako odpověď na podnět, švihnutí meče; malý příběh spějící ze stavu A, přes určitý kontrast, do nějakého B. Aitken dokonce píše:

*„Toto haiku nám ve skutečnosti předkládá trpný stav klidu, což je past, pře níž varuje Šian-Jen i všichni ostatní velcí zenoví mistři. Sagara mudra samádhi samo o sobě nestačí; setrvat na věky podstromem bódhi není dost; pohroužení bez vynoření znamená nedosažení naplnění.“ (Aitken, 1995: 27)*



Patrně nejslavnější haiku vůbec následovalo až šest let na to. Od něj dále Bašó svým básním propůjčil onu dynamiku, která je zcela přesvědčivě klade přímo mezi nás, do jakéhokoliv času a prostoru. Básnička, o které je řeč, patří do první sbírky z řady tzv. *Bašó šičibu šú* (Sedm Bašóových antologií), jež představují mistrovu zralou tvorbu a jmenuje se *Kawazu awase* (Žabí soutěž); příznačným haiku z ní je toto:

<i>Do staré tůně</i>	<i>Starý rybník</i>	<i>Starý rybník;</i>
<i>skočila žába</i>	<i>a žába hop -</i>	<i>skočila do něj žába -</i>
<i>žbluňk</i>	<i>žbluňknutí vody</i>	<i>žbluňk</i>
(Líman, 1996: 17)	(Líman, 2006a: 123)	(Aitken, 1995: 23)

<i>Pradávný rybník.</i>	<i>TA STARÁ TŮŇKA!</i>
<i>Jen skočí-li tam žába,</i>	<i>Co chvíli</i>
<i>zažbluňkne voda.</i>	<i>Pod žabičkou</i>
	<i>do ticha žbluňká!</i>
(Breska, 1999: 21)	(Novák. Vladislav, 1996: 31)

Mezitím (v roce 1682) postihl Edo velký požár, včetně čtvrti Fukagawa, kde stál i Bašóův dům, načež se básník uchýlil k jednomu z Buččóových žáků do vesnice Hacukari v provincii Kai (dnešní prefektura Jamanaši). Bylo to více než skromné živobytí. V dalším roce zemřela v Uenu Bašóova matka a o rok později se Bašó rozhodl vydat na první ze svých velkých cest. Na cestách si činil zápisy, postřehy, črty; a po návratu z nich sestavoval cestovní deník, japonsky *kikó*. Vlastně během první cesty, která vedla z

Eda do Kjóta a zpět přes cca dvanáct provincií, vyšla i Kawazu awase a také se stalo, že se měl na zimu kam vrátit, neboť mu jeho žáci a přátelé postavili novou „banánovou chaloupku“ (jak se říkalo prvnímu domku ve Fukagawě). První deník Bašó nazval *Nozaraši kikó*, nebo-li „Deník kostlivce na pospas větru a dešti“ (n. „Pouť počasím ošlehaného kostlivce“ (Líman0: 8). Dalšího roku napsal „Cestu do kašimské svatyně“ (*Kašima kikó*) a v zásadě bez prodlení poté následovala dlouhá jedenáctiměsíční pouť a z této dva cestovní deníky – *Oi no kobumi* (Starý batoh) a *Sarašina kikó* (Cesta do vesnice Sarašina). Zde Bašó popisuje cestu z Eda do Nagoje, přes rodné Ueno odbočkou k velké svatyni v Ise, zpět do Uena, na posvátnou horu Kója a přes Naru do Kjóta. Odtamtud se vydal přes Ógaki daleko na severovýchod Nagana a nazpět do Eda. (Líman, 2006a: 124)

Těžko si dovedeme představit náročnost takového cestování. Také, kdo nemusel, jako vysocí státní úředníci, vojáci či mnišiasketických sekt, rozhodně se cestování vystříhal. Pro Bašóa však poutě měly více než turistický, onen disciplinní, účel. Bylo pro něj důležité ocitnou se fyzicky a psychicky na týchž místech, kde velcí básníci před ním, a ještě před nimi hrdinové klasických děl. Dotknout se, nadýchnout se téhož, co oni, obnovit s nimi a „s tím“ kontakt. „Tím“ myslím jistou neviditelnou sumu společných vzpomínek – lidí, *kami*<sup>22</sup> a země – jež je pro Japonce, respektive japonskou tradici, esenciální (viz kpt. Japonská kultura – sociokulturní regulativy a ideje). Tuto esenci se patří poznat a oživit a Bašó si nemohl přát lepší způsob než doslova „z básně na báseň“.

*„Ve dvanáctém století přijde, dejme tomu, k letité vrbě v Ašino básník Saigjó a zveční ji veršem o průzračné vodě.*

*V Novákově překladu:*

---

<sup>22</sup> Šintoistické božstvo.

*Na kraji cesty  
při potůčku průhledném  
vrba dává stín –  
jdeš-li kolem v poledne,  
zastav se tam, odpočiň.*

*O čtyři sta let později k ní přichází Bašó, posedí v jejím stínu a napíše haiku:*

*Osázeli celé pole,  
než jsem řekl sbohem  
Saigjóově vrbě.“*

(Líman, 2006a: 110-111)

K Bašovým cestovním deníkům je třeba říci, že jsou novým propojením haibunového eseje, haiku případně haigy a podobně v žánru haibunu vyniká jen několik pozdějších autorů, příkladem Jokoi Jajú (1702-1783).

Zastavme se ještě u Bašóovy nejdelší pouti, cesty na sever, jež trvala dva a půl roku (začala v roce 1689, z níž pochází deník *Oku no hosomiči*, „Úzká stezka do vnitrozemí“. Bašó prodal dům, než se na ni vydal a neohlížeje se na skutečnost, že jaro ještě nemá příliš sil, rozloučil se s přáteli v Edu. Učinili tak, jak nejlépe dovedli - poslední večer před cestou skládali společně dlouhou haikai no rengu s Bašóovou hokku, jež zněla následovně:

*Ať je mé jméno  
poutník;  
první deště.*

...hostitel společnosti připojil:

*Kéž máš za příbytek kamélie,*

*noc za nocí.*

Etc. ...

(Líman, 2006a: 107-108)

Tím myslel ovšem, aby Bašó měl v budoucnu vždy hezké přístřeší k dispozici, rovněž však, aby jeho cesta neplynula jen jako pouhé toulání, nýbrž aby ji lemovalo ještě cosi krásného; jedinečně lidského; neboť žádnému jinému tvorů mimo člověka nejspíše estetický prožitek nezprostředkuje „cestu ducha“. Bašóův hostitel svými verši bezpochyby vystihl i přání básníkovo.

Bašó se nicméně nevydával do neznáma... Ne v tom smyslu, jakým vnímal svět. Ať byl plný požitku nebo bolesti, stále byl pro Bašóa stejně dobrý, „jen se nikdy nepřestávat dívat“<sup>23</sup>...

Nadto snad v celém Japonsku žili, roztroušeni na různých místech, mistrovi žáci a obdivovatelé. (Bašóova škola se jmenovala *Šómon*). V 90. letech tak například často pobýval v „Příbytku padajících tomelů“ u svého milého žáka Mukaie Kjoraie. Dobře se mu zde psalo; výsledkem jsou *Saga nikki*, „Deník se Sagy“ a jeho vskutku vrcholná sbírka poezie *Sarumino*, tj. „Opičí kabátek“.

Poslední cesta Bašóa vedla do rodného Uena, do Kjóta a posléze do Ósaky, kde, ve svých padesáti letech, zemřel, obklopen však opět svými žáky a příznivci. Vetchého pána již<sup>24</sup> sem doprovázel Džiróbei, syn Džutei, ženy, s níž kdysi Bašó propojil svůj život. Ona se po jeho odchodu stala mniškou.<sup>25</sup> Posledním haiku tohoto neopakovatelného básníka zní:

---

<sup>23</sup> Z haibunové prózy autorky.

<sup>24</sup> Bašóa dlouho zužovala blíže nespecifikovaná choroba zažívacího traktu.

<sup>25</sup> Nebylo to nic neobvyklého; ženy i muži odcházeli do kláštera; chybí raritní charakter takového počínu ve srovnání s Evropou.

*Na cestách nemocen*

*mé sny se toulají*

*pustým močálem*

(Líman0: 9)

#### 2.2.4 Estetické básnické principy šófu

Bašó během své celoživotní básnické praxe vytvořil následující čtveřici principy nejdůležitěji vytvářející šófu (Líman, 1996: 12-13), (Líman, s.0.: 260-261), plus tři další principy, převzaté z praxe čajového obřadu:

- *šiori*, doslova „lehkost“, „ohebnost“: Znamená poctivé vybroušení, propracování verše. Rovněž maximální úsilí básníka o procítění do nejjemnějších odstínů a konotací vznikajícího verše. Lehkost z doslovného překladu má znamenat protiklad k okázalému vyumělkování.
- *hosomi*, „štíhlost“, „švih“: pocity, jež by měla báseň vzbuzovat.
- *karumi*, „lehkost“: Lehkost ve smyslu podání tématu; i vážné téma je prezentováno jen jako samo o sobě; i takové má mít svůj nárok na to stát se krásným, je-li přijmuto bezprostředně. Toto je bašóovské pojetí krásy – každá věc může získat tento rozměr.
- *nioi-zuke*, „spojení vůní“: „Následující verš má náladu předchozího, jež se přenáší, podobně jako vítr přenáší vůni květů.“ (Líman0: 260)
- *wabi*, „patina“, „omšelost“: „Kouzlo zabydleného a ohmataného, jakési oduševnění věci nánosem času“. (Líman, 1996: 11)

- *sabi*, „stesak samoty, osamění“: „Melancholie filosofického odstupu, samotu nikoliv ve smyslu zoufalého mladického pocitu opuštěnosti, ale naopak slaskou samotu, ve které člověk může naslouchat hlasu vlastního nitra a zpěvu veškerenstva.“ (Líman, 1996: 11)
- *šibumi*, „hořkost“, „střídmost“: V Japonsku velmi vysoko hodnocená estetická kategorie chuti i pocitu hořka a trpkosti zároveň - tak jako je trpký zelený čaj a jak výrazná a jemná je oproti němu společně podávaná slaskůstka; podobně „chutnají“ i některé okamžiky života. (Intenzivní zážitek příjemna už ve chvíli, kdy existuje, obsahuje rovněž jistotu toho, že skončí a místo něho přijde něco jiného, možná i diametrálně odlišného.)

### 2.2.5 Malíř básník, básník malíř - Josa Buson

Josa Buson (1716-1783) je umělcem, o němž nelze říci, zda byl více malířem nebo básníkem. (Obr. 3) Co se týče prvního, patřil k literátům bundžingy, nicméně byl to on, kdo přivedl k vrcholné podobě tradici haiga (viz výše), jež se tak stala plnohodnotnou, ba součástí japonské grafiky par excellence. Jeho styl se vyznačuje neotřelými náměty i novátorskými technikami, jež vynikají propracovaností, hutností výrazu a přesto ve výsledku působí křehce a trochu tak, jako byste se dívali zaujatýma očima dítěte. V tom lze spatřovat analogii s Bašóovým básnickým pojetím. Busonovým neméně slavným žákem byl např. malíř Macumura Gošun (1752-1811), jehož haiga byla ještě jemnější, „tenčí“, s větším akcentem na doladování barevnými odstíny; možná s méně efektivní výrazovou zkratkou, o to však realističtější a expresivnější. Založil vlastní školu *Šidžó*.

Buson se narodil sice v dobře situované rodině, v deseti letech však oboustranně osiřel a v jednadvaceti letech odešel do Eda. Zde pět let studoval haiku a malířství u Hajana Hadžina (1677-1742), jenž sám byl žákem jednoho z nejvýznamnějších žáků Bašóových, Takarai Kikakua (1661-1707). Kikaku bývá

považován za Mistrova nejnadanějšího žáka, i když jejich vztah býval mnohdy napjatý. (Líman0: 81) Kikaku vynikal dosti neotřelou imaginací, nicméně se nezdráhal žádných (z tradičního hlediska i poněkud neestetických) námětů. Jeho je známé haiku:

*Když vážce rudé*

*vytrhneš její křídla,*

*paprika zbude.*

(Breska, 1999: 44)

(Bašó k tomuto doporučil začít papričkou a vážku z ní raději učinit, než prostřednictvím haiku život něčemu upřít.)

Avšak zpět k Busonovi. Tedy dílem obouch dvou Mistrových následovníků i on vycházel z šófu, využívav tvůrčích principů tohoto stylu, nicméně je pozměnil a umožnil si v nich více volnosti. (Bašó nikoho ze svých žáků u svého pojetí nedržel - věděl, že haiku potřebuje tradici, ale ve stejné míře také inovaci, jež je právě činila životným kdykoliv později. Bašó Busonovi prý výslovně řekl: *Ši no kuhó ni nazumu bekarazu*. Tzn. „Nedrž se za každou cenu dikce svého mistra.“ (Líman0: 94)) Pro Busona byly důležité požadavky objektivního zobrazení, barvitosti a dramatičnosti (což stejně dobře platí i pro jeho malířské dílo a koneckonců v jeho haiku jsou rovnocenné vybroušená grafická reprezentace obrazu a poetický obsah). Obnovil Hadžinovu básnickou skupinu *Jahantei* a usiloval poznovu o bašóovskou podnětnost haiku namísto často triviálních hříček, do nichž po smrti Mistra sedmnáctislabičná forma upadala. Na druhou stranu o hlubokou filozofičnost v poezii neusiloval, důležitější pro něj byla imprese básnického obrazu a takřka lze hovořit o vyváženosti a neotřelosti barevné kompozice, třebaže stále hovoříme o poezii. V případě malířství zmiňme ještě jeho spolupráci se stejně nadaným malířem Ike no Taigou a jejich společné dílo, soubor deseti zástěn. Ukázkou jeho tvorby haiku budiž následující:

*Bez dětí  
bez rodičů  
kukačka volá*

*Do kůže ostrý chlad  
šlápl jsem v ložnici  
na hřeben své zesnulé ženy*

*Jarní moře  
vlnka za vlnkou  
po celý den*

(Líman, 2006a: 75-101)

### **2.2.6 Obyčejný neobyčejný básník – Kobajaši Issa**

Issu (1763-1827) zde představíme proto, že doplňuje triptych tří nejproslulejších básníků haiku (a malířů haigy a ovšem, cestovatelů) a jejich různých přístupů, jak byly předznamenány v kapitole „Vývoj v období Genroku ...“ výše. Básníci následující po těchto třech se stylem své tvorby většinou (samozřejmě ne vždy) hlásili k Bašóovi, Busonovi nebo Issovi, třebaže pružně zacházeli s teoretickými pravidly jejich škol. Zde se třetí jmenovaný liší, jelikož vlastní jmenovitou školu nezaložil, avšak o stylu je v souvislosti s Issovými haiku rozhodně na místě hovořit. (Kodansha Encyclopedia of Japan, vol. 3., 1983: 348)

Krátce k jeho životu. Je zatěžko uvěřit, kolik překonal nepřízní osudu a tragických událostí; smrt maminky v jeho pouhých třech letech, macechu zlou jako z pohádky, záhy i odchod babičky, jež mu matku nahrazovala, jak jen mohla. Narodil se v malé vsi pod horami na pomezí dnešních prefektur Nagano a Jamanaši, kraji v nehostinném podnebí, poskrovnými přírodními zdroji (rodina chovala koně a pěstovala čaj; „Issa“ koneckonců i znamená „čajový keřík“), kde nic, co by si člověk nevydobyval vlastní prací, by neměl. Každý se musí dokázat zaobírat vším – a tato premisa jako by i byla v Issově tvorbě provždy přítomna. Přes množství nepřízně, jež tohoto muže všude následovala, jako by pevně oddělil svůj zájem o věci, zvířata, krajinu ..., od čehokoliv spojeného s trpěním. Issa samozřejmě cítil bolest



(tu není možné necítit zemře-li Vám manželka, dcera a díváte-li se na plameny svého hořícího domu), prožil ji, ale zjemnil ji emocí zcela opačnou, třebaže se upínající jinam. Byl sám, bez milovaných, a tedy miloval zemi, po které chodil, mušky, které nezabíjel a všelijaké živočišstvo a rostlinstvo se stali předmětem jeho reflexí i komunikace, byvše pro Issu stejně dobými jako lidé. A mnohdy lepšími, jak vypovídají následující haiku na ukázkou:

<i>V lidském světě</i>	<i>Přijdeš-li do města</i>	<i>Skrz zuby</i>
<i>jsou i květy</i>	<i>čistou vodu</i>	<i>Co mi zbývají</i>
<i>nástrojem klamu</i>	<i>nehledej</i>	<i>Fičí podzimní vítr</i>

(Líman, 2006b: 184-185)

Z posledního je mimojiné i zjevná autora větší formální uvolněnost. Přestože Issa nepíše složitým jazykem, překládat ho, jak píše pan profesor Líman (Líman, 2006b: 17) není snadné. Používá hovorové hovorové mluvy, občas se vyjádří nějakým výrazem z rodného nářečí, často parafrázuje buddhistické termíny či symboly. Z toho důvodů byl někdy stylově kritizován, včetně jeho nepotřeby nezahrnou vždy všechny principy čistého stylu (např. kigo). V jeho díle se také velmi jedinečně snoubí dvě v mnohem proti sobě jdoucí duchovní tradice – původní šintoismus a dovezený buddhismus. (Sám Issa patřil k sektě Čisté země.)

Mezi jeho nejznámější díla patří: Sbíрка *Tabi šúi* (Sebráno na cestách) a řada deníků, z nichž jmenujme alespoň *Ora ga haru* (Můj nový rok), v němž se inspiroval Bašóovou Oku no hosomiči.

Je-li Bašó takřka zbožtěn, Buson považován za nejlepšího malíře haiku, pak o Issovi lze říci, že je mezi Japonci patrně nejvíce srdečně přijímán.

### 2.2.7 Reforma haikai – Masaoka Šiki

V období po restauraci Meidži (od 1868) skončila ekonomická i kulturní izolace země a s ní začaly do Japonska proudit i překlady děl klasiků západní literatury. Žánry, které se na evropské půdě vyvíjely staletí, se v Japonsku objevily najednou v průběhu několika let. Inspiraci tohoto druhu lze hodnotit stejně pozitivně jako negativně, neboť místní zájemce byl zřídka kdy s to posoudit kvalitu překladu, nehledě na absenci relevantních informací v kulturním, historickém a společenském kontextu, jež měl k dispozici. Mnohdy pak pod vlivem této inspirace vznikaly na japonské půdě nové literární směry, jež nesly stejné označení jako směry evropské, avšak vycházejše z odlišného pochopení žánru, byly víceméně originálního charakteru.

Období Meidži, jež bylo koneckonců zlomové pro veškerou japonskou kulturu, přineslo zásadní obrat i pro vývoj tradiční poezie. V měnící se společnosti nemohla zůstat netknuta ani forma haiku, jež vyžadovala odpovídající změny, které však současní básníci uplatňovali často poněkud násilným či samoučelným způsobem, který byl paradoxně pro většinu společnosti ve výsledku nepochopitelný. Poezie haikai byla přitom od svého počátku tvořena pro a mnohdy i samotnými nejširšími sociálními vrstvami. Kouzlo haiku do jisté míry spočívalo ve skutečnosti, že bylo podnětné pro člověka jakéhokoliv postavení a zájmů. Nyní se stávalo výsadou stále užšího okruhu tvůrců, a mimo tyto bylo i méně prezentováno. Což v japonské společnosti nepůsobilo přirozeně, protože poezie byla, již cca od konce 9. století, takřikajíc „věcí veřejnou“. Tehdy vznikly *uta awase*, každoročně vypisované básnické soutěže sledované širokou veřejností. V polovině 10. století byl dokonce zřízen „Úřad pro poezii“, *Wakadokoro*, a spolu s vydáním *Kokinwakašū* (Sbírky staré a nové poezie) se začala poezie waka (tanka) považovat za reprezentanta japonského písemnictví celého. (Líman0: 254). Na poli poezie, kde se proti sobě stavěly přístup proklasický a novátorský, ovlivněný západní literaturou, vznikla dílem absurdní a dílem nešťastná situace. Umění se zdálo reflektovat společenské klima naplněné příliš rychle příliš

velkým množstvím cizích podnětů a v důsledku toho určitou nerozhodností, jež se projevila i v podobě tvůrčího nadšení, nicméně s odvrácenou stranou estetické neomalenosti a jakési přechodné ztráty kulturní paměti. (Podobný historický moment v zásadě prožívá Japonsko ještě v současnosti následkem poválečné americké okupace – politické, leč rovněž ovšem kulturní.) Do těchto vzájemných korespondencí, konkrétně korespondencí poetických, významně vstoupil teoretik i tvůrce, **Masaoka Šiki (1867-1902)**.

V okamžiku, kdy se narodil, přijížděli Evropané do Japonska již celých čtrnáct let a proces modernizace společnosti i kultury byl v plném proudu. Macujamský rodák chtěl studovat nejprve filozofii na Tokijské univerzitě a poté vstoupit do politiky s ambicí zasloužit se o vybudování nového kvalitního a efektivního politického systému. Zjištění, že je nakažen tuberkulózou plic tyto ambice znemožnilo. Avšak již během studií na vyšší střední škole<sup>26</sup>, (v Japonsku patří studium poezie obecně nicméně již k základnímu vzdělání.) Šikiho zaujala poezie haikai a když se nemohl pokusit o politickou reformu, rozhodl se své schopnosti investovat do reformy poezie. Byl to koneckonců on, kdo sedmnáctislabičné formě poezie haikai udělil název haiku (viz s. 10).

Studoval tedy v Tokiu literaturu, neabsolvoval však a začal pracovat pro noviny *Nippon šinbun*. Hodně cestoval, pořizoval zápisky z cest a na počátku 90. let vydal i svou první sbírku haiku. Během čínsko-japonské války v roce 1895 odjel jako válečný korespondent do Číny, avšak tato pracovní cesta jej vyčerpala více než bylo s jeho nemocí možné. Zůstal již v zemi a začal se soustředit na teorii skladby haiku a záhy mu vyšlo pojednání „Zásady haikai“, *Haikai taijó*. Literární kruhy zaujaly jeho dva rukopisné sešity s titulem „Chladné hory a opadané stromy“, *Kanzan rakuboku* a v roce 1897 založil šiki se svými macujamskými stoupenci později proslulý časopis „Kukačka“, *Hototogisu* (po Šikim jej převzal rovněž významný básník, Šikiho žák, Takahama Kjoši).

---

<sup>26</sup> Zde se měl Šiki připravit k přijímacím zkouškám na univerzitu.

Navzdory tomu, že původně byl Šikiho postoj k tradiční poezii spíše odmítavý, nakonec se stal tím, kdo zkorigoval modernizaci tradiční poezie tak, aby se stala opět povšechně známou, atraktivní a přitom nepozbyla nic ze svých implicitně vlastních kvalit. Začal ostrou kritikou poezie haiku posledních desetiletí jako nutně již tématicky vyčerpanou, pokračoval odmítnutím Bašova pojetí a ustálil se na přístupu Busonově s požadavkem zjednodušení tvůrčích principů. Svůj postup stavěl na názoru, že básně nemají být filozofické, nýbrž realistické a zatímco styl školy šómon vybízí v tomto smyslu k nežádoucímu subjektivismu, Busonova haiku vypovídají o lidském životě v obecné platnosti, čili jsou přínosnější. Šiki totiž nikdy zcela neopustil myšlenku potřeby pozdvihnout v Meidži upadající všeobecnou morálku a neoperoval-li s prostředky politickými, mohl užít estetického vlivu poezie, která by znovunabila své dřívější relevance a hovořila k velké části Japonců.

Požadavek upozadění filozofického nebo náboženského podtextu básně také ladilo s dobovou módou v umění, jež pod vlivem evropské literatury právě rozvíjela realismus, respektivě naturalismus. Do tradiční poezie si tak nacházela cestu zcela aktuální témata jako technika či sporty; Šiki sám byl horlivým příznivcem baseballu. Neznamená to však, že by naopak zcela tradiční náměty zůstaly stranou, rozbřesk nebo déšť zůstávají aktuálními nejspíše v každém čase.

Šiki tedy pro pojetí moderního haiku odmítl bašovskou tradici, příliš složitou množstvím svých formálních prvků a náležitostí, a postavil namísto ní impresionistické a popisné postupy Josy Busona. Zde figurují hlavně tři následující principy: *šasei*, doslova „kopírování života či odraz života“; *makoto*, „opravdovost“ a *šadžicu*, „kopírování reality“. (Líman0: 269). Šikiho nástupce Kjoši doplnil tuto teorii šasei ještě o princip věrnosti přírodě, *kačó fúei*, doslovně „ptáci, motýli, věčné téma poezie“. (Líman0: 272).

Závěrem shrňme Šikiho moderní haiku busonovými slovy, jestliže Šiki považoval právě jeho za prvního haidžina:

*„Podstatou haiku je používat obyčejných slov a přitom obyčejnosti nepodlehout. Snažte se nebýt částí obyčejnosti, a přesto ji využívat. To je pro většinu z nás nesmírně obtížné.“ (Líman0: 262)*

A abychom nezůstali prosti rovněž citace Macuo Bašóa, jež reflektuje starší, klasické, pojetí haiku:

*„V Saigjóově lyrické poezii, Sógiho řazených básních, Seššúově obrazech a v Rikjúově čajovém obřadu je společný prvek, a to je poetický duch. Duch, který vede člověka, aby sledoval dráhy vesmíru a byl přítelem projevů ročních období. Pro člověka, který má tohoto ducha, se všechno, co vidí, mění v květinu, a všechno, co si představí, se stává měsícem. Ti, kdo nevidí květinu a nedovedou si představit měsíc, jsou na úrovni zvířat. Nechte barbary a zvířata za sebou, držte se drah vesmíru a vraťte se k přírodě.“ (Líman0: 263)*

Tento přístup, navzdory Šikiho názoru, a podle názoru mého, nepředstavuje protipól přístupu busonova ve smyslu subjektivní kontra objektivní. Komparace přístupů těchto dvou haikštinů z hlediska jejich aspirace na zobrazení předmětu se jeví obdobnou ke srovnávání téhož např. u da Vinciho a Moneta. Da Vinci je duchem své doby, renesance. Snaží se docílit perfektního zachycení anatomie postav, reálných postav a kompozic; a přesto jsou jeho obrazy považovány za symbolické par excellence. Protože da Vinci „byl“ renesanční člověk a jako takovému tyto dvě kvality věci, reálnost a symboličnost, či chceme-li náboženskost, splývají. Bašóovi v tomto ohledu splývala cesta básníka a cesta zenu, nebo podobných myšlenek. Na rozdíl od da Vinciho také neodkazoval užitím určitých prvků na různé symbolické podstaty, nýbrž se domnívám, že odkazoval na jedinou, a tou je „všehomír“ (viz kpt. Japonská kultura – sociokulturní regulativy a ideje). Buson, nebo-li podržíme-li naše připodobnění, pak Monet, chce především zanechat dojem z obrazu, ze zachycení jedinečného okamžiku se vším, co tento v určitý moment obsahoval. Tím vším si tento otisk uchová životnost a stane se nasycený barvami, vůní, pocitem, fantazií ze

vzdálenosti libovolného času a prostoru. Byl prostě naprosto autenticky zachycen; o tuto kvalitu usilují Buson a Monet.

A jak Buson, tak Bašó, musí dokázat v určitém okamžiku tvorby vystoupit ze své subjektivity, aby dosáhli optimálního vyjádření. Bašó tak však činí z komplexnější pozice zahrnující i určitou filozofii a Buson z pozice, jíž by přibližně bylo možné charakterizovat postojem „l'art pour l'art“. Pro oba je však tato schopnost podmínkou tvorby.

## 2.3 Japonská kultura – sociokulturní regulativy a ideje

Tato práce se prozatím zabývala japonskou kulturou z hlediska historie nebo umění, speciálně poezie. Nyní je však třeba říci více o „autorech“ obojího, o Japoncích samých.

Zpravidla vše, co je vidět a co se nějak jeví ve světě, má rovněž svou nehmotnou podstatu.

Představme si čistě hypotetickou situaci, kdy by došlo k náhlé ztrátě veškeré dochované literatury, pojem 'literatura' by nezanikl; v opačném případě, byly-li by k dispozici jen materiály a chyběla by veškerá znalost informací z kontextu (od sociální a psychologické situace autora, přes ekonomické poměry místa a času vzniku díla až po jazyková specifika tohoto originálu), stala by se literatura ve svém komplexním významu toho slova přinejmenším paskvilem. Asi, jako kdyby se někdo pokoušel naučit cizí jazyk pouze tím, že si zapamatuje obsah slovníku, ale neotevře si učebnici gramatiky. Podobný funkční celek hmotných a nehmotných součástí představuje i každá kultura.

Sociokulturní regulativy a ideje na obecné úrovni náleží části kultury nehmotné, v distributivním smyslu studia kultury (tj. na úrovni konkrétních kultur, zároveň tedy konkrétních systémů sociokulturních). Tato kapitola si klade za cíl zorientovat se poněkud ve strukturální skladbě a fungování japonského kulturního systému, včetně pokusu o analýzu, systematizaci a interpretaci vzájemných vztahů

mezi prvky tohoto systému. Tento postup může být pokládán za jeden z možných způsobů, jak pochopit obsahy japonské literatury, respektivě poezie. Metodologický požadavek kulturního relativismu je speciálně v případě japonské kultury esenciální.

Důležitou poznámkou k následujícímu textu budiž skutečnost, že je pouze mým osobním pokusem o strukturální systematizaci japonské kultury prizmatem kulurologického metodologického aparátu. Vycházím přitom nejčastěji z ústních svědectví osob, které v Japonsku po určitý čas žily, z četných internetových cestovatelských blogů (např. Vojta 2007 – blog nejen o Japonsku, 2007), příruček o japonském chování a komunikaci (Chovani.eu, 2010), časopisů (např. www čsp. DISK, 2008-2011) a jistou inspirací mi byla i tzv. Nihondžinron teorie, nebo-li vlastní japonská teorie o Japoncích (Hendry, 2003). I když zůstává otázka, do jaké míry je vůbec možné úspěšně aplikovat jakékoliv západní vědecké prizma na východní kulturu, jež sama ze své podstaty má spíše záporný postoj k analyzujícímu, a nějakým způsobem klasifikujícímu přístupu k světu.

V každém případě, jak bylo zmíněno v kapitole Historické souvislosti stylu hai, v japonské kultuře existuje několik ústředních konfigurací, jež se však člověku ze Západu mohou zdát nepochopitelné, protože nelogické, nahodilé, případně rozumný důvod postrádající. Domnívám se, že hlavním důvodem odlišného chápání různých jevů a skutečností je od počátku naprosto odlišný vývoj pojetí etiky v obou kulturách.

Hodně změnila americká okupační správa mezi lety 1945-1952, a ovšem americký vliv vcelku, trvající cca od let krátce před revolucí Meidži. V současnosti jsou tedy tradiční konfigurace japonské kultury již změněny, v nejpatrnější míře na příklad v silně kosmopolitním Tokiu. Avšak až budoucnost skutečně ukáže, do jaké míry bude v průběhu dalšího dejme tomu půlstoletí na místě hovořit o amerických nebo evropských vlivech v kultuře japonska, jestliže ta je přímo charakteristická svou schopností selekce cizích kulturních prvků. V zásadě nikde v japonské historii neexistuje případ, kdy by zdejší kultura pohltila celý komplex nějakých cizích kulturních prvků a před tím ho nepodrobila velmi výběrové „japanizaci“ – ať už

hovoříme o technice, filozofii, umění, nějakém modním odvětví atd. Tento výběr je, pravděpodobně dílem faktu, že Japonsko bylo vždy poměrně izolované od zbylého světa, jsa ostrovní zemí, výrazně silnější než kupříkladu v kterémkoliv americkém státě a většině zemí Evropy (srovnatelnými v tomto smyslu jsou podle mého názoru možná Švýcarsko, Norsko nebo Finsko).

Možná, že však v případě kulturních prvků přijatých během americké okupační správy je situace jiná, neboť šíření těchto cizích prvků probíhalo intenzivně v krátkém časovém horizontu a to za podmíněnosti vyvolané válečnou prohrou Japonska, tedy s menším možným výběrem. Tehdy hrozí, že dojde k rozrušení původní kulturní struktury do té míry, že by byla přerušena korespondence Japonců s jejich kulturním dědictvím a tudíž, specifické mechanismy selekce a absorpce cizích kulturních prvků, fungujících právě na základě předávaných ústředních filosofických idejí, by přestaly fungovat.

Taková obava může být oprávněná, zkoumají-li se blíže hodnoty dnešní mladé generace; opírám-li se o výpovědi pana profesora A. V. Límana z jeho praxe na japonských školách (Líman, 2008, 32-34) nebo o to, o jaký druh informačních zdrojů, zábavy či i umění projevují mladí Japonci zájem. Jejich hodnotový žebříček se více podobá hodnotovému žebříčku americkému než japonskému předokupačnímu (myšlena poválečná americká okupace). Pokusím se však nyní nastínit model struktury japonské kultury tak, jak jsem ji ze svých pramenů pochopila, a rovněž za předpokladu pomyslného eliminování vlivu USA.

Model tvoří tyto zásadní konfigurace (obklopené odpovídajícími kulturními vzory):

„Absence dualismu v percepci světa“

„Koncept kroceného býka“

„Estetická filosofie skromnosti a jednoduchosti“

„Zdvořilost a úcta“

„Koncept osobní cti a zodpovědnosti“



## „Kolektivismus a všehomír“

První konfigurace, „Absence dualismu v percepci světa“ je z mého pohledu pro japonskou kulturu ústřední. Je vždy patrná i ve způsobu uspořádání ostatních konfigurací. Zatímco my, lidé ze Západu, máme dualistické členění (tj. způsob nazírání založený na koncepci vycházející ze dvou, obvykle protipólových, principů) všeho kolem nás implantováno natolik hluboko a dávno do našich psychických struktur, že je již cele nedokážeme z kognitivních procesů vymástit, Japonec má podobným způsobem pod kůží své osobnosti vložen jiný vzorec, a protože se mi nedostává výstižnějšího označení, použiji spojení „vzorec jednotlivosti“. Pro lepší představu uvedu známý výrok Daisetsu Teitaroa Suzukiho:

"Vy západní lidé, když chcete poznat tajemství motýla, rozřezáte ho na malé kousky, dáte je pod mikroskop, popíšete je a myslíte si, že jste pochopili podstatu motýla. Ale motýl, to je to křehké nic, které se třepotá támhle ve vzduchu."

Naše tradice hledá podstatu někde jinde, než jakou ji nabízí obyčejná bezprostřední zkušenost. Nestačí pouhý pohled na věc, aby byla věc pochopena; hledáme tajemství v hlubině té věci a když je nalezneme, zobecníme je, abychom v dalším případě téhož druhu tajemství eliminovali. Při cestě generalizace pak využíváme řazení poznatků v opozičních vztazích a za obzvláště obtížné problémy považujeme věci, jež se uplatnění tohoto přístupu vzpírají.

Japonec oproti tomu veškeré jevy a věci pobírá jednotlivě a spoléhá přitom na situační kontext, v němž se právě vyskytují. Neexistuje zcela totožné řešení pro více situací. A protože takové řešení nehledá, nehledá ani ono tajemství v hloubce. Rovněž neaspiruje na další a další jiná tajemství, která by pokořil. Dostatečně fascinující je určitý předmět zájmu právě v té podobě, v níž se vyskytuje zcela zjevně. Kdykoliv nabízí vše. Podstata se neskrývá v nějakých skrytých vrstvách té věci, je přítomna již v její povrchové kvalitě – to ten, kdo chce podstatu spatřit, musí jinak nastavit své „parametry“, nikoliv se pokoušet měnit parametry objektu. (Na příklad rozřezáním motýla na kousky.)

Odtud přejdeme plyně k další konfiguraci, „Konceptu kroceného býka“. K ozřejmění zenového učení vzniklo v Číně, za dynastie Sung (960-1276), tzv. Deset obrazů pasení býka (vola). (Scott, 2003: 12) Později byla vytvořena Tomikičirou Tokuričim i řada dřevorytů, jež prostým způsobem zobrazují cestu adepta k osvícenství. Jeden z obrazů, Krocení býka, je metaforou obtížného zápasu s vlastním egem, jež neustále nabízí nové klamy, nové závislosti na vnějších objektech. Říká však, „vytrvejte, znovu a znovu z každého vytržení, do něhož jste se nechali uvést, se vraťte, bez hněvu, opět do klidu. Znovu uchopte provaz, na němž se býk vzpíná, a zůstaňte pevní.“ (Má vlastní interpretace.) Zkrotit býka tedy, přeneseně vzato, znamená zkrotit sebe sama; což má dvojí základní dopad: Jednak je to vzor chování zmíněný výše – je-li ohrožena harmonie, je-li proto třeba něco změnit – tuto změnu se Japonec nejprve pokusí uskutečnit u sebe sama a tím navrátit věci do homeostáze. Může se jednat jak o změny v psychologii, tak o skutky. Příklad – Japonec nezapřemýšlí, jak zničit svého nepřítele, spíše najde způsob, jak se chovat, aby si z něj udělal přítele. Druhý vzor plynoucí z toho, že bude býk zkrocen, je vzor pro skromné chování, pro „nepotřeby“. Tento je také zdrojem konfliktu moderního Japonce vystavenému od 50. let psychické masáži amerikanizace, jakožto kulturnímu vlivu výrazně zaměřeného na konzum, který mu však není vlastní.

Orientace v duchu další z konfigurací, a sice „Estetické filosofie skromnosti a jednoduchosti“<sup>27</sup> byla koneckonců v Japonsku poměrně chudém na přírodní zdroje nanevš adaptacní. V Japonsku hluboce zakořenil zen, jehož filozofie došla až k samým kostem možností racia, stručně řečeno, umožnila nekonečné intelektuální námitky tím, na co nemohly odpovědět, paradoxem. Hádánkou, jež nemá intelektuální řešení. (*Kóan*, jenž tím mám na mysli, nelze interpretovat a vyřešit.<sup>28</sup> (Z osobní korespondence s PhDr. V. Erbanem, PhD.) Dá-li se tedy v případě zenu hovořit o filozofii, pak tato filozofie rozvinula také specifickou etiku a estetiku. O

---

<sup>27</sup> Termín a myšlenku použil Prof. A. V. Líman ve své knize Kouzlo šerosvitu, Úvahy o japonské kultuře; s. 44

<sup>28</sup> Kóan má dopomoci ke správné reakci. Je to prostředek k očištění mysli, nikoliv zanesení myšlenkami, jakkoliv by byly podnětné.

estetické problematice bude pojednáno v souvislosti se stylem hai níže a téma etiky nás přesune ke konfiguraci pojmenované „Koncept osobní cti a zodpovědnosti“.

Na základě etiky vyplývající ze zenbuddhistické, ale rovněž pozdější konfucianistické nauky, došel japonský člověk v postatě k velice samostatnému postoji, že na vše, co se kolem něho děje, má vždy možnost svobodně odpovědět v souladu se svým rozhodnutím. Proto také nese plnou odpovědnost za dopad těchto dějů. (Třebaže by tyto události v našem západním nazírání měly s konkrétní osobou jen velmi málo společného.) Nesení odpovědnosti je pak otázkou osobní cti a nároky na vyhovění požadavkům cti se mohou zdát velmi náročné. O tom však Japonec nepřemítá. Věci jsou jaké jsou a on pracuje se sebou, ne s nimi. Nesmí v tomto smyslu nikdy ztratit tvář - urazit někoho, nedostát svého slibu, nesplnit úkol – tím vším by uškodil své cti. (V japonských firmách neexistují hádky s nadřízenými.) V zásadě jako usnadňující prostředek proto japonská kultura vyvinula i konfiguraci „Zdvořilosti a úcty“, která Japoncům pomáhá vyvarovat se podobných újem na cti. V japonské společnosti není zvykem projevovat otevřeně nesouhlas, neexistují nepříjemní otrávení prodavači a personál, ani to, aby kdokoliv projevoval nespokojenost. Taková nespokojenost by byla jeho neschopností, nikoliv dílem nepřízně nějakých okolností. Když je čest poškozena, dříve mohla být odpovědí rituální sebevražda *seppuku*, dnes jsou to okázalé omluvy, včetně těch oficiálních z úst veřejnoprávních činitelů a rovněž vysoké procento sebevražd. Křesťanství, které v Japonsku nemá významnou tradici (ne že by zde křesťané nežili, tvoří však pouze cca 1 % společnosti (Christianity in Japan, 2002), nevytvořilo v tomto smyslu žádný koncept hříchu a viny; ani např. v souvislosti se sexuálními potřebami. Zato byla vytvořena jiná tradice a zároveň poslední konfigurace, jíž jsem nazvala „Kolektivismus a všehomír“, přičemž slovo „kolektivismus“ zde nemá naprosto žádnou konotaci s komunismem, protože ten v japonské společnosti jednoduše postrádá jakoukoliv živnou půdu, vzhledem k panujícímu respektu k osobnímu vlastnictví.

Kolektivismem rozumím vědomí příslušnosti každého jednotlivého Japonce k ostatním – dobré řešení je řešením, jímž se dosáhlo konsenzu všech zúčastněných. Kolektivismus se dále projevuje neobyčejnou mírou všeobecné disciplinovanosti; jen si připomeňme obrázek dělníků na stavbě, kteří před započítím směny konají hromadnou rozcvičku. Tato velká disciplinovanost patrně sehrála hlavní roli v urputnosti japonských vojáků za Druhé světové války. Za odvrácenou stranu mince pak může být někdy naopak považována neschopnost řadových zaměstnanců samostatně se rozhodovat nebo si takříkajíc „dokázat vypomoci“, aniž by se odebírali na poradu s nadřízenými. O to více zde vyniknou jedinci, kteří dokáží spojit (v nepředstavitelné konkurenci) vysokou míru vzdělání, osobních ambicí a schopnosti inovativnosti; ale snad spíše právě odvahy přestoupit skromnost a opatrnost, jež jsou v souladu se všeobecnými vzorci chování; a vytvořit, vymyslet, vyvinout něco nového a užitečného. Stane se tak ve chvíli, kdy převáží aspekt užitečnosti pro celek nad aspektem „stádnosti“ nebo již zmiňované skromnosti, téže konfigurace kolektivismu. Japonec má však ještě jedno širší vědomí, než je pocit sounáležitosti s ostatními členy národa, a to je vědomí svého místa ve světě, přírodě, vesmíru. V souladu s nejstarším význáním, šintó, si je vědom – či přiléhavějším výrazem – „cítí“ všeobecnou všudypřítomnou kontinuitu, jakýsi proud života, do něhož patří a který je mu zároveň uklidňujícím vědomím nekonečného všehomíra, slovy tradice, „mořem, kde on je vlnou“. Tedy, ať se stane cokoliv, on se má vždy kam vrátit; a odkud se vydat na další pouť.

### 3. OD HAIKAI KE STYLU HAI – PERMANENTNÍ A VARIABILNÍ PŘÍZNAČNÉ PRVKY JAKO KLÍČOVÉ KATEGORIE

Shrňme nyní, o čem hovořila tato práce dosud a co bude jejím zájmem v následující části: V Japonsku 16. století se vyvinul umělecký poetický styl haikai, a v 17. století se nanejvýš oblíbenou stala forma hokku, osamostatnělá úvodní sloka starší delší básně haikai no renyu, která čítala pouhých sedmnáct slabik ve třech verších. Tento drobný útvar získal v 19. století označení haiku, a název se poté užíval zpětně pro všechny básně této délky a stylu (haikai). Několik generací japonských básníků, předně však haidžinové Macuo Bašó, Josa Buson a Masaoka Šiki, vytvářelo svá pojetí pro skládání haiku, která se samozřejmě lišila, ale stále zůstávala zachována množina charakteristických prvků této formy, čímž haiku přetrvalo do současnosti, kde existuje jako živá forma, jíž básníci užívají. (Z nejmladší generace jmenujme Udu Kijoko (\*1935), Majuzumi Madoku (\*1965), Hošino Cubaki (\*1930) či Tomito Takuju (\*1979.))

Mezitím se haiku rozšířilo do USA i do Evropy, kde si všude našlo nadšený okruh nejprve překladatelů a později tamních domácích autorů. (Mezi první popularizátory haiku na Západě patří jistě Harold Gould Henderson (1889–1974), Reginald Horace Blyth (1898-1964), Kenneth Yasuda (\*1914); k nejznámějším tvůrcům patří na příklad José Juan Tablada (1871–1945), Jorge Luis Borges (1899-1986), Dag Hammarskjöld (1905–1961), Kenneth Rexroth (1905–1982), Octavio Paz (1914-1998), Jack Kerouac (1922-1969), Nicholas Anthony Virgilio (1928–1989), Gary Snyder (\*1930), Amiri Baraka (\*1934), Sonia Sanchez (\*1934), Gerald Vizenor (\*1934) a mnoho dalších v USA i evropských zemích.)

Hovoříme-li o současném haiku, ať již originálním, nebo kdekoli jinde, obecně platí, že dochází k rozvolňování pravidel, avšak určité jádro příznačných prvků tvořících tuto formu nutně existuje, hovoříme-li stále o haiku a je-li možné konkrétní formu jako haiku bez potíží identifikovat. (Pořád platí, že je poetickou formou širokého okruhu autorů i čtenářů; ti ji musí předně rozpoznávat, nikoliv akademici.)

Tuto víceméně konstitutivní množinu prvků haiku nazývám **permanentními příznačnými prvky**, dále případně jen „ppp“. Oproti tomu prvky, jež autoři přidávají ke svým haiku, a které jsou odvislé od symbolického rezervoáru jejich vlastní kultury označuji jako **variabilní příznačné prvky**, dále jen „vpp“.

Jestliže japonské haiku, respektivě styl haikai, tvořila množina permanentních a variabilních prvků, rovněž jakákoliv nejaponská haiku budou sestávat z týchž dvou skupin. Nadále se tato práce bude věnovat pouze české scéně tvůrců haiku, a mimo poezii dalším uměleckým výtvorům, které splňují ppp a které jsem (spolu s vlastním haiku) zahrnula do širšího uměleckého rámce **stylu hai**. Toto označení má platnost pouze pro tuto práci. Styl hai v mém pojetí ředstavuje paralelu k japonskému stylu haikai, avšak označení ‚haikai‘ se v Japonsku nikdy nepoužívalo mimo literaturu, zatímco ‚styl hai‘ může zahrnovat jakékoliv umělecké dílo s většinou<sup>29</sup> permanentních příznačných prvků a rovněž s prvky příznačnými variabilními. Tyto jsou pro zkoumání haiku a příbuzných forem důležité proto, že na další úrovni výzkumu umožní stanovení kulturních specifik forem a tedy vzájemnou komparaci forem japonských a českých a přeneseně také komparaci určitých kulturních faktů. V tomto smyslu je tedy aspirací této práce nalézt případné paralely mezi japonskou a českou kulturou a postihnout jejich povahu.

### 3.1 Permanentní příznačné prvky

1. Krátkost formy: V případě básně, tři verše, optimálně 17 slabik, optimálně v postupu 5-7-5 slabik za sebou – **ne nutně**, ne na úkor ukázání ideje básně. (Právě sedmnáct slabik samo o sobě má již ideální význam: 1. tradiční vzhledem k původu formy: rytmus 5-7-5 je pozůstatkem šamanského zařikávání a je považován obecně za harmonický, vyvolávající dobrou energii a těšící duše předků<sup>30</sup>; 2. tradiční: víra v moc i jednotlivého slova samotného (*kotodama* – „duše slova“), v jeho (imanentní)

---

<sup>29</sup> Hovořím o většině, neboť i v případě haikai nemusely být vždy splněny všechny permanentní příznačné prvky, příkladem mohu uvést i výše jmenovaného Kobajašiho Issu; více než požadavek absolutního dodržení stylových prvků znamená požadavek obhájení díla z hlediska jeho vyváženosti a harmonie.

<sup>30</sup> Informace pochází z osobní mailové korespondence s Prof. A. V. Límanem a Dr. V. Erbanem.

spojení s kořenem jeho významu a tedy s kořenem nejen tohoto ‚pojmenování‘, nýbrž i s ‚pojmenovaným‘ samým; 3. „vyučující“: měje básníka k estetické pokoře a kázni – tím přeneseně i k pokoře a kázni duchovní; obecně jde o hodnoty oceňované japonskou kulturou; 4: „Maximální zkratka“ (platná již pro styl hai obecně), tato estetická kategorie je rovněž velmi pozitivně hodnocena ve veškerém japonském umění, vysloveně třeba ve vizuální podobě v haize, ale i v novodobém komerčním umění, např. v TV reklamách<sup>31</sup>.

2. Dva kontrastní obrazy: V celku díla jsou patrné dva obrazy, nebo dva určité jiné elementy bez postupného přecházení mezi sebou, jež se vůči sobě vyskytují v juxta pozici a bývají si v nějakém smyslu protipóly (jemný/drsný, krvelačný/milující květiny, světlý/tmavý atd.).

3. Imaginativnost: Každý zástupce stylu hai (nebo originálních forem) by měl vždy nabízet rozvinutí fantazie, a měl by toho dosahovat přesnou, sjednocenou obrazivostí (dobrým příkladem může být sledování práce kaligrafa – pohyb jeho ruky je plynulý, dynamický a přesto si počíná s naprostou jistotou a promyšleností).

4. Objektivní percepce: Autor v díle jakoby není přítomen, respektivě přítomny, a to v maximální možné míře, jsou jeho smysly – samotný autor do předkládaného obrazu nevkládá nic ze svých racionálních nebo emočních hnutí. Ovšem, uděluje věcem přívlastky a pro příklad, těší se z hrnku horkého čaje, popisuje však pouze vlastnosti prožitku – neříká nic o svém postoji k tomuto prožívání.

5. Vcítění: Autor se snaží prostřednictvím svého díla vykazovat hluboký zájem o předměty, velké soustředění a vcítění se do nich, aby mohl co nejautentičtěji proniknout do jejich kvality a tuto svým dílem ‚nabídnout k prožitku‘.

---

<sup>31</sup> TV reklamy mají v Japonsku jiný charakter než u nás; mají a je u nich očekáván a veřejně hodnocen umělecký rozměr. (Sei, 2004, 20)

## 3.2 Variabilní příznačné prvky

1. Stylistické prostředky<sup>32</sup>: Nebo také ‚básnické figury‘ odvislé od možností konkrétního jazyka (prostředky syntaktické, slovosledné, řečnické a vzniklé hromaděním hlásek, slov, celých struktur a významů). V českém jazyce je relativně obtížnější tvořit v rytmu 5-7-5 slabik, protože zatímco toto schéma je velmi přirozené pro rytmus japonštiny, češtině je podobně vlastní *rytmus daktylotrochejský* střídající tři (daktyl) a dvou (jamb) slabičné skupiny s přízvukem na první slabice. Čeština rovněž může užít *rým*, zatímco japonština pracuje s eufonií a pauzou (následující po slovesu umístovaném na konci věty) + případnou změnou eufonických skupin hlásek akcentující předěl mezi dvěma (významovými) celky.

2. Vztah k přírodnímu světu: ...dílem reflektovaný, případně až výhradní.

3. Inspirace učením zenu

4. Přítomnost „zařazovacích“ prvků: Tzn. slov (kigo), signifikantních vizuálních motivů (znaků, písmen, symbolů), zvuků (imitace nebo; např. v nahrávce; zapojení i originálního signifikantního zvuku: hlas ptáka, šumění deště apod.)

5. Záměrnost výše uvedených náležitostí: Tzn. vědomý úmysl autora vytvořit „haiku, haigu, haibun... a další možné formy ve stylu hai.

## 3.3 Charakteristika stylu hai

Styl hai je tedy možno charakterizovat jeho neproměnnými a proměnnými aspekty, nebo-li výše uvedenými permanentními a variabilními příznačnými prvky. Kategorie ppp je společná s jeho japonskou předlohou, stylem haikai, a kategorie vpp je rámcově společná, ale obsah jednotlivých rámců – popsaných variabilních prvků – naplňuje konkrétní kultura; respektivě kulturní rezervoár jazyka, tradičních idejí a zvyklostí (svátky, pověsti, přístup např. k určitým přírodním fenoménům atd.),

---

<sup>32</sup> Tato položka se táká pouze literárních forem. Popř. hudebních, které však tato práce zahrnuje jen velmi okrajově; skladbu zkomponovanou záměrně s prvky stylu hai jsem nenalezla; rovněž však uvažovat v tomto smyslu o hudbě nemá pro určení této práce (komparace prvků uměleckých forem = komparace kulturních prvků) význam, neboť v japonské kultuře neexistuje paralela.



filozofie (popř. níboženství), krajiny (včetně flóry a fauny) a vědomí komplexností těchto prvků a jejich uplatnění v díle.

V dotaznících „pro výzkum stylové povahy uměleckého díla“, jež jsem rozesílala autorům básní, kreseb, grafik, fotografií a hudebních skladeb, jsem povahu stylu hai charakterizovala také následně:

*Styl hai znamená po stránce formální určitou zkratkou, minimalismus. Zobrazuje předměty ze života, konkrétní prožitky, zvláštní i zcela obyčejné momenty a prostředí. Avšak i předmět považovaný obvykle za nezajímavý či ošklivý často představuje v takovém kontextu, že tyto charakteristiky ztrácí. Pohled autora se tím podobá pohledu dětských očí, jež pozorují věci kolem prvně a interpretují je nově z hlediska ustálených názorů.. Tyto názory jsou vnějšího původu, ale ten, kdo se dívá a svůj pohled pak nabízí ve svém díle, stojí mezi těmito věcmi, „dívá se z nich“; nikoliv z pozice mimo ně. Zároveň však pak ukazuje „pouze“ to, co vidí; nezahrnuje sem své potřeby, touhy, intelektuální postoje. Výsledný obraz je přesný, barvitý, sjednocený – a vyjádřený s lehkostí.*

*Zajímavá je obojaká dynamika s kterou styl operuje; ať už by se jednalo o tah štětcem, věty nebo melodii; neboť důležitý je pocit pohybu, plynutí – vnímající subjekt je však oproti tomu klidný. Něco jako kajakář sjíždějící s klidným úsměvem vodopád.*

*Určité zdržení se sám sebe vzhledem k objektům figuruje také z toho důvodu, že autor, jehož zájmem v jeho díle je zobrazt určitý výsek světa, si je stále vědom světa jako celku. Je si vědom širšího kontextu svého objektu, a to širšího natolik, že vposledku zahrnuje i jeho samého. Umělec tvořící ve stylu hai nezapomíná na propojenost všech věcí a tento kontext nachází v jeho díle rovněž vyjádření. Protože tímto spojením se autor v zásadě dostává do poměrně hlubokého kontaktu s čímkoliv, s čím pracuje, i jeho pohled na tyto věci se prohlubuje. Hloubka, překvapivý úhel pohledu, mnohdy vtip a hravost; ale na druhou stranu rovněž pocit pokory ke světu jako celku; to jsou leitmotivy stylu hai.*

## 4. STYL HAI: ČESKÉ PROSTŘEDÍ

### 4.1 Posibilita haiku jako české básnické formy

Omezme se nyní pouze na existenci haiku v České republice, neboť ostatní formy se začaly vyvíjet podstatně později. Rovněž nejsou touto prací mapovány důsledně, nýbrž informativně, z toho důvodu, že nemají svůj jednoznačný předobraz v japonském umění (ten mají haiku, haiga, haibun jakožto zástupci haikai) a tudíž neumožňují následnou komparaci obou kultur prostřednictvím příznačných prvků. Figurují zde proto, že samy o sobě představují možnosti variability stylu hai a tvořivý potenciál české umělecké scény.

I Česká republika se prvně seznámila s haiku jako přeloženými, žaponskými básněmi' a byly to překlady jdoucí z japonštiny ještě přes jiné evropské jazyky. Haiku je drobná forma, její účinek je dán přesností slov, slov v určité posloupnosti, kontrastu a se svými konkrétními dalšími významy. V japonském haiku mají důležitou funkci promlky, pauzy - jejich umístění samo o sobě už obsahuje informaci. To naznačuje, že v haiku je stejně podstatné to přímo vyjádřené, jako to, co je obsaženo v tichu. Ticho, prázdná místa mezi řečeným, jsou také prostorem pro dalšího, kdo se účastní, pro čtenáře. Existuje tak více možností pro ideu, kterou každé haiku nese. V hai stylu obecně nefunguje jednosměrná komunikace autor → dílo → čtenář, je obousměrná, což bylo vyjádřeno i původním způsobem skládání haikai v Japonsku. Dnes se přímo na autora máme zřídka kdy příležitost se obracet. Je proto zjevné, co způsobí jakkoliv drobné posunutí významu, nebo jeho nuance, překladem. V každém případě, dodržet strukturu haiku po formální, obsahové ale rovněž grafické stránce je nezbytnost a více úrovní pohledu na ideu básně nelze zaměňovat za abstrakci jejího obsahu bez omezení - haiku má být a musí být přesné. Je-li přirovnáváno ke kóanu, tak v kóanu je přesné znění zcela esenciální. Nikdo netvrdí, že různé více či méně umělecké úkroky stranou nemohou být krásné nebo zajímavé, ale tyto formy pak nelze nazývat haiku. Řada autorů v českém prostředí tuto skutečnost ošetřila tak, že své básně označili jako hájku popř. hájky apod. a

naznačili tak, kde se inspirovali, ale zároveň, že neaspírují na autorství pravého japonského haiku v českém jazyce. Na místě je otázka, zda toto vůbec možné je.

Odpověď nabízí literární kritik Josef Musil na stránkách [www.csp.tera.cz](http://www.csp.tera.cz). Téma (2004):

*„Pravé šampaňské si můžete z Champagne dovézt v láhvi a doma si je nalít. Ale převod uměleckého textu z jednoho jazyka do druhého je jako prosívání jakýmsi antisítem, kdy propadají jen větší kusy. A pokud se k tomu všemu převádí ještě specifické duchovno do jiného duchovna, pak už propadne jen sem tam nějaký balvan. Např. již zmíněný Bašó, „Žába“: „Do staré tůně – skočila žába – žbluňk“; „Je starý rybník – když žába v něj skočí – zvuk vody vydá“; „Starý rybník – žába HOP – žbluňknutí do vody“. (Českých překladů tohoto haiku už je nepočítaně, a čím starší překlad, tím delší textík, protože starší překlady se často dělaly tak, že japanista haiku doslova přeložil a tento překlad český básník přebásnil.) Díky druhému uvedenému překladu, jenž je zřejmě doslovný, jsem, doufám, pochopil, oč v onom haiku běží.*

*Porovnával jsem více překladů od stejných haiku a často jsem měl pocit, že co překlad, to trochu, ale také více jiný význam. Pro pochopení smyslu haiku je nejlepší doslovný překlad. Estetická stránka haiku je však také velmi důležitá. Doslovný překlad je cosi jako maso sdělení a když se k němu přidá snaha o umělecký překlad, byť dobře míněná, pak je to, jako by překladatel maso opékal. Ale autorovy křupavé pečínky je sotva kdy docíleno. Spíš je to buď nedopečené, anebo připálené. Řešení je jediné. Naučit se japonsky, myslet v japonštině, nastudovat slovníky sezonních slov a číst haiku v originále. Anebo se smířit s tím, že se sytím třeba překladatelským skopovým, které z dílny autora vyšlo jako kuřecí. Ovšem pokud jsem velmi hladový, zaženu hlad, a to je pro mne v dané chvíli nejdůležitější.“*

Na druhou stranu, je-li překladatelem zároveň japanolog, případně japanolog žijící v Japonsku léta a zabývající se českou i japonskou literaturou, dovoluji si tvrdit, že rozdíl v jeho překladu a v překladu, jaký by pořídil sám autor japonského haiku, kdyby zároveň ovládal češtinu, nemusí být zásadní a může být pouhým rozdílem v psychologii dvou lidí naladěných však jinak na totožnou tvůrčí notu. Z osobní zkušenosti vím, že takoví lidé existují a domnívám se, že jsou s to předložit českému

publiku „pravé japonské haiku“ do té míry, jakou umožňuje jazyk, v němž tak činí. Čím ono publikum vyplní zmiňované prázdné prostory básně, to nezaručí žádný překladatel ani autor.

## 4.2 Krátká historie krátké formy

Pravděpodobně první, kdo mohl českému publiku poprvé představit japonské haiku byl **Emanuel Lešetický z Lešehradu (1877-1955)**, a sice ve sbírce *Nipponari*, jež vyšla roku 1909. Byl autorem překladů z anglické, francouzské, německé a dokonce i japonské (*Nipponari* byla sestavena z antologií Paula Enderlinga, Karla Florenze, Otty Hausera aj.<sup>33</sup>) a islandské poezie, jež mu sloužily jako inspirace k vlastní tvorbě, esejistickým pracem a literátské impresi z děl českých i světových umělců. (Archiv závěrečné práce, Masarykova univerzita, 2009) Lešetický byl takřka renesanční osobností, jsa spisovatelem, literárním krtitikem, překladatelem, sběratelem dokumentů i jejich archivářem (založil a vybavil první československý literárně historický archiv, tzv. Lešehradeum, rozpuštěné později komunisty) a vposledku propagátorem zednářského hnutí. (Postreh.com, 2007) Jeho archiv zahrnoval různorodé památky na vybrané české i světové spisovatele, malíře, výtvarníky, herce, hudebníky a vědce. V tomto kontextu se tedy haiku představilo jako jedna z mnoha ukázek exotických rarit.

Patříčnějším kontextem je obdařil japanofil, spisovatel, cestovatel a sběratel, **Josef (Joe) Hloucha (1881-1957)**. Debutoval několika populárními články o japonském umění v Českém světě<sup>34</sup>. „Jeho literární exotismus, spojený místy s vypravěčským sentimentalismem, se takřka výhradně soustředil na japonské prostředí, jak v cestopisných črtách, tak v beletristických dílech inspirovaných japonskou společností (zejména postavením ženy). Též populárně zpracoval japonské mýty, legendy a pohádky. Některé jeho prózy nesou autobiografické rysy (Vzpomínky na Japonsko, Moje Paní Chrysanthema, Japonečky, částečně Dopisy

---

<sup>33</sup> Breska, 1999: 154

<sup>34</sup> Jednalo se o ilustrovaný fotografický čtrnáctideník, který v letech 1904-1929 patřil k společenským časopisům.

neznámého). První úspěšnou žaponérii (Sakura ve vichřici) napsal ještě před svou cestou do Japonska. Význam jeho spisů spočívá i v uvedení japonských výtvarných principů do české ilustrace a knižní tvorby a v opakované spolupráci s ilustrátory při tvorbě japonizujících ilustrací (především s Otakarem Štáflem).“ (KDO BYL KDO - Čeští a slovenští orientalisté, afrikanisté a iberoamerikanisté, 2001)

První samostatnou sbírku haiku vybral, přeložil a vydal **Alfons Breska (1873-1946)** za přispění Japonského sdružení při Orientálním ústavu v Praze v roce 1937. Živil se jako poštovní úředník, knihovník, básník a překladatel. Byl členem literárního odboru Umělecké besedy, Kruhu českých spisovatelů a Spolku českých spisovatelů Máj. Romantickým charakterem Máje jsou, dle mého názoru, signovány i jeho překlady haiku, které lehce připomínají shakespearovské repliky, jsou charakterizovatelné formální kompaktností a kontrastu je dosahováno pouze prostřednictvím významů slov a nikoliv ohraničených obrazů (a zároveň ideových celků) v juxtapozici. Celky básní tak vyznívají monotónně a strnule a nezdají se poskytovat příliš mnoho prostoru imaginaci čtenáře. V každém případě, Breskova antologie je jedinečným i odvážným dílem a má svou nepochybnou historickou hodnotu.

Prvním skutečně zasvěceným překladatelem byl **PhDr. Miroslav Novák (1924-1982)**. Vystudoval sinologii na FFUK v Praze a v roce 1947 se zde zapsal i na nově založenou japanologii. K jeho odbornému vývoji významně přispěl prof. Džunjú Kitajama, jenž byl na Karlovu univerzitu v roce 1944 vyslán berlínským Japonským institutem<sup>35</sup> a významně přispěl svými autentickými znalostmi japonské kultury a jazyka, ale značnou část Novákových unikátních znalostí a metodologie je třeba připsat jeho samostatnému studiu, včetně období, kdy byl totálně nasazen. Studium ukončil obhájením doktorské práce „Eufonie v haiku“ v roce 1952.

---

<sup>35</sup> Dne 9. května 1945 zde byl nicméně zatčen a strávil rok ve vězení a na nucených pracích. Později mu československá vláda již nedovolila opustit zemi. Byl zaměstnán na Filozofické fakultě Karlovy univerzity, kde učil jazyky a některé předměty spojené s Východními kulturami.

Podílel se na založení časopisu *Nový Orient*, krátce působil na ministerstvu financí a ministerstvu zahraničních věcí. Především byl však výborným pedagogem, nejprve na katedře věd o zemích Asie a Afriky na FFUK (kde pak po prof. Hilské přijal místo vedoucího oddělení) a zejména v oboru japanologie, kterým provedl několik generací studentů působících dnes v různých zemích. Habilitaci, jež byla spojena s politickými podmínkami, odmítl. Po roce 1968 nepřijal ani nabídky k emigraci a japonštinu nadále vyučoval, nikoliv však již na fakultě.

V roce 1968 patřil s J. Jelínkem k hlavním iniciátorům založení nové Československo-japonské společnosti, jež byla násilně rozpuštěna roku 1948, a která je i v současnosti aktivním občanským sdružením.

Pro tuto práci je však nanejvýš relevantní odborný a vědecký zájem dr. Nováka o funkční zvláštnosti jazykové versus kulturní formy. Kladl si otázku, do jaké míry je odlišnost formy nahodilým výrazem univerzálních kategorií a do jaké míry odráží specifickou kulturu. (KDO BYL KDO - Čeští a slovenští orientalisté, afrikanisté a iberoamerikanisté, 2001)

Ve své překladatelské činnosti vytvořil nový styl uměleckého překladu, který velmi jedinečně vystihuje konstitutivní náležitosti originálních forem a žánrů. Zvlášť jsou ceněny překlady Bašóových haiku, divadelních her žánru *nó* a překlady dlouhých vět v literatuře Ihary Saikakua. V případě antologie „Bašó - Měsíce, květy – výběr z básní haiku“ (1. vydání 1962) vytvořili spolu s básníkem Janem Vladislavem (1923-2009) osobité a fundované pojetí:

1. Vybraná poezie měla být srozumitelná současnému čtenáři (měla být pro něj, stejně jako v době svého vzniku pro tehdejší publikum).

2. Měla být reprezentativní, a sice obsažením kompletní škály básnických poloh básně a témat (verše z cest, filosofické miniatury, příležitostné pozdravy z návštěv a setkání, humorné postřehy, náladové „momentky“ ...).

3. Výběr sestával jen z určitých částí reng nebo jen z hokku a to především z Bašóova zralého období, v pravém stylu šófu.

Jak se sami autoři zmiňují v doslovu sbírky Měsíce, květy, mělo-li v českém překladu zůstat zachováno co nejvíce charakteristických rysů originálu, bylo třeba kromě vlastního přeložení jednotlivých básní převést do češtiny také celý vyjadřovací systém této specifické formy. Problematiku tohoto úkolu shrnují následující body:

1. rozměr básně
2. zvuková stránka
3. volba slov
4. grafická podoba
5. zařazující slova

Ohledně prvního jmenovaného bodu autoři seznamují se zajímavým nealibistickým poznatkem, že při srovnání průměrné délky slov staré japonštiny a moderní češtiny se ukázalo jako zcela možné dodržet slabičné schéma originálu (17 slabik ve třech úsecích o 5, 7, 5 slabikách), podle čehož se v překladu básní zařídili. Přejali rovněž dělení básně na dvě části hlavní pauzou jako obměnu základního trojdělení. V případě zvukové stránky haiku bylo třeba eufonii nahradit rýmem, který japonská poezie nezná, protože eufonie v českém verši a při krátkosti formy byla příliš nevýrazná. Naopak rým umístěný před pauzou zesílil výraz členění. Lexikální záležitosti, od nichž je odvislý estetický účinek haiku, autoři ošetřili dílem tím, že ke slovům, která působí emotivně asociativně, ale zároveň jsou jmény rostlin, živočichů a předmětů, které nejsou japonské a naší kultuře společné, nebo jsou v českém prostředí zcela neznámé, připojili vysvětlivky, dílem tak, že našli slovo adekvátně asociující v českém jazyce. Vposledku bylo třeba upravit také grafickou podobu básní, protože v originále byla haiku umisťována do kompozičně řešené

plochy a zapisována kaligraficky, to znamená i různou velikostí písmen, v různé sytosti tuše apod. Grafická podoba sbírky tomuto vyšla vstříc v podobě střídání fontů písma, jeho velikosti, velikosti mezer atd.

I přece toto vše řečené však překladatelé nesměli zapomenout a nezapomněli na skutečnost, že nad všechny náležitosti zůstává základním požadavek prostoty, kontrastu i jistého lidského usebrání.

Ze současných překladatelů jmenujme rozhodně ještě současnou první dámu pražských japonských studií, **Prof. Zdenku Švarcovou, Dr. (\*1942)**, jež se o japonštinu zajímá v širším kontextu sémantiky a sémiotiky. Je autorkou sémiotického modelu o třech rozměrech – lidské podstatě, mluvě ve funkci šestého smyslu a smyslech ostatních, jež spolu diadicky korespondují. Od roku 1990 se věnuje pedagogické činnosti na FFUK. Vytvořila několik komentovaných překladů haiku (Tip na předsevzetí do nového roku, 1988), zejména pro periodikum Česko-japonské společnosti KOKORO (Vrátky z bambusu vstupme do světa poezie, jaro 1994; U plůtku z bambusu zůstaňme chvíli ve světě poezie, léto 1994), taktéž se k této formě několikrát teoreticky vyslovila v recenzích a článcích, a rovněž ve svém obsažném slovníku s netradičně koncipovanou úvodní studií (v podstatě osobně laděním esejem s mnoha dobovými citacemi) „Japonská literatura 712-1868“. (KAROLINUM, 2011)

Co je pro tuto práci důležité je skutečnost, že přijala patronát a konečné vyhodnocení první a poslední oficiálně pořádané a seriózně pojaté soutěže o nejlepší haiku, která byla vyhlášena v listopadu 2003. Soutěž iniciovala Veronika Vlachová na serveru Blue World a zúčastnilo se jí 30 autorů různých věkových skupin s bezmála 90 příspěvky. Oceněna byla následující haiku:

*Jediným květem*

*se bílá magnólie*

*dotýká deště*

(1.místo, Nanthei, Magnólie)



*Podzim je daní*

*za vůni sakur v květu*

*prázdnota v dlani*

(2. místo, David Mareš)

*otáčím listy*

*vteřinu za vteřinou*

*padají další*

(3. místo, Denis Krupp)

*hungry bookworms fret*

*over dusty racks and specks*

*the still – life of death*

(čestné uznání, Jiří Šebek)

(ALS Blue World, 2004)

Profesorka Švarcová naložila se svým rozhodčím úkolem lidově řečeno šalamounsky. Vyhodnocení nejlepších haiku proběhlo v rámci jejího semináře na FFUK, kde spolu se studenty japonských studií vytvořili kritéria pro hodnocení a zvolili výše uvedená haiku. Paní profesorka zmínila následující kritéria:

- Použité jazykové prostředky
- Zdařilost básnické zkratky
- Nápaditost pointy
- Způsob narážky či odkazu na něco přímo neřečeného
- Přítomnost sezónních slov

Uvedené položky (spolu s několika dalšími podnětnými postřehy paní profesorky Švarcové) rovněž figurovaly při konstituování skupin ‚příznačných prvků‘ užitých pro výzkum haiku v této práci.

Jako posledního současného překladatele a zároveň také japanologa, pedagoga, spisovatele a skutečného znalce japonské kultury, jmenuji **Prof. Antonína Václava Límana (\*1932)**, který, troufám si tvrdit, probudil dosud nebývalé nadšení pro haiku vydáním antologie „Pár much a já – Malý výběr z japonských haiku“ v roce 1996. Setkala jsem se s názorem, že jeho prostě, střídmě znějící překlady jsou banální, navzdory tomu, jak se snaží vzbudit dojem, že je tomu právě naopak. Autor, již citovaný Josef Musil, píše v podobném duchu, v souvislosti s Bašóovými verši:

*„Myslím si, že takové verše může klidně psát počítač, a jestli k nim Mistr potřeboval hluboká duchovní cvičení, pak je možné, že mnohé reklamní slogany o pracích prášcích, po nichž je bílá ještě bělejší, jsou mistrovská haiku téhož autora.“*

(www čsp. Téma, 2004)

Není však obtížné zaujmout takový postoj. V současném západním světě, kde je nadhodnocen individualismus, originalita se mnohdy zaměňuje za co nejextrémněji vyjádřený egocentrismus a to nejhorší, co se může umělci stát je to, že by byl nařčen z klišé, je podobný názor logický. Jenže, od kdy umění složí logice a obavy z nepřijetí, projevujícího se funkčním způsobem ve vlastní tvorbě...? Možná od tehdy, kdy převážila komerční stránka a nebo od tehdy, kdy se zapomnělo, že právě v umění, jakožto jediné sféře kultury, člověk může normám a regulativům unikat.

A stejně jako předloha, tak i dobrý překlad jsou podle mého názoru jednak o autorově vzdělání, talentu a citu, avšak rovněž o odvaze tyto prosadit proti věčně plynoucímu proudu stereotypu, nekomplikovanosti a nenámahy. ...a případnému více či méně bezprostřednímu nepřijetí.

Že je tento přístup skutečnými odborníky ceněn, dokládá i ocenění prof. Límana Obcí překladatelů (v roce 2007 získal Cenu Josefa Jungmanna<sup>36</sup>), jež ke svému 20. výročí vydala soubor textů o- a od svých laureátů s příznačným názvem „Odvaha k jazyku“. (Obec překladatelů, 2010) Ne, Límanův překlad banální není, ale třídí podle mého názoru publikum na „čtenáře a barbary“. Barbar bude soudit zkratkovitě, čtenář se dozví, že Límanovo oprávnění k, do takové míry oproštěnému střídmemu jazyku, vyplývá z precizní znalosti kontextu. Líman studuje každého autora, jehož práci překládá, zabývá se souvislostmi jeho díla a doby, míst, nářečí; je-li to možné sám je navštíví, aby je podrobil svým vlastním smyslům. V případě překladů Bašóových haiku to tedy byla zenová prostota, přímota, respektive absence obvyklé sentimentality, líbivých prostředků a potřeby vysvětlování, které spolu s vlastními slovy tvořily poezii šófu. Haiku tohoto stylu přijala zenovou etiku a estetiku a Líman neslevuje kvůli větší srozumitelnosti a přijatelnosti pro naši společnost z požadavků, jež z toho pro podobu básní plynou. Způsobem své práce de facto nepodceňuje svého čtenáře, vymykav se úmyslně sílícímu úzu globálna.

Z reálií jeho života a profesní dráhy: Antonín Líman se narodil v Praze. Po studiu na Karlově univerzitě a na univerzitě Waseda působil třicet let na torontské univerzitě v Kanadě jako profesor japonské literatury a filmu. Po odchodu do penze vyučoval na Otemae University v Japonsku a v současnosti přednáší na Universitě Britské Kolumbie ve Vancouveru. Svými esey a vědeckými studii o japonské kultuře přispěl do řady světových časopisů a sborníků. V Čechách vešel v širší povědomost vydáním zmíněné sbírky haiku „Pár much a já“ a „Boží člověk Issa“, Bašóovým slavným cestopisem „Úzká stezka do vnitrozemí“, Kawabatovým románem „Hlas hory“, Tanizakiho „Deníkem bláznivého starce“, a rovněž přeložením největší japonské poetické antologie *Manjóšu*. K Límanovým původním pracem patří např. „Krajiny japonské duše“, „Mezi nebem a zemí“ či „Paměť století: Ibuse Masudži“. (Líman, 2008: obal knihy)

---

<sup>36</sup> Bylo to za příklad dvou předválečných novel „Vlnění válečných let“ a „Příběh trosečníka Johna Mandžiróa“ od Ibuse Masudžiho (1898-1993).

Panu profesorovi rovněž vděčím za cenné rady k problematice haiku i za propůjčení jeho připravované antologie Chrám plný květů - Mistři haiku a jejich dědictví -Výběr ze tří století japonských haiku, pro účely této práce.

### 4.3 Východiska výzkumu stylu hai v českém prostředí

Pro studium povahy české tvorby v hai stylu (vymezeném výše) jsem zvolila **kvalitativní formu výzkumu typu zakotvené teorie existence a identifikace určitého uměleckého stylu** (konkr. stylu hai) na české umělecké scéně. Užitou metodou byl **dotazníkový sběr dat** s postupy **kódování analýzy sebraných dat** a **komparace vlastních uměleckých děl**. Forma dotazníku byla zvolena kvůli podle mého názoru optimálním možnostem pro vytváření konceptů, kategorií a výstupních propozic. Cca ve třetině případů jsem byla vyplňování formuláře přítomna a mohla jsem se na místě doptávat a upřesňovat údaje, čili již souběžně kódovat získávaná data.

Dotazníkové šetření se týkalo oblastí **poezie, grafiky, fotografie a hudby**, přičemž průzkum ve třech posledních zmíněných oblastech (za využití dotazníků „pro výzkum stylové povahy uměleckého díla“) sloužil pouze k podpoření nebo vyvrácení teorie existence širšího stylu hai a oblast poezie, konkrétně formy haiku, sloužila imanentně rovněž jako prostředek ověření existence a identifikace stylu hai, explicitně však, prostřednictvím úžeji zaměřených dotazníků („dotazník pro výzkum české podoby formy haiku“) ke stanovení určitého **modelu podoby českého haiku** v klasickém smyslu. Při kódování sebraných dat z první i druhé části dotazníkového šetření figurovaly jako určující **kategorie permanentních a variabilních příznačných prvků** stylu hai.

Model české podoby formy haiku, vytvořený na základě kódování dat z dotazníků a kategorií ppp a vpp, byl ve třetí fázi výzkumu postaven před svůj japonský předobraz a prostřednictvím komparace vpp české a japonské podoby formy byly vyvozeny možné **kulturní paralely**.

Shrňme důležitá fakta jakožto výstup z této kapitoly:

Empirická část diplomové práce sestávala z kvalitativního výzkumu, jež si kladl za cíl potrdit nebo vyvrátit existenci širšího uměleckého stylu hai v českém prostředí. Podle japonské předlohy originálních uměleckých forem byly stanoveny charakteristické, doslova „příznačné“, prvky – permanentní (ppp) a variabilní (vpp), jež se staly základními hodnotícími kategoriemi pro umělecké artefakty výzkumem identifikovaného stylu hai. Aplikování dotazníků „pro výzkum stylové povahy uměleckého díla“, jejich kódování a formulace výstupních propozic, to tvořilo první část výzkumu.

Ve druhé fázi, která už operovala s propozicemi z fáze první, figurovaly dotazníky, které se zabývaly již jen poetickou formou haiku, narozdíl od dotazníků v první části, jež se týkaly uměleckých děl různého charakteru (všech, které podle předchozí úvahy mohly odpovídat zařazení ke stylu hai). Dotazníky „pro výzkum české podoby formy haiku“ sledovaly reálnou podobu těchto básní na českém území, identifikovanou opět podle kategorií ppp a vpp. Způsob naplnění kategorie vpp měl být zásadní propozicí druhé části výzkumu, neboť umožňoval uzavření výzkumu v jeho třetí části.

V této byly porovnány kategorie vpp, tak, jak je charakterizovali sami čeští autoři haiku v dotaznících předchozí části s kategorií vpp originálních japonských haiku v podobě, jež byla stanovena na základě klasického stylu haiku šófu, s připuštěním moderním variant, jež umožnila reforma haikai na počátku 20. století. (Viz kapitoly „Estetické básnické principy šófu“ a „Reforma haikai – Masaoka Šiki“.)

Komparace variabilních příznačných prvků, které jsou přímo odvislé od ideové složky kulturního systému zdrojové společnosti, usilovala o nalezení takových propozic, jež by postihly obecnější difference a analogie japonské a české kultury na distributivní a psychologické úrovni zkoumání.

#### **4.3.1 Předpoklady přijetí cizího kulturního prvku**

Zdrojem výzkumné otázky, zda v českém prostředí existuje umělecký styl nápadně podobný japonskému předobrazu haiku, haibunu a haigy, byla poezie a

grafiky **Bohuslava Reynka (1892-1971)**, jež společně tvořily estetický komplex do značné míry připomínající komplex haiku/haiga.

Obr. 2, „Postava v krajině“

*Žebrák je u plotu.*

*Nezvaný. Zvaný.*

*Halí mou nahotu*

*tyček strany.*

(Reynek, 2002: 20)

*Za obzor zmizely*

*hvězdy se stády.*

*Krabatý hřbet vřelý*

*rohý a brady.*

(Reynek, 2002: 38)

*Strom neuhýbá*

*a neposvítí.*

*Strom, černá ryba*

*v mraku síti.*

(Reynek, 2002: 11)

Tvorba tohoto českého básníka, grafika a překladatele nesplňuje pouze jediný bod ze skupiny permanentních příznačných prvků, a sice formu 5-7-5 slabik a princip „maximální zkratky“ (jakožto 4. dílčí bod téhož ppp). Co se týká kategorie vpp, Reynek se svým pozdním díle<sup>37</sup> velmi blíží oproštěnému stylu šófu, strohým jazykem, krátkými trojveršími, rytmikou ne nepodobnou rytmice haiku. Narozdíl od jeho mladší tvorby motiv smutku přestává být emocí destruktivní, nýbrž konstruktivní, podobně jako je tomu v poezii Kobajašiho Issy (viz výše). Jeho prostřednictvím se autor zaměřuje na hledání krásy v nejprostších věcech venkovského prostředí a v proměnlivé stálosti přírody. V tomto zcela splňuje body

---

<sup>37</sup> To je důležitá poznámka – Reynkova pozdní tvorba je velmi odlišná od předchozí po formální i obsahové stránce.

neodmyslitelné korespondence poezie a přírody i příznačných sezónních prvků. Vědomí okolní bohatosti, živosti a harmonického soužití staví básníka do pozice tichosti a pokory a pocit z Reynkova „všehomíra“ je analogický Bašóovu. Bašóva inspirace je však zenová, Reynkova křesťanská a oběma pod touto prokvétá šintó a podobné cítění ‚oživeného světa‘ ve slovansko-pohanských relacích.

Za B. Reynka vyplňovala dotazník jeho vnučka, Veronika Reynková a velmi zajímavým se ukázala informace, že Reynek se záměrně inspiroval orientální malbou a poezií.

Analogie lze spatřovat i u dalších autorů jako jsou **Jan Skácel (1922-1989)**:

*V předsínce sklepa  
prst, který víno drží,  
zábne pod košťýřem.  
(Skácel, 2008: 63)*

*Kyvadla zavěšená mimo vítr.  
Pišťalky bez dechu.  
A trávy stranou času.*

*Stmívání vyhloubená v kameni.  
Nikdo ti v dlani vodi nepodá.  
Zčernala po zvonech a nesmíš.  
(Skácel, 2008: 36)*

či **Ondřej Fibich (\*1954)**:

*V zápraží  
hřadují holinky  
Zakašle srnec v zeleni  
Tělo mlhy*

(Fibich, 2002)

*Kostěné klasy  
nad polem  
Pohneš se  
a prchne krajina*

(Fibich, 2002)

Výše uvedené ukázky poukazují na skutečnost, že na českém území ještě před rozšířením formy haiku (nebo mimo ně) existovala díla, jež splňovala většinu pp stylu hai a přesto se v jejich případě nejednalo o záměrnou inspiraci. Tento fakt může signalizovat, že v kulturách české a japonské existují jisté přirozené paralely předpokládaného psychologického charakteru, které měly za následek objevení a vytříbení zmiňovaných stylových prvků. Rovněž se však může jednat o podobnost náhodnou, přičemž obě dve možnosti budou zváženy v další části práce, zabývající se analýzou haiku a příbuzných uměleckých forem v českém prostředí současnosti.

V každém případě by formální analogie mohly být formulovány následovně:

- Obrat od subjektivního vnímání k objektivnímu.
- Potlačení emocionality/ zesílení senzuality.
- Zájem o každodenní motivy a hledání krásna v nich.
- Záliba v prostém pohledu a vyjádření.
- Sepjetí s přírodním prostředím.
- V případě poezie výrazná zvukomalba.
- Krátkost, stručnost, drobnost sdělení.
- Vyvážená, bohatá obrazivost.
- Založení básnického obrazu na kontrastu figurujících elementů.
- Víceznačnost.

A návrh analogií psychologických:

- Hledání hloubky věcí v jejich zjevné, obvyklé existenci.
- Odmítnutí samoučelné složitosti.
- Smysl pro hádanku, vtip; hru.
- Absence hodnocení/aspirace na harmonický vztah k předmětům a jevům obecně.
- Odmítnutí trpění a dalších emocí enormním zájmem o vnější objekty.



- Estetizace běžné existence.
- Hluboké prožívání.
- Relativizace vnímání dobro/zlo.
- Úcta k životu.
- Pocit ‚oživeného světa‘.

Tento výčet by měl být považován za prozatímní nebo jako dílčí kategorizace a shrnuji jím pouze vlastnosti autora děl sledovaného stylu. Jisté je, že ještě před tím, než začalo být možné hovořit o nějakém haiku (haibunu, haize) na českém území, již přirozeně existovala tvorba podobného charakteru, jejíž motivace v Japonsku a v České republice ponechme k vytyčení dalším kapitolám práce. Je však vysoce pravděpodobné, že tato skutečnost usnadnila přebrání japonské formy u nás, jestliže zde pro ni již existoval určitý psychologicko-tvůrčí rámeček.

Nadto je třeba vzít v potaz vlnu dobového (1. pol. 20. století) nadšení Orientem. (Do které by náležel i již zmiňovaný Emanuel Lešetický z Lešehradu, první, kdo českému prostředí nabídl ukázkou haiku přeloženého do českého jazyka.) Přesněji řečeno nadšení Evropy (zejména Británie a Francie, ovšem i Československa (do roku 1918 ještě v rámci Rakouska-Uherska)) pro evropskou představu ‚Orientu‘ (tj. cca oblast od Západní Afriky po Blízký Východ), kam se vešlo vše z romantických idejí, které starý kontinent nemohl pojmout. (Said, 2008: 11). Tyto náměty zachytilo i české malířství v dílech Antonína Pelce (1895-197), Emila Orlíka (1870-1932), případně pražských německo-českých umělců, Eugena von Kahlera (1882-1911), Georga Karse (1880-1945) nebo Friedricha Feigla (1884-1965). Z brněnské umělecké scény nemůžeme minout malíře evropského rozměru, **Oskara Spielmanna (1901-1974)**.

#### 4.4 Existence a identifikace stylu hai v českém prostředí

Tato kapitola je věnována kódování a výstupu v podobě propozic z dotazníkového šetření zkoumajícího stylovou povahu uměleckého díla. (Formulář viz příloha.)

Proces analýzy dat probíhal v klasickém postupu od původní výzkumné otázky („Existuje teoreticky stanovený – stanovený kategoriemi ppp a vpp - styl hai prakticky v konkrétních dílech?“) podle zakotvené teorie („Platnost identifikujících kategorií ppp a vpp.“) k porovnávání sebraných dat, případnému doptávání formou doplňujících otázek v ústním nebo písemném podání, zpět k výzkumné otázce jejíž povaha de facto působila kontrolně v celém procesu kódování.

Dotazníky pro výzkum stylové povahy uměleckého díla jsem rozeslala několika autorům fotografií, grafik a hudby (Vzorek obsahoval deset kompletně vyplněných formulářů) a odvíjel se od typologie dané zakotvenou teorií. Každý formulář obsahoval dotaz na motivace k dílu, uměleckou inspiraci, téma, případné poselství díla, formální charakteristiky, subjektivnost/objektivnost osoby autora, žánr a konečně osobní názor autora ohledně příslušnosti jeho díla ke stylu hai. Na tuto otázku odpovědělo kladně 8/10 respondentů, 1/10 si nebyl jist, 1/10 odpověděl záporně (v případě hudební skladby).

Avšak, jestliže je styl hai určen kategoriemi ppp a vpp, z nichž kategorie ppp sestává víceméně z konstitutivních prvků a tedy by z ní případně měly existovat pouze výjimky, pak by na základě dalších otázek v dotaznících pro výzkum stylové povahy uměleckého díla nebylo možno existenci stylu hai potvrdit. Ve všech případech totiž nebyl splněn 4. požadavek kategorie ppp a sice „Objektivní percepce“. Všichni autoři svou tvorbu založili naopak na subjektivním nazírání i podání. Rovněž 2. požadavek ppp, hovořící o ústřední kompozici „Dvou kontrastních obrazů“ lze dokládat jen problematicky a přinejmenším není identifikovatelný v dostatečně výrazné podobě.“

V zásadě jediný tvůrce všechny požadavky ppp a tedy styl hai splňoval, a tato skutečnost byla s nejvyšší pravděpodobností dána distinkcí tohoto umělce od všech dalších, a sice že svá díla vytvořil vědomně inspirován japonskou kaligrafií. Náležitosti jeho pojetí byly srovnatelné s náležitostmi stylu hai. (Obr. 5)

Propozicemi, jež se nabízejí jako výstupní z této části výzkumu týkajícího se possibility existence širšího uměleckého stylu hai v českém prostředí, testované na uměleckých dílech v oblastech grafiky, fotografie a hudby, jsou následující:

V českém prostředí se vyskytuje druh tvorby, který se vyznačuje:

1. formou umělecké zkratky, který sami autoři nazývají minimalismem, zároveň však akcentují svou výpovědní pozici jako subjektivní, což je možné považovat za postoj ambivalentní stylizace
2. hlubokým vcítěním do námětu
3. ponecháním významného prostoru v díle pro vlastní imaginaci publika
4. využíváním často kontrastních nebo překvapivých prvků formálních (kontrastní barvy, překvapivé zvuky, zdánlivě nesourodé náměty prezentované v harmonii) i ideových (vtip, paradox, absurdita apod.)

Tento druh stylizace nevyplývá z nějakého obecně známého a závazného kánonu a je možno jej považovat za druh individualismu, avšak s nepochybným filozoficko-estetickým rámcem jistého osobního usebrání, vědomí pokory k něčemu většímu než je jednotlivý člověk, odkrývání krásy v přirozených prostých předmětech a jevech, často spjatých s přírodou (nikoliv z rozhodnutí zabývat se právě přírodními motivy, nýbrž proto, že se zde častěji vyskytne příležitost zachytit „absolutní realitu“ ) nebo elementární emocionalitou (např. radost z pocitu slunce v zádech, radost z doteku, pocit osamění apod.).

- Autoři takto stylizovaných děl se sami vymezují oproti stylizacím nebo směrům jiným, avšak záměrně se nesnaží dodržovat nějaká stanovená pravidla tvorby.
- Autoři sami pracují především s pojmy „inspirace náladou, zachycení okamžiku, zobrazení ‚absolutní reality‘, autentičnost vyjádření; možná za většinu hovoří jeden z respondentů, amatérský fotograf, Jan Marhold<sup>38</sup>, jehož zde s jeho svolením cituji:

*„Fotografování krajiny je pro mě obrovským zážitkem. Krajinu vnímám nikoliv pohlednicovým modelem, ale snažím se v ní nalézt velmi jednoduché motivy. Do oněch jednoduchých motivů pak pomocí vyčkání na vhodné světlo, atmosféru, vnáším svoji duši a aby pro diváka bylo vnímání fotografie ještě čitelnější, fotografuji tyto motivy převážně černobíle. Pokud se vše výše zmíněné dá správně dohromady, vzniká velmi emotivně silný pocit z jednoduchého motivu.*

*Odpověď na otázku<sup>39</sup> tedy zní: motivací je mi momentální pocit a duševní rozpoložení v danou chvíli.“*

(Obr. 6)

- Konečně lze konstatovat, že existence uměleckého stylu hai v českém prostředí nebyla povržena, navzdory tomu, že prokazatelně existuje styl s velmi podobnými charakteristikami, avšak nepotvrzující celek bodů kategorie ppp.

---

<sup>38</sup> Jan Marhold \*1974, Karlovy Vary. Viz autorovy www stránky: „Jan Marhold Photography“, dostupné na: <http://marhold.mypage.cz/>

<sup>39</sup> Myšlena otázka č. 2. dotazníku pro výzkum stylové povahy uměleckého díla: „Jaké jsou/byly podle vašeho názoru **motivace** (n. co Vás motivovalo, jste-li sám/sama autorem) tohoto díla? (Momentální pocit, vnější inspirace, potřeba se vyjádřit k nějakému tématu apod.)“

## 4.5 Model podoby formy haiku v českém prostředí

Druhá část dotazníkového šetření se týkala oblasti poezie a tato se, jak vyplývá z předchozí části výzkumu, stala také jedinou tvůrčí oblastí, v níž byl styl hai potvrzen (hovoříme-li o oblastech umění, nikoliv umělcích) splněním všech bodů kategorie ppp. Nadále však proto není třeba používat termín „styl hai“, neboť se výše řečeným stává ekvivalentem „stylu formy haiku“ a neexistuje další důvod, proč s termínem pracovat, jestliže měl označovat širší umělecký styl, který právě předchozí výzkum nemohl potvrdit. Kategorie ppp a vpp zůstávají nezměněny, ať se jedná o širší pojetí stylu hai, nebo pojetí zúžené na poetickou formu.

Dotazníky „pro výzkum české podoby formy haiku“ (Formulář viz příloha.) byly koncipovány tak, aby v deseti obsažených otázkách byla potvrzena platnost jednotlivých bodů ppp (s povolenou ojedinělou odchylkou, stejně jako je tomu i u japonského originálu) a konkretizovány rámce bodů vpp. Respondenty byli autoři záměrně vybraní z české scény, přičemž tento užší výběr probíhal již po několik předcházejících měsíců na základě mé osobní představy o podobě klasické formy haiku, kterou by ve zdejším prostředí mohla nabýt vzhledem k originálu, vzhledem k odlišnému jazyku a odlišné psychologii. Nemohla bych však s čistým svědomím tvrdit, že jsem objevila všechny tvůrce, ani že právě mé domněnky o patřičnosti náležitostí haiku (třebaže pečlivě konzultované a zvažované) jsou nepochybné. Rovněž jsem patrně minula autory haiku, kteří nevydali sbírku haiku „takto“ prezentovanou, neexistuje o nich zmínka na internetu, náleží ke starší generaci a případně přispívali do nějakých regionálních nebo v současnosti již neexistujících periodik a tak mi zůstali neznámými. Respondenti, kteří vyplnili dotazníky pro tento výzkum, buď vydali sbírku v posledních cca deseti letech, nebo se jejich tvorba objevila v časopisech Weles, Divoké víno či Téma, nebo mi byli doporučeni japanology na půdě FFUK, případně jinými autory haiku. Prošla jsem rovněž tvorbu uveřejněnou na několika www stránkách (HAIKU.cz, Písmák, Blue World, nash-haiku či Šedá volavka). Nebylo však účelem tohoto výzkumu představit tvorbu všech jednotlivých

českých básníků haiku, nýbrž pokusit se o konstituování klasického modelu české formy haiku vycházejícího ze skutečných variant zde psaného haiku. Práce by tak aspirovala na vytvoření určitého formálního ekvivalentu Bašóova haiku, jež je podnes považováno za „pravé“ či klasické, v českých podmínkách.

Tedy, v průběhu kódování dotazníků (vybráno bylo nakonec opět deset autorů) „pro výzkum české podoby formy haiku“ jsem zjistila následující; v případě kategorie ppp:

- Jestliže se autoři uchylovali k vyjímce z těchto prvků (v Japonsku považovaných za konstitutivní), nejčastěji tomu bylo v případě bodu „Dva kontrastní obrazy“. V kompozici básně nebyly jasně dány dva ohraničené obrazivé elementy, u 3/10.
- V případě všech ostatních bodů šlo o vyjímky jednotlivých autorů, tím myslím, že se nejednalo o více než jednoho autora, který nějaký příznačný prvek neuplatňuje.

Propozicí z těchto zjištění je tedy fakt, že čeští básníci přirozeně operují s menší mírou kontrastnosti v obrazivém působení haiku, pro což nacházím paralely např. v současné filmové tvorbě a výtvarném umění Japonců a Čechů. Mohlo by se jednat o diferenci pocházející i z psychologických národních charakteristik, kdy Japonci bývají označováni jako lidé impulzivní a rozporuplně jednající.

V případě kategorie vpp bylo možno konstatovat toto u každého jednotlivého:

#### 1. Stylistické prostředky:

Nejvíce shod panovalo v užívání eufonie, 7/10, verš uplatňovalo 5/10, ale nikoliv nutně a pravidelně a slabičný rytmus se objevil ve 4/10 případech.

#### 2. Vztah k přírodnímu světu:

Jako určující jej uvedlo 8/10 tvůrců.

### 3. Inspirace učením zenu:

Figurovala v 8/10 odpovědích, přičemž zdůrazňují, že dotazem je míněna inspirace čímkoliv v této filozofii a neznamena to, že kladná odpověď znamená aktivní zenovou praxi.

### 4. Přítomnost „zařazovacích“ prvků:

Užívání sezónních a jinak příznačných slov popřel 1/10 respondentů.

### 5. Záměrnost výše uvedených náležitostí:

Byla potvrzena u všech respondentů, tzn. všichni záměrně používají formu haiku, nicméně 3/10 ji ve výsledku „haiku“ nenazývají, neboť si nejsou jisti, že japonský předobraz uchopili odpovídajícím způsobem.

Jako propozicí z výše uvedeného a rovněž z dalšího materiálu získaného prostřednictvím dotazníků a případných rozhovorů nad nimi, je možné konstatovat:

- Básníci ctí japonský originál do té míry, aby však mohli stále co nejděle zachycovat předměty, emocionalitu; tedy charakter své vlastní kultury.
- Většinou dodržují slabičný postup a délku japonského haiku, ne však nutně, neboť ve většině, 9/10, podřizují formu vyjadřované ideji a nikoliv naopak.
- Větší část, 6/10, autorů vnímá psaní haiku jako kultivaci svého osobního etického směřování, jako určitou duchovně cestu.
- 5/10 autorů vnímá formu haiku jako možný všeobecný prostředek intelektuálního i emocionálního tříbení; tréninku pohotové reakce, trefného vyjádření, ale i vyjádření v souladu se skutečností – tedy vyjádření pravdivého. Rovněž jako prostředek porovnání sebe sama s něčím jednotlivce přesahujícím, hodným určité úcty a pokory, co by mohlo být nazváno prostě ‚celkem světa‘.

- Všichni z dotazovaných pak haiku minimálně považovali za způsob, jak se stát pozornějším a vnímavějším vůči vnějšímu světu a vidět jej i prezentovat autenticky; tzn. zmiňují obsah bodu výše, ale bez morálních konotací.

Jako konečný výstup z druhé výzkumné části usilovala tato práce nalézt podobu českého podání haiku, kterou by bylo možno považovat za klasickou. Ze všech informací, které dotazníky poskytly, by byl na jejich základě navržený model následující:

- Po stránce formy samotné by se mělo jednat o trojverší, slabičný rytmus, 17 slabik v postupu 5-7-5 - optimálně. Ne nutně - českému jazyku není tento postup přirozený, není nemožné jej dodržet, ale báseň by mohla přicházet o svou lehkost; tedy slabičný počet ano, ale nikoliv „na úkor přesnosti, jednoty a soustředěnosti obrazů“. [Erban (epilog A. V. Límana), 2009: 65] Zvukomalebnost.
- Toto klasické haiku by mohlo být přirovnáno k básnickému minimalismu ve smyslu objektivního zobrazování předmětů, jazykem promyšleným ale bez komplikovaných konstrukcí. Jako kdyby každé jednotlivé slovo dosahovalo výrazu celku, každé jako by, právě pro celkovou ‚malinkatost‘ básně, mělo nezastupitelný význam. Užití právě takto určitých slov by mělo ústít do jasného pocitu „takovosti“ předmětu (předmětů) zobrazovaného v básni.
- Potlačení ega vnímajícího básníka by mělo být vstupem naopak do odhalování osobitosti (snad až „osobnosti“) věcí, přírody; světa.
- Zároveň by haiku mělo zůstat ‚haikai‘ - hravé. Avšak v líbezném, nikdy sarkastickém slova smyslu. Vtip, provokace, paradox - to by měly být prostředky haiku, nikoliv samoučelný jazykový šprým, výsměch nebo pohrdání. (Pro satirické poetické ztvárňování existuje jiná forma, tzv. *senrjú*.)
- Měla by platit kompozice ze dvou kontrastních obrazů.
- Vposledku by haiku mělo být věrné domácí tradici, mělo by užívat motivy své vlastní kultury a mohlo by si osvojit kooperaci s vědomím „paměti míst“ ve smyslu



předávání znalostí korespondencí specificky českých významů v souvislosti s krajinou, ať už by se to týkalo čistě přírodních, nebo třeba mytologických jevů.

Dovolím si na závěr kapitoly uvést pár ukázek haiku českých autorů, které svou kvalitou nesporně prezentují:

*zimní les -  
pro potěchu hluchých  
ticho si pozpěvuje*

*v pařátech poštolky  
myš začla stoupat  
k nebi*

*skála –  
a já si před ní vytřepávám  
kamínek z boty*

Jan Frolík \*1948  
(z mailové korespondence)

*pohnul se vítr  
pozem suchých makovic  
povzdechla země*

*poslední slovo  
jak do vystydlé kávy  
když žbluňkne kostka*

*kdybych tak mohl  
opustit sebe tam kde  
se tě dotýkám*

Vít Erban \*1974  
(Erban, 2009: 17, 25, 27)

*V solničce dýmu  
spí kos.  
Zdalo se mi o lásce.  
Na věčnost.*

*Kočka jak řeč.  
Dál než nejbliže.  
Počká.  
Až pak se olíže.*

*Prší.  
Hřiby temné jako oči  
ční z listí.  
Mimo jistoty.*

Petr Čermáček \*1972  
(Čermáček, 2005: 15, 23, 44)

#### **4.6 Komparace české podoby haiku s podobou japonskou jako podklad pro vyjádření vzájemných kulturních analogií**

Právě poslední bod výše vyjádřeného modelu poukazuje na důležitou distinkci japonského a českého haiku. Je jí právě funkce prostředku přenášejícího a uchovávaného tradiční prvky. V Japonsku tomu tak bezpochyby je; klasický básník haiku se mnohdy ubírá krajem a identifikuje se se sobě podobnými poutníky, dívá se jejich očima a pohybuje se touž krajinou. Jako by se znovu a znovu chtěl otiskovat do stop těch před ním, těch, kteří o tom podali pravou zprávu, jež přetrvala do přítomnosti. „Pravou“ ve smyslu zprávy natolik autentické, vytříbeně a životně prezentované, že ona sama zanechala stopu v paměti kultury, stejně jako její autor kdysi v zemi, na cestě, kterou procházel. Toto vědomí kontinuity je v Japonsku ještě stále živé, i když v menší míře, než tomu bylo dřív. Jenže zatímco u nás jsou tradiční záležitosti otázkou spíše historickou, sváteční a snad trochu z musu přijímanou, v Japonsku je mnohde obřad, uctění či umění natolik součástí každodenního života, že pocit z tradičních předmětů a narácí je diametrálně odlišný. S menší nadsázkou

řčeno, ‚tradičnost‘ v českém prostředí je pro děti a staromilce, v Japonsku se pije takřka v každém šálku čaje a pozdravení suseda. Co je tradiční, nevnímají Japonci v žádném případě jako nudné nebo jako nekonečné omílání toho, co už tu bylo; možná dokonce právě naopak - jako vybídnutí k prožitku - něčeho zvláštního, významného a někdy také nadmíru lahodného. Příjemné je vnímáno i jako pragmatické. U nás je však stále částečně poznamenáno puncem čehosi vhodného k zapovězení si, jako relikt křesťanské morálky a vysokého zhodnocení konceptu oběti. Japonec je však zkrátka živoucí kultivovaný pohan.

Napadá mne tedy paralela. Jsou-li úcta k odkazu předků, silná zakotvenost v přítomném okamžiku, jistá požívačnost a jisté vidění světa jako živoucího a oživeného atributy pohanství, možná jsou i česká haiku vzešlá a nebo naopak navracející se k našemu slovanskému pohanství. (Ovšem, znám i křesťanské básníky haiku; ale také někteří Japonci jsou křesťané a neznamena to, že by přestali cítit své kořeny.)

Někteří naši autoři se shodli, že jim haiku slouží také jako prostředek jistého duchovního učení, prostředek ke zkrocení ega a obrácení se ven. Být rychlý v reakci, přímý a pravdivý v jednání s lidmi. Dokázat život ocenit a nelpět na svém životě – to znamená nebát se, nezavírat oči – a tím být plně ve světě a k dispozici světu. Jako by to byly samurajské hodnoty; a haiku původně pěstovali ponejvíce samurajové, zbaveni svého původního určení k boji. Tato společenská vrstva ctíla odvahu, čest, schopnost se správně rozhodnout a zareagovat, ovládnout své emoce, ale rovněž být upřímný, skromný, laskavý; s vědomím pomíjivosti veškerého. Do jisté míry se ztotožnila s učením zenu, který samuraje připravil na hraniční situace, které ve válce nastávají. Zen je především cestou k vyrovnané mysli, spokojenosti, ale také ke schopnosti reagovat na životní výzvy. A současnost? Česká republika? Neocitáme se dnes a denně tváří v tvář hektickým, stresovým, mnohdy absurdním situacím, srovnatelným s těmi, jež nastávají na bitevních polích? Nehrouťí se dnešní lidé nezřídka pod tíhou takovýchto situací, které už nedokázali zvládnout? Není dnešní svět mnohdy jedním velkým svodem k nezřízené spotřebě, nekonečnému

kumulování materiálních statků a neustálému rozšiřování „nezbytných“ potřeb každého z nás? Není v tom případě přístup básníka haiku nanejvýš vitálním a v podstatě léčivým postojem? Kultura, která člověku slouží jako prostředek jeho adaptace vůči nepohodě rozmanitého charakteru, nesklouzla ještě k dekadenci a sebepožírání, zpravidla vytváří a rozvíjí takové vzorce chování a myšlenky, které pružně odpovídají aktuálním podmínkám a navracejí situaci vždy znovu co nejbližší stavu homeostáze. Jestliže česká kultura přijala cizí formu haiku a začala ji uplatňovat a pěstovat, možná to znamená, že tím odpověděla na společenskou poptávku, jež vznikla na základě určitého vychýlení a potřeby adekvátního opatření. Jestliže ano, pak by kvality poezie haiku byly tím, co české společnosti právě chybí (chybělo).

Pak je zde další styčná konotace poezie haiku v kulturách japonské a české. Tou je konotace estetická. Patos vyvolaný čistě jen senzualitou vzhledem k okolní přírodě je vlastní japonskému i českému básníkovi. Nehovořím teď o máchovské pohnutí, kde sebekrásnější příroda je pouze kulisou romantického příběhu, ale např. o prožitku A. Sovy (1864-1928) (*Vždy rozžihá se krajina/ stem ohňů roztroušených svahy. - /Jeden za druhým zhasíná;/ pak skála ční jak žebrák nahý.*), O. Mikuláška (1910-1985) (*Pod nohama vrže sníh./ Stromy vržou kostmi svými./ Les však každým zvlášť je tich.*) či J. Skácela (viz výše) v závislosti na jejich nevšední imaginaci, o němž nemůže být pochyb. Jejich básně ovšem nejsou haiku primárně, co se týká dalších ideových významů a celé formální struktury, ale i zde jsou emoce v některých případech evokovány krásou přírody pouze. To svědčí o tom, že v české, stejně jako japonské, kultuře existuje silné spojení člověka a krajiny, i když v současnosti o toto cítění zpravidla přicházejí obyvatelé měst a žel mladší generace obecně, což pravděpodobně souvisí i s izolací moderního člověka od přímých způsobů obživy (pražský podnikatel si zřídkakdy zakládá políčko brambor na střeše svého luxusního příbytku) a vysokým stupněm profesní specializace. Průměrný Čech však na svou „přírodnost“ a na své pohanství zapomněl více než průměrný Japonec na šintó. Paradoxně zní sarkastická nadsázka, že zatímco do Japonska se čím dál tím víc

vkráda západní styl života a v kulturním smyslu globalizace, k nám se poměrně úspěšně vkradlo haiku.

Shrneme-li obsah této polemicky laděné kapitoly, to, co by mohlo být považováno za paralely v případě českého a japonského kulturního prostředí, je:

- Pohanský základ v nazírání na svět.
- Cit člověka pro domovskou krajinu a vědomí příslušnosti k ní.
- Nynější česká tendence odklonu od tradiční křesťanské morálky k morálce pragmatictějšího charakteru, k osobní duchovní volnosti a svobodě, jež však ve smyslu existencialismu zavazuje.
- Přesycení materialismem a kultem bohatství v určité části společnosti v českém prostředí a historicko-ekonomicky podmíněná tendence ke skromnosti Japonců - oboje dvoje odpovídá prosté estetice poezie haiku
- Ať v japonských nebo českých podmínkách, musí básník haiku disponovat nepochybnou schopností rozeznávat banalitu a kýč od podnětnosti a ryzosti, tedy mít vzdělání nebo cit, jež by tuto estetickou patřičnost zajišťovaly. Domnívám se, že tato schopnost je výrazně kulturně podmíněna, neboť podoba haiku je vždy odvislá od příslušnosti k určitému regionu, a naopak v jednotlivých regionálních rámcích lze identifikovat shodné rysy, které se již neobjevují v prostředí odlišném. Nabízí se proto domněnka, že předpoklad pro kvalitní tvorbu haiku vychází ovšem z emocionálních a intelektuálních schopností básníků, od jejich talentu nebo znalosti poetiky; ale také od kulturních daností, které jsou samotnými tvůrci neovlivnitelné. V tomto smyslu by se mohlo jednat o přírodní podmínky, analogické historické vlivy či o jazyk a zpětnou ovlivněnost jím. Tato teorie by však již vyžadovala nový, odlišně koncipovaný výzkum.

#### **4.7. Shrnutí výzkumu stylu hai a formy haiku v českém prostředí**

Výzkum uplatňující kvalitativní metodu, který proběhl v souvislosti s touto prací, byl motivován základní otázkou, zda v českém prostředí existující specifickou

skupinu uměleckých artefaktů, lze stylově sjednotit pod umělecký styl s názvem ‚styl hai‘. Specifikum zmíněných uměleckých děl spočívalo na řadě společných rysů připomínající obdobné rysy, které však vytvořila japonská městská kultura 17. a 18. století. Tato podobnost se jevila jako dostatečně nápadná, aby byla podrobena komparaci svých příznačných prvků s příznačnými prvky, jimiž byl charakterizován japonský styl a na tomto základě i vytvořena představa analogického stylu v českých podmínkách. Tato česká obdoba byla nazvána ‚styl hai‘ a na testovaných uměleckých dílech měla být potvrzena nebo zamítnuta jeho existence.

Hodnotícími kategoriemi byly dvě skupiny příznačných prvků, permanentní a variabilní a jejich platnost jako zakotvená teorie celého výzkumu byla základním metodologickým prostředkem zkoumání.

Užito bylo dvou typů dotazníků, „Dotazníků pro výzkum stylové povahy uměleckého díla“ a „Dotazníků pro výzkum české podoby formy haiku.“ Forma dotazníků umožnila výměnu informací s respondenty na dálku i, bylo-li to možné, přímou interaktivní diskuzi nad otázkami.

Kódování dat z první části výzkumu, v němž byla ověřována existence a identita stylu hai, však přineslo výsledné zjištění, že navzdory řadě styčných příznačných prvků nelze v případě zkoumaných uměleckých artefaktů z oblastí grafiky, fotografie a hudby hovořit o jejich příslušnosti k danému stylu hai. V případě vytipovaných děl totiž nebylo možno potvrdit platnost většiny prvků z kategorie prvků příznačných permanentních, jež však byly pro styl hai (i japonský haikai) stanoveny jako konstitutivní.

V druhé části výzkumu šlo rovněž o identifikaci s příznačnými prvky stylu hai, který i byl, v případě poezie, již se tato část šetření zabývala, doložen. Tato skutečnost však, po zjištění z první části výzkumu již postrádala význam, neboť termín styl hai byl vytvořen, aby označoval širší umělecký styl a platily-li jeho rozhodující příznačné prvky pouze v případě poezie, nebyl důvod, proč označení ‚styl hai‘ zavádět. Zcela stačil vlastní název poetické formy, haiku. V případě haiku se poté jednalo především o vytvoření modelu určité klasické podoby této formy,

z poznatků o jejích reálných variantách z per českých básníků. To umožnil dotazníková data sebraná a vyhodnocená ve druhé části výzkumu. Stanovení české klasické podoby haiku bylo ústřední propozicí pro realizaci poslední výzkumné fáze.

V té se jednalo o hledání analogií v kulturách japonské a české na základě porovnávání klasických podob formy haiku v jedné a v druhé. Nalezeno bylo pět možných paralel figurujících jako výsledná teorie uskutečněného výzkumu.

## ZÁVĚR

*„Poezie je bezpodmínečně nutná – jen kdybych věděl k čemu.“*

Jean Cocteau

(Huptych, 2010: 81)

Tato práce, „Haiku jako prostředek kulturologického zkoumání“, urazila dlouhou cestu, z Japonska počátku sedmáctého století do České republiky současných dní. Fascinující na této cestě je, že na jejím počátku i konci stojí jedna a tatáž básnická forma, haiku. Stále stejná délka, stále stejný základní tvůrčí princip; a ještě nestačila vyjít z módy. V čem spočívá její obrovská životnost, o které sní ledasjaký otcové ledasčeho; jak to, že přežila několikeré ataky na svou jedinečnost a poetickou kvalitu? Naše západní věda v odpovědi na tyto otázky haiku uchopí, rozebere je, roztrídí, kategorie označí a tak se snaží původní předmět poznat. Japonec se na haiku podívá - a pak se dívá dál. Na povrchu vyvstávají nejmenší detaily, přicházejí další a další; čím detailnější tím v podobě základnějších informací. Tak se dobírá podstaty. Tato práce se snažila zkloubit oba dva přístupy, etický i emický, do té míry, jakou umožňovala má vlastní pozice: bez znalosti japonského jazyka a tudíž s možností čerpat pouze ze sekundárních pramenů a od povolaných osob, jejichž poznání Japonska a Japonců bylo autentické. Vlastní výzkum na české scéně tvůrců haiku byl nicméně předznamenán cca dvěma lety sběru informací, zejména těch formálních konstitutivních, ale rovněž těch neviditelných konstitutivních, jakými jsou putování, zen; a v neposlední řadě vlastní psaní. Při zkoumání předmětu, jenž sám o sobě působí racionálně i emotivně, nelze pracovat pouze empirickým způsobem ověřování. Podle mého názoru by nešlo postupovat jen eticky - výsledky by neodpovídaly skutečnosti.

Výzkum haiku a stylu hai se tak v celém svém průběhu ocital na jisté hraně - patřičnosti, přesnosti, objektivnosti - a na jeho samém závěru tak mohu doufat, že



míra těchto svou únosnost nepřekročila. Tato práce by si nepřála přijít o možnost být pokládána za seriózní; přála bych si, aby byla vzata do úvahy jako určitý možný přístup, možná jako způsob „prvotního seznámení“, kdy si člověk ani nepřeje být příliš vyhraněný a šířit se s absolutními soudy. Z jediného důvodu, aby se kvůli tomu před ním předměty zájmu neuzavřely dříve, než je skutečně poznávat začal. Neobávám se zde nařčení z alibismu - věřím, že tuto zkušenost má každý.

Výzkum přinesl v zásadě tyto skutečnosti: Haiku bylo do českého prostředí přežato a část jeho zdejších autorů si zůstala vědoma potřeby opatrnosti v zacházení s ním; snaží se respektovat jeho původ a náležitosti a přitom se nezpronevěřit svojí vlastní nátuře i kultuře. Druhá, cca polovina, je podstatně sebejistější a její tvorba je bezpochyby rozmanitá, často i příjemná ke čtení, jen mnohdy klasickému haiku zcela vzdálená. Jestli v tomto smyslu něčemu poslouží model klasické podoby haiku, vytvořený v rámci této práce pro české prostředí, nemohu si přát více.

V případě náležitostí haiku přenesených do jiných uměleckých odvětví, nedošlo prozatím, až na výjimky, ke zformování natolik určitého směru, aby mohl být stylově identifikován (hypotetický styl hai sledovaný v první fázi výzkumu). Nicméně bylo zaseto určité semínko povědomosti o takovém stylu tvorby a budoucím iniciativám se meze nekladou.

...

V „tomto“ místě své diplomové práce jsem chtěla využít ticha, jež zavládne po formalitách, pro volnější vyjádření různých názorů na smysl poezie, potažmo i haiku.

Při sběru těchto názorů jsem se dozvěděla na příklad, že poezie se od ostatní slovesnosti liší především svou estetickou funkcí. Jistě, může rovněž informovat, může být expresivní a může s něčím na někoho apelovat, avšak především se zaměřuje na samotný jazyk a na to, „jak“ se jím krásně vyjádřit, než „co“ (...krásně) vyjádřit. Potud Mukařovský. (Bonum, Verum, Pulchrum, 2009) S tím by se haiku, obávám se, sotva ztotožnilo. „Jak“ v něm co nejvěrněji slouží, ale pořád právěž pouze slouží, onomu „co“. S nadsázkou řečeno, dokonce možná čím esteticky obtížnější „co“, tím větší radost z něho haiku má. O to podnětnější bude jeho cesta

k tomu, jak tehdy krásu takového předmětu, ukázat. Toliko tedy „na rozehrátí“ před závěrečnou rovinkou.

To Marcus Porcius Cato by se ocitl poetickému pojetí haiku podstatně blíže. Řekl, že *„řeč skrývá a zároveň odkrývá lidskou podstatu“*. (citaty.net, 2007) ...myslím, že tím dokonce vyjádřil základní dilema drobné formy - nebo-li, co je zjevné ukázat, a o tom druhém mlčet natolik ostentativně, až to vzbudí dojem tajemství - a tím veškeré pozornosti. Je-li takové tajemství ještě načteno z toho být „tajemstvím lidské podstaty“, je úspěch zaručen. Skutečné tajemství tkví zpravidla někde docela jinde. A haiku má rádo inteligentní humor.

Je však zároveň také trochu dětina - ocení, když má vtip a nadsázka své meze a za nimi čeká pohlazení. Hřejivost. ...ujištění. Ve své naivitě je kouzelné a má i schopnost svět kouzelně ukazovat. A to není věc intelektu. Nýbrž citu, intuice a ano - odvahy to tak dělat.

*„Umění je nepostradatelné, aby byl člověk schopen poznávat a měnit svět – ale nepostradatelné také pro kouzlo, jež je v něm skryto.“* /Ernst Peter Fischer/ (citaty.net, 2007)

...s malou opravou ze strany haiku: To v žádném případě nic ze světa měnit nechce; ten je nejkrásnější, jaký jen může být; to, co by případně měnit chtělo, je způsob pohledu těch, kteří se dívají. Nazapomínajíc však nikdy, že skutečná krása spočívá v jednoduchosti a věrno tomu šetří slova, leč zachází s nimi nadmíru pečlivě:

*„Správné slovo na správném místě – toť tajemství dobrého stylu.“* /Feliks Chwalibóg/ (citaty.net, 2007)

Dobry styl, vytríbenost, forma 5-7-5... Ale nikdy se nenechat ukolébat formální dokonalostí ke spánku - k samoúčelné hratce s jazykem - při revoltě proti ní haiku přišlo na svět...

*„Umění je tu proto, aby narušovalo zvyky, návyky a zlozvyky našich smyslů. A jejich lenost.“* /Miroslav Horníček/ (citaty.net, 2007)

Když to čekáme nejméně, haiku švihne mečem.

*Mámo přinesl*

*jsem ti na hrob nudle –*

*Vezmu si s tebou*

*/Taneda Santóka/*

*(Líman0: 249)*

A je to. Jsme vytrženi, možná zděšeni, možná pohnuti - ale svět se otřepal jako pes, který vylezl z vody - a je teď jiný než byl (...mokrý).

*Jak rosa nestálý*

*je náš pomíjivý svět*

*a přece a přece...*

*/Kobajaši Issa/*

*(Líman0: 23)*

A přece tím nejlepším, co lze v oné jistotné nejistotě učinit, je vytěžit z každého kousku času a světa to nejryzejší. Kultivovaně a srdečně. Dokud možnost trvá.

A to je můj názor na haiku.

A pokud je haiku; ona forma jež je mnohdy v rozporu s klasickým estetickým vyjádřením, nic jí není svaté a ještě se tváří, že aspiruje na tajemství podstaty člověka a světa; ještě poezií, domnívám se, že jejím nejrelevantnějším smyslem je ona sama. Její tvorba, její potřeba a její vyhledávanost. Dokud tyto v jakékoliv lidské společnosti existují, jsou smysl i funkce poezie potvrzeny.

## PRAMENY

ADDISS, Stephen. Haiga: Takebe Sōchō and the Haiku-Painting Tradition. Richmond, Virginia: University of Richmond, 1995.

Aktivní literární skupina Blue World [online]. C2001-2005, /cit. 2011-08-09/. Dostupné z [http://www.blueworld.cz/als\\_stalose.php?id\\_zaznamu=4&send=1](http://www.blueworld.cz/als_stalose.php?id_zaznamu=4&send=1)

BLECHA, Ivan a kol. Filozofický slovník. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 1998.

Bonum, Verum, Pulchrum. Časopis pro náboženství, filosofii a umění, II. roč., 4/2009 [online]. /cit. 2011-08-20/. ISSN 1803-1951. Dostupné z: <http://sites.google.com/site/bovepul/archiv/c-1-2009/poezie>

BRESKA, Alfons. Antologie z japonských básníků haiku XVII. a XVIII. století – Mléčná dráha. Praha: Aurora, 1999.

CAHILL, French. "Bunjinga." Kodansha Encyclopedia of Japan. vol. 1. Tokyo: Kodansha Ltd., 1985.

CICÁLKOVÁ, Bohdana. Impresionismus v české poezii. Archiv závěrečné práce Bohdana Cicálková Pdf B-SPE CJ3S, ZSV3S, 2009 [online]. C2005-2011, /cit. 2011-08-09/. Dostupné z: [http://is.muni.cz/th/209659/pedf\\_b/Impresionismus\\_v\\_ceske\\_poezii.doc](http://is.muni.cz/th/209659/pedf_b/Impresionismus_v_ceske_poezii.doc)

citaty.net. Citáty slavných osobností [online]. C2007-2010, /cit. 2011-08-20/. Dostupné z: <http://citaty.net/autori>

CLEARY, Thomas. Předávání světla - Zenové učení mistra Keizana. Praha: Půdorys, 2008.

DISK – časopis pro studium scénické tvorby [online]. C2008-2011, /2011-07-17/. ISSN 1213-8665(AMU).

Dostupné z: <http://casopisdisk.amu.cz/search?Subject%3Alist=K%20asijsk%C3%A9%20sc%C3%A9nick%C3%A9%20kultu%C5%99e>

ČERMÁČEK, Petr. Mezi rezedami, hájku z let 1999-2003. Tišnov: Sursum, 2005.

ČERNÝ, Miroslav. Runová haiku. Opava: Perplex, 2010.

- DĚDEČEK, Jiří. Haiku haiečku. Praha: Galén, 2008.
- ELIADE, Mircea a CULIANU, Ioan P. Praha: Argo, 2001.
- ERBAN, Vít. Hora a obzor. Praha: Malá skála, 2009.
- FIBICH, Ondřej. Pohanský les. Praha: BB art, 2002.
- Halászová, Věra. Chryzantéma, meč a zrcadlo. Časopis Vesmír 74, 468, 1995/8 [online]. C1994-2011, /cit. 2011-07-23/. ISSN 1214-4029.  
Dostupné z <http://www.vesmir.cz/clanek/chryzantema-mec-a-zrcadlo>
- HENDRY, Joy. Understanding Japanese Society. New York: RoutledgeCurson, 2003.
- HUPTYCH, Miroslav a ŽÁČEK, Jiří. Milovníci knížek /aforismy, citáty, úvahy, verše českých a světových autorů/ Praha: Práh, 2010.
- „Issa, Kobajaši.“ Kodansha Encyclopedia of Japan, vol. 3. Tokyo: Kodansha Ltd., 1983.
- Japan-guide.com [online]. C1996-2011, /cit. 2011-07-17/.  
Dostupné z: <http://www.japan-guide.com/e/e2298.html>
- KAROLINUM. Internetové knihkupectví [online]. C2006-2011, /cit. 2011-08-09/.  
Dostupné z  
[http://cupress.cuni.cz/ink\\_ext/index.jsp?include=podrobnosti&zalozka=4&id=1759](http://cupress.cuni.cz/ink_ext/index.jsp?include=podrobnosti&zalozka=4&id=1759)
- KDO BYL KDO - Čeští a slovenští orientalisté, afrikanisté a iberoamerikanisté, Biografický slovník [online]. C2001, /cit. 2011-08-09/.  
Dostupné z <http://www.libri.cz/databaze/orient/search.php?name=Hloucha>
- KOCOURKOVÁ, Jarmila. Jiný kraj, jiný mrav. Praha: Olympia, 2003: Chovani.eu [online]. C2010, /cit. 2011-07-23/.  
Dostupné z <http://www.chovani.eu/clanky/zobrazit/313-Japonsko>
- LÍMAN, Antonín, Václav. Chrám plný květů - Mistři haiku a jejich dědictví. Výběr ze tří století japonských haiku. Prozatím nevydáno. 0
- LÍMAN, Antonín, Václav. Bašó - Úzká stezka do vnitrozemí. Praha: DharmaGaia & Česko-japonská společnost, 2006a.
- LÍMAN, Antonín, Václav. Boží člověk Issa - Výběr z haiku Kobajašiho Issy. Praha: DharmaGaia & Česko-japonská společnost, 2006b.

- LÍMAN, Antonín, Václav. Pár much a já - Malý výběr z japonských haiku. Praha: DharmaGaia & Česko-japonská společnost, 2006.
- MANGUEL, Alberto. Čtení obrazů. Brno: HOST, 2008.
- MUSIL, Josef. Haiku v českém básnictví. Časopis Téma, 2. ročník, 3/2004 [online]. C2003-2009, /cit. 2011-08-07/.  
Dostupné z <http://www.gasbag.wz.cz/tema/rocnik2/cislo3/03-06.htm>
- MUSIL, Josef. U-haik, manifest formy. Časopis Téma, 2. ročník, 3/2004 [online]. C2003-2009, /cit. 2011-08-11/.  
Dostupné z <http://www.gasbag.wz.cz/tema/rocnik2/cislo3/03-06.htm>
- NOVÁK, Miroslav. Japonská literatura I.. Praha: SPN, 1989.
- Obec překladatelů [online]. C2010, /cit. 2011-08-12/. Dostupné z [http://www.obecprekladatelu.cz.muynovyweb.uvirt10.active24.cz/\\_ftp/docs/odvaha\\_k\\_jazyku.pdf](http://www.obecprekladatelu.cz.muynovyweb.uvirt10.active24.cz/_ftp/docs/odvaha_k_jazyku.pdf)
- PAVERA, Libor a VŠETIČKA, František. Lexikon literárních pojmů. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2002.
- REYNEK, Bohuslav. Odlet vlaštovek. Praha: BB art, 2002.
- SCHWITZEROVÁ, Silvana. Zen a umění jídla. Olomouc: Dobra & FONTANA, 2001.
- SAID, Edward, W. Orientalismus: Západní koncepce Orientu. Praha: Paseka, 2008.
- SEI, Keiko; sestavil Vladimír Havlík; z anglického originálu přeložil Vladan Štír. Konečná krajina. Praha: One Woman Press, 2004.
- SHOSHANN LUKEMAN, Brenda. Beze strachu - Sedm zásad pro klid duše. Praha: Knižní klub, 2010.
- SKÁCEL, Jan. Básně I. Třebíč: AKCENT-BLOK, 1998.
- SKÁCEL, Jan. Zlé laně odcházejí k ránu. Praha: Dokořán, 2008.
- ŠVARCOVÁ, Zdenka. Japonská literatura 712-1868. Praha: Univerzita Karlova/ Nakladatelství Karolinum, 2005.
- Vojta 2007 – blog nejen o Japonsku [online]. C2007-2008, /cit. 2011-07-18/.

Dostupné z <http://vojta07.blog.cz/rubrika/aktualne>

VYKOUPIIL, Libor. Emanuel Lešetický z Lešehradu. Český rozhlas Brno, 2005 [online]. Přesměrováno z Postreh.com, 2007 [online]. C2001-2009, /cit. 2011-08-09/. ISSN 1803-5639.

Dostupné z: <http://www.postreh.com/phprs/view.php?cisloclanku=2007110701>

WINKELHÖFEROVÁ, Vlasta. Slovník japonské literatury. Praha: Libri, 2008.

WU-MEN KUAN, Ohrada bez brány. Bratislava, CAD Press, 2000.

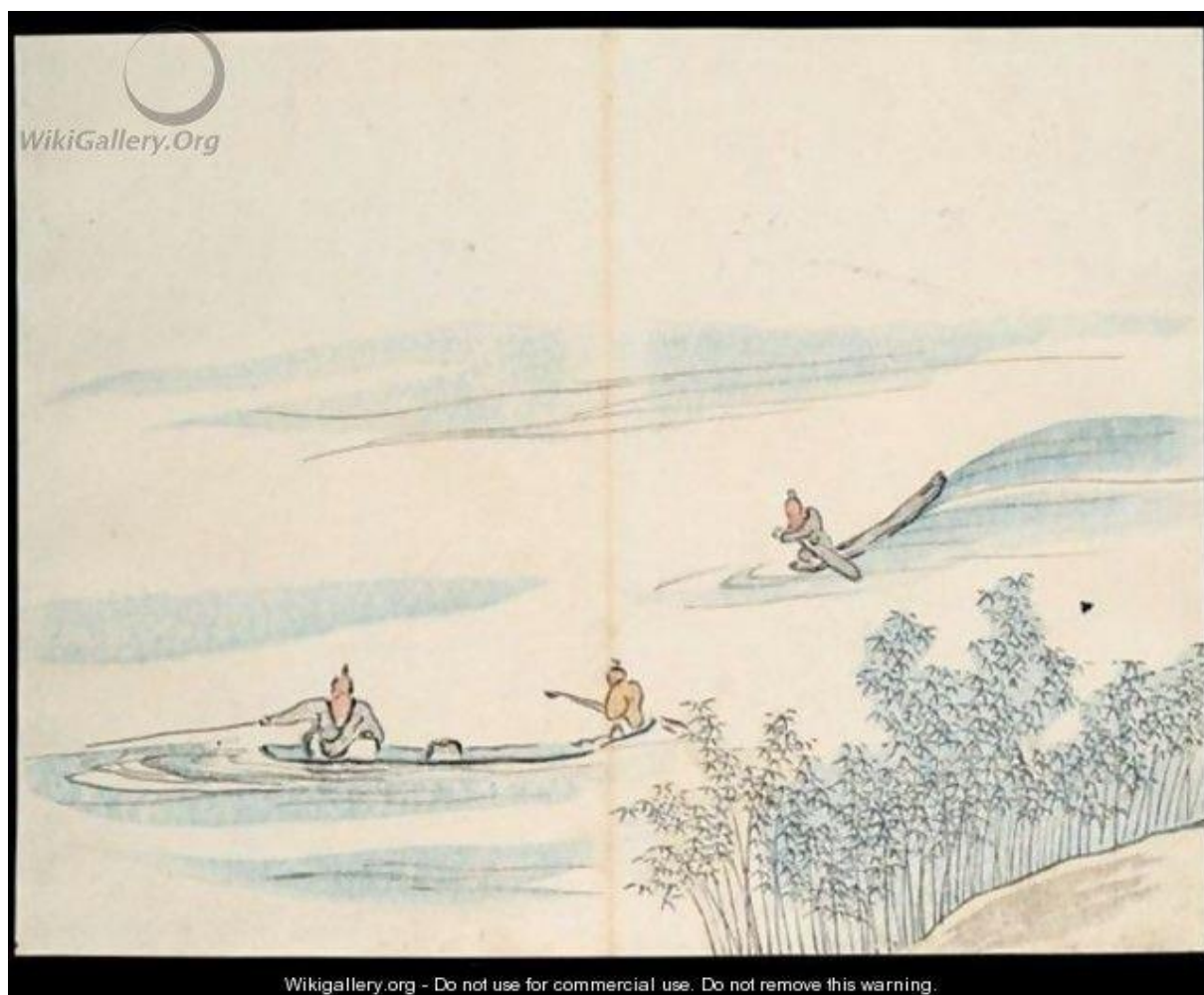
## PŘÍLOHA

Obr. 1. Kameda Bósai: "Kyou-Chu-San" Dan-qin Ji-teki. Kamakura Quin Society [online]. Copyright 2010 by Fushimi, Muka, /cit. 2011-08-14/. Dostupno na: <http://rose.zero.ad.jp/~zad70693/eng/index.html>





Obr. 2. Ike no Taiga: - . Newsvine.com [online]. C.005-2011, /cit. 2011-08-14/.  
Dostupno na: [http://leejaywalker.newsvine.com/\\_news/2011/06/30/6980479-ike-no-taiga-japanese-artist-and-a-glimpse-into-the-history-of-japan](http://leejaywalker.newsvine.com/_news/2011/06/30/6980479-ike-no-taiga-japanese-artist-and-a-glimpse-into-the-history-of-japan)



Obr. 3 a,b. Josa Buson: a. Pleasure of Summer, b. Kite and crows. Flickr.com [online]. C2011, /cit. 2011-08-14/.  
Dostupno na: [http://www.flickr.com/photos/agerie\\_icat/93977439/](http://www.flickr.com/photos/agerie_icat/93977439/)

a.



b.



Obr. 4, Bohuslav Reynek: Postava v krajině. Galerie art [online]. C1998-2011, /cit. 2011-08-14/. Dostupno na: [http://www.galerieart.cz/reynek\\_vystava\\_06.htm](http://www.galerieart.cz/reynek_vystava_06.htm)

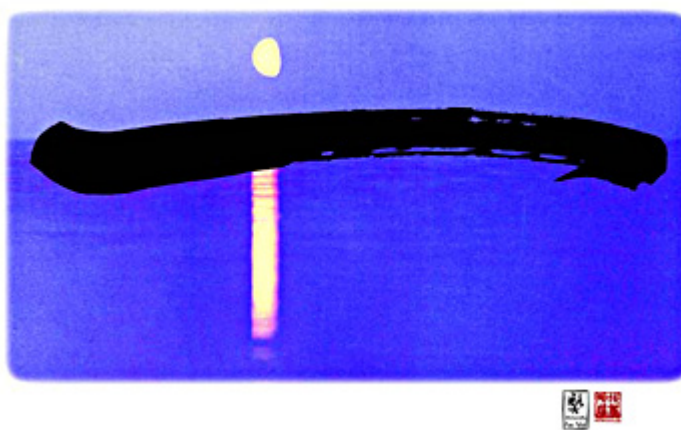


Obr. 5, Petr Geisler: a. Srdce, b. Jedna. art.magazine.eu [online]. C2011, /cit. 2011-08-14/. Dostupno na: <http://art.artmagazin.eu/photo-gallery/images:foto-petr-salek-kaligrafie-petr-geisler-18.foto-kaligrafie.htm>

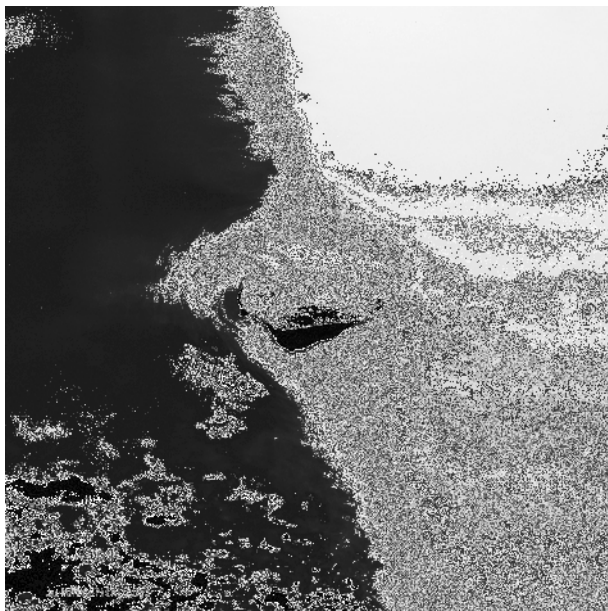
a.



b.



Obr. 6, Jan Marhold. Z osobní mailové korespondence.



## DOTAZNÍK PRO VÝZKUM STYLOVÉ POVAHY UMĚLECKÉHO DÍLA

Vážení respondenti,

Úvodem děkuji za Vaši ochotu přispět svými názory v tomto výzkumu, který je součástí méjí diplomové práce „Haiku v českém prostředí.“ Dovolím si stručně objasnit její aspirace.

Práce sleduje původně japonskou básnickou formu haiku v prostředí českém a zasazuje ji do širšího uměleckého rámce, tzv. stylu hai. Tento styl je zastoupen jednak haiku, jednak prozaickým haibunem a dále kresbou/malbou (grafikou, fotografií) stylu haiga.

Na českém území se tyto formy začaly uplatňovat od konce 19. století, počínaje překlady krátkých básniček haiku. Od té doby se však zájem o ně značně rozšířil a částečně zprofesionalizoval do té míry, že vyvstává otázka, co umožnilo tuto skutečnost. Proč tato, dá se říci exotická forma, našla vhodnou půdu pro zakotvení a dokonce další rozvoj v prostředí zdánlivě naprosto odlišném od jejího domovského.

Ve své diplomové práci se touto otázkou zabývám a prostřednictvím Vašich laskavých odpovědí usiluji o shromáždění informací o konkrétních uměleckých dílech aspirujících podle mého názoru na stylové charakteristiky hai.

Nástin povahy stylu hai:

*Styl hai znamená po stránce formální určitou zkratkou, minimalismus. Zobrazuje předměty ze života, konkrétní prožitky, zvláštní i zcela obyčejné momenty a prostředí. Avšak i předmět považovaný obvykle za nezajímavý či ošklivý často představuje v takovém kontextu, že tyto charakteristiky ztrácí. Pohled autora se tím podobá pohledu dětských očí, jež pozorují věci kolem prvně a interpretují je nově z hlediska ustálených názorů.. Tyto názory jsou vnějšího původu, ale ten, kdo se dívá a svůj pohled pak nabízí ve svém díle, stojí mezi těmito věcmi, „dívá se z nich“; nikoliv z pozice mimo ně. Zároveň však pak ukazuje „pouze“ to, co vidí; nezahrnuje sem své potřeby, touhy, intelektuální postoje. Výsledný obraz je přesný, barvitý, sjednocený – a vyjádřený s lehkostí.*

*Zajímavá je obojaká dynamika s kterou styl operuje; ať už by se jednalo o tah štětcem, věty nebo melodii; neboť důležitý je pocit pohybu, plynutí – vnímající subjekt je však oproti tomu klidný. Něco jako kajakář sjíždějící s klidným úsměvem vodopád.*

*Určité zdržení se sám sebe vzhledem k objektům figuruje také z toho důvodu, že autor, jehož zájmem v jeho díle je zobrazt určitý výsek světa, si je stále vědom světa jako celku. Je si vědom širšího kontextu svého objektu, a to širšího natolik, že vposledku zahrnuje i jeho samého. Umělec tvořící ve stylu hai nezapomíná na propojenost všech věcí a tento kontext nachází v jeho díle rovněž vyjádření. Protože tímto spojením se autor v zásadě dostává do poměrně hlubokého kontaktu s čímkoliv, s čím pracuje, i jeho pohled na tyto věci se prohlubuje. Hloubka, překvapivý úhel pohledu, mnohdy vtip a hravost; ale na druhou stranu rovněž pocit pokory ke světu jako celku; to jsou leitmotivy stylu hai.*

## Dotazník pro výzkum stylové povahy díla

Název a druh uměleckého díla, jehož se týkají následující otázky:

Jméno autora:

1. Uveďte prosím své jméno a profesi (popř. vztah k umělci n. popisovanému dílu):  
.....
2. Jaké jsou/byly podle vašeho názoru **motivace** (n. co Vás motivovalo, jste-li sám/sama autorem) tohoto díla? (Momentální pocit, vnější inspirace, potřeba se vyjádřit k nějakému tématu apod.)  
.....
3. Bylo-li dílo inspirováno něčím z reálného světa (nikoliv např. z pocitu či přání) co to bylo? (Zážitek, hudební skladba, konkrétní krajina...)  
.....
4. Má dílo ve výsledku **vlastní** pojmenovatelné **téma**? – Jestliže ano, jaké?  
.....
5. Zamýšlel/a jste (nebo jiný autor) prostřednictvím tohoto díla **sdělit** něco konkrétního, vtělitelného do slov, ostatním? – Jestliže ano, jak by to mohlo znít? (Např.: „Nikdy nevíte, co se může stát v další vteřině.“)  
.....  
.....  
.....
6. Můžete krátce vystihnout jeho hlavní **formální charakteristiky**? (Např. „Abstraktní kresba tužkou, karikatura podle živého modelu, kreslená v co nejkratším čase na skicák, určená do uměleckého časopisu...“ - Cokoliv Vás napadne určujícího.)  
.....  
.....  
.....
7. Lze dílo považovat za určitou výpověď **subjektivního** či **objektivního charakteru**?  
.....
8. Zařadil/a byste dílo k nějakému **žánru**?  
.....
9. Může podle Vašeho názoru toto dílo splňovat charakteristiky zmiňovaného stylu hai?  
.....

Děkuji za Vaše odpovědi.

## Dotazník pro výzkum české podoby formy haiku

1. Uveďte prosím Vaše jméno a název díla, jehož se budou následující řádky týkat:  
.....  
.....
2. Čím je haiku v kontextu Vaší tvorby? (Je Vaší ústřední básnickou formou nebo představuje spíše experimentální exkurz?)  
.....  
.....
3. Dodržujete sedmnáctislabičný postup?  
.....  
.....
4. Jaké jazykové prostředky jste uplatnil/a ve Vašich haiku?  
.....  
.....
5. Existuje pro Vás nějaký závazný kánon pro tvorbu haiku? (Myšleno kánon určité patřičnosti, příp. souvislosti prvků vůči tématu básně, např. sezónní slova, způsob narážek nebo odkazů na něco apod.)  
.....  
.....
6. Jsou pro Vás závazné podobné principy tvorby, jaké vyznával zakladatel formy haiku Matsuo Bašó? [Wabi („patina“), Sabi („osamění“), Hosomi („štíhlost“), Karumi („lehkost“), Šibumi („trko-sladkost“), Šiori („vybroušení“), Nioi-Zuke („spojitost“) ad.]  
.....  
.....
7. Hraje ve Vaší poezii roli Váš vztah k přírodnímu světu? (Jestliže ano, nakolik významnou?)  
.....  
.....
8. Představuje pro Vás nějakou inspiraci zen-buddhismus?  
.....  
.....



9. Je Váš tvůrčí počín obvykle jednorázového charakteru, nebo se ke svému haiku vracíte a upravujete je?

.....  
.....

10. Co pro Vás osobně znamená poezie haiku?

.....  
.....

Děkuji za Vaše odpovědi.

Na samý závěr své diplomové práce připojuji ukázkou hudební skladby ve stylu hai tak, jak ji na základě jednoho společného tvůrčího večera s panem a paní Tsukaharovými vytvořil skladatel a kytarista, Ivan Boreš.