

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Ústav Asijských studií

Bakalářská práce

Adriana Majerová

**PŘÍRODA A ESTETICKÉ IDEÁLY V POEZII
HAIKU
NATURE AND AESTHETIC IDEALS IN HAIKU
POETRY**

Poděkování

Nejprve bych chtěla poděkovat panu doktoru Martinu Tiralovi za odborné vedení, komentáře a trpělivost. A především za pomoc se stanovením a zúžením tématu, které bylo zpočátku velmi abstraktní a těžko uchopitelné.

V Praze, 24.04.2024

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

ABSTRAKT

Práce pojednává o estetických ideálech (v práci nazývaných jako *dominanty*) – *hosomi*, *sabi/wabi*, *šiori* a *karumi*, které zkoumá ve spojení s přírodními motivy. Na základě rozborů jednotlivých básní, které jsou rozděleny podle *dominant* do kapitol, vyvozují působení přírodních motivů, které v organickém spojení dávají vzniknout takzvanému podtónu neboli *josei*, který je pro poezii haiku klíčový. Nashromážděné informace jsou v Závěru shrnuty a srovnány s teorií *druhotné přírody* od Shiraneho Harua.

ABSTRACT

This thesis is focused on aesthetical ideals (referred to as *dominants* in the text) – *hosomi*, *sabi/wabi*, *shiori*, and *karumi*, and their connection with natural motifs. Based on commentaries on each poem, which are sorted into four chapters according to *dominants*, I conclude an effect of natural motifs, which create so called overtones, or *yosei*, which are crucial for haiku poetry. Collected data are summed up in the Conclusion and compared to *secondary nature* theory of Shirane Haruo.

KLÍČOVÁ SLOVA

Haiku, *haikai*, *hokku*, *hosomi*, *sabi*, *wabi*, *šiori*, *karumi*, Bašó, estetický ideál, dominanta, poetika, strukturalismus, *josei*, *fueki rjúkó*, *zóka zuidžin*, *bucuga ičinjo*, *hon'i*, *ada*, *nidžiteki šizen*,

KEY WORDS

Haiku, *haikai*, *hokku*, *hosomi*, *sabi*, *wabi*, *shiori*, *karumi*, Basho, aesthetic ideal, dominant, poetics, structuralism, *yosei*, *fueki rjúkó*, *zóka zuijin*, *butsuma ichinyo*, *hon'i*, *ada*, *nijiteki shizen*

Obsah

| | |
|--------------------|----|
| 1. ÚVOD | 6 |
| 2. HOSOMI..... | 8 |
| 3. SABI/WABI | 17 |
| 4. ŠIORI | 23 |
| 5. KARUMI..... | 29 |
| 6. ZÁVĚR | 38 |
| 7. ZDROJE..... | 40 |

UŽITÉ ZKRATKY

BK = Bašó kušú (viz Zdroje)

BsHŠ = Buson haikušú (viz tamtéž)

BŠ; IŠ = Buson šú; Issa šú (viz tamtéž)

HŠ = Haikai Šičibušú (viz tamtéž)

IHŠ = Issa Haikušú (viz tamtéž)

KBZ = Kóhon Bašó zenšú (viz poznámky pod čarou)

KHT = Kóten haibungaku taiki (viz tamtéž)

KIŠ = Kobajaši Issa šú (viz Zdroje)

NKBZ = Nihon kóten bungaku zenšú (viz poznámky pod čarou)

SH = Šómon haiwabunšú (viz tamtéž)

1. ÚVOD

Příroda má na japonskou kulturu velmi silný vliv a na poezii zejména, jak je vidět již na první sbírce japonské poezie – *Manjóšú*, kde většina básní obsahuje přírodní motivy. Ty byly a jsou také jedním z nejdůležitějších aspektů poezie haiku. Kromě technické struktury haiku, která dnes není vždy dodržována, bylo nezbytně nutné, aby z básně byla patrná roční doba, nebo někdy dokonce den, kdy vznikla. V Japonsku, konkrétně ve středním Japonsku, které bylo vždy centrem civilizace, se střídání ročních dob velmi silně pociťuje, a protože šlo a jde o tak přirozenou věc, psali básníci o tom, co viděli kolem sebe. Navíc i mysl běžného člověka byla nastavena na rytmus přírody, což je přirozené, neboť lidé žili přírodě dříve mnohem blíž. (Higginson 1996 s. 20–22) Příroda je vpletená do různých umění jako je *ikebana*, vzory kimon, jména literárních postav, umění čajového obřadu nebo tvary cukroví *wagaši*, tradičních pozdravů nebo sezónních slov *kigo*. A tak by se dala proto považovat za základ japonské literární a kulturní tradice. A ačkoli se roční doby výrazně klimaticky podepisovaly na změně období (rozvinuto v teorii Wacudžiho Tecuróa), aristokraté doby Heian¹ znali přírodu spíše z paravánů (*bjóbue*), svitků (*emakimono*) a básní o slavných místech. Kromě soukromých zahrad se zřídka dostali ven, jejich představa o přírodě tedy byla zidealizovaná a zkreslená. To, co Japonci v umění tak vyzdvihují nazývá Shirane Haruo *nidžiteki šizen* (二次的自然), tedy *druhotnou přírodou* (2012 xi–xiii; 1–4). Z toho možná plyne i schopnost Japonců vnímat přírodu jako ideál/koncept, její esenci, kterou můžeme cítit v básních *waka* nebo i haiku. Kdyby totiž žili v přírodě jako takové, byli by pravděpodobně přemoženi snahou ji využít ke svému prospěchu nebo potřebou přežití. Aristokraté se však nemuseli takovýmito praktickými věcmi zabývat, a tak se mohli v klidu obdivovat květům v zahradě nebo scénériím na obrazech.

Japonci mají také zvláštní smysl pro drobné přírodní aspekty, a i když se věnují i těm velkolepým, mají tendenci upřednostnit spíš malého živočicha nebo květinu, která kvete pouze v určité sezóně. Což je něco, co mimo jiné dobře vyniká právě v haiku a je spjata i se zenbuddhismem. (Suzuki 1959 s. 231; 238) Haiku vyzdvihuje daný moment a splynutí s pozorovaným. Vyjadřuje specifický stav mysli, který nám umožní nahlédnout do podstaty skutečnosti a pocítit něco, co se obtížně popisuje slovy. V této krátké formě je navíc řečeno více než by se zdálo. Pár slov jsou body, které si čtenář spojí a vytvoří mnohem rozsáhlejší obraz. Pomocí omezené formy totiž vzniká neomezený obsah. Podle Hoffmana se vlastně haiku snaží „něco říct, aniž by to řeklo“ a „to, co zůstává nevyřčeno, je výmluvnější než slova, nicméně úplně bez nich je nejasné.“ (Hoffman 1986 s. 24)

¹ Rozumíme období uzavřeného Japonska, kdy se začala vytvářet tradiční japonská kultura.

To, co je údajně podstatou haiku je takzvaný *přesah/podtón/vůně* básně. (Šikó² v *Haikai džúron*)³ Je to něco těžko postihnuteľného, ale přeci jakoby přímo před našima očima. Haiku toto vyjadřuje primárně pomocí přírodních motivů.

V japonské literatuře a kultuře se uplatňuje termín „estetický ideál,“ který vyjadřuje jakýsi trend dané doby a byla jím označována emoce nebo atmosféra daného díla. Tento ideál budu definovat pomocí terminologie českého strukturalismu Jana Mukařovského a ruského formalismu Romana Jakobsona. A to tak, že estetické ideály *hosomi, sabi, šiori a karumi* v básních budu prezentovat jako to, co oba nazývají *dominantou*.⁴ A to za předpokladu, že „básnické dílo je definováno jako jazykové sdělení, jehož estetická funkce je jeho *dominantou*.“⁵

V práci se pokusím skrze přírodní motivy poukázat na *dominantu* básně a také na to, jaký má *přesah*, tedy jaké zanechává ve čtenáři pocity. Mimo to na základě vybraných básní nastíním schopnost básníka vnímat skutečnost, aniž by ji toužil přetvářet, a dále popsat stav jeho mysli, který se s tvorbou pojí a odkazuje na zenbuddhismus. Zmíním se také o některých strukturalistických a formalistických výrocích, které se vážou k tomu, co haiku vyjadřuje. V závěru se pokusím shromážděné poznatky nahlédnout v kontextu Shiraneho *druhotné přírody*.

Jelikož v básních řeším primárně podtón, což je poměrně abstraktní a nevymezené kritérium, jednotlivé básně často naznačují více pocitů a také mohou mít více *dominant*, mohly by být tedy zařazeny do více než jedné kapitoly. Vybrala jsem tu, která mi připadala pro daný podtón více reprezentativní. Překlady básní jsou mé vlastní, pokud není uvedeno jinak a v poznámkách pod čarou jsou uvedeny překlady z vydané literatury, podařilo-li se mi dohledat, tak české, jinak anglické. U některých básní se mi nepodařilo dohledat originály v japonštině, a tak jsou také uvedeny anglické překlady. Používám moderní termín haiku, ale v citacích ponechávám podle zdroje původní *haikai*, případně *hokku*, míním tím ovšem totéž. Veškeré pohledy na realitu a tvorbu haiku jsou spojeny s Bašóovou školou a jeho stylem, tedy mnohé z toho, co jsem v práci uvedla, by úplně nesedělo do doktrín jiných škol haiku.

Znaky uvádí buď autor sám v textu, nebo byly dohledány pomocí Kotobank.jp. Transkripce v práci je česká, s výjimkou některých citačních zdrojů, které jsou v souladu s citačními pravidly ISO 690.

² Šikó (1665–1731); jeden z Bašóových žáků

³ Zdroj nedohledán; citováno z: Shirane 2002 s. 194

⁴ Kdy *dominanta* je definována jako: „vztah, který v dané struktuře převládá“ (Mukařovský v *Terminologický slovník českého strukturalismu* [1999] s. 29) a „směrodatná složka uměleckého díla, která ovládá, určuje a transformuje ostatní složky. Právě *dominanta* zajišťuje jednotu a soudržnost struktury a vtiskuje dílu jeho specifickou podobu.“ (Jakobson 1995 s. 37)

⁵ Roman Jacobson citován v: *Terminologický slovník českého strukturalismu* 1999 s. 43

2. HOSOMI

Tato *dominanta* se překládá jako *tenkost* či *štíhlost* a váže se s Bášóovým dílem *Oku no hosomiči*,⁶ které je alegorií pro cestu do svého nitra a odkazuje na to, že cesta k poznání je úzká. (Líman 1996 s. 9–10) Je to manifestovaný básnický jemnocit, který umožňuje využívat intuici, nechat se nést inspirací, a nahlédnout do jemné podstaty věci (Shirane 1998 s. 262), případně zachytit jejich esenci *hon'i* (本意),⁷ či poetickou pravdu *makoto* (誠).⁸

Odkazuje na něco jemného, malého nebo těžko do slov zachytitelného. A jelikož Japonci jsou známí svým smyslem pro detail, a to například právě ve sféře přírodní, jsou *malé*⁹ věci opravdu častým motivem. D. Suzuki ve své knize *Zen and Japanese culture* napsal, že Japonec má tendenci ocenit malého živočicha, jako je brouk nebo žába, spíše než velkolepou scénérii. *Hosomi* má právě proto s tímto postojem spojitost. Makoto Ueda totiž definuje tento estetický ideál jako: „Bylo a je to neviditelné zachvění v srdci básníka, jenž je reakcí na ten nejmenší podnět z přírody. Je jemný, ale není mdlý; má sílu pocházející z mysli básníka, který se koncentruje na maličký přírodní jev.“ (Ueda 1963 s. 426)

*Šizukasa ja iwa ni šimiiru semi no koe*¹⁰

Ticho –
jen hlas cikády
tesá do skály¹¹
(Bašó)¹²

Autor napsal tuto báseň u chrámu Jamadera v dnešní prefektuře Jamagata, kde se mezi skalami rozléhá kdejaký zvuk, a tedy hlas cikády tam byl ještě více slyšet. (1962 s. 102) Zaposlouchal se nejprve do ticha věčnosti, když tu najednou ozve se hlas cikády,

⁶ *Úzká stezka do vnitrozemí*; jedno z klíčových děl Bašóa, popisuje putování se žákem Sorou a obsahuje básně haiku, malby *haiga* a deníkové texty *haibun*.

⁷ Definováno jako „základní přirozenost“ zahrnující tradiční asociace k danému tématu. (Shirane 1998 s. 295)

Vyjadřuje poetickou esenci místa/věci. (tamtéž s. 185)

⁸ Vysvětleno v následujících odstavcích.

⁹ Rozumíme věci nejen fyzicky malé, ale i prosté a obyčejné.

¹⁰ Báseň č. 329 v BK 1962 s. 102

¹¹ Překlad A. Límana: *Ticho – zpěv cikád – proniká do skály* (Líman 1996 s. 24)

¹² Macuo Bašó (1644–1694) původně samuraj, pak poutník a student zenbuddhismu a básník poezie haiku, jež dal myšlenky, formu a ideály, které ji tvoří dodnes.

tak ostrý a silný v kontrastu k předchozímu měkkému tichu a rozléhající se mezi skalami, že se do nich snad až zařezává. Ovšem, aby byl básník schopen zachytit takto jemný vjem, potřeboval si předtím vychutnávat ono ticho, aby pocítil ostrost a sílu hlasu cikády o to více a zřetelněji. Což odkazuje na to, co o jemném podnětu z přírody píše Ueda a sice, že dojem je *jemný*, ale ne *mdlý*.

Blyth také píše o náhlém prolomení ticha horského chrámu hlasem cikády, který zní jako vrtání do skal kolem a cituje Saikontan:¹³ „Když je vše tiché, náhlý hlas ptáka v nás probudí jakýsi klid. Když všechny květiny odkvetou a my uvidíme jedinou květinu, pocítíme nekonečnost života.“ (Blyth 1950 s. 229) To, co z básně *tak nějak* cítíme, ale neumíme pojmenovat, je takzvaná *vůně* nazývaná také jako *josei* (余情)¹⁴ a tedy údajně to nejdůležitější v haiku vůbec (viz Úvod a následující stránky). „Na rozdíl od školy Teitoku, která využívala slovních asociací (především hry se slovy), nebo školy Danrin, která využívala významu slov, Bašó a jeho škola, spojovala pomocí *vůně* předchozího verše, tedy přesahem a atmosférou.“ (Keene 1976 s. 114) A schopnost to zachytit silně souvisí s *Hosomi*. Jemný vjem z vnějšího světa může vytvořit silnou ozvěnu v nitru básníka, které je tiché. A právě on ho dokáže pocítit a ocenit. Blyth ještě cituje Čuang-c':¹⁵ „Když o cestě mluvíme, už to není cesta.“¹⁶ (tamtéž s. 230) Což opět odkazuje na to, co jsem citovala v úvodu a sice, že autor haiku se často snaží vyjádřit něco, aniž by to přímo řekl, nebo že v nespojených bodech (tichu) je mnohem více než v konkrétním obrázku nebo mnoha slovech. Je to přesah básně, který se dá těžko polapit do slov.

*Ume ga ka ni notto hi no deru jamadži kana*¹⁷

Náhle se slunce vylouplo nad obzor

jak silně voní květy švestek

podél horské stezky¹⁸

(Bašó)

¹³ 菜根譚 = z čínského originálu Caigentan (1590); dílo čínského učence Hong Zichenga hovořící o Konfucianismu, Taoismu a Buddhismu; doslova znamená „tři kořeny;“ v Japonsku získalo více čtenářů než v Číně. (z: <https://kotobank.jp/word/菜根譚-67902#w-1537881>)

¹⁴ Rozumíme jako přesah, něco skrytého mezi řádky. Podle Šikeho, jednoho z Bášóových pozdějších žáků, *josei* se používá v klasické literatuře a v *haikai* se tomu říká *dozvuk* nebo *vůně*. (KHT [6]: *Šómon haikai šú I. Explanation of Ten Discussions / Džúron'i benšó*. Šúeiša, 1972. s. 549–625) Znamená to, že verše by na sebe neměly navazovat přímo, ale jemně a neobvykle pomocí *haikai* slov. (NKBZ (51): *Šógakukan*. 1971–76. s. 508); originály nedohledány – ve zdrojích neuvedeny; citováno z: Shirane 1998 s.88; 311 Znaky ověřeny na: <https://kotobank.jp/word/余情-654306#w-2145471>

¹⁵ čínský filosof Čuang-c' (3. století př.n.l.); navazoval na Lao-c' a taoismus. (z: <https://kotobank.jp/word/莊子-89383#w-89383>)

¹⁶ Slovo cesta pravděpodobně odkazuje na *tao* = cestu života/vesmíru

¹⁷ HŠ 1973 s. 114

¹⁸ Př. A Bresky: *Na horské stezce – pojednou slunce vyšlo – z broskvových květů* (Breska 1999 s. 26)

Slovo *notto* znamená náhlé lupnutí a odkazuje na náhlost pocitů a vjemů autora (Blyth 1950 s. 304–5) Scéna se odehrává brzy ráno na jaře, je tedy chladno a na větvích možná bude i sníh. A slovo *notto* odkazuje k ději samotnému, tedy říká něco jako hop. S tímto lupnutím se Bašó vynořuje ze svého pohroužení ve vůni květů zpět do reálného světa své cesty. Bašó právě tím, že chodil pěšky po horách a psal haiku, zosobňoval Tao. (Aitken s. 28–33 1995) Báseň tak vyjadřuje podobnou situaci jako předchozí. Z tiché horské stezky před úsvitem cestovatele probere silná vůně švestkových květů a z té zase úsvit. Možná interpretace by mohla také být, že trmácející se životem zapomínáme na jeho krásu, která nás občas náhle probere jako v této básni. Když jdeme stále dál s hlavou skloněnou a pohledem upřeným k zemi, když tu náhle nás oslní první paprsek dne nebo vůně květů. Tímto způsobem ukazuje haiku na krásu přírody a života a také na spojení věčnosti a změny.¹⁹

*Šiodai no haguki mo samuši uo no tana*²⁰

I solená pražma
ukazuje vychladlé dásně
na pultu rybářově²¹
(Bašó)

Samotná solená pražma navozuje pocit chladu, který umocňují ještě dásně s bílými zuby. (BK 1962 s. 194). Ueda píše, že *hosomi* je moment, kdy se básník přes jemný záchvěv dostává do stavu, kdy souzní s rybou na pultu. „Vždy je to jev venku, který rozechvěje básníkovo srdce. Básník nikdy nehledá venku způsob, jak vylít svoje srdce.“ (Ueda 1963 s. 427) Naproti tomu ovšem Shirane tvrdí, že už od dob Manjóšů se praktikovala poetická technika *kibucu činši* (寄物陳思),²² tedy metaforické vyjadřování vlastních pocitů skrze přírodní jevy. Tuto techniku pak Bašó dovedl do extrému, kdy se vnější a vnitřní stává jedním. (Shirane 1998 s. 263). To se zdá jako dvě protichůdné cesty k jednomu cíli, tedy k jednotě pozorovatele a pozorovaného, subjektu a objektu zvané *bucuga ičinjo* (物我一如). Rozdílné cesty dávají ovšem smysl, neboť jak také píše Shirane, většina spisů o haiku jsou z per Bašóových žáků, kteří se často neshodli na tom, co přesně měl mistr na mysli. Navíc dával každému z nich individuální rady pro konkrétní básně, a ty je těžké zobecnit. (tamtéž s. 257; 267) A jak bude vysvětleno v následujících odstavcích,

¹⁹ Podrobněji rozvedeno v následujících kapitolách.

²⁰ Báseň č. 666 v BK 1962 s. 194

²¹ Př. R. Blytha: *In the fish-shop – The gums of the salt bream – Look cold*. (Blyth 1952b s. xxxiii)

²² Znaky ověřeny na: <https://kotobank.jp/word/寄物陳思-1299332>

je potřeba jak básníka (a jeho srdce), tak přírodní jev ke kontemplaci.

*Keši sagete kenka no naka wo toorikeri*²³

Dere se skrze vřavu
a v ruce drží květ máku²⁴
(Issa)

V této básni opět máme za *dominantu* malou a jemnou věc – kvítek máku v kontrastu s vřavou. Človíček, který se proplétá davem s křehkou květinou, zní jako alegorie básníka, který je sám mezi mnohými a drží si delikátnost svého pohledu tak jako člověk tu květinu. Tedy je zde jednota básníka a květiny (*bucuga ičinjo*). Ovšem, jestli se cítil křehce a uviděl květinu, nebo jestli při pohledu na květinu pocítil svou křehkost, je nezodpověditelná otázka. Nicméně odpověď na ni pro dosažení výsledného estetického okamžiku, není potřeba. Je zde i onen kontrast podobně jako v předchozích dvou básních, ovšem s tím rozdílem, že v nich přecházíme z ticha do náhlého vjemu, a tady je to naopak. Jemnost okamžiku, a jakési *ticho*, které nastane uvnitř nás, když místo na dav lidí se soustředíme pouze na jeden kvítek. Nicméně toto *ticho* není o nic méně výrazné či slabší než vůně květů nebo zvuk cikád mezi skalami. Efekt je stejný.

A ať už tedy básník má prázdné srdce, nebo hledá venku jev, kterým by vyjádřil své pocity, setká se s jevem tak prostým, že by o ně běžné oko sotva zavadilo. Básník haiku je ovšem schopen zachytit poetickou podstatu skutečnosti *makoto*. Bašóův žák Dohó²⁵ tento termín vysvětluje jako upřímnost nebo čistotu. *Makoto* je možné realizovat skrze *fúga*,²⁶ (風雅) tedy například skrze haiku. To, ač *makoto* dříve neobsahovalo a bylo pouhou kratochvílí, se díky Bašóovu obohacení, stalo nesmrtelným uměním. *Makoto* bylo a je totiž obsaženo v mnoha dílech různých mistrů umění. (tamtéž s. 258)²⁷ A právě skrze jemnocit *hosomi* je možné *makoto* zachytit. „Zdá se, že (*hosomi*) odkazuje na jistý okamžik a nastavení vědomí, ze kterého se rodí skutečná poezie. A jako takové se pojí s chvilkami, které bychom mohli označit jako *fúga*, nebo také jako to, co zenová tradice označuje jako *mušin* (無心)²⁸.“ (Pilgrim 1977 s. 47) I podle Bašóových slov se obecně *hosomi* chápe jako stav hlubokého soustředění, kdy je možné zachytit i tu nejjemnější

²³ B.č. 1920 v IHŠ s. 354

²⁴ Př. R. Blytha: *Making his way through the crowd – in his hand – a poppy* (Blyth 1952a s. 316)

²⁵ Hattori Dohó (1657–1730) Bášóův žák; sepsal Sanzóši. (<https://kotobank.jp/word/土芳-105728#w-2067394>)

²⁶ Definováno jako *poetické umění* nejvyššího stupně, především haiku, ale také například umění čajového obřadu.

²⁷ Citováno ze Sanzóši (三冊子) = text vytvořený Bašóovým žákem Hattori Dohóem na základě mistrova učení; obsahuje esenci haikai, vysvětlení B. stylu (蕉風) atd. (<https://kotobank.jp/word/三冊子-70946#w-514052>)

²⁸ Absence světských myšlenek a otevřenost mysli, která je prosta předsudků. (<https://kotobank.jp/word/無心-140497#w-140497>)

inspiraci a bez námahy ji přetvořit do básně. Moment, kdy nic nepřekáží a vše je přirozené. Pilgrim tvrdí, že poezie právě díky tomuto dosahuje oné vysoké spontaneity. (tamtéž s. 48)

Aby toto bylo možné a básník byl takového stavu schopen, je potřeba, aby měl vycvičenou mysl a byl dostatečně pohotový, aby inspiraci zachytil, a také dostatečně uvědomělý, aby se ji nesnažil uměle ohýbat, protože pak se vytratí. Ueda píše, že básníková mysl je průhledná a bez barvy, a proto je možné, aby ji báseň obarvila, vstoupila a pak vystoupila. (Ueda 1963 s. 424) Což podporuje i Suzukiho výrok, že: „Autor není víc než pasivním nástrojem, který umožňuje vyjádření inspirace. (Suzuki 1959 s. 225) Básník je tedy pouze přijímačem, tranzistorem, který nehodnotí, nekomentuje, nekládá své ego do díla, a nechá skrze sebe proudit inspiraci. Báseň tedy působí tak přirozeně jakoby to ani nebyla báseň, ale jen náhodná myšlenka.

*Toricukanu čikara de ukabu kawazu kana*²⁹

Silou své nepřipoutanosti

plave si žába –

po vodní hladině³⁰

(Džósó)³¹

Žába není připoutána k vodě, nebojuje s ní, nebo se nesnaží potopit hlouběji a hlouběji, pouze následuje svou přirozenost a přírodu a tedy plave. (Blyth 1950 s. 246) A jako ta žába se snad cítí i básník, který dovoluje, aby inspirace plynula skrze něj. Jeho ego ustupuje skutečnosti a nechává se jí unášet. Žába plave zcela přirozeně, neboť je žábou. Nesnaží se jí být, jen jí je. Básník se tedy nesnaží být básníkem nebo básně psát, on jím je a píše je. Snaha a dřina, závislost a ulpívání na výsledku, se tu rozplývá a mizí.

Schopnost dosáhnout tohoto stavu nepřipoutanosti je spolu se zenbuddhismem ukryta v nevědomí, kde je chráněna před vnějším světem povrchností. Ovšem, aby člověk získal přístup k nevědomé mysli a jejím pokladům, je třeba se plně očistit od všech sobeckých zájmů a egoismu. Toto umění odkazuje opět na ideu *mušín*. (Suzuki 1959 s. 225–26) Toto vkročení do nevědomí bych moderním slovníkem popsala jako flow, což velmi vyhledávaný stav právě mezi umělci, kteří vědí, že vědomá mysl a ego jsou často překážkou, protože se snaží proces ovládat.

Bašóův žák Dohó zapsal mistrovo učení o psaní básně následovně: „Jsou dvě cesty, jak skládat haiku: *vznikání* a *vytváření*. Jestliže básník svědomitě následuje svůj cíl

²⁹ Citováno z: Blyth 1950 s. 245

³⁰Př. A. Límana: *Lehounce – bez námahy vznáší se – žába na vodě* (Líman 2011 str. 86)

³¹ Naitó Džósó (1662–1704); jeden z Bašóových žáků (Líman 2011 s. 86)

aplikovat/vtělit se do vnějšího objektu, mysl se přirozeně stane básní. Na druhou stranu, básník, který tak neučinil, nemůže dosáhnout toho, že se v něm cokoli změní samovolně v báseň, a tedy je nucen ji vytvořit prostřednictvím své vlastní vůle.“ (SH, 1926 s. 162)³² Tedy, pokud se básník neumí oprostít od svých zájmů a ega, bude báseň *vytvářet*, tedy ji uměle *šroubovat*. Kdežto pokud se mu podaří aplikovat *mušin*, dokáže nechat proudit skrze sebe inspiraci a vyjádří *makoto*. Toto bych dala do kontrastu s tím, co cituje Mukařovský od Liebermanna³³: „Svazek chřestu, kytice růží stačí na mistrovské dílo, ošklivá nebo krásná dívka, Apollón nebo znetvořený trpaslík: ze všeho lze udělat mistrovské dílo, ovšem s dostatečným kvantem fantazie, cena malování je naprosto nezávislá na syžetu.“ Tím je řečeno, že krása nespočívá v zobrazené skutečnosti, ale že je autonomní záležitostí samého díla.“ (Malířská fantazie; s. 19–20)³⁴ Z tohoto pohledu jsou objektu přisuzovány vlastnosti až poté co se stane uměleckým dílem, a jeho kvalita jako samostatné věci je vlastně znevažována. Je potřeba aby umělec dílo vytvořil, aby vytáhl estetický potenciál z objektu. Ovšem v myšlení haiku není snaha objekt zestetičnit či zdokonalit. Je dokonalý takový, jaký je, není zde ani ona otázka estetiky, protože haiku si spíše váží *takovosti*³⁵ a poetické pravdivosti *makoto* než krásy. Básník se pouze naladí na objekt, utiší svou mysl a pod vedením inspirace napíše báseň. A i kdyby hledal jev, který by mu pomohl vyjádřit emoci, kterou už v sobě má, jeho mysl stále musí být čistá. Ke stvoření uměleckého díla podle citátu výše, je sice nutná technika, ale ne *hosomi*.

*Futamoto no ume ni čisoku wo aisu kana*³⁶

Jak miluji

dvě švestky

jedna pozdní a jedna brzká³⁷

(Buson)

Autor nevnímá mezi stromy žádnou soutěž, protože v obou stromech je přítomna síla přírody, jen v jednom je rychlejší a v druhém pomalejší. A autor miluje, jak je jedna právě taková a druhá právě onaká. Přesně takové drobné odlišnosti básníky fascinují. (Blyth 1950 s. 302–3). Buson vnímá přirozenou *takovost* a nedokonalost švestek jako něco krásného. Všimá si v tom delikátní jedinečnosti každé z nich.

³² *Šomon haiwabun-šú: Nippon haišo taikai, Bašó džidai*, IV. [Tókjó, 1926] s. 162; dále jen „SH;“ titul nedostupný; citováno z: Ueda 1963 s. 424; viz Ostatní literatura

³³ Německý malíř Max Liebermann (1847–1935)

³⁴ Zdroj nedohledán; citováno z: Mukařovský, 1966 s. 66; viz Online zdroje

³⁵ Rozumíme přirozenost věci, její základní vlastnost, která vyplývá z její podstaty a není přisouzená okolím.

³⁶ B.č. 19 v BsHŠ s. 14

³⁷ Př. R. Blytha: *I love – the early lateness – of the two plum trees* (Blyth 1950 s. 301)

*Curigane ni tomarite nemuru kočó kana*³⁸

Na chrámovém zvonu

motýl –

a spí³⁹

(Buson)⁴⁰

Báseň dává vedle sebe těžký zvon a křehkého motýlka. (BŠ; IŠ 1959 s. 69) Právě takový stav, kdy se díváme na motýla na zvonu, je naše mysl bez myšlenky (*mušin*), je v poetickém stavu, a to je dostatečné, není třeba hledat symboliku. (Blyth 1950 s. 238) Toto je další z příkladů básní, kdy autor vykresluje jen ten obraz, ke kterému není třeba hodnocení či komentář.

Aby byl básník schopen zachytit *hosomi* a naslouchat tenkému hlasu skutečnosti, všimnout si motýlka na obrovském zvonu, je potřeba, aby „následoval Tvořivost,“⁴¹ tzv. *zóka zuidžun* (造化随順), kdy se spojí poetické umění (*fúga*), osobní duch *kokoro* (心) a duch vesmíru *zóka* (造化). Onicura popisoval, že následovat tento proud znamená uvědomit si tvořivost vesmíru v sobě samém a stát se přítelem čtyř ročních dob. (Shirane 1998 s. 260–61) Aby tohoto básník dosáhl nesmí dovolit svému egu a myslí, aby se „chopilo kontroly.“ Jinak se mu nepodaří „vytáhnout vnitřní podstatu věci“ (tamtéž s. 262) a vyjádřit poetickou skutečnost (*makoto*). Znamená to být ve stavu *mušin*, řídit se intuicí a zachytit tak inspiraci. „Inspirace odkazuje na okamžitý náhled do skryté podstaty věci a Bašó opakovaně zdůrazňoval svým žákům, aby si při psaní básně nenechali ujít záblesk inspirace. „Pokud nahlédnete do podstaty nějaké věci, sepište ji do slov dříve, než vyprchá z vaší mysli.““ (SH, 1926 s. 273)⁴² Je to náhlé a básník se musí cvičit, aby byl vždy připraven přijmout tuto inspiraci a na jeden nádech sepsat báseň. A právě proto je haiku tak krátké, tento moment prožření, nahlédnutí a zakušení estetického okamžiku, trvá jen pár vteřin, protože člověk zůstává pozemskou bytostí, které je egoismus vlastní. A právě taková energie, která je neosobní a neegoistická, je klíčem k vytvoření spontánní básně. A to proto, že energie samotného vesmíru je prostá takových sobeckých emocí jako je vztek nebo radost. Básník se do stavu, kdy je schopen takovou báseň vyprodukovat dostává kontemplací nad přírodním jevem, nad scénou, která se před ním odehrává. (Ueda,

³⁸ B.č. 174 v BŠ; IŠ 1959 s. 69

³⁹ Př. A. Bresky: *Na obrovském – chrámovém zvonu sedí – motýlek spící*. (1999, str. 113); A. Límana: *Na chrámovém zvonu – se usadil motýl – a tvrdě spí* (Líman 1996 s.87)

⁴⁰ Josa Buson (1716–1783) básník a malíř; usiloval o návrat k Bašóově stylu a navazoval na jeho tradici; po Bašóovi považován za druhého největšího básníka haiku. (Líman 2011 s. 24)

⁴¹ Tvořivostí se myslí kreativní síla, která neustále mění přírodu a vše kolem nás. (Shirane 1998 s. 259)

⁴² Citováno z: Ueda, 1963 s. 427

1963 s. 424–425) Tady se tedy dostáváme zpět k důležitosti přírody, díky které je možné haiku napsat a zachytit jemné vlákno skutečnosti a všimnout si drobností. Nicméně báseň je stále výtvořem člověka, protože jak píše například Keene, Bašó upravoval své básně mnohokrát, a tak dlouho, dokud nebyl naprosto spokojen. (Keene 1976 s. 100) To by se mohlo zdát v rozporu s tím, že báseň se nemá *vytvářet*, nicméně pokud inspiraci zachytíme tak, jak je popsáno výše, a pak báseň vyladíme například technicky, není to v rozporu s tvůrčím procesem, který je výše popsán jako *vznikání* básně.

*Asakaze no ke wo fukimijuru kemuši kana*⁴³

V chloupkách chlupaté housenky

se prohání ranní vítr⁴⁴

(Buson)

Autor si všimne větru ne tak, že by ho cítil na sobě, vidí ho na tom malém tvorečku. Takováto scéna je zdrojem hluboké spokojenosti, která pramení z našich srdcí, když se díváme na chlupatou housenku jednoho větrného rána. (Blyth 1952a s. 257-8) Aby mohl autor napsat takovou báseň musí být sladěn s Tvořivostí (viz výše), ale také mít v sobě hodně pokory, aby se věnoval něčemu tak malému, jako je chlupatá housenka. Jelikož Bašó zdůrazňuje inspiraci a učení se od přírody, nutně také odkazuje na překročení ega. Je potřeba se do zkoumaného ponořit a splynout s tím, z čehož plyne jednota básníka a objektu a pak i básně, která vznikne. (Ueda 1963 s.424) Bez odložení osobní touhy *ši* (恣意),⁴⁵ není možné najít krásné v obyčejném a básnickovy pocity jsou neupřímné a není možné dosáhnout *makoto*, místo toho vznikne *umělý* výtvar *sakui* (作為).⁴⁶ (Shirane 1998 s. 262) Tento stav myslí umožňuje vnímat, že daná situace *je* a že *je nějaká*. Haiku příliš nezkoumá, *co* anebo *jak* ocenit, „Básník neříká je to smutné či je to radostné, skvělé či odporné. Pouze zprostředkovává a dává vykrytalizovat pocitu přírody.“ (Ueda 1963 s. 425)

Naopak ve strukturalismu je analýze přikládána velká váha. Mukařovský sice tvrdí, že je estetika přítomna i v nejprostších slovech, ale je třeba se na ně dívat určitým pohledem. A totéž platí i pro různé objekty nebo například řemesla, kdy zlatnictví se jeví estetičtější než řeznictví. (Mukařovský 1966 s. 67) Plus toto hodnocení závisí na subjektu, tedy pozorovateli, který hodnotí. Což, jak jsem již psala, je něco, čemu se autor

⁴³ Citováno z: Blyth 1952a s.257

⁴⁴ Př. R. Blytha: *The morning breeze – seen blowing the hairs – on the caterpillar* (Blyth 1952a s. 257)

⁴⁵ Znaky ověřeny na: <https://kotobank.jp/word/恣意-515437#w-515437>

⁴⁶ Znaky ověřeny na: <https://kotobank.jp/word/作為-509531#w-1977053>

haiku snaží vyhnout. V haiku nebývá přítomen motiv, že objekt naplňuje potřeby subjektu nebo se mu podřizuje, tak jak píše Mukařovský: „...každý akt, kterým se člověk obrací ke skutečnosti, aby na ni tak či onak působil, odpovídá současně a nerozdílně účelům několika, jenž navzájem rozlišit nedovede leckdy ani samo individuum, od kterého akt vychází. (tamtéž) Z toho, co Mukařovský píše, vyplývá, že aby byl objekt viděn jako estetický, je potřeba aby ho subjekt, tedy pozorovatel, zkoumal a tu funkci mu dal (i kdyby nezáměrně). Nepůsobí to tedy, jako by květina měla estetickou funkci, protože je květinou, ale protože je tu člověk, který se na květinu dívá.

Nicméně Shirane píše, že *třešňové květy*⁴⁷ neexistují v přírodě samy od sebe a také neexistují pouze jako střípek básnickovy představivosti. Místo toho začnou skutečně existovat teprve, až když jsou *viděny*, a to tím, že se spojí s Tvořivostí (*zōka*) uvnitř básníka.“ (Shirane 1998 s. 261) Což na první pohled zní jako argument pro Mukařovského, ale z pohledu strukturalismu je květina estetickou, protože jí tu funkci dává pozorovatel. Shirane ovšem zahrnuje jak vnější skutečnost, tak vnitřní představu básníka, tedy je potřeba obojího, aby vznikl poetický pojem *třešňové květy*. Tvůrčí proces není závislý jen na umělci, je to spolupráce umělce s vesmírem/přírodou.

Mukařovského výrok, který zní, že estetika je nevymezená a protkává vše, je celkem v souladu s filozofií haiku, jen s tím rozdílem, že haiku se vyhýbá přívlastkům typu krásný a podobně. Spíše se jedná o *takovost*, která by byla jakousi přirozenou estetikou věci, ale s tím rozdílem, že je to její samotná podstata (*makoto*) a nikoliv funkce přisuzovaná pozorovatelem, subjektem.

*Nodokasa ja Asama no keburu hiru no cuki*⁴⁸

Klid a mír

kouř z hory Asama

a Měsíc v poledne⁴⁹

(Issa)⁵⁰

Myslím, že tato báseň trefně vyjadřuje nezaujatost haiku, kdy o Měsíci ani kouři se nepíše, že je neobvyklý, jasný, znepokojující, píše se jen o koexistenci těchto obrazů. A to i když jsou oba jevy do jisté míry netypické (kouř z hory a Měsíc za dne). Díky tomuto *prostému* položení obrazů vedle sebe, je možné spojit je slovem poklid. Blyth

⁴⁷ Rozumí se *třešňové květy* jako poetický motiv.

⁴⁸ B.č. 1519 v Issa Haikai šú s. 285

⁴⁹ *Peacefulness: – the smoke from Mount Asama; – the midday moon.* (Blyth 1952a s. 44)

⁵⁰ Kobajaši Issa (1763–1827) inovativní a oblíbený básník; i přes těžké životní situace a hořkost života, oceňuje krásu kolem sebe a zachovává si dětský pohled. (Líman 2011 s. 38-9)

připojuje komentář, že i když se Měsíc jeví jako chladný, nezaujatý a mrtvý, a v kontrastu k tomu sopka je destruktivní a aktivní prvek, tak vnímáme, že tyto dvě na první pohled rozdílné věci, se stanou jedním s naším vnitřním klidem a také laděním ročního období. (Blyth 1952a s. 44) Tedy, když překročíme zdánlivý úsudek, že se jedná o *protiklady*, dostaneme se k ultimátní jednotě. A je tomu tak, protože, když si přečteme báseň, aniž bychom ji rozebírali svou kritickou myslí, výjev je to opravdu mírumilovný. A jak píše Shirane, čtenář je aktivním účastníkem tvorby básně a dotváří ji. Haiku tedy vyžaduje *hosomi* nejen od autora, ale i od čtenáře. Což lze spojit ještě s jednotou subjektu a objektu, kdy klid v srdci básníka/čtenáře se spojí s klidem kouře doutnajících sopky a Měsíce v poledne a také s jednotou tvořivosti v básníkově a Tvořivosti vesmíru.

*Akebono ja mugi no hazue no haru no šimo*⁵¹

Rozbřesk

špička lístku ječmene

je omrzlá⁵²

(Onicura)

Spojení prvních paprsků slunce s dotekem mrazu na listu, vyjadřuje jednotu nového zrození a jemnosti. (Blyth 1950 s. 70) Prvky jsou spojeny přirozeně ale neobvykle. Lístek ječmene by se nám s úsvitem nespojil nutně jako obraz nového zrození, ale dodatek o jarním mrazíku, doplňuje tuto skutečnost a zasazuje ji do roční doby, tedy dává spojený nádech počátku. A také je to výřez maličkého jevu z velkého obrazu-světa, kdy si pozorné oko všimne jen takového detailu, jako je jinovatka na listu.

3. SABI/WABI

Sabi a *wabi* jsou dvě *dominanty*, které se významově podobají a v některých případech či obdobích historie jsou zaměnitelné. Podle Suzukiho obě odkazují k aktivnímu estetickému ocenění chudoby, nedostatku, jednoduchosti a schopnosti ocenit to, co je. Uvádí příklad čajového obřadu, který má vyvolat tyto pocity. *Sabi* považuje za více objektivní, přiřazuje ho spíše k jednotlivým objektům jako například *nacume* nebo *čawan* a říká o nich, že mají příchuť *sabi* (*kanmi*).⁵³ Na druhou stranu subjektivnější *wabi* váže ke způsobu života (*wabidžúmai*) běžně spojeného s nedostatkem nebo chudobou či nedokonalostí, případně neschopností naplnit všechna přání. Ovšem zdůrazňuje, že

⁵¹ Citováno z: Blyth 1950 s. 70

⁵² Př. A. Límana: *Světání – na špičkách klasů – jarní jíní* (Líman 2011 s. 62)

⁵³ *Kan = sabi*

člověk, který *wabi* opravdu zná, je prost žárlivosti či chamtivosti, protože je schopen vystačit i s nedostatkem. (1959 s. 284, 288)

Kasulis nazývá *wabi* jako *ústup od*⁵⁴ a odkazuje tak na odchod od světských záležitostí. Spojuje ho také s *fúrjú*,⁵⁵ ačkoli zdůrazňuje, že *wabi* se více zaměřuje na přirozenost spíš než na eleganci. Spíš než krásných květů sakury si *wabi* všimne obyčejné chatrče rybáře nebo lístků zelené trávy vykukující zpod sněhu. (2018 s. 252-53) Což je spojeno i s *hosomi* a schopností všimnout si drobného živočicha.

Sabi pak popisuje jako *ústup dovnitř*⁵⁶ a odkazuje přímo na sloveso *sabišii* (寂しい). Opět zmiňuje, že to není subjektivní pocit osamění a zahrnuje jak osoby, tak objekty. Například, že osamělost nějakého odlehlého místa rezonuje s osamělostí v člověku, který tam přichází a ty se pak navzájem prolínají a posilují.⁵⁷ Tato *dominanta* také zahrnuje to, že jsme ponecháni sami, nebo že je nám *dovoleno*⁵⁸ stárnout a z toho vyplývá schopnost ocenit zašlost a patinu. Jako příklad dává Stříbrný pavilon, který kvůli nedostatku finančních prostředků nebyl nikdy postříbřen. Ve své současné podobě vyjadřuje *wabi*, tedy jednoduchost. Nicméně, kdyby byl postříbřen a podlehl by zubu času, sám osamělý v zeleni zahrady, vyjadřoval by ideál *sabi*. Opět zmiňuje také to, že jsou oba pojmy v současnosti téměř zaměnitelné.⁵⁹ (tamtéž)

Dominantami těchto básní jsou tedy motivy navozující samotu a nejasný patos věčnosti, zároveň však i jistou konečnost a nedokonalost.

*Kosokoso-to waradži o cukuru cukijo zaši*⁶⁰

Tiše vyrábí
slaměné sandály
za svitu Měsíce⁶¹
(Bončó)⁶²

Báseň pravděpodobně popisuje scénu, kdy drobný farmář dělá sandály za svitu Měsíce. (HŠ s. 87) Život na dně tokugawské společnosti má atmosféru osamělosti, patosu a meditativní hloubky. A protože *Sabi* je tichá meditativní samota je v tomto obraze manifestována. (Shirane 1998 s. 78-80) Tato báseň nás opět vrací do skutečného světa,

⁵⁴ Původní termín: *withdrawal from*

⁵⁵ Viz *fúga*

⁵⁶ Původní termín: *withdrawal within*

⁵⁷ Tato rezonance vnitřní-vnější je patrná také v *bucuga ičinjo* a *zóka zuidžun* z předchozí kapitoly.

⁵⁸ Rozumíme, že se nebráníme stárnutí, které je přirozeným procesem.

⁵⁹ V rozbořech následujících básní budu používat termín *sabi*, neboť ten je v literatuře používán častěji.

⁶⁰ Haikai šičibušú (ge) s. 87

⁶¹ Př. H. Shiraneho: *Quietly making – straw sandals beneath – the moonlight* (Shirane 1998 s. 79)

⁶² Nozawa Bončó (1640? –1714); jeden z Bašóových žáků.

ovšem jinak než v *karumi*.⁶³ Tady se spíš jedná o hloubku existence, která se manifestuje i v chudé rodině, protože je přítomna všude, je to opět případ *josei*, tedy podtónu, který je vyjádřen skrze nuzné obrazy. A podle Bašóa poezie, která o tom mluví, musí obsahovat následující: „Při psaní poezie i prózy, člověk nesmí zapomínat na to, čemu se říká *fúga*, tedy umění poezie. *Sabi*, *šiori*, *hosomi* a elegance jsou *fúga*. Bez pochopení tohoto se stane z lidové poezie pouze sbírka běžných slov a stane se hrubou, sprostou nebo bude omezena logikou a ztratí původní duši *haikai*. Pro ty, kteří chtějí jít po cestě *haikai*, je toto zásadně důležité.“ (KHT [10] s. 21–27)⁶⁴ Bašó dokázal učinit krásným to, co by bylo považováno za vulgární, a to právě s pomocí *sabi* a *šiori*. V nich totiž aplikoval koncept *probuzení k vyššímu a návrat k nízkému* tkz. *kógo kizoku* (高悟帰俗)⁶⁵ skrze duchovní pohled na každodennost rozvinul a dal nový život poezii. (tamtéž 80–81)

*Kono miči ja juku hito naši ni aki no kure*⁶⁶

Na této cestě
není ani živáčka
podzimní večer.⁶⁷

(Bašó)

Cesta, kde není živáčka a jen prázdně pofukující podzimní vítr, zesiluje pocit osamělosti. Tato scénérie sama o sobě navozuje osamění a básník, který po ní kráčí sám, vyjadřuje opět osamělost. (BK 1962 s. 129) To koresponduje s tím, jak Kasulis popisuje *nesubjektivnost sabi* a sice, že místo samo o sobě vyjadřuje samotu a ta pak rezonuje v srdci pozorovatele.

„Bašóovo vyzrálé haiku se zabývá základními otázkami. Jestliže prohlašuje, že je sám, myslí tím sám v širé prázdnotě vesmíru, nikoli smutný a opuštěný.“ (Aitken 1995 s. 82) Tento postoj podporuje i A. Líman, který píše, že: „*Sabi* (stesk samoty, osamění) vyjadřuje melancholii filozofického odstupu, samotu nikoliv ve smyslu zoufalého mladického pocitu opuštěnosti, ale naopak sladkou samotu, ve které člověk může naslouchat hlasu vlastního nitra a zpěvu veškerenstva.“ (Líman 1996 s. 11) S tím souhlasí i Ueda, který říká, že *sabi* je univerzální pocit samoty, není to osobní smutek. Je to něco, co je v přírodě samé, v podstatě vesmíru a protkává vše. (Ueda 1963 s. 425)

⁶³ Viz kapitola *Karumi*

⁶⁴ KHT (10): *Šómon hairon haibun šú*. Šúeisha, 1970. s. 21–27. Zdroj nedohledán; citováno z: Shirane 1998 s. 80

⁶⁵ Anglický termín *awakening to the high and returning to the low*; znamená dosáhnout duchovních, uměleckých a poetických výšin jako staří mistři a dát této zkušenosti život skrze každodenní jazyk a svět haikai. (Shirane 1998 s. 296)

⁶⁶ Báseň č. 421 v BK 1962 s. 129

⁶⁷ Př. A. Bresky: *Tou cestou nikdo – se neubírá, sám jdu – v podzimní večer* (Breska 1999 s. 23)

Shirane naproti tomu tvrdí, že Bašó je na konci své kariéry (*aki no kure*)⁶⁸ a je sám. Anebo je to vyjádření zklamání z nedostatku poetických souputníků, touha po těch, kteří by mohli sdílet s ním poetický dialog, a tedy i náročnou cestu. (Shirane 2002 s. 186) Navíc si možná uvědomuje, že nebude mít po své smrti žádného skutečného nástupce. (Keene 1976 s. 124)

Tedy Aitken, Líman a Ueda odkazují na objektivní samotu, prázdnotu bytí, buddhistickou myšlenku, že podstata všech věcí je prázdná. Ovšem není to smutná samota, ale poetická, tklivá, určitým smyslem sladká. Kdežto Shirane a Keene spíš odkazují na osobní pocity autora. Podle toho, co píše Suzuki a Kasulis o *wabi* a *sabi*, daly by se zdánlivě odporující názory rozdělit tak, že první názor mluví spíše o *sabi*, a druhý spíše o *wabi*. Je to podobné mírnému sporu, který jsem zmínila i v předchozí kapitole výše, a sice jestli básník vyjadřuje emoce skrze vnější skutečnost (*kibucu činši*), nebo se nechá ovlivnit tím, co vidí. Tedy jestli je jeho srdce prázdné, nebo naopak. O této básni píše i Blyth, který označuje sice stezku za „stezku poezie,“ které se věnuje jen málo lidí, nicméně ji považuje za totožnou s Cestou života (1952a s. 342) a tedy se jedná o kombinaci názorů výše zmíněných.

Výše zmíněná poetická samota je vetkána i v následující básni Josy Busona:

*Sabišisa no urešiku mo ari aki no kure*⁶⁹

Podzimní večer

osamělost má i své radosti.⁷⁰

(Buson)

Autor si možná skrze podzimní večer a jeho atmosféru uvědomí, že i v osamělosti je radost. Je to přirozený stav bytí, stejně jako podzim, který přijde každý rok, a i když je smutný, je i krásný. Tak možná i každý z nás, nakonec bude stát sám se sebou na konci všeho. A to zakořenění ve svém vlastním já, bytí v souladu s vesmírem, vyjadřuje podle Blytha i následující báseň.

*Uki ware wo sabišigarase jo kankodori*⁷¹

Ach kukačko,

učíš můj smutek

⁶⁸ 秋の暮れ doslova znamená „konec podzimu“

⁶⁹ Citováno z: Blyth 1952a s. 345

⁷⁰ Př. R. Blytha: *An autumn eve – there is a joy too – in loneliness* (Blyth 1952a s. 345)

⁷¹ B.č. 318 na s. 99 v BK

ještě osamělejší⁷²

(Bašó)

Je to báseň, která vychází z rozpoložení, které miluje samotu a smutek. Autor, který už se při pobytu v chrámu osaměle cítí, volá po kukačce, jejíž hlas je teskný, aby ho rozesmutnila ještě víc. (BK 1962 s. 99) Báseň vyjadřuje Bašóův životní cíl, a sice být v co nejbližším vztahu s co největším množstvím věcí. Tento vztah nazývá *sabišisa*, tedy samota. (Blyth 1952a str. 180) Tímto zdánlivým protikladem se míní, že v samotě teprve můžeme naslouchat plynutí vesmíru a skutečně pocítit vztah s přírodou, tedy se světem kolem nás. Ve městě a mezi lidmi toto člověk sotva pocítí, protože neustále něco odvádí jeho pozornost.

*Hjakunen no kešiki wo niwa no očiba kana*⁷³

Snad je sto let stará
tato chrámová zahrada
zapadaná listovím⁷⁴

(Bašó)

Tisíc let je jako včera, je-li to minulost. Skrze osvícení vnímáme věci tak, jak jsou, tedy bezčasově. Vše je nekonečně staré a zároveň věčně nové. (Blyth 1952b s. 356) Při pohledu nebo představě takového obrazu se i člověk cítí stár a zároveň jakoby mimo plynutí času. Pocit, že vidíme scénu poprvé a zároveň jako bychom se na ní dívali celou věčnost. Je to opět vágní pocit bez času, bez mysli a díky motivu opuštěné zahrady, kterou nikdo nezametl od spadaneho listí, a *dominantou* je jemná osamělost. Jako kdyby byl autor prvním návštěvníkem po nekonečně dlouhé době. Báseň trefně vyjadřuje *fueki rjúkó* (不易流行), tedy koncept *neměnného* a *neustále se měnícího*.⁷⁵

*Kare eda ni karasu no tomarikeri aki no kure.*⁷⁶

Na mrtvé větvi
vrána sedí
večer na podzim⁷⁷

⁷² Př. R. Blytha: *Ah kankodori – in my sadness – deepen thou my solitude* (Blyth 1952a s. 180)

⁷³ Citováno z: Blyth 1952b s. 355

⁷⁴ Př. R. Blytha: *A hundred years old it looks – this temple garden – with its fallen leaves* (Blyth 1952b s. 355–56)

⁷⁵ Viz kapitola *Šiori*

⁷⁶ Báseň č. 417 v BK s. 128

⁷⁷ Př. A. Bresky *Na holé větvi – schoulená vrána sedí. – podzimní večer.* (Breska 1999 s. 21)

(Bašó)

Báseň jemně a elegantně vyjadřuje pocit osamělosti. Podle obrazu, který Bašó k básni namaloval, se zdá, že se nejedná pouze o opadanou větev, ale o mrtvý strom. (BK 1962 s. 128) Je to Bašóovo mistrovské dílo, kdy v pár slovech vytvoří celý svět. Černá vrána, které si pozorovatel všimne reprezentuje přítomný okamžik, je v souladu s okolím, které vlivem podzimu ztrácí barvy. Reprezentuje tak „okamžik v a mimo čas,“ a tím se samozřejmě váže k duši zenbuddhismu, která umožňuje spojení inspirace s prostým motivem. (Keene 1976 s.78–79) Ve své jemnosti a nenucenosti obraz vyjadřuje *makoto*, a je to ve výsledku pocit velmi nepříjemný, neboť samotná vrána na uschlé větvi a na podzim večer způsobí čtenáři skoro až mrazení po zádech. Tato ponurá scénérie působí jak osaměle, tak i dojmem konce, neboť jak podzim, tak uschlá větve symbolizují smrt. Blyth také vypichuje spojitost a sladění všech prvků, které vyjadřují samotu. Vrána na mrtvé větvi je již v té době starým motivem, který se používal i v Číně a vyjadřoval nepřítomnost života. (Blyth 1952a s. 338–39).

Opět bychom tu mohli najít rezonanci pozorovatele, který skrze vránu na mrtvém stromě pocítí svou vlastní samotu či konečnost. Možná se bude cítit jako ona a splyne s ní, Bašó ji dokonce namaloval a ztvárnil tak dvakrát, tedy ji musel vnímat opravdu citelně. Je zde tedy vidět znovu jednota subjektu a objektu *bucuga ičinjo*.

*Furu ike ja kawazu tobikomuz mizu no oto*⁷⁸

Do staré tůně

skočila žába

žbluňk⁷⁹

(Bašó)

Tato báseň je považována za vrchol Bašóova stylu tzv. *šófú* (蕉風). (BK 1962 s. 37) I když se zdá, že báseň neobsahuje žádnou emoci, dosáhl autor pocitu tiché osamělosti. Je to naznačeno mezi řádky, tedy skrze *podtón*. Shirane dodává, že báseň poukazuje na pozorovatele, který dokáže samotu ocenit do té míry, že je schopen ve zvuku šplouchnutí vody rozpoznat příchod jara. (Shirane 2002 s.194)

Bašó dokázal v této opět básni spojit *věčné i neustále se měnící*. Starý rybník vyjadřuje věčnost, ale abychom si to mohli uvědomit, tato věčnost musí být narušena, načež je opět znovu nastolena – hladina se uzavře a zklidní. Obdobně funguje i báseň o

⁷⁸ Báseň č. 77 v BK s. 37

⁷⁹ Překlad převzat od A. Límana 1996 s.17

překlad A. Bresky: *Pradávný rybník – jen skočí-li tam žába – zažbluňkne voda*. (Breska 1999 s. 21)

cikádách v horském chrámu.⁸⁰ (Keene 1976 s. 89) Starý rybník odkazuje na hluboký stav meditace a vyobrazuje samotnou Bašóovu mysl, která se nachází ve stavu hlubokého pohroužení – *samádhi*. Báseň celkově vyznačuje klid a hloubku. Ovšem jelikož „Pohroužení bez vynoření znamená nedosažení naplnění,“ (Aitken 1995 s. 24; 27) stejně jako z meditace/*samádhi*, je potřeba pro plné uvědomění vystoupit. To je v této básni zastoupeno právě zvukem vody. Toto vystoupení je něco, co není omezené pouze na zenbuddhistickou meditaci, ale je možné a žádoucí, přenést to do každodenního života, jelikož to je prostor, ve kterém se haiku vyskytuje, a tak se *navrátit k nízkému (kizoku)*.⁸¹

A je zvláštní, že i když se scéna odehrává na jaře (žába je jarním tématem), tak působí takto osaměle/klidně. Ze západního pojetí to není něco, co bych čekala, protože jaro si příliš osaměle nepředstavuji. A je pravda, že básně, které se váží k *sabi* jsou často zasazeny do podzimní či zimní doby. Navíc podle Bašó kušů Bašóův žák Kikaku k veršům o žábě a zvuku vody radil přidat něco jako *jamabuki*, ale to mistr odmítl a použil *furu ike*. (BK 1962 s. 37) Tedy odmítl tu živost jara, která je automatická a konvenční. Udělal něco nového a neobvyklého, což je opět kvalita, která je pro haiku jedna ze základních. A navíc, jak podotýká Keene, i když je žába obklopena květy vizuálně přitažlivá, postrádá efekt věčnosti starého rybníka. (Keene 1976 s. 89)

4. ŠIORI

„*Šiori* ve svém pozdějším užití odkazuje na báseň, která může vyjadřovat více věcí, nicméně všechny mají společný podtón smutku, kdy smutek je definován jako neosobní pocit a nejedná se o lítost, tedy osobní emoci.“ (Ueda 1963 s. 426) *Dominantou* jsou tedy motivy, které navozují pocit nejasného smutku, tesknosti, tklivosti. Stejně jako v předchozí kapitole *Sabi*, je zde zmíněna neosobnost/nezaujatost, není to patetické vylití svého neštěstí, je to obecný povzdech nitra, který vyjadřuje smutek, ale ne sklíčenost nebo utrpení. A proto není někdy na první pohled jasné, jestli se jedná o melancholii pocitovanou nad koncem léta, nebo pomíjivostí lidského života.

Sabi a šiori si jsou trochu podobné a Ueda oba spojuje s přírodou a rozlišuje takto: „Pocit *sabi* je založen na filosofickém přístupu, naproti tomu *šiori* vychází z nejednoznačnosti poetického pocitu. Oba pocity mají jistý a téměř identický podtón, nicméně *šiori* pravděpodobně více podtrhuje smutek než osamělost.“ (tamtéž) Toto rozlišení vyplývá i z Kjoraiova⁸² vysvětlení, kdy obě *dominanty* je těžko postihnout

⁸⁰ Viz kapitola *Hosomi*

⁸¹ Viz kapitola *Karumi*

⁸² Mukai Kjorai (1651–1704); jeden z Bašóových žáků; editoval B. sbírky; psal básně, kde je každé slovo nezaměnitelné. (Líman 2011 s. 83)

slovy a opravdu jsou spojeny, nicméně *sabi* spíše vyjadřuje osamělost (*sabišisa*), ticho (*kandžaku*) a je tváří básně (*iro*), kdežto *šiori* je spíše patos a smutek (*aware*) a vyjadřuje podtón (*josei*) (*Haikai mondó s. 107*)⁸³ Dále ještě píše, že *šiori* se musí projevit v básni přirozeně, protože pokud se o něj básník vyloženě snaží, nevydaří se mu to. (NKBZ [51] s.464)⁸⁴ Což je vlastně napsané i v kapitole *Hosomi* o vytváření básně a platí přirozeně i o ostatních *dominantách*.

*Juku haru ja tori naki uo no me wa namida*⁸⁵

Jaro odchází
ptáci naříkají a oči ryb
se lesknou slzami⁸⁶
(Bašó)

Báseň popisuje loučení, teskné jako loučení se s jarem, Bašóa s vyprovázejícími přáteli. (BK 1962 s. 25) Obsahuje patos, ale zároveň lehkost, a to díky motivu naříkajících ryb. (Keene 1976 s. 106) Když odchází jaro můžeme pocítovat jistý smutek, ale je to jen povzdech, přesah básně (*josei*). Něco opět končí, ale vždy jsme věděli, že to nastane, neboť se vesmír a příroda neustále mění (*rjúkó*). Dohó napsal, že aby bylo dosaženo *makoto* a my pouze neimitovali druhé, je potřeba následovat tyto změny, které jsou podstatou samotné přírody. Zároveň však je pravdou, že některé básně vyjadřují věčnost a bezčasovost a jsou nesmrtelné, dotknou se nás i po uplynutí staletí. (NKBZ [51] s. 545–46)⁸⁷ Obojí je totiž aspektem vesmíru, který se z materiálního hlediska mění neustále, ale metafyzicky je věčný. (Shirane 1998 s. 264–65) Což odkazuje na koncept *fueki rjúkó*, tedy *neměnný a neustále se měnící*.⁸⁸

Koncept změny ročního období je ovšem citelněji znát ke konci roku, kde převládá motiv chřadnutí, který dává autorovi i čtenáři *šiori* pocítit ještě více přímo, neboť samotný podzim je prodchnut tímto neosobním smutkem.

*Ibara oi susuki jase agi obocukana*⁸⁹

Divoká růže uvadá
traviny řídnou

⁸³ KHT (10): *Haikai mondó s. 107*; zdroj nedohledán; citováno z: Shirane 1998 s. 310

⁸⁴ NKBZ (51): *Kjoraishó*. Iwanami šoten, 1971–1976. s.464; zdroj nedohledán; citováno z: Shirane 1998 s.79

⁸⁵ (báseň č. 30 v BK s. 25)

⁸⁶ Př. A. Límana: *Jaro už odchází – ptáci pláčou – i ryby mají oči plné slz* (Líman 2011 s. 20)

⁸⁷ Zdroj nedohledán; Citováno z: Shirane 1998 s. 264

⁸⁸ více v kapitole *Karumi*

⁸⁹ B. č. 783 v BŠ; IŠ s. 171

a lespedézie blednou a slábnou⁹⁰

(Buson)

Báseň je trefným vyjádřením toho, jak postupující podzim ovlivňuje jednotlivé rostliny na louce. (BŠ; IŠ 1959 s. 171) Autor tu vlastně jemným způsobem popisuje, jak všechno umírá a slábne. Snad vybral rostlinnou říši, protože je zrovna viděl, ale možná také proto, že smrt rostlin je jakoby postupná a jemná, a tedy splňuje princip smutného podtónu. Blyth píše, že každá z rostlin umírá svým vlastním způsobem a že i když jejich čas minul, vyjadřují hluboký smysl, který sice není krásný, ale s krásou souvisí. (Blyth 1952b s.117) Tedy, že věc dojde svého naplnění až když skončí a její cesta je dovršena.

*Furudera no fuji asamašiki očiba kana*⁹¹

Listy už opadaly

jak uboze teď vypadá

vistárie ve starém chrámu⁹²

(Buson)

Shirane definuje *šiori* jako: „citlivost vůči slabým nebo delikátním věcem, především ve formě patosu (*aware*),“ (Shirane 1998 s. 297) a tedy zdánlivé ohodnocení odkvetlé rostliny bude spíše vyjádřením soucitu (*aware*) s ní. Vistárie může být viděna jako slabá rostlina, která jen pasivně přijímá tok času a osud a ve své odkvetlé formě vypadá obzvláště křehce a zchradle. Blyth dává do kontrastu kvetoucí rostlinu plnou života se starým chrámem, který je poznamenán zubem času. Nicméně když listy opadají, je kmen rostliny groteskní a vypadá zanedbaně stejně jako brána a sloupy chrámu. (Blyth 1952b s. 356) Soucit je cítit i z básně následující, kdy si Bašó všiml ohnutých květín pod tíhou prvního sněhu.

*Hacujuki ja suisen no ha no tawamumade*⁹³

Už napadl první sníh

a listy narcisů

se ohýbají⁹⁴

(Bašó)

⁹⁰ Př. R. Blytha: *The wild rose growing old – The pampas grass thinning – The lespedezas faint and weak* (Blyth 1952b s. 117)

⁹¹ B. č. 746 v BSHŠ s. 142

⁹² Př. R. Blytha: *The leaves having fallen – How miserable the wistaria – Of the old temple!* (Blyth 1952b s. 356)

⁹³ B.č. 711 v BK s. 204

⁹⁴ Př. A. Bresky: *Sníh první napad! – Dost právě, aby ohnul – narcisu listy.* (Breska 1999s. 25)

V návaznosti na smutný patos předchozí básně o umírání květin, je motiv odchodu a konečnosti také například v následující básni o divokých husách.

*Kaeru kari asama no keburu ikudo miru*⁹⁵

Táhnoucí divoké husy,
kolikrát jste už viděly
stoupat kouř z hory Asama?⁹⁶

(Issa)

Táhnoucí husy jsou jednak pomíjiví tvorové, jednak stále se pohybující a často migrující zvířata, a autor se jich ptá,olikrát viděly kouř stoupající z hory, která se od jejich narození sotva změnila a bude tam ještě po mnoho generací dalších hus. Je tedy jakoby věčná. Navíc otázka, která nemá odpověď vyjadřuje nejistotu a nejasnost, jestli se bude situace opakovat, nebo jestli už nenastane nikdy. Tedy by mohla autorovi proběhnout hlavou otázka, kterou už neřekne nahlas, a sice, „kolikrát ho ještě uvidíte?“

*Mitabi nakite kikoezu narinu šika no koe*⁹⁷

Tříkrát byl slyšet
jelena hlas –
a pak už ne⁹⁸

(Buson)

Od dávných dob byl hlas jelena považován za poetický zvuk spojený s nenaplněnou láskou a smutkem z toho plynoucím. Bašó přidal hlubší význam, a to návrat k přírodě. (Blyth 1952b s. 61) Nicméně i tak je báseň ve svém přesahu trochu melancholická a vyjadřuje poetickou podstatu smutku (*makoto*), takže něco z tradičního pojetí tam přeci jen zůstalo. A když bychom o tom přemýšleli jako o návratu k přírodě, pak ten znamená, že se musíme vzdát některých věcí, které poskytuje společnost a běžný život. Jakmile se ovšem na tuto cestu vydáme, už není cesty zpět. A řádek „a pak už ne“ navozuje podobné pocity, jako nezodpovězená otázka v básni předchozí.

⁹⁵ Citováno z: Blyth 1952b s. 64

⁹⁶ Př. R. Blytha: *Departing wild geese – how many times have you seen – the smoke of mount Asama?* (Blyth 1952b s. 64)

⁹⁷ B.č. 549 s.107 v BsHŠ

⁹⁸ *Three times it cried – and was heard no more – the voice of the deer* (Citováno z: Blyth 1952b. s. 61)

*Bii to naku širigoe kanaši joru no šika*⁹⁹

Je teskný
táhlý nářek
jelena v noci¹⁰⁰
(Bašó)

Bašó se nenechal pohlit tradičním pojetím motivu jelena a dokázal vyjádřit skutečný pocit, který táhnoucí se nářek jelena navozuje. (BK 1962 s. 162) Motiv noci přidává ještě pocit většího chladu, samoty a smutku a navozuje představu, jako by byl člověk sám v lese. Blyth píše, že hlas jelena je nelidský a bezejmenný. (Blyth 1952b s. 62) Tím je právě vyjádřením pocitu smutku, který ale ač je sebezjevnější zároveň nejde uchopit a je neosobní, tak jak *šiori* má být.

*Tódango mo kocubu ni narinu aki no kaze*¹⁰¹

I Deset knedlíčků
je jako drobečky
podzimní vítr¹⁰²
(Kjoroku)¹⁰³

Slavné knedlíčky prodávané pod deseti navlečené na konopném provázku z horské čajovny v tehdejší provincii Suruga. Báseň prý Kjoroku přinesl do mistrovny poustevny v den, kdy se stali mistrem a žákem. A protože báseň obsahuje plynutí času (knedlíčky se mění na drobečky), je dojem *šiori* z básně ještě hlubší a to je chvályhodné (HŠ s. 286) Podle Bašóa prý je tato báseň manifestací *šiori*, protože slavné knedlíčky *tódango*, které místní prodávali cestovatelům, jsou kvůli nepříznivé době menší. A toto zklamání rezonuje v podzimním větru, což je klasický motiv osamělosti. (Shirane 1998 s. 79) Motivy v básni jsou organicky propojeny a z pohledu *bucuga ičinjo*, se autor možná cítí smutně, protože život je těžký, a i těch deset knedlíčků, na které se utrmácený (cestou/životem) cestovatel těší, nakonec jsou zklamáním a člověka ještě profoukne chladný podzimní vítr, který vzbuzuje melancholii nebo sklíčenost. Člověk se pak cítí slabý a malý, možná jako ten knedlíček, který byl okolnostmi dohnán k takové skromnosti.

⁹⁹ B.č. 543 v BK s. 163

¹⁰⁰ Př. R. Blytha: *Hee the lingering cry – Is mournful – The deer at night* (Blyth 1952b s. 61)

¹⁰¹ Haikai šičibušú (ge) s. 286

¹⁰² *I ty knedlíčky – na šňůrce jsou menší – podzimní vítr* (Líman 2011 s. 81)

¹⁰³ Morikawa Kjoroku (1656–1715); jeden z Bašóových nejmilejších žáků; prý právě on nejlépe pochopil Bašóovu duši. (Líman 2011 s. 79)

Obdobný pocit navozený podzimem je znatelný i v následující básni od Josy Busona:

*Bimbó ni oicukarekeri kesa no aki*¹⁰⁴

Dnes ráno na podzim
do kouta zahrán jsem byl
chudobou¹⁰⁵
(Buson)

Dlouhotrvající chudoba je jako chronická choroba, jen daný den je v podzimním ranním vzduchu cosi, co dává pozorovateli pocítit tu bezvýchodnost a beznadějnost všeho. Podzim je totiž v poetické harmonii s chudobou. (Blyth 1952b s.232) Autor unavený a „přemožený“ dlouho trvající chudobou se už cítí zahrán do kouta. Právě toto podzimní ráno, snad proto, že je chladné nebo nevlídné, jednotvárně šedé a bezútěšné. Tedy říká, že podzim a chudoba jsou spojeny, mají stejný podtón (*josei*) a poetickou podstatu (*makoto*), která vyjadřuje odcházení a pomalé umírání.

Haiku jako zrcadlo životní situace napsal i sám Bášó a to jako svou poslední báseň, když ležel na smrtelném lůžku obklopen svými studenty.

*Tabi ni jande jume wa kareno wo kakemeguru*¹⁰⁶

Na cestách nemocen
můj sen se potuluje
pustinou¹⁰⁷
(Bašó)

Báseň je někdy považována za jeho *džisei* (辞世),¹⁰⁸ tedy předsmrtnou báseň. On ovšem prý řekl, že žádnou psát nebude, i když ho jeho žáci prosili. Tvrdil, že by každá z jeho básní mohla být tou předsmrtnou. (Hoffmann 1986 s. 85) A tento postoj odkazuje opět na pomíjivost života a to, že jeden neví, kdy skončí. Mistr byl s konečností všeho věcí v míru, byl v souladu s přírodou a byl „připraven“ odejít, až nastane jeho čas. Z pohledu *kógo kizoku*, by se vrátil k *nízkému*, tedy zpět do země a konečnosti, ale

¹⁰⁴ B.č. 460 v BSHŠ s. 91

¹⁰⁵ Př. R. Blytha: *Overtaken by poverty – this autumn morning* (Blyth 1952a s. 232)

¹⁰⁶ Báseň č. 758 v BK s. 216

¹⁰⁷ Př. A. Límana: *Na cestách, nemocen – mé sny se toulají – pustým močálem* (Líman 1996 s. 39); A. Bresky: *Já onemocněl – na cestě své, sny moje – jdou zprahlou stepí*. (Breska 1999 s. 22)

¹⁰⁸ Podle Hoffmana odráží více než co jiného spirituální dědictví Japonců. A to proto, že byly nsvázány konvencemi a otevřené. (Hoffman 1986 s. 28)

zároveň by postoupil k vyššímu, kdy by překročil čas a vyvanul.

*Furuike ni zóri šizumite mizore kana*¹⁰⁹

Starý rybník

slaměný sandál se potopil až ke dnu

děšť a sníh¹¹⁰

(Buson)

Přirozeně myslíme na Bašóovu báseň o žábě, která vyjadřuje jaro a jeho sílu, kdežto tato vyjadřuje zimu a smrt všech věcí. (Blyth 1952b s. 235) Opuštěný sandál vyjadřuje osamělost a v kombinaci s deštěm a sněhem, který padá, je celá scéna chladná. (BŠ; IŠ s. 183) Když skočí žába do vody, jde tam, kam patří a také se znovu vynoří. Jak se ale jednou sandál potopí, zůstane na dně rybníka navždy. To vyjadřuje konečnost věcí, která je nevyhnutelná pro všechny a všechno. Snad smutek v srdci autora rezonuje s tímto výjevem a on se cítí jako sandál nasáklý vodou na dně rybníka, sám, bez svého páru, a ještě k tomu zkřehlý zimou a nevlídným počasím.

5. KARUMI

Haiku má kvality staré čínské a japonské poezie, ale zároveň má kvalitu zenovou, díky které je schopno ocenit běžné až vulgární aspekty světa. (Keene 1976 s.79) Není totiž odděleno od okolního světa, je jeho součástí. A právě *dominanta karumi* vyjadřuje onen návrat k nižšímu (*kizoku*) z transcendence a *probuzení k vyššímu (kógo)*. Od nezachytitelné krásy a patosu, kterou jsem se pokoušela postihnout v předchozích kapitolách, k lehkosti, prostotě a uzeměnosti zpět do světa lidí. Pilgrim odkazuje v tomto kontextu na zenové obrazy o tom, jak zkrotit býka, jenž je analogií cesty k osvícení. Po dosažení satori, se bodhisattva vrací do samsára, aby pomohl i ostatním duším na cestě do nirvány.

Bašóovi se podařilo v mnoha básních propojit dva obrazy, které si na první pohled odporují, ale mají vnitřní souvislost. Vytváří tak spojení neměnného a stále se měnícího *fueki rjúkó*, vnějšího a vnitřního, duchovního a světského. (Shirane 1998 s. 278). „Je třeba abyste se povznesli k vyššímu a navrátili se k nižšímu. Stále byste měli hledat pravdu v poezii a s tímto pokročilým uvědoměním se vrátit k básni, kterou máte před

¹⁰⁹ Báseň č. 842 v BŠ; IŠ s. 183

¹¹⁰ Př. R. Blytha: *The old pond – straw sandal sunk to the bottom – sleet falling* (Blyth 1952b s. 235)

sebou.“ (NKBBZ [51] s. 546)¹¹¹ Což znamená mít poetický nadhled, a pak se vrátit do světa hmoty a s tím povznesením se věnovat momentální básni nebo vlastně i jakékoli činnosti. Toto je princip, který jsem zmínila v kapitole *Hosomi* v části o *samádhí*, kdy „Ponoření (povznesení) bez vynoření (návrat) znamená nedosažení naplnění.“

Bašó se tomuto aspektu věnoval až později ve svém životě, když si všiml, že jeho básně začínají ztrácet ducha haiku a mají v sobě starobu (*furubi*) a těžkost (*omomi*). V té době také začal propagovat ideu *neustále se měnícího (rjúkó)* a novosti (*atarašimi*) jako kontrast k *neměnnému (fueki)*, které je třeba v *sabi* či *šiori*. Kjorai: „Lehkost (*karumi*) je nyní oceňována právě proto, že je vyjádřením dnešní neustále se měnící skutečnosti *rjúkó*,“ (KBZ [7] s.446–57)¹¹² Záměrně se začal vyhýbat abstrakcím a vrátil se ke každodenním tématům. (Shirane 1998 s. 268–69) Zaměřil se také na hovorová slova, protože „Kvalita haiku spočívá v tom, že napravuje běžný jazyk.“ (NKBBZ [51] s.604)¹¹³ Tato *dominantna* ovšem musela být pro Bašóa náročná, neboť jeho básně se vyznačovaly velkou komplexností. (Keene 1976 s. 115) Shirane cituje jednu příhodu, kdy Bašó vybral tak běžné téma, že se někteří mladí žáci zasmáli s tím, že „To téma je tak obyčejné, že ho sotva lze nazvat *hokku*.“ Načež mistr odpověděl: „Smějete se, protože jste ještě nedospěli k pochopení. Měli byste studovat tuto báseň a pochopit proč je třeba si dát záležet na lehkosti, abyste se dokázali vyhnout těžkosti. (KBZ [7] s.451)¹¹⁴

Bašó se potýkal s odporem žáků k této změně, a to celkem pochopitelně, protože nebylo snadné opustit zažitě praktiky *haikai*. Navíc si možná žáci uvědomovali, že prostá báseň musí být opravdu dobrá, aby nevyzněla hloupě. (Keene 1976 s. 116) Neztratit kontakt s běžným světem a životem mu pravděpodobně umožnila zkušenost z haiku školy Danrin, která dávala důraz na neustále se měnící lidský svět. (tamtéž s. 77–76)

*Neko no koi jamu toki neja no oborozuki*¹¹⁵

Kočí láska

když je po všem,

mlhavý Měsíc v ložinici¹¹⁶

(Bašó)

¹¹¹Zdroj nedohledán; citováno z: Shirane 1998 s. 255

¹¹²Zdroj nedohledán; citováno z: Shirane 1998 s. 268–269

¹¹³Zdroj nedohledán; citováno z: Shirane 1998 s. 276

¹¹⁴Zdroj nedohledán; citováno z: Shirane 1998 s. 273

¹¹⁵ Báseň č. 59 v BK s. 33

¹¹⁶ Př. H. Shiraneho: *Cats makin love – when its over – misty moonlingt in the bedroom* (Shirane 2012 s. 177-8)

Ke *karumi* patří i lehké parodování klasických témat, což je jeden z motivů, který se v haiku objevuje. Například oblíbené jarní téma *neko no koi*, je parafrází na lásku v poezii *waka* a vyobrazuje její přízemní variantu. Shirane ještě dodává, že si to básníci haiku mohli dovolit parodovat proto, že motivy z poezie *waka* byly tak obecně známé. (Shirane 2012 s. 178) Jakobson píše, že „inovace je možná pouze na pozadí tradice,“ a že „formalistické studie osvětlily skutečnost, že toto současné uchování tradice a odpoutání se od ní tvoří podstatu každého nového uměleckého díla. (Jakobson 1995 s. 41) Což je zajímavé, protože Bašó se nejprve věnoval té tradici a technice, a pak se ve své inovaci vrátil zpět na začátek.

Tichý Měsíc je v kontrastu s otravným jekotem kočky. (BK 1962 s. 33) Kočky i čas v ložnici jsou záležitostí z tohoto světa, ale prvek transcendence, který by mohl odkazovat právě na parodování poezie *waka*, je Měsíc, který je svědkem. Je to tedy spojení přízemního a světského (*kizoku*) s něčím vyšším (*kógo*), ideálním nebo možná nedosažitelným, a to v jedné básni. Je to parodie, ale není sprostá, je jemná a dojde čtenáři právě tak jemně, jelikož není explicitně vyjádřena, tedy je tu opět prvek přesahu *josei*. Jistá nevyřčenost a přítomnost bílého/prázdného místa, kterou Tosa Micuoki¹¹⁷ zdůrazňuje při malbě, je klíčová také pro poezii, protože by se člověk neměl snažit vše co chce sdělit vměstnat do slov. Neboť, tak jako bílé místo a jistá *nedokončenost* má svůj účel, dává prostor pro náznaky a dělá obraz větší. (Yasuda, A. s. 235–36)¹¹⁸ Obrazy v básni spolu na první pohled nesouvisí nebo si dokonce odporují a jsou tedy příkladem výše zmíněné kombinace, která je v haiku přítomna velmi často a jak trefně přirovnává Shirane, působí jako montáž ve filmu, která skládá obrazy a navozuje určité pocity.

*Ki no moto wa širu mo namasu mo sakura kana*¹¹⁹

Pod sakurovými stromy
na polévku, rybí salát a všecko
kvítky¹²⁰
(Bašó)

Báseň vyjadřuje, že květy jsou úplně všude, tam i tam a nejen v jídle. (BK 1962 s. 50) I tato báseň je překroucením tradičního motivu, neboť nevypráví o pozorování květů, jak by se očekávalo, ale o oslavě, která se pod nimi odehrává. (Shirane 1998 s. 273) Tedy je zde opět pohled výš k sakurovým větvím (*kógo*), a pak opět návrat dolů

¹¹⁷ Japonský malíř (1617–1691)

¹¹⁸ YASUDA, Akio. *Nihon no geidžucuron*. 1957. s. 235–36; Zdroj nedohledán; citováno z: Shirane 1998 s. 272

¹¹⁹ Báseň č. 133 v BK 1962 s. 50

¹²⁰Př. A. Limana: *Pod sakurou – polévka rybí salát – a na všem okvětní lístky* (Liman 2011 s. 18)

(*kizoku*), na zem ke světské oslavě s jídlem a pitím. Blyth píše, že je to spíš obraz než báseň a zmiňuje propletenost jednotlivých jevů. (Blyth 1950 s. 360) Tedy, že vše je jedno, propojeno, nirvána je samsára, vyšší je nižší. Báseň začíná jako typicky jarní, je v ní pozorování květů (*hanami*), krásná pomíjivost (*ryúkó*) sakurových kvítků. A náhle přichází obrázek jídla, které v kontrastu s lehkou krásou narůžovělé něžnosti, je světské a přizemní. Ačkoli, jak píše Shirane, za podřadné a nečisté bylo považováno v klasické literatuře, nicméně se vznikem *haikai* se začalo používat jako běžný motiv v básních. (Shirane 2012 s. 183)

*Ó tonde waga mi mo čiri no tagui kana*¹²¹

Let' motýlku!

cítím se

jako ten prach

(Issa)¹²²

Autor báseň napsal za jarního dne, když byl na pochůzce hledat střechu nad hlavou. (BŠ; IŠ s. 331) Motýl je krásný a plný života, neustále poletuje a je na pestrobarevné louce. Ale jeho život je krátký, tělo křehké, je to stvoření z prachu, tedy pomíjivé. Autor si možná skrze pohled na motýla uvědomuje právě onu křehkost života. *Dominantou* je zde jednak jistý smutek, ale jednak také lehkost, kterou vyjadřuje motýl a prach. A jestliže za pocitem prachu stojí nuzná životní situace, jedná se v kontrastu s motýlkem plným života spíše o projev *návratu k nižšímu*, tedy opět je to návrat do prachu světa, pomíjivosti a smrtelnosti a *neustále se měnícího*. Blyth vypichuje jistou nespokojenost autora se sebou samým a radostnost motýla a píše, že „ten, kdo se cítí bytostí z prachu, již přešel ze stavu těžké zemitosti do světa světla a vzduchu.“ (Blyth 1950 s. 237) Což zní trochu jako by se autor chtěl *povznést k vyššímu*, což můžeme chápat jako přesah básně (*josei*). Ovšem oba náhledy skutečnosti jsou natolik propojené, že mohou být obsaženy takto komplexně i v jedné básni, stejně jako jsou obsaženy v životě jako takovém, který není jen černý nebo bílý.

*Kangiku no tonari mo ari ja ikedaikon*¹²³

Jako rovná s rovnou

zimní chryzantéma

¹²¹ Báseň č.63 v BŠ; IŠ s. 331

¹²² Př. R. Blytha: *The flying butterfly – I feel myself – a creature of dust* (Blyth 1950 s. 237)

¹²³ Citováno z: Shirane 2002 s. 187–88

bílá ředkev¹²⁴

(Kjoroku)

V neobvyklém spojení dvou nepřibuzných motivů si báseň zachovává jakousi čerstvost a neotřelost, což je ostatně vyjádřeno i v první básni této kapitoly. Shirane píše, že jsou to na první pohled dvě protichůdná vyobrazení, chryzantéma proti ředkvi, ale jelikož chryzantéma je zvláštní a obdivována tím, že kvete a vydrží i v zimě, a *daikon* byl přes zimu skladován na jaro, jsou obě věci neobvyklým způsobem spojeny. To je i to, o co se básníci snažili a co Bašó tak propagoval, a sice aby se básník díval za *hranici* (*kuruwa* 廓),¹²⁵ čili za předpokládané asociace, která se k tématu vážou. Shirane také zmiňuje možnou alegorii s tím, že Kjoroku je ředkev a Bašó jako mistr je chryzantéma. Bašó totiž neměl v úmyslu pouze dávat do juxtaopozice dva prvky odlišné, snažil se také o to, aby měli jakousi skrytou spojitost. (Shirane 2002 s. 187-88) A právě toto hledání skrytých spojitostí, které může vidět básník ať už díky jemnocitu (viz *Hosomi*), tak i v odlehčeném svěžím, jakoby dětském pohledu, který je schopný vidět nekonvenční spojitosti a snáze sáhne po originálním výkladu. Myslím, že se pro *karumi* hodí spojení *to think out of the box*,¹²⁶ protože poukazuje na onu neotřelou kombinaci. "

*Uguisu ja doroaši nuguu ume no hana*¹²⁷

Pěnice

si čistí nožky

mezi švestkovými květy¹²⁸

(Issa)

Karumi vyjadřuje nepřipoutanost k vzhledu a imige, k tomu, jak by něco mělo být a přijímá přírodu, lidi a svět takový, jaký je a nelpí na něm. I když je nedokonalý a ne vždy krásný, nebo krásný jinak, než by bylo normou. Zahrnuje to i zenovou myšlenku, že samsára je nirvána a nirvána je samsára, tedy jednota těchto zdánlivých protikladů. (Pilgrim s. 52) Podobnou myšlenku vyjadřuje i tato báseň, kdy Blyth komentuje, že ideál čistoty a nečistoty je arbitrární a vlastně zbytečný. Je to jen omezení navíc, které můžeme odložit. (Blyth 1950 s. 184) Básník haiku ho rozhodně odloží. A proto může vnímat jak

¹²⁴ *Next to even – the winter chrysanthemums – fresh radish* (Shirane 2002 s. 187–88)

¹²⁵ V původním významu hradní zeď.

¹²⁶ Schopnost myslet jiným, inovativním, způsobem a neřídít se pouze zaběhlými konvencemi a tradicemi. (Z: dictionary.cambridge.org)

¹²⁷ Citováno z: Blyth 1950 s. 184

¹²⁸ Př. R. Blytha: *The uguisu – cleans its muddy feet – among the plum blossoms* (Blyth 1950 s. 184)

bláto, tak pěníci i květy švestek a nemusí nic odřezávat nebo degradovat. Nechá to tak, jak to vidí.

Ze základu strukturalismu plyne to, že jednotlivé členy si nejsou nadřazeny, ale mají jen vztah k sobě navzájem (Mukařovský 1966 s. 72) Čili strukturalismus vnímá svět jako mozaiku věcí, které jsou v nějakých vztazích. To haiku také, nesrovnává pěníci a bláto, jsou jen ta témže místě v tentýž čas a vytváří určitý obraz, který dává jistou estetiku a pocity. V tomto se tedy přístupy shodují.

*Nani jue ni nagamidžika aru curara zoja*¹²⁹

A proč vlastně
jsou rampouchy dlouhé
a jiné zase krátké?¹³⁰
(Onicura)

Tato báseň vyjadřuje lásku bez připoutání a zájem bez touhy, to je skutečná část veškerého našeho bytí. (Blyth 1952b s. 266) A ta otázka je tak dětská, a proto tak čistá. Hravý dětský pohled je aspekt, který Bašó také zmiňoval jako *ada* (あだ).¹³¹ (Shirane 1998 s. 274) „Bašó říkával, že každé malé dítě dokáže složit dobré haiku; dětskou nekonvenčnost a čistotu pohledu si zachovali všichni mistři haiku.“ (Líman 1996 s. 8) Děti ve své upřímnosti často nepřemýšlí o tom, co řeknou nebo udělají. Dospělí, kteří spoustu věcí uhlazují a na žádost společnosti jsou často konvenční, by výjev popsany v básni předchozí označili možná za nevhodné znesvěcení krásné švestky a otázku v této básni jako otravnou a zbytečnou. Dítě je prosto takového zbytečného soudu, a navíc si všimne i věcí, které dospělý přehlédne.

*Ore to šite niramikura suru kawazu kana*¹³²

Žába se mnou soupeří
kdo dřív mrkne¹³³
(Issa)

Aby byl člověk schopen podívat se s upřímným pobavením do očí žáby, a vůbec si jí všiml, potřebuje notnou dávku pokory. Issa byl v tomto mistr, protože o žábách napsal

¹²⁹ Citováno z: Blyth 1952b s. 266

¹³⁰ Př. A. Límana: *Kdoví proč vlastně – jsou rampouchy dlouhé – a jiné zas krátké* (Líman 2011 s. 65)

¹³¹ Definováno jako odlehčenost, humornost, na první pohled neuměleckost, která pramení z dětského nebo neuvědomělého přístupu. (Shirane 1998 s. 293)

¹³² B. č. 1528 v IHŠ s. 286

¹³³ Př. R. Blytha: *The frog – is having a staring-match – With me* (Blyth 1950 s. 245)

přes tři sta haiku. (Blyth 1950 s. 245) Schopnost vidět krásu nebo v tomto případě spíš pobavení v malém tvorovi, je upřímný dětský pohled, který dává básni hravost ale i čistotu.

A nejen konvence, ale také zkušenosti, mohou stát v cestě k čisté a umělecké tvorbě. Bašóův názor na začátečníky prý byl: „Začátečnickova báseň má v sobě vždy něco zajímavého. Někdy ti, kteří jsou v haiku zběhlí po mnoho let, jsou v poznání skutečného haiku pomalejší než mistři jiného umění, kteří jsou v haiku nováčky. (SH, 1926 s. 163)¹³⁴ Ovšem, jelikož technika je nutná, je potřeba se pak *vrátit* k té lehkosti a dětskosti, přirozenosti a k duchu začátečníka (Shirane 1998 s. 275), tedy k *nižšímu*. Začátečník se totiž nemusí snažit zachovat si tvář, nemusí se snažit o nějaký cíl, je tedy nepoután, stejně jako dítě, stejně jako příroda, která je dokonalým samoúčelným vyjádřením sebe samé, a to bez námahy, jen tím, že je.

*Daimjó wo uma kara orosu sakura kana*¹³⁵

Sesadily pána z koně

sakurové květy¹³⁶

(Issa)

Sakury na posvátné edské hoře Ueno jsou známy svou krásou a na jejím úpatí stojí značka „sesedni z koně“ (IHŠ s. 344) Sesednutí před posvátnou půdou (v tomto případě pravděpodobně chrám Kaneidži) bylo považováno za samozřejmost. (KIŠ sa. 93) Takže i pán tu z respektu sesedá z koně. Snad také proto, aby se mohl lépe pokochat sakurovými květy.

Tady doslovně vidíme *návrat k nízkému*, když si představíme vysoce postaveného pána, jak sestupuje na zem, která je společná všem. Báseň vyjadřuje setkání přírody a sekulárního světa, trochu jako v té o sakurách a rybím salátu. Ani sekulární moc není uctívána. Ovšem možná bychom mohli říct, že je to setkání i dvou vznešeností, ale kvetoucí sakury přeci jen vyjadřují jemnou krásu, měkkost až nadpřirozenou v kontrastu k ostře řezaném obrazu pána, který sesedá z koně. Tedy možná krása *vyššího* a *nižšího* postavena vedle sebe. Blyth pouze zmiňuje podřízenost člověka přírodě. (Blyth 1950 s. 335) Vypíchla bych spíš než podřízenost, to, jak je člověk maličký. Daimjó je světsky důležitá osoba, která bude často pohlcena svým egem. Ale v této básni, se skloní před

¹³⁴ Citováno z: Ueda, 1957 s. 427

¹³⁵ B. č. 1860 v Issa Haikušú s. 344

¹³⁶Př. A. Bresky: *Sakura v květu – daimjóa přinutila – sestoupit z koně* (Breska 1999 s. 137); A. Límana: *Třešňové květy – i kniže pán – musel z koně* (Líman 1996 s. 48)

krásou přírody, a aby se mohl podívat lépe, sesedne i z koně. Přiblíží se zpět k bytí a své přirozenosti.

*Saigjó no jóni suwatte naku kawazu*¹³⁷

Sedí a recituje
jako sám Saigjó
ta žába¹³⁸
(Issa)

Zde opět je cítit *ada*, a to nám umožní vidět v žábě velkého básníka minulosti a pobavit se tím s upřímností a bez posměchu. V ten moment, kdy autor zaslechl hlas žáby, tak ho potěšil či uchvátil, že ho přímo přirovnal k legendárnímu Japonskému básníkovi.¹³⁹

*Nobotoke no hana no saki kara curara kana*¹⁴⁰

Má u nosu
rampouchy
Velký Buddha¹⁴¹
(Issa)

Ani posvátné není uchráněno přístupem lehkosti. Buddha je něco nedosažitelného, nedotknutelného a posvátného, a básník si dovolí o něm psát, že mu visí z nosu rampouchy, tedy ho vrací z piedestalu posvátna zpět mezi lid. Ale autor opět *jen* popisuje to, co vidí. Sochu, které kvůli chladu a vlhku od nosu visí rampouchy, což samo o sobě zní komicky. Issa napsal podobnou báseň o tom, že z Buddhova nosu vyletěla vlaštovka. Blyth k té básni o vlaštovce dodává, že právě tímto *absolutním* pohledem, je to jen to, co to je, a tedy je jedno, jestli vlaštovka vyletěla z nosu Buddhy nebo z okapu. (1950 s. 216) Stejně tak bychom mohli říct, že rampouch je rampouch, ať už visí u nosu Buddhovi nebo na okapu obyčejného domu, jeho podstata se tím nezmění. A možná i tohle *karumi* připomíná, že ve své *takovosti*, není daná věc v prvním kontextu váženější než v kontextu druhém, je to rampouch jako rampouch. Což je postoj, který je v kontrastu s názorem Mukařovského, který je zmíněn v kapitole *Hosomi*, a sice, že určité věci jsou estetičtější než jiné, nebo je třeba se na věc dívat určitým pohledem, protože z jiného hlediska by estetická hodnota klesla, nebo třeba zcela zmizela.

¹³⁷ Citováno z: Blyth 1950 s. 242

¹³⁸ Př. R. Blytha: *The frog – sitting and singing – like Saigyó* (Blyth 1950 s. 242)

¹³⁹ Saigjó Hóši (1118–1190)

¹⁴⁰ Citováno z: Blyth 1950 s. 216

¹⁴¹ Př. R. Blytha: *From the end of the nose – Of the Buddha on the moor – Hang icicles* (Blyth 1950 s. 216)

*Sakura saku koro tori aši nihon uma šihon*¹⁴²

Sakury kvetou!
a ptáci mají nohy dvě
koně čtyři¹⁴³
(Onicura)¹⁴⁴

Kvetou sakury a ptáci mají dvě nohy, koně čtyři. Tak to je, a tak je to krásné, ve své přirozenosti a obyčejnosti. Tedy z pohledu *návratu k nižšímu*, bychom mohli vnímat, že obyčejnost skýtá krásu. A zároveň bychom to mohli vidět i tak, že sice kvetou sakury, ale zase tolik se nezměnilo a možná není třeba dělat takový povyk, když ptáci mají i nadále nohy dvě a koně čtyři. Blyth píše, že báseň může být chápána jako chvála na krásné květy, v kontrastu k čemuž vše ostatní je obyčejné, asi tak jako počet nohou běžných živočichů. A druhý výklad je ten, že skrze obdiv k sakurovým květům jsme schopni vidět *takovost* ostatních jevů, které bychom normálně přehlíželi. (1950 s. 337) A možná i *kizoku* obsahuje právě ono ocenění věcí takových, jaké jsou, a ne se neustále obracet výš a hledat něco velkolepého.

*Kuwa no e ni uguisu naku ja koume-mura*¹⁴⁵

Pěnice na motyce zpívá
v malé vesnici švestkových květů¹⁴⁶
(Issa)

Tato ranní scénérie vyobrazuje mír a klid (Blyth 1950 s. 190) a také obyčejnost. Je to tak trochu i koexistence přírody a člověka, když skončí práce, ruka pustí motyku a na tu usedne pták. Je to koloběh. A člověka to přiměje třeba se zamyslet nad věcí jinak, že se třeba není nutné tak dřít a že život plyne dál. Takového pocitu je dosaženo skrze poskládání motivů, které navozují atmosféru plynulosti a lehkosti – ptáka i květů. Podobně harmonie prvků v následující básni dává pocit spojení v jeden lehký obraz.

*Haru-kaze ja mugi no naka juku mizu no oto*¹⁴⁷

¹⁴² Citováno z: Blyth 1950 s. 337

¹⁴³ Př. R. Blytha: *When cherry blossoms are blooming – birds have two legs – horses four* (Blyth 1950 s. 337)

¹⁴⁴ Uedžima Onicura (1661–1738) vedle Bašóá jeden z hlavních průkopníků haiku; prosazoval jednoduchost, pravdivost (*makoto*) a také přímý pohled dítěte. (Líman 2011 s 62)

¹⁴⁵ B. č. 686 v IHS s. 141

¹⁴⁶ Př. R. Blytha: *Little plum tree village – an uguisu sings – perched on the handle of the hoe* (Blyth 1950 s. 190)

¹⁴⁷ Citováno z: Blyth 1950 s. 92

Slyším vodu v ječmeni

jarní vítr¹⁴⁸

(Mokudó)¹⁴⁹

Vítr pohrávající si s listy ječmene má v sobě jakousi měkkost, kterou doplňuje voda, ať už zurčením, nebo kontrastním šplouchnutím. Trochu více kontrastní, ale stále lehce propojená je báseň následující:

*Uo hanete mizu šizuka nari hototogisu*¹⁵⁰

Kapr se vymrštil nahoru

hladina se zase uklidnila

zakukání kukačky¹⁵¹

(Gonsui)¹⁵²

Narušení klidu, následuje zklidnění a pak opět narušení, kdy vše je v neustálém koloběhu akce a klidu a střídá se s lehkostí jako ryba a jako pták. Vyjadřuje podobný cyklus jako motyka a pěnice v předchozí básni. Na rozdíl od básně s žábou v kapitole *Sabi*, je tato podstatně živější, protože vychází a končí v neklidu, akci. V básni o starém rybníce nahlížíme na klidnou scénu, která je krátce narušena, a pak znovu zklidněna. Tam je to krátké narušení věčnosti, tady krátké zastavení proudu.

6. ZÁVĚR

Japonci jsou známí svým smyslem pro detail a přírodu a oba tyto aspekty jsou otisknuty v umění i každodenním životě. V Japonsku vzniklo haiku, které je krátké, soustředí se mnohdy na drobné anebo obyčejné věci, kterých si běžné oko sotva povšimne. Je úzce spojeno s přírodou a odráží roční dobu více či méně konkrétně, obsahuje často sezónní motivy a jedinečná slova, která nesou skrytý význam s nevídanou hloubku, kterou bychom v tak krátkém textu nečekali. Právě díky své krátkosti je svěží a svižné a postrádá rozvláčnost. Jakákoli další slova by byla na obtíž a dovolila by mysli, aby báseň rozebírala a příliš přemýšlela. Na to ale v sedmnácti slabikách není místo. Díky své jakoby kusosti nechává haiku prostor pro *domalování bílých míst*, pro podvědomou akci domýšlení a

¹⁴⁸ Př. A. Bresky: *Vlá jarní vítr – na ječmeništích šumí – tekoucí voda*. (Breska 1999 s. 81)

¹⁴⁹ básník samuraj Naoe Mokudó (1666–1723) (<https://kotobank.jp/word/直江木導-1095864>)

¹⁵⁰ Citováno z: Blyth 1952a s. 169

¹⁵¹ Př. A. Blytha: *A carp leaped out – The water became smooth – The vocie of the hototogisu* (Blyth 1952a s.169)

¹⁵² Básník Ikeniši Gonsui (1650–1722) (<https://kotobank.jp/word/言水-67283#w-506195>)

spoluúčast čtenáře. A i když význam, leckdy chytře skrytý mezi řádky, jen jako *vůně* či podtón *josei*, nejsme schopní přesně uchopit do slov, cítíme ho.

Haiku totiž pracuje s podvědomím a intuicí, a to jak autorovou, tak čtenářovou. Například, že vnímáme spojitost různých jevů, máme jistý neurčitý pocit nebo cítíme patos dané věci. A protože v přírodě také nikde není explicitně vyjádřena žádná emoce, je použita jako jádro haiku. V práci jsem právě toto zkoumala a došla k následujícím poznatkům.

Skrze *dominantu hosomi* umožňuje haiku ztotožnit se, vidět a ocenit věc malou nebo obyčejnou, jako je jinovatka na listu, chloupky housenky vlnící se ve větru nebo zabláčené nožky pěnice. Hlasem cikády probere pozorovatele z ticha, nebo naopak vřavu utiší *tichem* květu, který třímá jeden člověk. Díky překročení mysli a řízení se intuicí umožňuje básníkovi zachytit inspiraci a přetvořit ji v báseň, aniž by ji musel uměle konstruovat.

Básně jsou nahlíženy bez ega a často jakoby dětskýma očima s humorem skrze *dominantu karumi*, která dodává lehkost a světskost. Vracíme se z transcendence zpátky na zem, do tohoto neustále se měnícího a nestálého světa. *Karumi* umožňuje také spojit zdánlivě nesouvisející prvky, jako je ředkev a chryzantéma, nebo se věnovat žábě a přirovnat ji ke slavnému básníkovi. Říct bez urážky ale i bez ostychu, že Buddha má u nosu rampouch nebo, že i když hezky kvetou sakury, tak hostina je přeci jenom zajímavější.

Nicméně haiku nepropadá sprostotě a disponuje nadhledem a transcendencí, neurčitým smutkem *šiori* a tklivou sladkou samotou *sabi*, bez kterých by haiku zůstalo jen hříčkou bez stylu a elegance. Dokáže ocenit věci takové jaké jsou, jejich neúplnost, nedokonalost a patos. Při pohledu na odkvetlou vistárii cítíme mírný smutek a soucit, u vrány na mrtvém stromě nás zamrazí a cítíme se sami, nebo když nás profoukne podzimní vítr a my si uvědomíme, že časy se přeci jenom horší všude. Takto haiku vyjadřuje moment věčnosti a bezčasovosti, které jsou kromě neustálé změny taktéž atributem vesmíru a přírody. Ty obsahují nekonečně situací a obrazů, které mohou být brány a nahlíženy z různých hledisek, a tak i haiku vyjadřuje mnohé a často v neobvyklých kontrastech poukazuje na komplexnost reality a její barevnost. Představuje celistvost pro kterou je potřeba jak vnitřní přispění autora, tak inspirace zvnějšku, zachycení neměnnosti a neustálé změny, povznesení se nad lidské pachtění, ale zároveň zůstávání na zemi.

Shirane píše, že to, co Japonci na přírodě obdivují je zkreslená, *druhotná příroda*, jen koncept a idealizovaná představa. Nedá se úplně říct, že by z toho haiku vzešlo, začalo totiž původně jako kratochvíle (na rozdíl od přírodní poezie *waka*), ale pravděpodobně

tímto stádiem prošlo. A to v době, kdy Bašó přidal *sabi* a *šiori* a učinil z haiku *fúga* – elegantní umění. Nicméně pak si uvědomil, že jeho básně začínají *stárnout* a *těžknout*. Možná tak vnímal, že je tam právě ta odtrženost od reality, o které se zmiňuje Shirane. A proto začal prozkoumávat *karumi*, aby se od ideálu a konceptu, vrátil zpátky sem, do tohoto světa a skutečné přírody, aby dodal básním lidskost. Proto dokáže psát o tom, že kůň sežral květinu, nebo hlasu cikády či o mrtvé rybě. Navíc Bašó po svých nohách obešel notnou část Japonska, skutečně navštívil legendární místa, takže mohl pocítit krásu i strážně přírody a zachytit tak její realističtější zobrazení. Zároveň ale zachoval i její konceptuálnost, poetičnost a bezčasovost. Podařilo se mu tak vytvořit komplexní obraz světa, nevymezeného, propleteného a plného přesahů.

7. ZDROJE

LITERATURA V JAPONŠTINĚ

HAGIWARA, Ragecu; MACUO, Jasuaki (ed.). Nihon koten zenšú: *Haikai šičibušú (ge)*, Tókjó: Asahi šinbunša 1973.

ITÓ, Masao (ed.). Nihon koten zenšo: *Kobajaši Issa šú*. Tokio: Asahi šinbunša, 1953.

MARUJAMA, Kazuhiko (ed.). Waidoban Iwanami bunko (81): *Issa Haikušú*. Tókjó: Iwanami šoten, 1991.

OGATA, Cutomu (ed.). Wadaibon Iwanami bunko (17): *Buson haikušú*, Tókjó: Iwanami šoten, 1993.

ÓTANI, Tokuzó; NAKAMURA, Šundžó (ed.): Nihon koten bungaku taikei 45: *Bašó kušú*, Tókjó: Iwanami šoten, 1962.

TERUOKA, Jasutaka; KAWAŠIMA, Cuju (ed.): Nihon koten bungaku taikei 58: *Buson šú, Issa šú*, Tókjó: Iwanami šoten, 1959.

OSTATNÍ LITERATURA

AITKEN, Robert. *Vlna zenu: Bašó: haiku a zen*. Praha: Pragma, 1995.

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

GRYGAR, Mojmir. *Terminologický slovník českého strukturalismu*, Brno: Host, 1999.

HIGGINSON, William J. *The Haiku Seasons: Poetry of the natural world*. Kodansha international, 1996.

HOFFMANN, Yoel. *Japanese death poems: written by zen monks and haiku poets on the verge of death*. Tuttle publishing, 1986.

JAKOBSON, Roman. „*Dominanta*“ in *Poetická funkce*, Jinočany: H&H, 1995, s. 34–

41.

- KASULIS, Thomas, P. Muromachi aesthetics. In: *Engaging Japanese Philosophy: A short history*. Honolulu: University of Hawai's press, 2018, s. 248–257.
- KEENE, Donald. *World Within Walls: Japanese literature of the pre-modern era, 1600–1867*. New York: Columbia University Press, 1976. s. 71–145.
- LÍMAN, Antonín. *Pár much a já*. Praha: DharmaGaia, 1996.
- LÍMAN, Antonín. *Chrám plný květů*. Praha: DharmaGaia, 2011.
- SUZUKI, Daisetz T. *Zen and Japanese culture*. Tuttle publishing, 1959.
- SHIRANE, Haruo. *Traces of dreams: Landscape, Cultural memory and the Poetry of Bašó*. California: Stanford University Press, 1998.
- SHIRANE, Haruo. The Poetry and Prose of Matsuo Bašó. In: *Early Modern Japanese Literature, An Anthology, 1600–1900*. New York: Columbia University press, 2002, s. 178–194.
- SHIRANE, Haruo. *Japan and the culture of the four seasons: Nature, Literature, and the Arts*. New York: Columbia University Press, 2012.
- YASUDA, Kenneth. *The Japanese Haiku: Its Essential Nature, History, an Possibilities in English, with Selected Examples*. Tokyo: Charles E. Tuttle Company, 1957.

ONLINE

- BLYTH, R. H. *Haiku – Volume 1*. Hokuseido, 1949. Online. The Haiku Foundation Digital Library. Dostupné z: <https://thehaikufoundation.org/omeka/items/show/220>.
- BLYTH, R. H. *Haiku – Volume 2 Spring*. Hokuseido, 1950. Online. The Haiku Foundation Digital Library. Dostupné z: <https://thehaikufoundation.org/omeka/items/show/221>.
- BLYTH, R. H. *Haiku – Volume 3 Summer-Autumn*. Hokuseido, 1952. Online. The Haiku Foundation Digital Library. Dostupné z: <https://thehaikufoundation.org/omeka/items/show/222>.
- BLYTH, R. H. *Haiku – Volume 4 Autumn-Winter*. Hokuseido, 1952. Online. The Haiku Foundation Digital Library. Dostupné z: <https://thehaikufoundation.org/omeka/items/show/223>.
- PILGRIM, R. B. The Religio-Aesthetic of Matsuo Bashō. In: *The Eastern Buddhist*. Online 1977, roč. 10 č.1, s. 35–53. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/44361466>.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. „*Místo estetické funkce mezi ostatními*“ in *Studie z estetiky*, Praha: Odeon, 1966, s. 65–73. Dostupné z: https://monoskop.org/images/5/5b/Mukarovsky_Jan_Studie_z_estetiky_1966.pdf.
- UEDA, Makoto. Bashō and the Poetics of Haiku. In: *The Journal of Aesthetics and Art*

Criticism. Online. 1963, roč. 21, č. 4, s. 423–431. Dostupné z:
<https://doi.org/10.2307/427098>.