



Česko-slovenské haiku

Na príklade haiku Katky Soustružníkovéj a Petra Kovalíka

Eva Urbanová Šimková

Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici

eva.urbanova@umb.sk

<https://orcid.org/0000-0003-2392-8277>

CZECH-SLOVAK HAIKU: ON THE EXAMPLE OF THE HAIKU BY KATKA SOUSTRUŽNÍKOVÁ AND PETER KOVALIK

The paper applies a genological approach to assessing the Czech and Slovak variants of the Japanese art of haiku. The main focus is on haiku as a genre that is modified under the influence of time and the style of individual creators. The genre categories of the Japanese invariant are analyzed using the example of the Czech and Slovak haiku of Katka Soustružníková and Peter Kovalik. These authors represent the classical haiku, defined by rules stemming from the origins of Japanese aesthetics. The individual principles of this minimalist poetry are revealed not only with regard to the poetics of haiku, but also the authors' individual styles. The paper thus implicitly points to the artistically compelling realization of a genre invariant, which ultimately enriches domestic literature.

KLÍČOVÉ SLOVÁ:

Haiku — žánr — japonská literatúra — Macuo Bašó — Katka Soustružníková — Peter Kovalik

Haiku — genre — Japanese literature — Matsuo Basho — Katka Soustružníková — Peter Kovalik

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366729.2025.2.4>

ÚVOD ALEBO STRUČNÁ HAIKU GENOLÓGIA

Haiku je tradičné japonské básnické umenie. Jeho vznik sa obvykle situuje do sedem-násteho storočia. Zaužívaný medzník je spojený s menom Macuo Bašó, ktorého vplyv na vývin, pravidlá a ďalšie smerovanie haiku bol natolko zásadný, že ešte dnes sa básnici a poetky z celého sveta odvolávajú na princípy odvodené z jeho tvorby. „Bašó povýšil haiku do zrelej literárnej formy, je samotným zakladateľom žánru, ktorý mal prosperovať po celé stáročia. Skutočne, dalo by sa povedať, že celá história haiku je históriou jeho vplyvu, lebo žiadny básnik po ňom nemohol napísať haiku bez toho, aby si nevedomou jeho prítomnosť.“¹ Už samotné označenie haiku pojmom žánr je však potrebné vidieť v premenách času. Jeho genéza sa spája s vývinom japonskej lyriky (a estetiky) ako takej, keďže za jeho predchodcov môžeme považovať najstar-

1 Ueda 1970, s. 170.



šie formy poézie ako waka (tanka), renga, sedóka a ďalšie, ktorých vznik motivovala i snaha odlíšiť sa od čínskej poézie a jej vplyvu. Názov waka doslova znamená japonská báseň² a jej základnými prozodickými jednotkami sú verše s počtom päť a sedem mór, z ktorých sú ďalej vytvárané rôzne typy strof a básní — napríklad tanka (krátka báseň) so štruktúrou 5 — 7 — 5 — 7 — 7 mór.

Postupne sa tanka začala javiť ako opotrebovaná a stala sa základom pre vznik rengy, ktorá mala bezprostredný vplyv na vznik haiku. V priebehu 16. storočia sa vedľa zavedenej básne renga objavovala aj tzv. „hravá renga“ (haikai no renga). Hoci ide o dlhú radenú báseň, mohlo ju tvoriť aj tisíc veršov, významným sa stal najmä jej otvárací verš, tzv. hokku. Práve ten navodzoval atmosféru básne a svojím dominantným postavením poskytoval interpretačný kľúč k celému textu. Nie je prekvapením, že ho zvyčajne skandoval člen skupiny, ktorý sa v nej tešil najvyššej autorite. Úspech celej dlhej básne často závisel práve od dobre zvolenej témy v hokku.³ Zásadným momentom pre vznik haiku bolo odtrhnutie tejto „hornej strofy“ (kami no ku) s počtom 5 — 7 — 5 mór od ostatných častí básne a vznik novej formy poézie, ktorá neskôr získala pomenovanie haiku („hravá strofa“).⁴

Ako je zrejme z krátkeho exkurzu do histórie, formovanie haiku sa dialo v čase, keď ešte nebolo žánrové povedomie natoľko zrejme a dominujúce poetické formy sa synonymizovali s pojmami ako poézia, báseň, ale i životná cesta⁵. Ako pripomína Reginald Horace Blyth a neskôr opakuje napríklad aj Roland Barthes: „[H]aiku zodpovedá budhistickému Mu alebo Satori, ako ho vníma zen, ktorý nemá nič spoločného s osvieteným spočinutím v Bohu, ale znamená precitnutie pred skutočnosťou [...]“.⁶ Nové koncepty poézie sa často prekrývali s básnikovým pohľadom na svet, s jeho spôsobom života či duchovným presvedčením, ako tomu bolo aj v prípade Bašóa. Florina Ilis ale upozorňuje, že Bašó sa nesnažil vtlčiť svojmu umeniu náboženský charakter, ale pozdvihnúť umenie na úroveň náboženstva.⁷ Podobne uzatvára svoje uvažovanie o Bašóovej tvorbe aj Makoto Ueda, keď tvrdí, že jeho pohľad na život je estetickým pohľadom, a princípy, ktoré uplatňoval v haiku, presadzoval aj v živote.⁸

Haiku sa však ako „komodita“ prenieslo aj ponad svoje hranice, a nevyhlo sa tak istým redukciám či dezinterpretáciám. Zásadná zmena sa odohrala práve na genologickej úrovni, keď došlo k posunom z úrovni literárny druh a žáner na úroveň formy obdobnej stroficznej schéme. Spôsobilo to najmä pravidlo definujúce básnický rytmus, a teda počet slabík vo verši. Už tu však treba dodať, že pod pojmom verš či strofa si v japonskej poézii nemôžeme predstaviť riadky, veršové predely a pod. Texty sú písané vertikálne do stĺpca, ktorý sa začína v pravom hornom rohu strany. „V tradič-

2 Winkelhöferová 2008, s. 290.

3 Kotański 1975, s. 6, cit. podľa Śniecikowska 2016, s. 58.

4 Vostrá — Líman 2011, s. 311–312.

5 „Poézii haiku sa od polovice 17. storočia venovala početná skupina literátov, ktorí si hovorili haidžin a tvorba haikai patrila k ich životnému štýlu. [...] pre mnohých z nich bolo haikai hlavnou náplňou života“ (Švarcová 2005, s. 176).

6 Barthes 1983, s. 78.

7 Ilis 2019, s. 107.

8 Ueda 1965, s. 4.



nom zápise veršov bolo ohraničenie čisto rytmické a čitateľ, ak čítal bezchybne, vedel, že má dočinenia s rytmickou poéziou.⁹

Európsky „preklad“ pravidla go-šiči-go sa ustálil na troch veršoch s počtom 17 slabík rozložených na 5 — 7 — 5. Práve go-šiči-go sa stalo dominantnou, často dokonca jedinou (nanajvýš spolu s prírodným motívom a pauzou v podobe kiredži) požiadavkou k napísaniu nejaponského haiku. Nepresné je však už samotné chápanie počtu slabík len ako formálnej kategórie v zmysle realizácie strofického útvaru. Striedanie piatich a siedmich mór má v Japonsku svoje hlboké korene, siahajúce až k samotnej podstate jazyka. Ako bolo už naznačené pri básni waka, ide o štruktúru, ktorá sa uplatňovala od jej vzniku. Nájdeme ju i v najstaršej dochovanej literárnej pamiatke, v kronike *Man'jóšú*. Japonci dokonca verili, že tento rytmus dobre znie božstvám domáceho kultu šintó.¹⁰ Je zrejmé, že u nás takáto hlboká tradícia a motivácia spojená so sedemnástimi mórmi absentuje a ide len o umelú realizáciu cudzieho modelu.

Pokiaľ ale strofa predpokladá najmä mechanické dodržiavanie vzoru (hoci môže dôjsť k istej variácii), žáner, či už sa na neho pozrieme z nominalistického alebo realistického prístupu, je viac abstraktný a vyžaduje si väčšiu mieru autorského vkladu, hoci i v podobe narúšania, a teda aktualizácie. Podľa definície Daniely Hodrovej je žáner otvorená kategória: „Žáner pre nás predovšetkým predstavuje dynamický útvar, či už o ňom uvažujeme ako o príznaku diela, alebo ako o teoretickej abstrakcii. Chápeme ho ako historicky, sociálne, esteticky a funkčne podmienený (intenciu k tomuto systému) istým obsahovo formálnym znakom, prostredníctvom ktorých sa v diele prezentuje určitý postoj ku skutočnosti. Tento systém je v čiastkových momentoch konkrétnych diel premenlivý, variabilný (všetky znaky nemusia byť zastúpené, iné naopak môžu pribudnúť ako nové).“¹¹

Životnosť a variabilnosť haiku, ktoré od počiatkov svojho vzniku prešlo mnohými básnickými školami, inonárodnými inováciami a stále priťahuje nových tvorcov, len dokazuje, že ho možno považovať za žáner, dokonca natoľko produktívny, že má potenciál utvárať subžánre. Jeho komplexnosť zaručuje najmä fakt, že obsahuje ďaleko viac pravidiel ako básnický rytmus a predpísanú tému. Ide najmä o princípy, ktoré by sme mohli označiť za estetické kategórie. Navyše, ako bolo uvedené, haiku sa vyznačuje i príznačným životným postojom tvoriacim jeho duchovnú či filozofickú podstatu. Z tohto pohľadu sa potom pôvodné japonské haiku ukazuje ako prototyp, ktorý sa vzťahuje predovšetkým na konkrétnych tvorcov — k menu Macuo Bašó možno priradiť ďalších majstrov ako Kobajaši Issa, Josa Buson, ale i mladších modernizátorov a modernizátorky, z ktorých najvýraznejší bol najmä v poslednom desaťročí deväťnásteho storočia Masaoka Šiki. Jeho názory na haiku, kritické najmä voči Bašóovi, priniesli záujem o túto tradičnú poéziu v dobe, keď sa pociťoval jej úpadok. Z tvorby starších majstrov mu bol blízky najmä Josa Buson, keďže jeho zobrazovanie skutočnosti hodnotil ako objektivistické. Šiki sa usiloval zbaviť haiku komplikovaných a zastaralých návodov, ako aj náboženského či filozofického pozadia a presadzoval realistický záznam skutočnosti, ktorý vyjadruje zavedený princíp šasei (kopírovanie

9 Kotański 1975, s. 4, cit. podľa Śnicikowska 2016, s. 54.

10 Vostrá — Líman 2011, s. 305.

11 Hodrová 1987, s. 318.

a odraz života).¹² Šikiho reformy šírili a variovali jeho žiaci, medzi nimi napríklad Takahama Kjoši, ktorý doplnil princíp vernosti prírode (kačó fúei).¹³

Medzi významné osobnosti moderného haiku patrili najmä autorky Hašimoto Takako, Hošimo Tacuko (Kjošiho dcéra), Micuhaši Takadžo, Nakamura Teidžo a ďalšie. Prítomnosť Bašóovho vplyvu ale ostáva stále živá nielen v japonskom, ale predovšetkým v západnom ponímaní tohto žánru. „Bašó bol autoritatívnym vzorom, básnikom najvyššieho rádu, ktorého prítomnosť nemohol nikdy ignorovať nikto píšuci v tomto žánri. Kto chcel písať radikálne odlišným štýlom, musel najprv poprieť Bašóovu poéziu a následne toto popretie nejakým spôsobom ospravedlniť.“¹⁴ Japonské haiku možno vnímať ako architext, pod ktorým G. Genette rozumie zosobnenie žánru, text in abstracto, vznikajúci na základe zovšeobecnených rysov konkrétnych textov, aby potom sám ovplyvnil vytváranie nových textov — je to onen ideálny, čistý žáner, suma všetkých znakov daného žánru.¹⁵ Nejaaponské varianty by z toho pohľadu predstavovali subžánre, ktoré udržujú vzťah s modelom, narúšajú, ale i obohacujú ho o svoje národné genologické vrstvy a, v prípade tých najlepších, aj celkom osobitého autorského rukopisu.

Z JAPONSKA DO ČIECH A NA SLOVENSKO

Do radu diskutovaných pojmov ako strofa, forma, žáner, literárny druh či básnické umenie, by bolo vhodné zasadiť tiež výraz fenomén. Haiku sa na rôznych územiach a v rôznych časoch stalo fenoménom, ak toto slovo chápeme najmä v jeho popkultúrnom význame ako jav, ktorý nezasiahol len periférne oblasti literatúry, ale dostal sa i do mainstreamu (v Japonsku boli a dodnes sú populárne televízne haiku show, nájdeme ho v rubrikách novín, v hromadnej doprave atď.; rovnako si môžeme všimnúť široký záujem o haiku v iných kultúrach, čo dokladujú napríklad komiksy, obrazy či skladby motivované alebo priamo tvorené vo forme haiku, ale aj zmienky v seriáloch, filmoch a pod.). O propagáciu tohto žánru v západnej literatúre sa v istom období zaslúžili napríklad Jack Kerouac, Ezra Pound, Giuseppe Ungaretti, Octavio Paz a mnohí ďalší.

Dôvodom rýchleho rozšírenia a popularity haiku môže byť najmä jeho zdanlivá jednoduchosť, ktorá láka i laických tvorcov: „Haiku má tú klamlivú vlastnosť, že si zakaždým povieme, veď je to také ľahké nejaké si napísať.“¹⁶ V slovenskej a českej literatúre sa haiku dostávalo do povedomia najmä po roku 1989, hoci prvé preklady sa v českej literatúre objavili už omnoho skôr — v roku 1937 Alfons Breska vydáva antológiu japonských básnikov 17. a 18. storočia *Mléčná dráha* a v roku 1962 nasleduje preklad Jana Vladislava a Miroslava Nováka *Měsíce, květy*. V slovenskom kontexte záujem o východné umenie priniesol najmä Karol Strmeň, ktorý prekladal čínskych i japonských básnikov. Sám autor už v roku 1963 napísal niekoľko trojriadkových básní,

12 Vostrá — Líman 2011, s. 322.

13 Ibid., s. 324.

14 Ueda 1970, nestr.

15 Šidák 2013, s. 88.

16 Barthes 1983, s. 69.



ktoré by sme dnes mohli hodnotiť ako haiku variácie. Po roku 1989 sa stali nielen v českom, ale i slovenskom prostredí populárne najmä preklady japonského haiku od Antonína Límana: výbery nielen klasického (*Pár much a já*, 1996; *Boží člověk Issa*, 2006), ale aj moderného (*Pod tíhou měsíce*, 2014) haiku siahajúceho až do súčasnosti (*Chrám plný kvetů*, 2011). Ich kvalita a tiež pútavé sprievodné slová (komentáre, doslovy, vysvetlivky atď.) spopularizovali haiku v oboch príbuzných jazykoch. Dôkazom toho je i fakt, že prvý slovenský preklad haiku Macuo Bašóa prišiel až v roku 2019, autormi sú Ján Zambor a František Paulovič. Záujem o haiku pretrval aj po roku 2000, keď pribúdali časopisecké a iné preklady japonských i nejaponských haiku. V českej literatúre je to najmä Zdenka Švarcová, Helena Honcoopová, Denisa Vostrá a iní. Postupne sa čoraz viac objavovali aj prvé pôvodné české a slovenské haiku.

Históriu vývinu českého a slovenského haiku pre túto chvíľu vynechám¹⁷, svoj záujem upriamujem na súčasné slovenské a české haiku, ktoré sa usiluje priblížiť k pôvodnému, povedzme bašóovskému modelu. Tzv. klasické haiku tvoria v českom prostredí viacerí autori, napríklad Jakub Zeman, Roman Szpuk, Miroslav Černý, Pavel Martinec a iní, v slovenskej literatúre je to predovšetkým Matúš Nižňanský, Štefan Kuzma a kvantitatívne skromnejšie Zuzana Konopásková či Jela Abasová. Za reprezentatívnu ale považujem česko-slovenskú dvojicu — Katka Soustružníková a Peter Kovalik.

PRÁVÉ JAPONSKÉ ČESKO-SLOVENSKÉ HAIKU

Ako už bolo uvedené, mnohí európski tvorcovia definujú haiku len ako sedemnásťslabičnú básň s rozložením veršov na 5 — 7 — 5 slabík, tematicky sa viažucu k prírode. Ide o zúžené vnímanie, ktoré vynecháva dôležité estetické kategórie umocňujúce žánrové povedomie haiku. Katka Soustružníková a Peter Kovalik patria síce k menej známym literárnym osobnostiam (najmä v porovnaní s už etablovanými autormi a autorkami, ktorí píšu haiku ako čosi pomedzné, popri svojej poetickej či prozaickej tvorbe¹⁸), ale obaja sa venujú výhradne haiku, navyše s dôrazom na jeho japonský invariant. Dôvody, prečo nachádzame tak málo tvorcov, ktorí by publikovali výlučne zbierky haiku sú, samozrejme, i pragmatické. Ide o minimalistickú poéziu, ale náročnosť a umenie jej realizácie často predstavuje dlhé časové obdobie. A. Líman cituje výrok slávneho japonského spisovateľa Masudži Ibuseho, ktorý hovorí, že sa vždy chcel stať básnikom haiku, „ale dobré haiku vás napadne tak raz za rok, a tak som musel začať písať prózu, aby som sa uživil“.¹⁹

17 V slovenskej literatúre som sa pokúsila zmapovať vývin haiku v kapitole „Z histórie slovenského haiku“ v monografii *O muškátoch, mravcoch a jarabinách (Slovenský variant haiku)*. Ružomberok: Verbum, 2023.

18 V slovenskej literatúre prevažujú dvojdomí autori či autorky, ktorí síce tvoria esteticky zaujímavé haiku a prispievajú tak k jeho kultivácii, ale neostali (presnejšie nezačali či neskončili) pri tomto žánri. Literárne známi sú predovšetkým svojou ostatnou básnickou či prozaickou tvorbou. Možno sem zaradiť napríklad Etelu Farkašovou, Jána Štrassera, Petra Repku, Ivana Kadlečíka, Jána Zambora, Daniela Heviera a mnohých ďalších.

19 Líman 1996, s. 11.



Katka Soustružníková debutovala zbierkou s jednoduchým názvom *Haiku* (2016) a ostatné svoje haiku publikovala časopisecky a v antológiách: *Míjím se s měsícem* (2013), *Šálek dál hřeje dlaně* (2020), *Chomáčky suchopýru* (2025), z ktorých posledné dve menované i spoluzostavovala. Haiku Petra Kovalika môžeme rovnako nájsť v menovaných antológiách česko-slovenského haiku a tiež v najnovšej antológii slovenského haiku *Tiché ihrská po stopách zapíňané tušom rýchlejšej hry* (2024). V ostatnom čase svoje haiku publikoval vo viacerých literárnych časopisoch či rozhlasovom pásme rádia Devín. Dvojica sa prezentovala vydaním spoločnej dvoj-zbierky s názvom *Sýkorník* (2024). Obaja autori sú poučení, čo sa teórie týka, a preto vnímajú tento žáner vo svojej komplexnosti a variabilnosti, s ohľadom na jeho pôvod, pravidlá či filozofický presah.²⁰

Autorka a autor experimentujú s počtom slabík len zriedkavo a minimálne (nanajvýš na úrovni jednej slabiky) a uplatňujú tiež viaceré haiku princípy, čo zaručuje, že i slabičná presnosť nepôsobí ako umelé napodobňovanie vzoru. Naopak, japonský básnický rytmus čítame v ich textoch prirodzene, syntakticky bezpríznakovo. Soustružníkovej dopomáha pravidlo kiredži, ktoré aj graficky vyznačuje. Kiredži možno definovať ako predel, najčastejšie umiestnený po prvom či druhom riadku. V japonskom haiku ho zastupuje slovo, ktoré významovo preruší predošlú myšlienku, zároveň ju však zviaže s nasledujúcou, čím zvýrazní, zavŕši alebo iným spôsobom nasmeruje význam básne. B. Śniecikowska uvažuje o „interstrofe“²¹, mieste, ktoré nás prinúti znížiť hlas, uvedomiť si predel a oddeliť subjekt od predikátu a objektu, čo prináša výraznú zmenu — je možné postaviť objekt do roly subjektu. Podľa tradicionalistov patrí práve kiredži do jadra pravidiel haiku. Tendencia disjunkcie sa v západnom variante niekedy úplne obchádza, častejšie sa však jednoducho nahrádza interpunkčnými znamienkami ako pomlčka, čiarka, dvojbodka, prípadne bodka. Ako príklad uplatnenia kiredži možno uviesť nasledovné autorkine haiku:

20 Názor na túto tému vyjadrili v rozhovore pre portál Knihy na dosah. K. Soustružníková: „Pro tuto formu je důležité, aby autoři znali její pravidla. Byli si vědomi, jaké byly její původní náležitosti. Pokud se pak rozhodnou, že některé z pravidel ze své tvorby vypustí, vnímají, že je potřeba zachovat ostatní. Pokud ale autor opustí formu 5 — 7 — 5 i přírodní téma, ve svém textu nepoužije kigo, kireji a nebude psát z prožitého okamžiku, co v jeho textech zbyde z haiku? [...] Inklinuji stále nejvíc k překladům starých mistrů, snažím se na nich důsledně pochopit principy původní tvorby, zároveň mám ale potřebu neustrnout a mít povědomí o vývoji formy.“ P. Kovalik: „Dochádza k miešaniu žánrov, k ich hybridným formám. Samotné haiku preberá niektoré prvky senrjú a keďže sa aj senrjú, pôvodne zaoberajúce sa výsmešnou formou ľudským slabostiam, postupne vyvíja, platí to aj opačne a ako tvrdí Haruo Shirane možno polovica haiku napísaných v angličtine, vrátane tých najlepších, je do istej miery formou senrjú. Našťastie, stále môžeme haiku odlíšiť od zappai. V samotnom Japonsku, ako uvádza Clayton Beach, síce v súčasnosti mnohí avantgardní autori píšu simultánnymi štýlmi, ale gendai haiku rešpektuje všetky školy a pozostáva zo širokej škály smerov, teda pod týmto pojmom je zahrnuté aj tradičné štandardné haiku na prírodnú tému vo formáte 5 — 7 — 5, ktoré je mi veľmi blízke“ (Soustružníková — Kovalik — Urbanová 2024).

21 Śniecikowska 2016, s. 110.



Květ vedle květu —
zatím jen na cedulkách
v květináčích²²

Pomlčka tu zastupuje funkciu významového predelu, vynútená pauza poskytne priestor pre čitateľskú imagináciu, utvára sa predstava záhonu alebo iného radu kvetov v prírode či záhrade, ktorá je následne funkčne narušená nečakanou a vtípnou pointou.

Medzi diskutované pravidlá haiku patrí najmä kigo, keďže práve tzv. „sezónne slovo“ sa stalo predmetom modernizácie haiku.²³ Japonskí básnici haiku používajú slovníky, ktoré obsahujú zoznamy povolených kigo, rozdelených do rôznych kategórií. Kigo zaraďuje haiku do presného ročného obdobia (a jeho časti) a poskytuje aj isté „predurčené“ asociácie. V podstate nahradilo dlhé opisy prírody, ktoré boli charakteristické pre renga.²⁴ Pozorovanie prírody sa v klasickom haiku spája s pokorou, s jej načúvaním, často vo filozofickom či náboženskom slova zmysle, z čoho vyplýva aj príznačný odstup subjektu od zobrazovanej skutočnosti. Mnohé západné haiku úplne vynechávajú prírodné kigo alebo ho nahrádzajú vlastnými „reáliami“, odkazmi na ich privátny či kultúrny kontext. Druhý aspekt veci predstavuje spôsob, akým sa s prírodným motívom pracuje. V slovenskom i českom prostredí je pomerne častá obraznosť, mám na mysli najmä rozvíjanie romantickej tradície, v ktorej príroda odráža stav lyrického subjektu. Akákoľvek figuratívnosť haiku, či už na úrovni metafory alebo symbolu, by však nemala zastreť pravdivý a ľahko rozpoznateľný okamih. B. Śniecikowska v súvislosti s haiku upozorňuje najmä na šetrné používanie obrazných prostriedkov, obzvlášť metafory, ale tiež aliteračných a iných zvukových a štylistických experimentov, ktoré by zasiahli hĺbkovú sémantiku básne na úkor zmyslového, bezprostredného, jednoduchého zážitku.²⁵ Prírodná metafora v haiku by preto mala byť dešifrovateľná vo svojej podvojnosti, v prvom rade ako doslovný výjav, a len potom môže prinášať i metaforické vyznenie. Vhodným príkladom je nasledovné haiku:

gaštan na jeseň
matka drží za päste
svoje dve deti²⁶

Citovaná báseň vzdialene evokuje Bašóve haiku o gaštane,²⁷ ktoré tiež obsahuje obrazné prirovnanie, hoci Bašó len presne opisuje vizuálny obraz — vrchná vrstva

22 Soustružníková 2016, s. 54.

23 Napríklad spomínaný Masaoka Šiki sa usiloval o „rozšírenie tematického okruhu a zavedenie nových výrazových prostriedkov zodpovedajúcich rýchlo meniacej sa dobe, meniacemu sa spôsobu života a zmenenému japonskému jazyku“ (Švarcová 2005, s. 177).

24 Śniecikowska 2016, s. 58.

25 Ibid., s. 100.

26 Kovalik 2025.

27 „Jeseň odchádza / Tobolka gaštana už / roztvára ruky“ (Bašó 2019, s. 80). V poľskom preklade sa ale objavuje aj prívlastok malá, čo sprítomňuje predstavu detskej dlane: „Jesień odchodzi / już łupina kasztana / rozwiera małą dłoń“ (cit. podľa Śniecikowska 2016, s. 429).



plodu sa naruší, roztrhne, čo pripomína malú roztvorenú dlaň. Druhotne však asociujeme k ďalšej metafore — gaštan, ktorý „podáva ruku“, je už vhodný na zber. Podobne v Kovalikovom haiku ide o verný, objektívny záznam videného, napriek tomu si za obrazom matky a detí držiacich gaštany predstavíme čosi viac. Možno situáciu, keď deti zvierajú v ruke svoj ťažko nadobudnutý poklad, ktorého sa za žiadnu cenu nechystajú vzdať, a teda odmietajú otvoriť svoju dlaň. Slovo päť tu dokonca prechádza do podoby symbolu, označuje detský vzdor, ktorým si bránia svoj svet.

V nasledovnom haiku vnáša do básne obrazný potenciál slovo „zápolím“, ktoré ho posúva aj do zvnútornenej roviny. Opisovaný zápas so šarkanom je v prvom rade prítomným dianím, znovu sa vzťahuje na detský svet a jesenné aktivity. Autorkou zvolené slovo, v kombinácii s objektom (drak), ktorý nie je len detskou hračkou, ale konotuje aj fantastické svety, nasmeruje haiku až k akémusi podobenstvu. Predstava subjektu, ktorý s rukami nad hlavou bojuje s drakom, môže evokovať obrazný výjav, vyjadruje márnosť či naopak neúnavné odhodlanie čosi / kohosi pokoriť:

S rukama vzhůru —
na bramborovém poli
zápolím s drakem.²⁸

Takýmto spôsobom je možné v haiku účinne pracovať s náznakom personifikovanej prírody, ktorá môže vystupovať aj ako pozorovateľka ľudských činností:

Lesní studánka —
z průzračné vody loví
zelenou minci²⁹

Báseň dôsledne neobsahuje (lyrický) subjekt, čo je pre klasické haiku (a japonský jazyk vo všeobecnosti) príznačné. Poetka stojí len v pozadí sledovaného okamihu, zachováva si odstup, bez priameho vstupovania do pozorovaného okamihu či vyjadrenia emócií. Ľudská stopa je tu však zrejماً v predmete vyobrazenia, ktorým je minca. Autorka zvolila tretiu osobu singuláru slovesa loviť, čím roztvorila interpretáciu danej chvíle smerom k subjektu — on/ona/ono. Nevieme, kto loví, dokonca sa môže javiť, že túto činnosť vykonáva samotná „studánka“, čo opäť vnáša do textu subtílnu obraznosť a s ňou i druhotné významy (voda je znečistená ľudským zásahom, snaží sa odstrániť tento cudzí predmet atď.). Podobne v ďalších haiku neuvádza metaforu priamo, personifikovanie prírody je len sekundárne, či dokonca náhodné:

Ukolébavka —
k oknu se slétávají
noční motýli.³⁰

28 Soustružníková 2016, s. 55.

29 Soustružníková — Kovalik 2024, s. 19.

30 Soustružníková 2016, s. 13.



Kapka za kapkou —
po každé uklání se
stébla obilí.³¹

V prvom haiku obraznosť vyplýva z presne neurčenej časovej postupnosti. Simultánnosť dejov vnáša do haiku esteticky obohacujúci závan tajomna, opäť príroda v očiach človeka akoby oživa. Vhodne zvolené slová podčiarkujú atmosféru básne. „Ukolébavka“ zvädza k auditívnemu čítaniu obrazu, k fantastickej predstave načúvajúcich motýľov, ktorí prichádzajú práve za zvukom piesne. Dlhé a melodické slovo prvého verša pôsobí samo o sebe ako pieseň, ktorej výlučnosť podčiarkuje aj pauza v podobe kiredži. Celkovo je citované haiku eufonicky bohaté. Ako zámer (rytmický, ale i estetický — auditívne umocnenie básne) pôsobí aj výber tvaru slova „slétávajú“, oproti napríklad slovu „slétajú“, ktoré by viac korešpondovalo s poetikou haiku, s jej dôrazom na prítomnosť. Zvuková stránka ale tiež patrí k dedičstvu haiku, bola dôležitá už v básňach renga, pretože dokázala zjednotiť náladu dlhej básne. Z. Švarcová pripodobňuje akt skladania rengy k hudbe: „[B]ásnici, ktorí sa stretli, aby zložili radenú básň, si pritom hlavne spoločne ‚zahrajú‘ podobne ako skupina improvizujúcich hudobníkov.“³²

Rytmicky presná je i druhá citovaná ukážka. Pozornosť upúta najmä slovo, ktoré autorka vyberá na zachytenie obrazu ohýbania stebiel obilia pod kvapkami dažďa. Výraz „uklání se“ totiž posúva celkový význam básne do úplne inej roviny. Slovo má pozitívne zafarbenie, oproti ostatným českým výrazom, ktoré by mohla vybrať z pomyselného synonymického radu, ako napr. „ohnout se“, „sklánět se“, „klesat“ a iných, evokujúcich skôr bolesť, nutnosť vykonať opisovanú činnosť pod tlakom niečoho / niekoho. Sloveso „uklání se“ čítam ako zrkadlenie úcty či pokory a dodáva básni určitú vážnosť a vznešenosť (pravidlo kurai), symptomatické pre japonskú estetiku.

V haiku by lyrický subjekt svoje emócie nemal vyslovovať priamo, vyplývajú z opisovanej reality, zo spôsobu deskripcie a tiež z výberu predmetu, ktorému venuje svoju pozornosť, ako aj zo slov, ktoré použije či dokonca z tých, ktoré nepoužije. Nálada haiku potom k takto priamo nevyslovene, ale pomerne konkrétnej emócií smeruje. Jej prvotné naladenie určuje najmä kigo, slovo, ktoré zaradí haiku do toho-ktorého ročného obdobia. Autori a autorky z nejaponského prostredia ale môžu vybrať vlastné motívy a symboly jari, jesene a nálady, ktoré sa im s daným obdobím spájajú. Ak sa totiž príliš pridŕžajú japonského vzoru a umiestňujú do haiku typické japonské sezónne slová, stane sa, že automaticky referujeme na žánrový prototyp a autentickosť chvíle je narušená. Hoci intertextualita patrí medzi bežný postup japonských majstrov, ktorí takýmto spôsobom prezentujú svoj vzťah k tej ktorej haiku autorite či škole, v našom prostredí môžu vyznieť skôr epigónsky. Čítam tak niektoré Soustružníckovej haiku, ktoré obsahujú motívy (často práve vo funkcii kiga) ako napr. sakury, sake a iné. Problematicky môžu pôsobiť najmä tie, ktoré na malej ploche jedného haiku využívajú viaceré takto príznakové slová. V našom kontexte pôsobia ako rekvizity a strhávajú na seba prílišnú pozornosť. Básň potom nečítame ako prežitú skutočnosť, ale ako odkaz na japonskú kultúru vo všeobecnosti.

31 Ibid., s. 7.

32 Švarcová 2005, s. 110.

Sakury kvetou!
Za kalíšky se saké
obrys hory Říp.³³

Presvedčivejšie vyznievajú haiku, v ktorých kigo síce referuje na japonský kontext, ale dešifrovanie intertextu nie je nutné, môže však obohatiť čitateľskú recepciu o medzi-textový dialóg, podobne ako v Kovalikovho haiku o gaštanoch. Napríklad Soustružníkovvej haiku o strašiakovi v poli ohlasuje koniec jesene a prijatie skutočnosti, že sa čosi končí, ale nestáva sa symbolom nadchádzajúcej smrti, ako u podobného Issovho haiku. Pre porovnanie uvádzam oba texty:

Strniště v poli —
nevěš hlavu strašáku,
zase zasejí.³⁴

Strašák na mém poli
se také nedočká
slavnosti dožínek³⁵

Poetka a básnik však dokázali priniesť do českého a slovenského prostredia i vlastný repertoár prírodných motívov, signifikantných pre ich tvorbu. V prípade Kovalika ide najmä o rozmanité druhy vtáctva, ktoré sú častým kigo i v japonských haiku, ale v tomto prípade nepôsobia ako nepôvodné, keďže sa bežne objavujú aj v našom geografickom prostredí a navyše, autor ich zachytáva opakovane, s až ornitologickou presnosťou. Vytvára čosi ako haiku atlasy, keď prítomné vtáky, ich činnosti a výskyt indikujú zaradenie textu do toho-ktorého ročného obdobia (často konkrétneho miesta). Medzi básnikove objekty patria napríklad sýkorky, holuby, sovy, strnádky, hýle, sluky, vrabce, žltochvosty, strakoše, drozdy a iné. Pozorovanie ich bytia realizuje s pokorou a obdivom, ktoré by sme mohli pomenovať aj budhistickou úctou k všetkému živému, keď aj ten najmenší život váži rovnako ako ten ľudský:

drozdy na snehu
nesiem z domu jablká
naspät k jabloni³⁶

Prelínanie dvoch svetov naznačujú aj nepatrné prvky animizácie:

hledím do dialky
bývam pod tamtým mrakom
vpravo od vrany³⁷

33 Soustružníková 2016, s. 8.

34 Ibid., s. 48.

35 Issa 2006, s. 195.

36 Kovalik 2024.

37 Kovalik 2023.



Soustružníkovéj haiku zase obsahujú celú plejádu kvetov, rastlín či stromov: krokusy, bříza, břechťan, mateřídouška, růže, plicník, bezinky, šípký, lípa, chmel, levandule, aronie, modřín, topolovka, pomněnky a mnohé ďalšie. Okrem situovania haiku do konkrétneho ročného obdobia a jeho časti čítam ich funkciu v zdôraznení tesného spojenia s človekom. Vo viacerých haiku autorka totiž naznačuje miesta, kde príroda a človek utvárajú, či už vedome alebo nie, symbiotický vzťah.

Náměstí Míru —
ve spárách dláždění
květy chudobek³⁸

Lednový liják —
u pomníku Palacha
kvetou kaliny³⁹

Najzreteľnejšie sa príroda a ľudský život prepájajú v haiku prostredníctvom striedania ročných období, ktoré zrkadlia vznik a zánik života. Koniec jesene je napríklad obdobie spájané s odchádzaním, ukladaním sa na zimný spánok, záver leta zase patrí rozlúčke, príprave na prácu, začiatok jari novému životu atď. Silné emócie, ktoré sa viažu najmä k prechodným fázam, zastupuje princíp šiori. M. Ueda pripomína zložitý pôvod tohto slova,⁴⁰ čo spôsobilo aj jeho významovú rôznorodosť. Spoločným menovateľom je podtón neosobného smútku. Nemôžeme ale hovoriť o lútosti, pretože lútosť je osobná emócia, ktorú nájdeme napríklad v žalospive. Ak obsahuje báseň kvalitu šiori, znamená to, že stelesňuje „nedefinovateľnú, nejednoznačnú náladu obklopujúcu pocit lútosti, potom môže čitateľ premýšľať nad tým, či je báseň o smrti konkrétneho človeka, alebo o smrteľnosti všeobecne, alebo o letnom období“.⁴¹ V nasledovnom Kovalikovom haiku práve podstatné meno „tieň“, v danom časovom vymedzení, ukončuje leto a vnáša do textu kvalitu šiori.

končiace leto
v záhrade zo všetkého
najviac rastie tieň⁴²

Nálada nostalgickej rozlúčky s letom vzniká v tenzii slov „rastie“ a „tieň“. Prvé z nich sa viaže k životu (rastie primárne čosi živé, napríklad úroda v záhrade alebo dieťa) a druhé súvisí s opakom, s ubúdaním slnka, životnej energie a sprítomňuje i negatívne konotácie — zatieníť, vrhať (na objekt či subjekt) tmavé, temné svetlo a pod. Zároveň sa od predstavy živého organizmu dostávame k abstraktnému — rásť môže túžba, radosť, ale i smútok a bolesť. Báseň takýmto spôsobom síce vyvedá o posledných dňoch leta, ale zároveň ponúka i priestor rozjímať nad nála-

38 Soustružníková — Kovalik 2024, s. 46.

39 Ibid., s. 43.

40 Ueda 1965, s. 35–64.

41 Ibid.

42 Soustružníková — Kovalik 2024, s. 114.

dou, ktorá túto rozlúčku sprevádza, a tá sa už nevzťahuje na prírodu, ale na človeka a jeho prežívanie.

„Tiše! Tichoučce!“ —
Pavouci zavínajú
panenku z detstvá.⁴³

Ako je zrejme z citovanej ukážky, nie vždy musí ísť o prírodné motívy, aby básne nadobudla kvalitu šiori. Kigo by v básni malo zastupovať slovo „pavoucí“, ktoré sa v japonskom haiku vzťahuje na neskoré leto, prípadne začiatok jesene. Soustružníkovej taktike ide o zachytenie meniaceho sa obdobia, ale predovšetkým v živote človeka. Zameriava sa na detstvo, ktorého symbolom je tu zabudnutá bábika. Emotívny je najmä prvý verš, ktorý oxymoronicky nabáda k tichu, keď deminutívum stupňuje a umocňuje pomocou výkričníka, ktorý sa primárne spája s hlasným rozkazom, výkrikom či zvolaním. Interpunkčné znamienko tu možno však prečítať aj ako náhle precitnutie, uvedomenie si pravdy — napríklad pri nečakanom objavení zabudnutej bábiky. Pomlčka opäť predlžuje čas básne, subjektívne chvíľu natahuje, vytvára kontrast medzi momentálnym a dávny, ktoré tvorí hĺbkové podložie daného haiku. Prítomný tvar slova zavínovať evokuje až fantastickú predstavu, v ktorej pozorovateľ (dôsledne nevyjadrený) akoby práve „prichytil“ pavúkov pri ich práci. Sloveso zavínovať umocňuje predstavu malého dieťaťa, ktoré zavínajeme do plienky či zavínovačky. Zároveň táto činnosť ešte nie je dokončená, takže ani detstvo a z neho plynúce kvality (detské videnie sveta, fantázia, úprimnosť, hravosť atď.) ešte nie sú úplne stratené. Pokojne môžeme aj celý obraz prečítať nie ako rozlúčku, ale ako uchovávanie (pomocou pavučiny sa čosi konzervuje) detstva, spomienok či dieťaťa v dospelom človeku. V oboch citovaných haiku badať snahu o stručnosť a minimalizáciu slovnej zásoby. Deje sú často obmedzené len na jedno sloveso a prevažujú substantíva a príslovky. Podobne v Bašóovej tvorbe F. Ilis identifikuje takýto zdanlivo „statický štýl, ktorý vyzýva objekty (mono), aby sa vyjadrili samy o sebe a prostredníctvom tohto úsilia o sugesciu dodávajú básni vnútornú, prekvapujúcu silu, z ktorej sa život objektov vynára v novej, nezvyčajnej, ale živej forme“.⁴⁴

Pocity clivoty či lútosťivosti vyjadrené ako miznutie, strácanie sa, náhla zmena alebo znejasnenie nemusia byť tematizované výhradne s negatívnym zafarbením. V estetike haiku život a smrť splyvajú v jedno. Pozorovanie javov z prírody rovnako znamená precitnutie pred pravdou, hoci táto momentálna iluminácia môže znamenať práve trpké zakúšanie pomínutelnosti chvíle, života. Nálada takýchto haiku sa nachádza niekde medzi „ťaživým“ a „zvrchovaným“ bytím, vo svojej beztvorosti a neurčitosti je zachytená s akýmsi dráždivým odstupom. „Meditovať o smrti nemusí nevyhnutne popierať radosti života. Život a smrť vidí z diaľky, z miesta, ktoré presahuje oboje,“ cituje M. Ueda Bašóove slová.⁴⁵ Otvorene sa pocity smútku do haiku Soustružníkovej a Kovalika dostávajú prostredníctvom témy smrti.

43 Soustružníková 2016, s. 9.

44 Ilis 2019, s. 107.

45 Ueda 1965, s. 35.



Čas po Všetech svatých.
Vzpomínáme na stuhách
svinuje vítr.⁴⁶

na zem dopadá
piesok až zo Sahary
hroby zas hlbšie⁴⁷

Uvedené haiku pracujú s motívmi zabudnutia. V prvom z nich vzniká kontrast medzi nápisom „spomíname“ na stuhách a vetrom, ktorý asociuje slovo odviať a jeho prenesený význam — po čase prestať smútiť. Zároveň ale autorka vyberá slovo „svinuje“, ktoré možno prečítať aj v opačnom význame, ako uloženie spomienok do pomysleného zvitku, ich uchovávanie. Kigo je v haiku presne určené časovým obdobím po sviatku. Slovo vietor zároveň vnáša do haiku pocit chladu, ktorý tiež korešponduje s témou smrti. Báseň je zakončená podstatným menom, ktoré spätne udáva význam celému haiku a v duchu šiori nabáda k mnohoznačnosti. Kovalik postupuje opačne, myšlienky na blízkych mŕtvych sa vynárajú v celkom nečakanej (meteorologickej) situácii. Slovo „piesok“ je tu však rovnako v dvojznačnej pozícii, evokuje biblický prach, a teda frazému „prach si, na prach sa obrátiš“, ale i spojenie „zapadnúť prachom“, t. j. zabudnúť. Obe haiku sprítomňujú nielen tému smrti, ale najmä strach z nestálosti ľudskej existencie. Predstava pomínutelnosti súvisí i s estetikou *mono no aware*, ktorá sa zvykne prekladať ako krása prchavosti, presnejšie hlboké precítenie bytia, „ktoré vnímavý človek prežíva napríklad v spojení s krásou, obzvlášť krehkosťou a pomínutelnosťou prírody, ale i v súvislosti s bolesťou, s prirodzeným smútkom života“.⁴⁸

Citované haiku obsahujú ďalšie dôležité estetické kategórie — *wabi* a *sabi*. Obvykle sa uvádzajú spoločne, zapísané pomocou spojovníka. Podobne ako šiori (ktoré napríklad Śnicikowska označuje ako elementy *sabi*, spolu s ďalšími princípmi ako *kurai* a *hosomi*), ani tieto princípy nemožno definovať jednoznačne. Oba pojmy nájdeme tiež v architektúre, kaligrafii, čajových obradoch a inde. Bašó sa pri ich začlenení do tvorby haiku inšpiroval predovšetkým čajovou ceremóniou *Sen no Rikjú*.⁴⁹ Leonard Koren ich interpretuje ako znaky tradičnej japonskej krásy, ktorú prirovnáva ku gréckemu ideálu dokonalosti v západnej kultúre.⁵⁰ *Wabi* sa prvotne týkalo chudoby, „označovalo biedu života osamoteného v prírode, ďaleko od ľudí; navodzovalo pocit bezútešnosti, sklúčenosti a smútku“.⁵¹ *Sabi* sa zvykne spájať s výrazmi ako *osamelý* či *pustý*⁵², napriek tomu ho nemôžeme týmito slovami nahradiť. Postupne sa ale oba výrazy začali používať v pozitívnom zmysle: „Dobrovoľná samota a chudoba pustovníkov a askétov boli chápané ako príležitosť k duchovnému rastu. Každému, kto bol naklonený poé-

46 Soustružníková 2016, s. 53.

47 Soustružníková — Kovalik 2024, s. 105.

48 Vostrá — Líman 2011, s. 307.

49 Ibid., s. 313.

50 Koren 2016, s. 23.

51 Ibid., s. 24.

52 Śnicikowska ho odvodzuje z podstatného mena „*sabisha*“, čo znamená osamelosť (2016, s. 48).

zii, umožnil tento spôsob života nájsť potešenie v každodenných drobných detailoch a pochopiť krásu nenápadných a prehliadaných stránok prírody.⁵³ Metafyzické precitnutie je totiž možné zažiť aj v tých najobyčajnejších chvíľach a často ide o zdanlivo banálne či na prvý pohľad nedôležité poznania. „Wabi-sabi sú veci malé, skryté, dočasné a pominuteľné; tak malé, že nepoučenému oku unikajú.“⁵⁴

pohľad z rozhľadne
tak isto husto sneží
ako zo zeme⁵⁵

hľadím na hviezdy
želám si nech sa môžem
dívať na hviezdy⁵⁶

Vybrané ukážky sú príznačné pre Kovalikov rukopis. Dosahuje v nich zdanie, že subjekt sleduje svet nezúčastnene, pokojne a vyrovnane. Pozerá sa do „prázdna“, do otvoreného univerza a čas akoby v daných haiku zastal, respektíve je subjektivizovaný vedomím pozorovateľa. Banálnosť chvíle sa presným „prepisom“ do básne javí ako nová, objavná. Podobne v druhom haiku, v ktorom sa mení odosobnená perspektíva na citovo zafarbenú, zastupuje vyslovená túžba pokorné, zdanlivo nenáročné želanie. Obe básne zdôrazňujú pre haiku príznačnú afirmatívnu percepciu diania.

Ďalším pravidlom haiku je karumi, ktoré je v porovnaní s predošlými princípmi viac prístupné aj západným tvorcom. Prekladá sa ako nadhľad, emocionálny odstup od zobrazovanej témy, ale aj prirodzená ľahkosť spojená s jednoduchosťou haiku a s jeho až detsky úprimným pohľadom na svet. Často sa však karumi nenáležite zamieňa s druhmi komiky ako (seba)irónia, satira či sarkazmus. V poetike haiku je však karumi v úzkom spojení s ďalšími pravidlami, ako pripomína Śniecikowska, nemožno mu pripisovať zábavnú funkciu, nanajvýš „delikátny sebvásmech podfarbený sabi“.⁵⁷ V nejaponských haiku autori a autorky kladú na karumi neprimeraný dôraz a kontaminujú ho tak inými žánrami, najčastejšie aforizmom, ktorý je tiež založený na zachytení životnej pravdy. Komické vyznenie však aforizmus dosahuje výrazovými prostriedkami, ktoré sú výsledkom intelektuálnej operácie ako kontrast, antitéza, paralelizmus, paradox, narúšanie. Navyše z neho plynie ponaučenie, ktoré je rozumovo praktické, vyjadruje názor autora a nemusí byť fixované na prítomnosť, hoci môže kritizovať aktuálne dianie. Originalita haiku je výhradne spojená s poetickou pravdou, prebiehajúcou v danom momente a jej verifikácia sa neviaže k názorovému presvedčeniu autora, ale vyplýva z prirodzenosti diania (najčastejšie prírodného). A napokon, akékoľvek napätie medzi odľahčeným a vážnym v haiku nie je modelované antinomicky, ale dialekticky.⁵⁸

53 Koren 2016, s. 24.

54 Ibid., s. 52.

55 Soustružníková — Kovalik 2024, s. 137.

56 Ibid., s. 129.

57 Śniecikowska 2016, s. 100.

58 Ueda 1965, s. 35–64.



Niektoré Soustružníkovéj a Kovalíkove haiku pracujú s princípom karumi výraznejšie. Možno v nich síce rozpoznať prežitý okamih, ale svojou časovou neobmedzenosťou sa približujú napríklad ku gnóme. Tento okruh básní je tiež príznačný variabilnosťou tém, prírodné motívy ustupujú do úzadia a dominuje človek, ak aj nie prostredníctvom ja-perspektívy, tak synekdochicky (časťami tela) ako v nasledovných ukážkach:

Podání rukou —
na okamžik se spojí
čáry života.⁵⁹

malý krok v mláke
pozerám ako človek
stúpil na Mesiac⁶⁰

Citovaným textom viac zodpovedá žáner senrjú, označovaný aj za reverznú verziu haiku. Pre senrjú neplatia tematické obmedzenia ako pri haiku, zaoberá sa napríklad aj spoločenskými a vzťahovými otázkami, ktoré zachytáva s humorom, často situačným, keďže ide o trefné postrehy pozorovanej reality.⁶¹ S uvedeným následne súvisí uvoľnenejšia syntax a lexika, prípadne i slabičná normatívnosť:

na cintoríne
čítam tu odpočívá
na mene mucha⁶²

Pod slunečníkem —
italský vítr na tři
zavřel křížovky⁶³

K pravidlám haiku by bolo možné zaradiť aj jeho duchovnú podstatu, ktorá je latentne prítomná v žánrovom prototypu. V súvislosti s najslávnejším Bašóovým haiku o žabe a starom rybníku sa uvažuje o zenovom stave samádhi. Robert Aitken ho definuje ako „ponorenie, ale v podstate ide o stav zjednotenia s celým vesmírom“.⁶⁴ Zároveň však dodáva, že samádhi neprislúcha len zenu, ale súvisí s akoukoľvek činnosťou, do ktorej sa naplno ponoríme. Odkrýva tiež v Bašóovej tvorbe tzv. zenový model: „koncentrácia — uvedomenie — zosobnenie“.⁶⁵ Literárna forma sa takýmto spôsobom mení na cestu duchovného oslobodenia. Pozadie pôvodného haiku avšak utváralo ďaleko viac nábožensko-filozofických vplyvov ako len zen. R. H. Blyth uvá-

59 Soustružníková 2016, s. 16.

60 Soustružníková — Kovalík 2024, s. 104.

61 Śniecikowska 2016, s. 79.

62 Soustružníková — Kovalík 2024, s. 127.

63 Ibid., s. 35.

64 Aitken 2004, s. 25.

65 Ibid., s. 30.



dza najmä konfucionizmus a taoizmus. Ešte skôr sa však objavuje šintoizmus, ktorý je kľúčový v kronike *Kodžiki*, v ktorej nachádzame genologické vetvy haiku. Zrejmé prestupy šintoizmu s haiku vidieť už v tejto stručnej charakteristike: „V tomto systéme má každý hmotný predmet sveta nejaký druh sily, moci, schopnosti. Vďaka nej ovplyvňuje iné predmety, spája sa s nimi, premieňa ich. [...] Šintoizmus je do značnej miery založený na pozorovaní reality dostupnej zmyslami. [...] Z toho pramení, okrem iného, aj špecifický vzťah k prírode, od ktorej sa Japonci neizolujú, nesnažia sa jej odporovať.“⁶⁶ Ani klasické haiku starých majstrov (a neskôr ich žiakov) však nemôžeme vnímať len ako demonštráciu zenových, taoistických, šintoistických či iných doktrín. Rovnako R. H. Blyth uzatvára, že mnohé Bašóove básne sú síce v priamom kontakte so zenom, ale haiku, na rozdiel od zenového učenia, nie je v žiadnom zmysle slova didaktické.⁶⁷

V našom kontexte sa prirodzene vynára otázka, či je možné zachovať esenciu haiku aj bez duchovného pôdorysu či náhradou východného náboženstva domácou religióznou tradíciou. Odpoveď je možno opäť v afirmácii, ktorá je pre haiku zásadná. Tentoraz sa ale vzťahuje aj na prijatie spoločnej podstaty vlastnej všetkým náboženstvám. Mám na mysli hľadanie odpovedí na otázky o ľudskej existencii a tzv. správnom bytí. Haiku sa takýmto spôsobom dostáva do kontaktu s filozofiou a etikou, čo je ďalšia možná cesta, ako zachovať tretí rozmer tejto miniatúrnej básne.

V prípade haiku Soustružníkovej a Kovalika nejde o mechanické nahrádzanie zenových motívov za kresťanské. Hoci by bolo možné viaceré z nich prečítať týmto kľúčom, nie je to podmienka, ale skôr ďalšia nadstavba recepcie. Platia tu slová B. Śniecikowskej, ktorá označuje haiku za „modernú epifániu“ a na margo výhradne religiózneho čítania uvádza, že „je riskantné pozeráť sa na udalosti a emócie zaznamenané v haiku len ako na záznamy najhlbších duchovných zážitkov — veď predsa ‚obsah‘ satori nemožno v texte ničím zmerať“.⁶⁸ Haiku precitnutia potom nemusia byť len náboženskej povahy, ale týkajú sa predovšetkým zjavenej pravdy, či už pod ňou budeme rozumieť konkrétne božstvo, alebo nie. Najvyšším princípom v haiku ostáva i tak prítomnosť, zachytenie večnosti v plynúcom okamihu:

Otvíram dvere
a svatí se pohnuli —
samotná v chráme⁶⁹

Cesta z Půlnoční —
zamlkle se loudáme
za Velkým vozem⁷⁰

66 Śniecikowska 2016, s. 39–40.

67 Blyth 2021, s. 29.

68 Śniecikowska 2016, s. 94.

69 Soustružníková — Kovalik 2024, s. 22.

70 *Ibid.*, s. 48.



ZÁVER

Záujem o žáner haiku neustále narastá i v českej a slovenskej literatúre, čoho dôkazom sú jednak pribúdajúce počty antológií, zbierok haiku či ojedinelých pokusov o haiku v rámci básnických kníh. Odhliadnuc od rozličnej miery estetických výsledkov jednotlivých variantov, možno konštatovať, že prirodzene sa mení žánrová podstata haiku. Niektoré pravidlá sa stávajú dominantnejšími, od iných sa naopak upúšťa alebo sa významovo i formálne posúvajú. Dôvodom je, samozrejme, i nedostatočná znalosť, ale i kultúrna vzdialenosť japonskej estetiky. Analyzované haiku vybranej autorky a autora sú ukážkou tzv. klasického haiku, ktoré však svojou umeleckou hĺbkou dokážu zaujať aj domáce publikum. Katka Soustružníková a Peter Kovalik sa usilujú zachovať japonský prototyp, či sa k nemu aspoň priblížiť bez zrieknutia sa vlastných tvorivých preferencií (rozmanitosť tém a motívov, zvuková či obrazná stránka básne a iné). Z pohľadu zachovania pôvodnosti žánru ide o významný jav a vzhľadom na česko-slovenské prieniky aj o ojedinelú literárnu spoluprácu.

LITERATÚRA:

- Aitken, Robert. *Vlna zenu: Bašó, haiku a zen*. Praha: Pragma, 2004.
- Barthes, Roland. *Empire of signs*. Transl. Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1983.
- Bašó, Macuo. *Haiku*. Prel. Ján Zambor, František Paulovič. Kordíky: Skalná ruža, 2019.
- Blyth, Horace Reginald. *Haiku: Volume 1: Eastern Culture*. Brooklyn: Angekico Press, 2021.
- Hodrová, Daniela. „Proměny žánrů v meziválečné literatuře“. In *táž a kol. Poetika české meziválečné literatury*. Praha: Československý spisovatel, 1987, s. 312–323.
- Ilis, Florina. „The New Poetics of the Impersonal in Art and the Role Played by the Poem Furu ike ya in Matsuo Bashō's Writings“. *Philobiblon. Transylvanian Journal of Multidisciplinary Research in the Humanities*, Vol. 24, 2019, no. 1, pp. 103–112. [online]. [cit. 1. 7. 2025]. Dostupné z <https://www.philobiblon.ro/ro/articol/new-poetics-impersonal-art-and-role-played-poem-furu-ike-ya-matsuo-bashos-writings>.
- Issa, Kobajaši. *Boží člověk Issa*. Přel. Antonín Líman. Praha: DharmaGaia, 2006.
- Koren, Leonard. *Wabi-sabi pro umělce, designéry, básníky a filozofy*. Praha: K-A-V-K-A, 2016.
- Kovalik, Peter. „Vpravo od vrany“. *Kabinet pre literatúru a kultúru*, 14. 8. 2023. [online]. [cit. 25. 4. 2025]. Dostupné z <https://www.casopiskabinet.sk/texty/poezia/1267-vpravo-od-vrany>.
- Kovalik, Peter. „Stopy haiku v snehu“. *Knihy na dosah*, 16. 12. 2024. Zost. Eva Urbanová. [online]. [cit. 25. 4. 2025]. Dostupné z <https://knihynadosah.sk/stopy-haiku-v-snehu/>.
- Kovalik, Peter. „Vzdialenosť len na spev“. Relácia rádia Devín, 9. 1. 2025, 15:50. Réžia: Lukáš Lipčák. Pre rozhlas pripravil: Gabriel Kulbak.
- Líman, Antonín. „Úvod“. In *Pár much a já: Malý výběr z japonských haiku*. Přel. a ed. Antonín Líman. Praha: DharmaGaia, 1996, s. 5–14.
- Śniecikowska, Beata. *Haiku po polsku: Genologia w perspektywie transkulturowej*. Torún: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2016.
- Soustružníková, Katka. *Haiku*. Praha: DharmaGaia, 2016.
- Soustružníková, Katka — Kovalik, Peter. *Sýkorník*. Praha: DharmaGaia, 2024.
- Soustružníková, Katka — Kovalik, Peter — Urbanová, Eva. „Haiku — kôstky v marhuliach či nedokončené básne?“. *Knihy na dosah*, 21. 9. 2024. [online]. [cit. 25. 4. 2025]. Dostupné z <https://knihynadosah.sk/haiku-kostky-v-marhuliach-ci-nedokoncene-basne/>.
- Šidák, Pavel. *Úvod do studia genologie*. Praha: Akropolis, 2013.

- Švarcová, Zdenka. *Japonská literatura 712–1868*. Praha: Karolinum, 2005.
- Ueda, Makoto. „Matsuo Bashō: The Poetic Spirit, Sabi, and Lightness“. In týž. *Zeami, Bashō, Yeats, Pound: A Study in Japanese and English Poetics*. Mouton & Co., 1965. pp. 35–64.
- Ueda, Makoto. *Matsuo Basho*. New York: Twayne Publishers, 1970.
- Vostrá, Denisa — Líman, Antonín. „Od počátků japonské poezie k sedmnáctislabičné básni haiku“. In *Chrám plný kvetů: Výběr ze tří staletí japonských haiku*. Přel. a ed. Antonín Líman. Praha: DharmaGaia, 2011, s. 305–329.
- Winkelhöferová, Vlasta. *Slovník japonské literatury*. Praha: Libri, 2008.

