

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra bohemistiky – Katedra asijských studií

**Proměny žánrů *tanka* a *haiku* od revoluce  
Meidži (1868) do současnosti**

Transformations of the *Tanka* and *Haiku* Poetic Forms from the Meiji Restoration  
(1868) to the Present Day

Disertační práce

Autorka: Mgr. Sylva Martinásková

Vedoucí práce: Prof. Zdenka Švarcová, Dr.

Olomouc 2014

Prohlašuji, že jsem tuto disertační práci vypracovala samostatně pod vedením své školitelky a uvedla veškeré použité prameny a literaturu.

V Olomouci .....

Podpis .....

Velice děkuji své školitelce prof. Zdence Švarcové, Dr., za odborné vedení, cenné rady a podněty, jakožto i za trpělivost a čas, který mi věnovala.

## Ediční poznámka

V práci je použita česká transkripce japonských pojmů a jmen s výjimkou bibliografických údajů anglicky psaných zdrojů, v nichž je z důvodu snadnějšího dohledání ponechána anglická transkripce. Japonské výrazy (s výjimkou vlastních jmen) jsou v textu zvýrazněny kurzívou (např. *tanka*). Běžně známé japonské výrazy a geografická označení ponechávám bez kurzívy (např. sakura, Jasukuni). U těch japonských výrazů, které již v českém jazykovém prostředí zdomácněly, je v textu ponechána tato zaužívaná česká podoba slova (např. Tokio). Kurzíva je dále použita pro fonetický přepis japonské verze básní. Japonské znaky jsou uvedeny u pojmů, názvů literárních děl a japonských vlastních jmen (s výjimkou názvů historických období a geografických označení).

Japonská vlastní jména osob jsou uváděna v tradičním japonském pořadí, tzn. po příjmení/rodovém jméně následuje jméno osobní. Ženská příjmení, která v originální podobě nenesou přechýlení, v textu zůstávají v nepřechýleném tvaru (např. Josano namísto podoby „Josan(o)ová“, Beichman namísto „Beichmanová“). U vlastních jmen obsahujících partikuli „no“ je skloňováno pouze druhé (tedy osobní) jméno (např. „s Ki no Curajukim“).

Pro konkrétní časové úseky následující po restauraci císařské moci (Meidži, Taišó, Šówa, Heisei) používám označení „období“ a „éra“ jako synonyma (např. „období Meidži“, „éra Meidži“).

Výraz *haiku* používám v češtině v ženském rodě.

Jelikož u některých citovaných básní hraje důležitou roli také jejich grafická podoba, uvádím původní verzi básní rovněž v japonském písmu. Lomítko (/) ve fonetickém přepisu básní značí hranici mezi jednotlivými verši. V hranatých závorkách [] je uveden počet mór jednotlivých veršů básně.

Není-li uvedeno jinak, autorkou překladů citací, parafrází a básní zde uvedených je autorka této práce.

## Anotace

Tato disertační práce se zabývá proměnami tradičních japonských básnických žánrů *tanka* a *haiku* od počátku éry Meidži zhruba do přelomu éry Šówa a Heisei. Pozornost je věnována především proměnám v oblasti formy, tematického zaměření a jazyka poezie. Uvedeni jsou rovněž básníci, kteří nejvýrazněji ovlivnili moderní podobu tradičních básnických forem. Autorka se za užití metody nového historismu zaměřuje na souvislost mezi proměnami těchto žánrů a historickým a společenským děním v Japonsku během uvedeného období a na jeho dopad na změny v pojetí těchto tradičních básnických forem.

Autorka: Mgr. Sylva Martinásková

Vedoucí práce: Prof. Zdenka Švarcová, Dr.

Obor: Teorie literatury

Počet znaků (včetně mezer): cca 376 000

Rozsah: 209 stran

Počet použitých zdrojů: 115

Počet příloh: 0

Klíčová slova: *tanka*, *haiku*, rozsah, sezónní slovo *kigo*, koncové slovo *kiredži*, básnický jazyk, tematika, Masaoka Šiki, Takahama Kjoši, Kawahigaši Hekigotó, Ogiwara Seisensui, Josano Akiko, Tawara Mači, válečná poezie

## Obsah

Úvod.....	8
1 Žánry <i>tanka</i> a <i>haiku</i> v kontextu japonské literatury.....	15
1.1 Počátky japonského písemnictví.....	15
1.2 Heianská dvorská poezie.....	16
1.3 Řazená báseň <i>renga</i> .....	21
1.4 Lehkovážná řazená báseň <i>haikai no renga</i> a vznik <i>haiku</i> .....	23
1.5 Situace japonské poezie v 18. a 19. století.....	24
2 Formální náležitosti poezie <i>tanka</i> a <i>haiku</i> .....	27
2.1 Rozsah a forma poezie <i>tanka</i> a <i>haiku</i> .....	27
2.2 Tematika tradiční poezie <i>tanka</i> a <i>haiku</i> a přístup básníků k ní.....	33
2.3 Jazyk poezie <i>tanka</i> a <i>haiku</i> .....	38
2.4 Estetické principy.....	40
3 <i>Haiku</i> a <i>tanka</i> v období Meidži (1868–1912) a Taišó (1912–1926).....	45
3.1 Historické pozadí – otevírání země západnímu světu.....	45
3.2 Tradiční formy poezie v konfrontaci se západní literaturou.....	50
3.2.1 <i>Haiku</i> na přelomu 19. a 20. století.....	54
3.2.2 <i>Tanka</i> na přelomu 19. a 20. století.....	61
3.3 Proměny formy.....	63
3.3.1 Proměny formy <i>haiku</i> .....	63
3.3.2 Proměny formy <i>tanka</i> .....	72
3.4 Proměny v oblasti tematiky.....	75
3.4.1 Proměny v oblasti tematiky <i>haiku</i> .....	75
3.4.2 Proměny v oblasti tematiky poezie <i>tanka</i> .....	84
3.5 Proměny jazyka poezie.....	96
3.5.1 Proměny jazyka poezie <i>haiku</i> .....	96
3.5.2 Proměny jazyka poezie <i>tanka</i> .....	100
3.6 Shrnutí.....	102
4 <i>Tanka</i> a <i>haiku</i> první části éry Šówa (1926–1945).....	106
4.1 Levicová tvorba přelomu 20. a 30. let.....	106
4.2 Válečná poezie 1931–1945.....	109
4.2.1 Poezie ve službách válečné ideologie.....	113
4.2.2 <i>Kjó dai haiku džiken</i> .....	121

4.2.3	Poezie z fronty i štábu .....	122
4.2.4	Válečná poezie žen.....	126
4.3	Předsmrtná poezie pilotů <i>kamikaze</i> .....	129
4.4	Shrnutí.....	146
5	<i>Haiku a tanka</i> od konce druhé světové války.....	148
5.1	Nové pojetí tradiční poezie .....	152
5.1.1	Tematika poválečné poezie .....	154
5.2	Poezie z městského prostředí .....	160
5.3	Poezie inspirovaná zahraničními cestami .....	163
5.4	Nástup básnířek.....	170
5.5	Tvorba amatérských básníků.....	178
5.6	Shrnutí.....	185
	Závěr .....	187
	Summary .....	195
	Bibliografie .....	198

## Úvod

Tato disertační práce je věnována proměnám, kterými prošly tradiční žánry japonské poezie *tanka*<sup>1</sup> a *haiku*<sup>2</sup> od období Meidži (1868–1912) a Taišó (1912–1926) přibližně do přelomu období Šówa (1926–1989) a Heisei (od 1989).<sup>3</sup> Za nejzásadnější z celého sledovaného období považuji éru Meidži, neboť reformy v oblasti *tanky* a *haiku* provedené právě v této době předurčily další vývoj obou žánrů. Jedná se o jeden ze dvou klíčových a zlomových momentů v novodobé historii *tanky* a *haiku*, přičemž tím druhým je bezesporu doba následující po kapitulaci Japonska na konci druhé světové války a během období rekonstrukce země a společnosti po válečném konfliktu.

Tradiční formy japonské poezie jsou velice častým předmětem zájmu a bádání japonských literárních historiků a teoretiků, poněvadž v Japonsku se v případě těchto žánrů jedná o velmi populární a stále živé útvary, a to obzvláště v případě *haiku*, která se v druhé polovině 20. století dočkala ohromné obliby rovněž v zahraničí. Existuje mnoho publikací snažících se představit autory a školy daného období, konkrétním básníkům a skupinám bylo věnováno mnoho monografií. V Japonsku vychází odborné časopisy zaměřené na tuto oblast, desítky specializovaných básnických slovníků a průběžně je publikováno bezpočet antologií poezie *tanka* či *haiku*. K popularizaci tradičních básnických forem v moderní společnosti úspěšně přispívají rovněž různé básnické spolky – např. *Gendai haiku kjókai*<sup>4</sup> (Asociace moderní *haiku*), *Haidžin kjókai*<sup>5</sup> (Asociace básníků *haiku*), *Nihon dentó haiku kjókai*<sup>6</sup> (Japonská asociace tradiční *haiku*), *Gendai kadžin kjókai*<sup>7</sup> (Asociace básníků moderní *tanky*), *Nihon kadžin kjókai*<sup>8</sup> (Japonská asociace básníků poezie *tanka*) nebo *Nihon kadžin kurabu*<sup>9</sup> (Klub japonských básníků poezie *tanka*). Je tedy zřejmé, že v Japonsku je tato poezie stále živá, budí

---

<sup>1</sup> *Tanka* 短歌.

<sup>2</sup> *Haiku* 俳句.

<sup>3</sup> Vycházím z tradiční japonské periodizace, jelikož s ní běžně pracují japonské a nezřídka i západní publikace zabývající se japonskou literární historií. Jednotlivá období (resp. historické éry označující vládu příslušného císaře) zde slouží jako základní časové úseky moderní japonské historie, jimiž se v této práci zabývám. Odkazy na konkrétní desetiletí 19. a 20. století pak mají specifikovat kratší dobu v rámci dané éry.

<sup>4</sup> *Gendai haiku kjókai* 現代俳句協会.

<sup>5</sup> *Haidžin kjókai* 俳人協会.

<sup>6</sup> *Nihon dentó haiku kjókai* 日本伝統俳句協会.

<sup>7</sup> *Gendai kadžin kjókai* 現代歌人協会.

<sup>8</sup> *Nihon kadžin kjókai* 日本歌人協会.

<sup>9</sup> *Nihon kadžin kurabu* 日本歌人クラブ.



nemalou pozornost a je předmětem zájmu japonských odborníků, ale i laické veřejnosti. Stejně tak se této problematice věnuje celá řada nejaponských akademiků.

Všeobecně lze odborné práce pojednávající o japonské poezii *tanka* a *haiku* rozdělit to tří základních kategorií. První kategorii tvoří publikace skýtající historický přehled – ať už se jedná o postupný vývoj japonského básnictví, modifikaci již existujících či vznik zcela nových forem nebo prezentaci nejvýznamnějších básníků a škol v chronologickém sledu. Totéž samozřejmě platí o pracích věnujících se poezii *tanka* a *haiku* v moderní době. Z publikací tohoto typu snáze dostupných západnímu čtenáři lze jmenovat kupříkladu *A History of Haiku*<sup>10</sup> od R. H. Blytha, která představuje průřez poezií *haiku* od předmoderní doby do éry Šówa. Autor zde prezentuje velmi bohatý seznam básníků a stručnou charakteristiku jejich tvorby podkládá vybranými ukázkami. Publikace je vhodným vodítkem k dalšímu studiu, nicméně pátrání po uvedených básnících jinde poněkud komplikuje fakt, že autor pracuje pouze s pseudonymy, resp. osobními jmény básníků, aniž by uváděl jejich příjmení (to pak s sebou v případě některých méně známých básníků a méně znalých badatelů přináší jisté obtíže). S hlavními básnickými osobnostmi moderního období se v hlavních rysech můžeme seznámit rovněž např. prostřednictvím knihy *Modern Japanese Poets*, v níž autor Ueda Makoto nabízí základní charakterizaci tvorby předních básníků počátku 20. století (včetně přehledného a srozumitelného shrnutí Šikiho<sup>11</sup> koncepce poezie *tanka* a *haiku*).

Druhou kategorií prací dotýkajících se dané problematiky reprezentují texty zaměřené na konkrétní vybrané básnické osobnosti, jež takto bývají představovány zcela komplexně – čtenář má možnost se podrobně seznámit se životem umělce i s jeho tvorbou, postoji a teoriemi. Z této skupiny monografií lze jako příklad uvést publikace *Masaoka Shiki a Embracing the Firebird: Yosano Akiko and the Birth of the Female Voice in Modern Japanese Poetry* (autorkou obou je Janine Beichman) nebo *Fragments of Rainbow* pojednávající o básníku Saitóovi Mokičim od Amy Vladeck Heinrich. Práce tohoto druhu jsou velmi nápomocné obzvláště tam, kde se čtenář snaží hlouběji porozumět tomu, co básníka vedlo k jeho tvorbě a postojům, a umožní nám tak proniknout „za“ slova básní. Ozřejnění teorií jednotlivých básníků nám rovněž usnadní vnímat dopad jejich tvorby na jejich současníky i další generace autorů.

---

<sup>10</sup> Kompletní bibliografické údaje zde zmiňovaných publikací jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

<sup>11</sup> Masaoka Šiki 正岡子規 (1867–1902).

Třetí kategorii odborných prací pojednávajících o poezii *tanka* a *haiku* představují díla zaměřená konkrétně na tyto básnické formy. Z anglicky psaných publikací tak základní charakteristiku poezie *haiku* skýtá např. *The Haiku Handbook* Williama J. Higginsona či *The Japanese Haiku* Kennetha Yasudy, podstatu práce s ročními dobami poodkrývá publikace *The Haiku Seasons* dvojice William J. Higginson a Penny Harter. Forma *tanka* však v tomto ohledu zůstává stát poněkud stranou, což je zapříčiněno tím, že za hranicemi Japonska se z japonských básnických forem mnohem větší popularitě těší právě *haiku*. Vhled do fungování japonského básnictví a jeho základních principů nabízí rovněž publikace *The Poetics of Japanese Verse* Kawamota Kódžiho dostupná v anglickém překladu, která mimo jiné poodhaluje důvod tradičního rozsahu a členění forem japonské poezie.

V japonských akademických kruzích vzniká skutečně velké množství odborných prací zabývajících se tradičními básnickými formami. Vedle titulů detailně analyzujících život a tvorbu vybraných autorů zde můžeme nalézt také celou řadu publikací věnovaných určitému konkrétnímu aspektu tradiční poezie. Můžeme tak narazit např. na texty zaměřené na sezónní slova všeobecně, stejně tak však existují i práce věnované pouze sezónním slovům týkajícím se určitého tématu či novým sezónním slovům vzniklým v poválečném období. Bezpočet odborných textů pojednává o problematice jazyka v poezii, další detailně analyzují tzv. koncová slova, jiné z různých úhlů pohledu podrobně rozebírají tematické zaměření básní – a to vždy buď souhrnně pro danou básnickou formu, v období na přelomu 19. a 20. století (v době nejbouřlivějších diskusí ohledně dalšího bytí či nebytí tradiční poezie) či v průběhu poválečného období až do současnosti, což se týká hlavně nejnovějších publikací.

Pozoruhodná a pro badatele v oblasti *haiku* velmi užitečná je rovněž šestidílná série *Haiku džissaku njumon kóza*, jejíž jednotlivé díly editovaly přední básnické osobnosti současnosti jako např. Inahata Teiko<sup>12</sup> či Ueda Gosengoku.<sup>13</sup> Každý z dílů je zaměřen na určitou oblast (sezónní a koncová slova, nové výrazové prostředky a tematika, pravidla pro užití výrazů při skládání *haiku* apod.) a je tvořen několika desítkami jednotlivých studií současných literárních teoretiků i praktikujících básníků. Zde za povšimnutí stojí sledovat dnešní pohled na poezii *haiku*, jenž čtenáři občas poodhalí i jisté osobní preference daného autora.

---

<sup>12</sup> Inahata Teiko 稲畑汀子 (nar. 1931).

<sup>13</sup> Ueda Gosengoku 上田五千石 (1933–1997).

Velmi přínosné jsou rovněž publikace z pera Jamamota Kenkičiho<sup>14</sup> – např. *Gendai haiku*, jež vyšla opakovaně i v upraveném vydání, nebo *Šówa haiku* představující nejvýznamnější básníky a směry moderní doby a obsahující rovněž příklady a stručné rozbory básní vybraných autorů. Pro studium japonské literatury a její historie všeobecně jsou vhodné i publikace Konišiho Džin‘ičiho,<sup>15</sup> který se vedle literární historie zabýval kupříkladu rozborem děl klasické literatury, ale také mimo jiné poezií *haiku*. Řada jeho publikací a esejí je běžně dostupná v anglickém překladu. Doporučit lze taktéž četné slovníky encyklopedického charakteru, jež skýtají ucelené, avšak velmi podrobné informace o jednotlivých básnících, směrech, nejvýznamnějších publikacích (ať už se jedná o teoretické spisy či přelomové básnické sbírky) nebo detailní definice klíčových pojmů z oblasti japonského básnictví.

Z původně česky psaných publikací zaměřených na tuto oblast, jichž není mnoho, se čtenář setká spíše s překladovými pracemi prezentujícími moderní básnickou tvorbu. Coby příklad lze uvést výběr ze Santókovy poezie zahrnutý do souboru *Pár much a já* sestaveného a přeloženého Antonínem V. Límanem, či právě vznikající titul *Pampová tráva se prohýbá pod tíhou srpku měsíce* představující výběr z *haiku* Masaoky Šikiho vytvořený opět A. V. Límanem.

Cílem této disertační práce je učinit jakýsi kompromis mezi těmito přístupy a zachytit a poskytnout čtenáři ucelenější představu o vývoji forem *tanka* a *haiku* v průběhu přibližně jednoho století a rovněž ozřejmit příčiny tohoto vývoje. V každém z dílčích období identifikuji proměny, jimiž *tanka* a *haiku* procházely, a to především v oblasti jazyka, formy a tematiky. Zaměřuji se taktéž na společenskou situaci a klíčové mezníky v dějinách Japonska, jelikož jsem přesvědčena, že historický a společenský vývoj země skýtá celou řadu impulsů, jež podnítily mnoho změn a poznamenaly měnící se podobu obou analyzovaných žánrů. Záměrem této práce není jmenovat všechny básníky uvedených žánrů tvořící v daném období, ani pořádit ucelený výčet či analýzu jednotlivých sbírek poezie vydaných ve vymezeném časovém úseku, existujících básnických škol nebo literárních periodik, neboť to rozsah práce neumožňuje. Smyslem práce je zachytit proměňující se charakter obou žánrů s odkazem na nejvýznamnější básníky, kteří se o tento vývoj zasloužili nejzásadněji. Posuny ve vývoji *tanky* a *haiku* demonstruji na konkrétních příkladech poezie s poukazem na to, co bylo u konkrétního autora či v dané době typické, inovační, pobuřující apod. Kladu si následující otázky:

---

<sup>14</sup> Jamamoto Kenkiči 山本健吉 (1907–1988).

<sup>15</sup> Koniši Džin‘iči 小西 甚一 (1915–2007).

1. K čemu básníka vede/nutí určitá doba a jaké mu nabízí/odpírá možnosti?
2. K čemu básníka vede/nutí stručná, pravidelná forma poezie *tanka* či *haiku* a jaké mu vymezuje možnosti?
3. K čemu básníka vede/nutí jeho vlastní životní zkušenost a jaké mu otevírá/uzavírá možnosti?

Odpovědi na tyto otázky shrnuji v závěru práce.

Před samotnou analýzou situace v prvním sledovaném období uvádím kapitolu zasazující *tanku* a *haiku* do celkového kontextu japonské literatury, aby bylo zřejmé, odkud vzešly a o jaké formy se vlastně jedná. Reprezentují dodnes živé tradiční básnické útvary, ovšem pro lepší pochopení jejich moderní podoby je nutné mít na paměti i jejich historické pozadí, prostředí a společenské kruhy, z nichž obě formy pochází, nebo postupné transformace z jiných básnických forem, což napomůže mimo jiné porozumět základnímu rozdílu mezi poezií *tanka* a *haiku* nebo všeobecně koncepci této poezie.

Druhá kapitola je věnována formálním náležitostem obou básnických útvarů, aby v dalších kapitolách bylo patrné, do jaké míry se moderní básníci ve své tvorbě odchylovali či odchylují od standardní podoby *tanky* a *haiku*. Pozornost je věnována stanovenému rozsahu, použití tzv. koncových a sezónních slov (v případě poezie *haiku*), tradiční tematice a jazyku a v neposlední řadě rovněž estetickým principům aplikovaným na japonskou poezii všeobecně.

V následujících kapitolách se zaměřuji na jednotlivá období moderního vývoje. Celou monitorovanou dobu od revoluce Meidži do současnosti dělím na tři základní etapy. První z nich tvoří období Meidži a Taišó, během nichž byly započaty reformy obou typů poezie. Proměny v oblasti formy, tematiky a jazyka jsou v tomto úvodním období – ve srovnání se situací v přechodných staletích – nejmarkantnější a ve své době budily i nejbouřlivější diskuse. Všímám si dopadů otevření Japonska a modernizace země na oblast tradiční poezie a to v souvislosti s postupnou proměnou krajiny i společnosti – liberalizací a demokratizací, silícím individualismem i feminismem, ale také s posilující pozicí Japonska na mezinárodní scéně.

Další oddíl sleduje proměny obou básnických forem v průběhu první části období Šówa, které byly logicky z velké části poznamenány militarizací Japonska a druhou světovou válkou. Mezi hlavní faktory ovlivňující podobu tehdejšího japonského básnictví patří na samém počátku tohoto období také prosazující se levicové

myšlenky, posléze však již převládající nacionalistická ideologie pronikající do všech oblastí života a propaganda jdoucí ruku v ruce s cenzurou.

Poslední časový úsek sledovaného období a současně i závěrečnou kapitolu stati představuje doba od skončení druhé světové války do současnosti. Zaměřuji se na jednotlivé nové proudy a všímám si taktéž masivní amatérské básnické tvorby, která v Japonsku představuje pozoruhodný fenomén. Snad právě i díky uvolněnějšímu poválečnému přístupu odborné básnické veřejnosti k tradičním formám japonské poezie se poezii aktivně věnuje překvapivě vysoký počet amatérských básníků. Prostor je ovšem věnován mimo jiné také silící ženské básnické tvorbě či poezii inspirované častějšími cestami Japonců do zahraničí.

Nutno podotknout, že pod pojmem „současnost“ v této práci nerozumím nejaktuálnější přítomnost na počátku třetího tisíciletí, ale spíše přelom období Šówa a Heisei – jinými slovy přelom 80. a 90. let. Domnívám se totiž, že pro reflexi nejen básnické tvorby je potřebný určitý časový odstup. Až čas ukáže, který ze soudobých směrů a kteří z žijících básníků výrazněji ovlivní a inspiroují další generace autorů i čtenářů.

K problematice je přistupováno za použití metody nového historismu. Pomocí analýzy proměn obou básnických forem během vymezeného časového úseku se snažím nalézt odpovědi na výše uvedené otázky a zároveň dospět k charakterizaci forem *tanka* a *haiku* v současnosti. Domnívám se, že k tomu je zapotřebí básnickou formu vidět v historickém kontextu doby, neboť „neexistuje literární ani jiná výpověď, která by stála zcela mimo dějiny, mimo specifický dobový horizont“<sup>16</sup>. Nelze než souhlasit s tvrzením, že „text by měl být zkoumán vždy s vědomím kontextu, v němž vznikl,“<sup>17</sup> ovšem věřím, že totéž platí také při zkoumání proměn určitého literárního útvaru či žánru. Nový historismus zpochybňuje nutnost studovat literární díla „odděleně od společenských a politických sil v době jejich vzniku“<sup>18</sup>. Jsem přesvědčena o tom, že společenská situace, historické události nebo životní zkušenost autora se v jeho tvorbě vždy musí nějak projevit. Literatura je součástí historie a současně historie dotváří podobu literatury – autoři nalézají inspiraci ve svém okolí, doba, v níž tvoří, ovlivňuje jak jejich volbu literární látky, tak způsob zpracování tématu (včetně formy, výrazových

---

<sup>16</sup> PAPOUŠEK, Vladimír – Dalibor TUREČEK. *Hledání literárních dějin*. Praha/Litomyšl: Paseka, 2005, str. 39.

<sup>17</sup> Tamtéž, str. 40.

<sup>18</sup> BOLTON, Jonathan. „Předmluva“. In: BOLTON, J. ed. *Nový historismus / New Historicism*. Přel. Marek Sečkař a Olga Trávníčková. Brno: Host, 2007, str. 8.

prostředků apod.). Z tohoto důvodu považuji za nutné sledovat měnící se básnické formy ve světle historických a společenských souvislostí.

Překlady básní pořízené autorkou této práce nechť čtenář chápe pouze jako pracovní a neaspirující na vysokou uměleckou úroveň. Jejich hlavním smyslem je přiblížit obsah a vyznění původních japonských básní. Ostatně řečeno slovy Earla Minera – „neexistuje žádný správný způsob překladu [japonské poezie] *waka*“.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> MINER, Earl. „Waka: Features of its Constitution and Development“. *Harvard Journal of Asiatic Studies*. [online] Vol. 50, No. 2, str. 701.

# 1 Žánry *tanka* a *haiku* v kontextu japonské literatury

## 1.1 Počátky japonského písemnictví

Vzhledem ke skutečnosti, že v nejstarších dobách japonské historie dosud neexistovalo japonské písmo, je evidentní, že básně, písně či legendy byly původně předávány ústně a zaznamenány byly až později. K tomu výraznou měrou přispěly kontakty Japonců s národy obývajícími východní část asijského kontinentu – a to především s Číňany. Právě z Číny, často prostřednictvím Korejců, do Japonska po několik staletí přicházely mnohé technologické, společenské či kulturní novinky a další vlivy (jednalo se např. o systém státní správy a úřednických hodností, zavedení čínského kalendáře, způsob budování měst nebo nové zemědělské techniky). Průlomovou událostí byl zhruba v polovině 6. století – prostřednictvím korejského království Päkče – oficiální příchod buddhismu do Japonska, díky němuž (resp. buddhistickým sútrám psaným čínsky) se Japonci blíže a intenzivněji začali seznamovat také s čínským písmem. S ním se ojediněle setkávali již na počátku našeho letopočtu v souvislosti s čínskými poselstvy vysílanými na japonské ostrovy, nicméně až po příchodu buddhismu do Japonska lze hovořit o intenzivnějším a systematickém učení se čínskému písmu.

Zanedlouho se pozvolna začal rozrůstat počet Japonců ovládajících čínštinu, která byla (a to i po řadu následujících staletí) považována za jazyk vzdělanců a úředníků. Čínské písmo šířící se mezi japonskými učenici se posléze začalo používat rovněž pro zápis japonštiny, což se však neobešlo bez problémů. Čínské písmo aplikované v japonském jazykovém prostředí si vyžádalo značné úpravy. Vzhledem k typologické i fonetické odlišnosti japonštiny a čínštiny bylo nutné nově převzaté písmo uzpůsobit tak, aby lépe vyhovovalo japonské gramatice. Následně tak byly vedle systému znaků vyvinuty dvě tzv. slabičné abecedy<sup>20</sup>, čímž se písmo používané Japonci začalo přibližovat své dnešní podobě. Díky němu tak již Japonci mohli vedle záležitostí úřední a oficiální povahy snáze zaznamenávat rovněž domácí básně a písně či příběhy.

### *Man'jóšú*

Vznik nejstarších dochovaných japonských písemných památek spadá do 8. století a jedná se mimo jiné i o básnickou tvorbu. Vůbec nejstarší dochovaná

---

<sup>20</sup> *Katakana* 片仮名 a *hiragana* 平仮名.

japonská literární díla jsou kroniky *Kodžiki*<sup>21</sup> (Záznamy o starých věcech) a *Nihonšoki*<sup>22</sup> (Japonská kronika) pocházející z roku 712, resp. 720, jež uvádějí také písně a básně. Zcela výjimečná je však básnická sbírka *Man'jōšū*<sup>23</sup> (Sbírka deseti tisíc listů) sestavená patrně roku 760 a obsahující na 4500 básní z období od poloviny 4. století až do doby vzniku antologie. Je tedy evidentní, že poezie má v Japonsku skutečně dlouhou tradici značně přesahující 1300 let.

Ve sbírce *Man'jōšū*, na jejímž sestavení se podílel dvořan a básník Ótomo no Jakamoči<sup>24</sup>, jsou zahrnuty básně rozličných forem. Jedná se především o formy *tanka* („krátká báseň“, sestávající z pěti veršů v rozsahu [57577] mór), *čóka*<sup>25</sup> („dlouhá báseň“, bez stanoveného počtu veršů) a *sedóka*<sup>26</sup> („rytmická báseň“, šestiverší obvykle dvakrát opakující model [577] mór), z nichž nejvíce je zde zastoupena právě forma *tanka*<sup>27</sup>, která i během následujících staletí byla v japonské literatuře převažující poetickou formou. Básně ve sbírce *Man'jōšū* – obzvláště pak *tanka* – se staly jakýmsi vzorem ideální podoby poezie, přičemž patrně nejslavnějším a nejváženějším básníkem, jehož tvorba je zahrnuta v tomto díle, je Kakinomoto no Hitomaro.<sup>28</sup> Znalost básní z antologie *Man'jōšū* se také očekávala od básníků následujících období, kdy bylo běžné odkazovat či parafrázovat vybrané pasáže básní této sbírky.

## 1.2 Heianská dvorská poezie

Pro období Heian (794–1185), označované také jako klasické období japonské literatury, je charakteristická vrstva literátů formující se především u císařského dvora v hlavním městě, které se nacházelo v oblasti dnešního Kjóta. S výjimkou přibližně posledního půlstoletí tohoto období se jednalo o dobu relativního klidu, kdy země nebyla sužována boji či vážnějšími pohromami. Nejvyšší (gramotné) společenské vrstvy se tedy mohly nerušeně oddávat kulturním požitkům a mimo jiné tříbit literární styl všech tehdy uplatňovaných literárních žánrů a forem. Obzvláště významné místo nově zastávaly ženy (většinou šlechtičny), jež – mnohdy z pozice dvorních dam a společnic císařoven – vytvořily řadu výjimečných a dodnes vysoce hodnocených literárních děl.

<sup>21</sup> *Kodžiki* 古事記.

<sup>22</sup> *Nihonšoki* 日本書紀.

<sup>23</sup> *Man'jōšū* 万葉集.

<sup>24</sup> Ótomo no Jakamoči 大伴家持 (přibližně 716–785).

<sup>25</sup> *Čóka* 長歌.

<sup>26</sup> *Sedóka* 旋頭歌.

<sup>27</sup> ŠVARCOVÁ, Zdenka. *Japonská literatura 712–1868*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2005, str. 211.

<sup>28</sup> Kakinomoto no Hitomaro 柿本人麻呂 (680?–710?/720?).



Mezi ty nejvýznamnější autorky patří Murasaki Šikibu,<sup>29</sup> Izumi Šikibu<sup>30</sup> nebo Sei Šónagon.<sup>31</sup>

Na přelomu 9. a 10. století pozorujeme také nárůst popularity básnických soutěží *utaawase*.<sup>32</sup> Při těchto poetických kláních (resp. společenských hrách) se utkávaly dvě skupiny básníků, tvořících básně na předem dané téma, jež poté hodnotila porota. Největší oblibě se tyto soutěže těšily ve 12. a 13. století.<sup>33</sup> Někdy ovšem býval tento způsob skládání kritizován proto, že básník byl nucen tvořit jakoby „umělou“ poezii, která nevycházela z jeho momentálního citového rozpoložení.

Vedle podobných poetických klání se samozřejmě nadále rozvíjela individuální básnická tvorba jednotlivých autorů. Poezie *waka*<sup>34</sup> v 10. a 11. století zaznamenala skutečně velký rozmach. Básně se také velmi často stávaly součástí prozaických děl (ať už se jednalo o romány *monogatari*<sup>35</sup> či deníky *nikki*<sup>36</sup>), poezie byla oblíbenou kratochvílí nejen dvorské šlechty a výměna básní mezi urozenými osobami dokonce představovala určitou formu komunikace či řekněme korespondence. Proto poezie plnila i důležitou společenskou úlohu.<sup>37</sup> Ostatně i v současnosti je vcelku běžné, že Japonci někdy při komunikaci používají poezii tam, kde bychom očekávali spíše prózu – např. v blahopřání.<sup>38</sup>

### ***Kokinwakašú***<sup>39</sup>

Vedle vzniku zásadních literárních děl, jakými byly např. první výše uvedené kroniky a antologie *Man'jóšú*, je 8. století charakteristické rovněž velmi intenzivními styky Japonska s Čínou, odkud přicházely další a další vlivy, včetně těch literárních.

---

<sup>29</sup> Murasaki Šikibu 紫式部 (975/978?–1019/1025/1031?).

<sup>30</sup> Izumi Šikibu 和泉式部 (978?– po 1036).

<sup>31</sup> Sei Šónagon 清少納言 (964/966?–?).

<sup>32</sup> *Utaawase* 歌合せ.

<sup>33</sup> V pozdním středověku s nástupem řazené básně (viz níže) bylo pořádání *utaawase* méně časté, avšak jejich tradice se udržela až do současnosti – známé je každoroční *utaawase* pořádané japonským císařem u příležitosti Nového roku (ŠVARCOVÁ, Z. *Japonská literatura 712–1868*, str. 248) – viz též podkapitulu 5.5 „Tvorba amatérských básníků“. Nejedná se však o soutěž v tradičním pojetí, nýbrž o společenskou událost, při níž se setkávají členové císařské rodiny s vybranými profesionálními i amatérskými básníky (TREAT, John Whittier. „Beheaded Emperors and the Absent Figure in Contemporary Japanese Literature“. *PMLA*. [online] Vol. 109, No. 1, str. 106).

<sup>34</sup> *Waka* 和歌. Tento termín (doslova „japonská báseň/píseň“) souhrnně označuje japonskou poezii, ale rovněž bývá používán jako synonymum pojmu *tanka*.

<sup>35</sup> *Monogatari* 物語.

<sup>36</sup> *Nikki* 日記.

<sup>37</sup> MINER, Earl. „Waka: Features of its Constitution and Development“. *Harvard Journal of Asiatic Studies*. [online] Vol. 50, No. 2, str. 694–695.

<sup>38</sup> BROWER, Robert H. – Earl Roy MINER. „Formative Elements in the Japanese Poetic Tradition“. *The Journal of Asian Studies*. [online] Vol. 16, No. 4, str. 514.

<sup>39</sup> *Kokinwakašú* 古今和歌集, zkráceně též *Kokinšú* 古今集.

Na základě čínských předloh se japonští literáti – stále více obeznámení s čínskou literární tradicí – pokoušeli formy čínské poezie imitovat a začali skládat tzv. *kanši*<sup>40</sup> („čínská báseň“). Sbírkou poezie *kanši* nazvaná *Kaifúsó*<sup>41</sup> (Tráva objímající vítr<sup>42</sup>) vyšla krátce před vydáním již zmíněné japonské sbírky *Man'jóšú*. Odsud pak již zbýval jen krůček k tomu, aby japonští básníci začali tyto čínské předlohy napodobovat v ještě větší míře i ve svém rodném jazyce, a zde tudíž spatřujeme počátek výraznějšího rozvoje japonské poezie *waka*.

Tvorba v čínštině u japonských básníků převládala až do poloviny 9. století, ale konec tohoto století se již nese v duchu obrody japonského písemnictví,<sup>43</sup> a tak se do popředí dostává japonská poezie *waka* reprezentovaná především formou *tanka*. Tato doba bývá někdy označována jako období neznámých básníků<sup>44</sup>, neboť skládáním poezie *waka* se zabývalo skutečně obrovské množství básníků, jejichž jména dnes už mnohdy ani neznáme. Zvláštní výjimku tvoří tzv. „šest básnických géniů“<sup>45</sup>, z nichž nejznámější jsou Ariwara no Narihira<sup>46</sup> či básnířka Ono no Komači.<sup>47</sup>

Tento obrovský zájem o japonskou poezii vyvrcholil sestavením císařské antologie *Kokinwakašú* (zkráceně *Kokinšú*, Sbírkou starých a nových básní) dokončené kolem roku 920, první z celkem 21 oficiálních sbírek japonské poezie sestavených na příkaz císaře. Jejím sestavením byla pověřena skupina předních básníků té doby v čele s básníkem a teoretikem poezie Ki no Curajukim.<sup>48</sup> Ki no Curajuki je taktéž autorem japonské předmluvy *Kanadžo*<sup>49</sup> této císařské antologie. Tato předmluva, zdůrazňující důležitost japonské poezie,<sup>50</sup> se stala základním textem japonské poetiky a je považována za vůbec první japonský literárně-teoretický spis.

Sbírkou *Kokinšú* obsahuje výběr zhruba jedenácti set nejlepších básní od doby vydání antologie *Man'jóšú* včetně básní výše uvedených „šesti básnických géniů“. Tyto

<sup>40</sup> *Kanši* 漢詩. Jedná se o poezii psanou čínsky, jejímiž autory jsou však Japonci.

<sup>41</sup> *Kaifúsó* 懷風藻.

<sup>42</sup> WINKELHÖFEROVÁ, Vlasta. *Slovník japonské literatury*. Praha: Libri, 2008, str. 16.

<sup>43</sup> Výrazně k tomu přispělo i dočasné zrušení poselstev vysílaných do Číny zásluhou vzdělance Sugawary no Mičizaneho 菅原道真 (845–903). Tvrdil, že Čína se sama v té době potýkala s řadou problémů a že Japonsko se již dostalo na takovou úroveň, že nebylo nutné se u Číňanů nadále inspirovat a učit se od nich.

<sup>44</sup> Jap. *jomibito širazu džidai* 詠み人知らず時代.

<sup>45</sup> V japonštině označování *rokkasen* 六歌仙.

<sup>46</sup> Ariwara no Narihira 在原業平 (825–880).

<sup>47</sup> Ono no Komači 小野小町 (tvořila přibližně v letech 833–854).

<sup>48</sup> Ki no Curajuki 紀貫之 (868/872?–945?).

<sup>49</sup> *Kanadžo* 仮名序.

<sup>50</sup> WIXTED, John Timothy. „The Kokinshū Prefaces: Another Perspective“. *Harvard Journal of Asiatic Studies*. [online] Vol. 43, No. 1, str. 216.

dvě antologie můžeme považovat za základní mezníky vývoje nejstarší japonské poezie, jsou mezi nimi však určité zásadní rozdíly. Vedle rozsahu a způsobu zápisu japonštiny (neboť i ten od doby vydání *Man'jóšú* zaznamenal značný pokrok) se liší mimo jiné v tom, že zatímco *Kokinšú* reprezentuje uhlazený styl dvořanů pobývajících v Kjótu, v případě sbírky *Man'jóšú* častěji narážíme také na básně z venkova,<sup>51</sup> jelikož obsahuje např. tzv. „písňe hraničářů“ či „písňe východních provincií“, jež jsou pravděpodobně lidového původu a stylem logicky zcela odlišné od vybroušené, jemné poezie dvorské šlechty.

Význam sbírky *Kokinšú* spočívá mimo jiné v tom, že zásadně ovlivnila podobu následujících oficiálních antologií, jejichž sestavovatelé z uspořádání této sbírky vycházeli (jsou tu např. svazky věnované poezii milostné, oslavné, cestovní, jednotlivým ročním obdobím apod.).<sup>52</sup> Navzdory jistým změnám, k nimž došlo v následujících obdobích, zůstala poezie císařské antologie *Kokinšú* po většinu klasického období japonské literatury všeobecně přijímaným standardem, co se týče dikce a způsobu skládání.<sup>53</sup> Podle podobného vzoru byly o několik staletí později na oddíly vztahující se k příslušným ročním dobám členěny i sbírky poezie *haiku*.<sup>54</sup>

Od doby vydání císařské antologie *Kokinšú* bylo estetické cítění v japonské literatuře do značné míry určováno literáty z okruhu císařského dvora, neboť jenom určitá témata a způsoby utváření veršů a slok byly v literatuře považovány za vhodné a přijatelné.<sup>55</sup> Nejen v souvislosti s básnickými soutěžemi *utaawase* se přitom zvyšovaly nároky kladené na poezii a básníky (viz kapitolu 2 „Formální náležitosti poezie *tanka* a *haiku*“).

### *Šinkokinwakašú*<sup>56</sup>

Konec heianského období – tedy druhou polovinu 12. století – v Japonsku silně poznamenaly vnitřní mocenské boje mezi nejvlivnějšími rody (Taira a Minamoto), a skončilo tak relativně dlouhé období míru, jež bylo tolik příznivé pro dosavadní kulturní rozvoj země. Po politickém zvratu se k moci dostala nově zformovaná vojenská šlechta, zatímco císařský rod a dvorská šlechta se prakticky ocitly v jí podřazené pozici.

---

<sup>51</sup> HIGGINSON, William J. *The Haiku Seasons. Poetry of the Natural World*. Tokyo: Kodansha International, 1996, str. 32.

<sup>52</sup> ŠVARCOVÁ, Z. *Japonská literatura 712–1868*, str. 35–38.

<sup>53</sup> KONISHI, Jin'ichi. „Association and Progression: Principles of Integration in Anthologies and Sequences of Japanese Court Poetry, A. D. 900–1350“. Přel. Robert H. Brower, Earl Miner. *Harvard Journal of Asiatic Studies*. [online] Vol. 21, Dec. 1958, str. 83.

<sup>54</sup> WINKELHÖFEROVÁ, V. *Slovník japonské literatury*, str. 175.

<sup>55</sup> HIGGINSON, W. J. *The Haiku Seasons*, str. 48.

<sup>56</sup> *Šinkokinwakašú* 新古今和歌集, zkrácené též *Šinkokinšú* 新古今集.

Nicméně ani válečné konflikty nakonec navzdory obavám některých učenců (viz níže) neohrozily pozici poezie. Naopak vedle skládání básní se v tomto období více vzdělavců začalo věnovat poezii i z teoretického hlediska. Objektem zájmu těchto teoretiků byla např. pravidla soutěží *utaawase* či způsob řazení básní v oficiálních sbírkách. Zřejmě největším literárním vědcem 12. století byl Fudžiwara no Tošinari<sup>57</sup> zvaný Šunzei a neméně významnou osobností byl posléze i jeho syn Fudžiwara no Sadaie<sup>58</sup> zvaný Teika. Ten byl také jedním z hlavních sestavovatelů další výjimečné císařské antologie *Šinkokinwakašú* (Nová sbírka starých a novějších básní) z roku 1205, která je považována za vůbec nejzdařilejší ze všech 21 oficiálních sbírek sestavených na příkaz císaře.<sup>59</sup> Obsahuje téměř 2000 básní *tanka* a je řazena a členěna tematicky na oddíly podle vzoru antologie *Kokinšú*.

Teika byl jediným básníkem, kterému se za života dostalo pocty sestavovat oficiální císařskou antologii dvakrát – vedle *Šinkokinšú* to byla ještě *Šinčokusenwakašú*<sup>60</sup> (Nová císařská antologie) z roku 1232.<sup>61</sup> A právě Teika patřil mezi ty literáty, kteří se obávali, že by neklidná doba na přelomu 12. a 13. století mohla ohrozit literární tvorbu a pozici poezie a neblaze přispět k jejímu úpadku.<sup>62</sup>

Již i v této době existovali básníci, kteří se v poezii pokoušeli uplatnit takové jazykové prostředky, které tehdy byly považovány za „drasticky nové“.<sup>63</sup> Konzervativní básníci tyto pokusy jednoznačně odmítali a odsuzovali. Podobně pak o zhruba 700 let později reagovali zastánci tradiční podoby japonské poezie, kteří na přelomu 19. a 20. století rovněž velmi nelibě nesli měnící se jazyk poezie. S tím, jak se vyvíjí jazyk, však logicky musí paralelně docházet i ke změnám v jazyce poezie. Pokud určitá modernizace básnického jazyka nastala již kolem roku 1200, je jenom přirozené, že k něčemu podobnému muselo docházet i v následujících obdobích. Nutno podotknout, že sám Teika byl zastáncem staršího básnického jazyka, ovšem otevřeně se stavěl k novým koncepcím a pojetí v poezii. Vycházel z hesla svého otce Šunzeie – „*kotoba furuku, kokoro ataraši*“<sup>64</sup> („stará slova – nové srdce/myšlenky“).

---

<sup>57</sup> Fudžiwara no Tošinari 藤原俊成 (1114–1204).

<sup>58</sup> Fudžiwara no Sadaie 藤原定家 (1162–1241).

<sup>59</sup> WINKELHÖFEROVÁ, V. *Slovník japonské literatury*, str. 22.

<sup>60</sup> *Šinčokusenwakašú* 新勅撰和歌集.

<sup>61</sup> ŠVARCOVÁ, Z. *Japonská literatura 712–1868*, str. 164.

<sup>62</sup> Tamtéž.

<sup>63</sup> MINER, E. „Waka: Features of its Constitution and Development“, str. 689.

<sup>64</sup> 言葉古く心新し – cit. in MINER, E. „Waka: Features of its Constitution and Development“, str. 690.

Sbírka *Šinkokinšú* představuje vrchol propracovanosti sestavování a řazení básní v jeden celek.<sup>65</sup> Dobu kolem jejího vzniku tedy lze považovat za pro japonskou poezii jednu z nejvýznamnějších, poněvadž styl tvorby poezie *tanka* byl již značně vybroušený a navíc zde docházelo k určité alespoň částečné modernizaci jak po jazykové tak obsahové stránce, která umožnila další vývoj této básnické formy.

### 1.3 Řazená báseň *renga*<sup>66</sup>

Po uvedení sbírky *Šinkokinšú* následovalo období jistého poklesu oblíbenosti básnické formy *tanka* a do popředí se dostávala tzv. řazená báseň *renga*, která byla společným dílem několik básníků. Již i dvořané a básníci, kteří se podíleli na sestavování antologie *Šinkokinšú*, se společně bavili básnickou hrou nikoli nepodobnou způsobu, jakým byla později tvořena řazená báseň.<sup>67</sup> Za skutečný počátek zlaté éry žánru *renga* však považujeme přelom 13. a 14. století. Původně se jednalo o jakousi formu odreagování básníků a v počátcích tato forma ještě nebyla svázána řadou pravidel a omezení. Díky význačným básníkům, jakými byli Kjúsei<sup>68</sup> a Nidžó Jošimoto,<sup>69</sup> si však *renga* na literární scéně záhy vydobyla místo coby respektované umění a přestala být vnímána jako pouhá kratochvíle básníků.<sup>70</sup> Nástup řazené básně na literární scénu byl snad do jisté míry i určitou reakcí na poněkud upadající básnickou tradici formy *tanka*. *Renga* se po zhruba pěti stech letech objevila jako první nová básnická forma a začala svým způsobem formě *tanka* konkurovat.<sup>71</sup>

Princip řazené básně spočíval v řetězení krátkých slok (vždy střídavě o počtu [575] nebo [77] mór), jež na sebe musely být vhodně navázány a vytvořit celek běžně dosahující několika desítek slok. Od 13. do 16. století se rozsah *rengy* standardně pohyboval od 50 do 100 slok, některé však dosahovaly až 1000 slok.<sup>72</sup> Smyslem řazené básně – navzdory jejímu rozsahu – není poetická narace určitého příběhu, jak by se mohlo zdát. Zásadní je propojení sloky se slokou jí bezprostředně předcházející. Vztahy

---

<sup>65</sup> KONISHI, J. „Association and Progression“, str. 67–127.

<sup>66</sup> *Renga* 連歌.

<sup>67</sup> ŠVARCOVÁ, Z. *Japonská literatura 712–1868*, str. 228.

<sup>68</sup> Kjúsei, též Gusai 救濟 (1283–1378).

<sup>69</sup> Nidžó Jošimoto 二条良基 (1320–1388).

<sup>70</sup> ŠVARCOVÁ, Z. *Japonská literatura 712–1868*, str. 228.

<sup>71</sup> KONISHI, J. „Association and Progression“, str. 126.

<sup>72</sup> HIGGINSON, William J. – Penny HARTER: *The Haiku Handbook. How to write, share, and teach haiku*. McGraw-Hill Book Company, 1985, str. 192. (Srov. např. KONISHI, Jin'ichi. „The Art of Renga“. *Journal of Japanese Studies*. [online] Vol. 2, No. 1, str. 38).

k ostatním částem řetězce se nepředpokládaly.<sup>73</sup> Každá sloka musela nějakým způsobem reagovat na sloku předchozí – a to bez ohledu na cítění nebo myšlenky v pořadí dalšího básníka. Básníci někdy pomocí rozličných slovních hříček úmyslně pozměňovali význam předcházející sloky a právě tato schopnost umně a nečekaně změnit vyznění byla u básníků ceněna<sup>74</sup> a také považována za tu vlastnost řazené básně, jež ji mezi autory činila tolik přitažlivou a populární. Celá *renga* tudíž nemá ani jednotící téma ani jediného autora a otázka autorství je zásadním rozdílem mezi *rengou* a dosavadní japonskou poezií reprezentovanou primárně formou *tanka*.<sup>75</sup>

Nejdůležitější částí celého řetězce bylo úvodní trojverší zvané *hokku*<sup>76</sup> a privilegia skládat *hokku* se obvykle dostávalo tomu z přítomných básníků, který byl považován za největšího mistra. Tato úvodní sloka musela obsahovat narážku na dobu a místo setkání té které básnické sešlosti (tzv. *rendžu*<sup>77</sup>), jež řazenou báseň skládala. Doba bývá obvykle specifikována použitím tzv. sezónního slova *kigo*.<sup>78</sup> Úvodní sloka se rovněž pokud možno měla pochvalně vyjádřit na adresu hostitele dané básnické sešlosti.<sup>79</sup> Současně však platilo pravidlo, že *hokku* muselo být schopno obstát i jako samostatná báseň, a muselo tak tvořit uzavřený celek. *Hokku* je zpravidla uzavřeno jedním z tzv. koncových slov *kiredži*.<sup>80</sup> Sloky následující po *hokku* se nazývají *cukeku*<sup>81</sup> a závěrečná sloka je označována jako *ageku*.<sup>82</sup>

Popularita řazené básně během staletí vzrostla, *renga* přestala být pocíťována pouze jako zábava básníků a začala být vnímána jako seriózní forma japonské poezie. Současně začala být specifikována další pravidla určující způsob skládání *rengy*. Mezi první významné mistry řazené básně a jednoho z tvůrců pravidel pro skládání poezie této formy patří i výše zmíněný Nidžó Jošimoto,<sup>83</sup> který je rovněž známý coby básník žánru *tanka*. Jedním z pozoruhodných pravidel bylo například to, jež omezovalo opakované použití některých výrazů. Někdy tomu tak bylo proto, že daná slova byla

<sup>73</sup> HIGGINSON, William J. – P. HARTER: *The Haiku Handbook*, str. 192.

<sup>74</sup> KONISHI, Jin'ichi. „The Art of Renga“. Přel. Karen Brazell, Lewis Cook. *Journal of Japanese Studies*. [online] Vol. 2, No. 1, str. 49.

<sup>75</sup> MINER, E. „Waka: Features of its Constitution and Development“, str. 692. (srov. KONISHI, J. „The Art of Renga“, str. 37.)

<sup>76</sup> *Hokku* 発句.

<sup>77</sup> *Rendžu* 連衆 (další možná čtení *renšú* / *rendžú*).

<sup>78</sup> *Kigo* 季語.

<sup>79</sup> HIGGINSON, W. J. *The Haiku Seasons*, str. 20, 66.

<sup>80</sup> *Kiredži* 切れ字. K tématu *kigo* a *kiredži* – více viz kapitulu 2 „Formální náležitosti poezie *tanka* a *haiku*“.

<sup>81</sup> *Cukeku* 付句.

<sup>82</sup> *Ageku* 挙句.

<sup>83</sup> HIGGINSON, W. J. – P. HARTER. *The Haiku Handbook*, str. 192.

považována za příliš silná, jindy naopak jako nedostatečně elegantní.<sup>84</sup> Lexikum však bylo limitováno i řadou dalších omezení. Básníci se například museli řídit několika existujícími kategoriemi slov (oděvy, cestování, rostliny, živočichové, příbytky, přírodní úkazy apod.<sup>85</sup>), přičemž některé z nich se překrývaly. Použití metafor v řazené básni nebylo příliš běžné, třebaže nebylo vyloučeno.<sup>86</sup> Jednotlivé sloky řazené básně dále mohly, podobně jako úvodní trojverší, obsahovat i odkazy k roční době.

Jak je patrné, *renga* tedy svého času zabrala místo formy *tanka* a stala se populárním fenoménem. Díky dalšímu vývoji řazené básně se ovšem později zrodil i žánr dnes známý pod pojmem *haiku* (viz níže).

#### 1.4 Lehkovážná řazená báseň *haikai no renga*<sup>87</sup> a vznik *haiku*

Určitý zvrat u formy *renga* nastal v 16. století, kdy se objevila její odlehčenější varianta *haikai no renga* („lehkovážná řazená báseň“), v podstatě jako inovace *rengy*. O její rozšíření se zasloužili Macunaga Teitoku<sup>88</sup> a Jamazaki Sókan<sup>89</sup>. Teitoku (který se věnoval i psaní seriózní poezie *tanka*) zprvu považoval *haikai no renga* za podřadný žánr a odmítal sbírku těchto svých básní publikovat. Časem se pokusil tuto formu rovněž povznést, vyžadoval u ní však přísnější pravidla pro kompozici.<sup>90</sup>

*Haikai no renga* – na rozdíl např. od formy *tanka* – nemá svůj původ u dvorské aristokracie. Nejprve vznikala v kláštrech a svatyních a posléze se rozšířila i mezi literáty a následně také na venkov. Velké oblibě se těšila hlavně u střední vrstvy společnosti.<sup>91</sup> Stala se z ní forma vypovídající více o životě měšťanů v Ósace a Edu<sup>92</sup> (dnešním Tokiu) – oproti uhlazenosti a vybranému vkusu dvořanů v Kjótu. Proto je zřejmé, že i použité jazykové prostředky mnohem více korespondovaly s mluvou měšťanů. *Haikai no renga* tudíž byla plná nových výrazů a obrazů ze života obyčejných lidí, někdy obsahovala narážky na zábavní čtvrti, kam za rozptýlením docházeli jak

---

<sup>84</sup> Týkalo se to např. výrazů „medvěd“, „tygr“, „drak“ a „démon“, ale i „žena“ (viz KONISHI, J. „The Art of Renga“, str. 42).

<sup>85</sup> KONISHI, J. „The Art of Renga“, str. 40–42.

<sup>86</sup> Tamtéž, str. 45.

<sup>87</sup> *Haikai no renga* 俳諧の連歌.

<sup>88</sup> Macunaga Teitoku 松永貞徳(1571–1653). Zakladatel básnické školy Teimon.

<sup>89</sup> Jamazaki Sókan 山崎宗鑑 (? – 1540?).

<sup>90</sup> KEENE, Donald. *World Within Walls*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1976, str. 30–35.

<sup>91</sup> HIGGINSON, W. J. – P. HARTER. *The Haiku Handbook*, str. 7.

<sup>92</sup> Tamtéž, str. 194.

samurajové, tak obchodníci. Stále však byly poměrně důležité odkazy k ročním obdobím, neboť život se ročnímu cyklu podřizoval.<sup>93</sup>

Zásluhou výše zmíněného Teitokua se *haikai no renga* postupem času stala respektovanou poetickou formou a do 17. století také objektem zájmu řady básníků. To, že se z původně „lehkovážné“ řazené básně stala uznávaná a vyhledávaná součást japonské literární tvorby, bylo nepochybně také zásluhou jednoho z nejvýznamnějších japonských básníků – Macua Bašóa<sup>94</sup>. Bašó – jeden z tzv. „tří géniů éry Genroku“<sup>95</sup> – se stal nejlepším básníkem *haiku*, která vznikla právě osamostatněním úvodního trojverší *hokku*.<sup>96</sup> Bašó dobře znal tvorbu a zaměření básnických škol Teimon<sup>97</sup> a Danrin<sup>98</sup> zabývajících se *haikai no renga*. Sám kolem roku 1677 založil svou školu<sup>99</sup> Šómon<sup>100</sup> a dokázal z úvodní sloky „lehkovážné řazené básně“ vytvořit jedinečnou báseň, která čtenáře navzdory své stručnosti uchvátí svou hloubkou.

## 1.5 Situace japonské poezie v 18. a 19. století

Zatímco v Bašóově době byla *haiku* na vrcholu, po smrti Bašóa nastalo období úpadku této formy poezie. Následující 18. století (a potažmo i převážná část 19. století) se v souvislosti s rostoucí gramotností japonského (především městského) obyvatelstva neslo v duchu masivní literární produkce, poezii nevyjímaje. Kvantita publikovaných děl výrazně vzrostla na úkor kvality. S rostoucím počtem autorů zabývajících se tímto žánrem se klesající úroveň projevovala např. vulgárností obsahu či formálními nedostatky.<sup>101</sup> Dokonce i někteří básníci, kteří se hlásili k odkazu Bašóovy školy, postupně opouštěli jeho básnické ideály. Situace se ještě zhoršila, když zemřeli poslední přímí Bašóovi žáci. Řada pozdějších básníků – třebaže se odvolávali k Bašóově škole –

<sup>93</sup> HIGGINSON, W. J. *The Haiku Seasons*, str. 49.

<sup>94</sup> Macuo Bašó 松尾芭蕉 (1644–1694).

<sup>95</sup> Macuo Bašó coby vrcholný zástupce poezie, Ihara Saikaku 井原西鶴 (1642–1693) jako představitel prózy a Čikamacu Monzaemon 近松門左衛門 (1653–1724) dramatu jsou považováni za vůbec nejlepší japonské literáty předmoderního období.

<sup>96</sup> Označení *haiku* je ovšem mnohem mladšího data, použil je koncem 19. století Masaoka Šiki (viz kapitulu 3 „*Haiku a tanka v období Meidži (1868–1912) a Taišó (1912–1926)*“) a vzniklo ze slov *haikai* a *hokku*. Pro snadnější orientaci pro tuto formu používám označení *haiku* i v souvislosti s obdobím před Šikim.

<sup>97</sup> Škola Teimon 貞門 se soustředila na pravidla týkající se formálních náležitostí poezie a proslavila se i hrou se slovy.

<sup>98</sup> Škola Danrin 談林 (preferující koncepční princip) vznikla odklonem od učení školy Teimon.

<sup>99</sup> KEENE, D. *World Within Walls*, str. 76.

<sup>100</sup> Šómon 蕉門.

<sup>101</sup> HIGGINSON, W. J. – P. HARTER. *The Haiku Handbook*, str. 194.



nedbala na hloubku citu básně či znalost tradiční poezie. Avšak i v tomto období působilo několik autorů, kteří psali zdařilé básně splňující všechny předepsané požadavky, ty se však kvalitou Bašóově poezii zřídka kdy vyrovnaly.<sup>102</sup>

Teprve několik desetiletí po smrti Mistra Bašóa se na japonské literární scéně začalo formovat hnutí za obrodu *haiku*. První takové pokusy se objevily kolem roku 1743 (u příležitosti 50. výročí Bašóova úmrtí) a další snahy byly patrné i během následujících čtyř dekad (roku 1783 bylo předčasně připomínáno sté výročí Mistrovy smrti).<sup>103</sup> Jednou z nejvýraznějších osobností této obrody byl básník Josa Buson,<sup>104</sup> který byl rovněž malířem, což je z jeho básní též patrné. Buson si uvědomoval úpadek tohoto žánru poezie, a tak se rozhodl inspiraci hledat přímo u Mistra Bašóa.<sup>105</sup> Coby malíř se snažil všechny básnické formy, jež během života vyzkoušel, rozvíjet a vnášet do nich novou perspektivu.<sup>106</sup> Dnes je Buson řazen mezi největší básníky žánru *haiku*.

Avšak také po Busonově smrti – navzdory obrozeneckému úsilí řady dalších básníků – umělecká úroveň poezie *haiku* celkově nadále upadala. V roce skutečného stého výročí Bašóova úmrtí prakticky celou zemí prošla obrovská vlna zájmu o *haiku*, opětovně byly vydávány sbírky Mistra Bašóa, básníci putovali krajem a přinášeli *haiku* i do venkovských oblastí, a popularita *haiku* tak značně rostla. Je zřejmé, že v takovém množství autorů poezie *haiku* byla nemalá část těch, kteří – i přes alespoň navenek pečlivé dodržování pravidel a principů *haiku* – plodili básně spíše podprůměrné.<sup>107</sup> Jednou z čestných výjimek tohoto období byl básník Kobajaši Issa,<sup>108</sup> jenž je jedním z nejlepších japonských básníků počátku 19. století. Básník a kritik Masaoka Šiki, působící na konci 19. století, silně kritizoval i fenomén tzv. *cukinami*,<sup>109</sup> což byla jedna z oblíbených aktivit básníků této předmoderní doby.

Také u formy *tanka*, která byla po zrodu *haikai no renga* a po osamostatnění *haiku* poněkud odsunuta do pozadí, v 18. století přišla nová vlna znovuoživení a zvýšeného zájmu, která s sebou přinesla několik výraznějších básnických osobností – mezi nejvýznamnější patří např. Ozawa Roan<sup>110</sup> či Kagawa Kageki,<sup>111</sup> kteří se

---

<sup>102</sup> KEENE, D. *World Within Walls*, str. 337–9.

<sup>103</sup> Tamtéž, str. 341.

<sup>104</sup> Josa Buson 与謝蕪村 (1716–1783).

<sup>105</sup> HIGGINSON, W. J. – P. HARTER. *The Haiku Handbook*, str. 12.

<sup>106</sup> Tamtéž, str. 16.

<sup>107</sup> KEENE, D. *World Within Walls*, str. 359–60.

<sup>108</sup> Kobajaši Issa 小林一茶 (1763–1827).

<sup>109</sup> *Cukinami* 月並. Pravidelná měsíční setkání básníků, při nichž skládali básně – ovšem bez ohledu na skutečně prožité emoce.

<sup>110</sup> Ozawa Roan 小沢蘆庵 (1723–1801).

povětšinou zabývali poezií i z teoretického hlediska.<sup>112</sup> Ozawa Roan byl velmi ovlivněn stylem sbírky *Kokinšú*, který byl pravým opakem učení školy Kamo no Mabučiho,<sup>113</sup> jenž svou dobu (tedy první polovinu 18. století) neváhal popisovat archaickým jazykem sbírky *Man'jóšú*.<sup>114</sup> Jeho žák Kagawa Kageki měl mezi Mabučiho následovníky mnoho odpůrců, avšak řada básníků jej podporovala a společně se zasloužili o vznik básnické školy Keien,<sup>115</sup> jež byla jednou z nejvýraznějších v období Tokugawa<sup>116</sup> (1603–1868).

Opomenout nelze ani dalšího výrazného básníka z počátku 19. století a velkého znalce *Man'jóšú*<sup>117</sup> – Rjókana,<sup>118</sup> který bývá považován za posledního velkého básníka poezie *tanka* před revolucí Meidži. Do podoby poezie *tanka* na počátku 19. století promluvil taktéž Tačibana Akemi,<sup>119</sup> který kritizoval skutečnost, že většina básníků jeho doby tolik lpí na týchž starých frázích, jež byly používány o několik staletí dříve.

Již i v této době se začínala objevovat některá nová básnická témata, bližší obyčejnému životu, leč dříve v poezii stěží myslitelná. Možná právě proto, aby byla zachována jistá „autentičnost“ poezie *tanka*, mnozí básníci raději sahalí po dikci sbírky *Kokinšú*.<sup>120</sup> Stále více však bylo zřejmé, že poezie *tanka* (ani *haiku*) v dosavadní tradiční podobě patrně nebude schopna přečkat nadcházející novou dobu, a častěji se začaly objevovat myšlenky beroucí v úvahu reformu těchto tradičních básnických žánrů.

---

<sup>111</sup> Kagawa Kageki 香川景樹 (1768–1843).

<sup>112</sup> ŠVARCOVÁ, Z. *Japonská literatura 712–1868*, str. 252.

<sup>113</sup> Kamo no Mabuči 賀茂真淵 (1697–1769).

<sup>114</sup> KEENE, D. *World Within Walls*, str. 483.

<sup>115</sup> Škola Keien 桂園

<sup>116</sup> KEENE, D. *World Within Walls*, str. 488.

<sup>117</sup> ŠVARCOVÁ, Z. *Japonská literatura 712–1868*, str. 229.

<sup>118</sup> Rjókan 良寛 (1758–1831).

<sup>119</sup> Tačibana Akemi 橘曙覧 (1812–1868).

<sup>120</sup> KEENE, D. *World Within Walls*, str. 479–80.

## 2 Formální náležitosti poezie *tanka* a *haiku*

V případě kompozičních pravidel starší japonské poezie nelze hovořit pouze o formách *tanka* a *haiku*, nutné je pozastavit se také u dalších forem, se kterými jsou historicky a vývojově propojeny, neboť i řada formálních omezení a estetických principů aplikovaných na *tanku* a *haiku* nevznikla okamžitě se zrodem těchto forem, ale postupně se upřesňovala a vyvíjela. Tyto dva básnické útvary není možno izolovat také vzhledem k tomu, že forma *tanka* se řadí k vůbec nejstarším básnickým formám přetrvávajícím do dalších staletí a sama výrazně ovlivnila následující vývoj japonského básnictví a že naopak forma *haiku* vzešla z jiných útvarů, které v předchozích obdobích prošly mnoha proměnami. K tříbení japonské poezie z formálního hlediska nepochybně přispěly také soutěže *utaawase*, jež se velké oblibě těšily od konce 12. až do 16. století, a posléze také *haikai hokku awase*<sup>121</sup> (*kuawase*)<sup>122</sup> coby soutěže zaměřené výhradně na skládání úvodní sloky řazené básně.

Především se však chceme věnovat rozsahu a vnitřnímu členění obou básnických forem, jakými tématy se tradičně zabývají, jaké výrazové prostředky používají, případně které další faktory ovlivňují podobu veršů a slok. Na základě této výchozí představy o poezii *tanka* a *haiku* budeme posléze moci snáze posoudit, do jaké míry se od tohoto základního modelu odchyluje podoba a charakter básní analyzovaného (moderního) období.

### 2.1 Rozsah a forma poezie *tanka* a *haiku*

Coby nejznámější formy japonské poezie bývají *tanka* a *haiku* (především za hranicemi Japonska) často velmi zjednodušeně charakterizovány jako básně o 31, resp. 17 mórách.<sup>123</sup> Tento rozsah má své opodstatnění (viz níže) a v japonském básnictví rovněž dlouhou tradici. Jak u poezie *tanka*, tak *haiku* narážíme na verše o délce pěti či sedmi mór. Jelikož se právě s verši těchto délek setkáváme již u básní v nejstarších japonských dochovaných památkách z 8. století (viz kapitolu 1 „Žánry *tanka* a *haiku* v kontextu japonské literatury“), lze usuzovat, že tento rozsah nevycházel

---

<sup>121</sup> *Haikai hokku awase* 俳諧発句合, *kuawase* 句合.

<sup>122</sup> CARTER, Steven D. „A Lesson in Failure: Linked-Verse Contests in Medieval Japan“. *Journal of the American Oriental Society*. [online] Vol. 104, No. 4, str. 727.

<sup>123</sup> Mnohem častěji se hovoří o slabikách, což je ovšem nepřesné. V případě rozsahu forem japonské poezie je vhodnější operovat s pojmem móry (jap. *ondži* 音字).

z pravidel stanovených například určitou básnickou školou, nýbrž z přirozenosti japonského jazyka.

Kenneth Yasuda v této souvislosti uvádí skutečnost vycházející z praxe hlasitého přednesu – přečteme-li dva verše o délce pěti a sedmi mór, zřejmě nám ještě zbude dostatek dechu na dalších pět mór.<sup>124</sup> Je tedy pravděpodobné, že zde vzniká onen základní model [575] mór, na který narážíme takřka v absolutní většině japonských tradičních básnických forem. Kratší sloka je taktéž možná – existuje dvojverší v rozsahu [77] mór, jež se obvykle stává součástí obsáhlejšího útvaru (uzavírá např. i *tanku*), oproti tomu výrazněji delší, jež by už neumožňovala celek přečíst jedním dechem, není příliš pravděpodobná a běžná. Existuje sice např. také forma sloky v podobě [577] mór, která se objevuje u básně typu *sedóka*, ta se však svým rozsahem od výše uvedeného trojverší příliš neodchyluje. Spojením kratší a delší sloky pak získáme kombinaci v podobě [575] a [77] mór, což představuje jednak základní formu básně *tanka*, ale rovněž opakující se část řazené básně *renga* či později její odlehčené podoby *haikai no renga*. V řazené básni nebo v *tance* se toto trojverší označuje jako horní sloka (*kami no ku*<sup>125</sup>) a dvojverší analogicky jako dolní sloka (*šimo no ku*<sup>126</sup>). Někdy se také hovoří o tzv. dlouhé sloce *čóku*<sup>127</sup> a krátké sloce *tanku*.<sup>128</sup>

Rozsahu formy *haiku* se není třeba vzhledem k jejímu vzniku dlouze věnovat. Jak již bylo uvedeno dříve, kombinací krátké a dlouhé sloky původně vznikla nejen *tanka*, ale o něco později i *renga*, potažmo *haikai no renga*. Osamostatněním její první sloky se při vzniku formy *haiku* de facto dostáváme opačným postupem zpět k původní dlouhé sloce *čóku* neboli *kami no ku* v rozsahu [575] mór. *Haiku* tedy nelze chápat pouze jako formu, která vznikla odtržením od jiného, delšího básnického útvaru, její kořeny se vzhledem k naznačenému procesu vývoje nacházejí mnohem hlouběji v historii japonské poezie. Nejedná se tedy vlastně o vytvoření zcela nového básnického útvaru, nýbrž pouze o modifikaci a nové použití již existující formy.

V japonské poezii kodifikované metrum neexistuje,<sup>129</sup> nicméně na sklonku 19. století se vnitřní strukturou veršů zabýval Óniši Hadžime,<sup>130</sup> který – podobně jako

---

<sup>124</sup> viz YASUDA, Kenneth. *The Japanese Haiku: Its Essential Nature, History, and Possibilities in English*. Rutland, Vermont and Tokyo: Charles E. Tuttle Company, 1985, str. 121.

<sup>125</sup> *Kami no ku* 上の句.

<sup>126</sup> *Šimo no ku* 下の句.

<sup>127</sup> *Čóku* 長句.

<sup>128</sup> *Tanku* 短句.

<sup>129</sup> NOVÁK, Miroslav. „Eufonie v haiku“. Nepublikovaný překlad Jana Klímy. Německý originál in: *Archiv orientální*, 30, 1962, str. 192–210.

mnozí další tehdejší literáti – k japonskému básnictví patrně přistupoval pod vlivem západní versologie. Jednotlivé verše dále dělil na kratší celky, takže kupříkladu model verše o pěti mórách mohl být buď uspořádáním [2-3], [3-2] nebo prostě [5] mór, u verše o sedmi mórách se pak nabízely varianty [3-4], [4-3], [2-5] nebo [5-2] mór.<sup>131</sup> Zanedlouho poté, v éře Taišó, přišel Doi Kóči<sup>132</sup> s myšlenkou tzv. dvoumórové stopy (*nion ippaku*<sup>133</sup>) či rytmu coby základní jednotky metra v japonském básnictví a přibližně ve stejné době operoval Takahaši Tacuo<sup>134</sup> s konceptem čtyřdobého rytmu.<sup>135</sup> V obou těchto případech je nutno brát v potaz nejen délku realizovaných hlásek, ale také pauzy mezi nimi – tedy na hranici veršů. Jelikož je však počet mór v jednotlivých verších víceméně pevně dán, hovořit o básnických stopách či metru je poněkud nadbytečné, neboť uspořádání uvnitř verše není předepsáno. Ónišim nabízené modely jsou sice výstižné, ovšem v praxi vcelku nepodstatné, jelikož vnitřní uspořádání verše o rytmu básně nic bližšího nevyovídá. Japonština – na rozdíl např. od angličtiny – nerozlišuje přízvučné a nepřízvučné slabiky, proto ani z tohoto hlediska není možné hovořit o rytmu uvnitř verše. Podstatné je frázování na hranici verše. Miroslav Novák kupříkladu *haiku* chápe jako „verš se dvěma césurami respektujícími zakončení slov“,<sup>136</sup> aniž by detailněji zkoumal vnitřní uspořádání každé části. Zajímá nás tudíž spíše to, jak je báseň či sloka dělena na verše a mezi kterými verši se vyskytuje hlavní předěl (*kire*<sup>137</sup>), nikoli jak lze jednotlivé verše dále členit na menší celky.

Vyjdeme-li z předpokladu, že báseň *tanka* je tvořena verši, jejichž uspořádání lze souhrnně vyjádřit modelem [57577] mór, stále ještě to neznamena, že by všechny básně tohoto žánru byly co do rytmu zcela totožné. Po prvních třech verších obvykle následuje předěl a závěrečné dvojverší také bývá tematicky mírně odlišné. Vnitřní obsah sdělení básně nám ovšem může napovědět, že předěl se může vyskytovat i na jiném místě básně, neboť pauza nemusí nutně vždy nastat mezi úvodním trojverším a koncovým dvojverším. Už v dobách nejstarší japonské poezie existovaly básně *tanka* dvou základních typů – a sice [57-57-7] mór nebo [575-77] mór<sup>138</sup> (kde spojovník značí

<sup>130</sup> Óniši Hadzime 大西祝 (1864–1900).

<sup>131</sup> KAWAMOTO, Kōji. *The Poetics of Japanese Verse: Imagery, Structure, Meter*. University of Tokyo Press, 2000, str. 195.

<sup>132</sup> Doi Kóči 土居光知 (1886–1979).

<sup>133</sup> *Nion ippaku* 二音一拍.

<sup>134</sup> Takahaši Tacuo

<sup>135</sup> KAWAMOTO, K. *The Poetics of Japanese Verse*, str. 176–177.

<sup>136</sup> NOVÁK, M. „Eufonie v haiku“.

<sup>137</sup> *Kire* 切れ.

<sup>138</sup> YASUDA, K. *The Japanese Haiku*, str. 116.

předěl). U prvního zmíněného modelu v japonštině nazývaného *gošičičó*<sup>139</sup> („metrum 57“), kdy předěl nastává po dvojverší o pěti a sedmi mórách, obvykle úvodní dva verše pojednávají o jednom tématu, následující dvojverší uvádí druhé téma a závěrečný verš může sloužit jako určitý refrén zdůrazňující předchozí verš.<sup>140</sup> Častěji se však setkáváme s druhým uvedeným typem analogicky označovaným *šičigočó*<sup>141</sup> („metrum 75“), kdy předěl přichází po úvodním trojverší. V obou uvedených případech se jedná o vztah (napjatý či volný) mezi dvěma vyjádřenými myšlenkami.

S předělem, který dotváří rytmus konkrétní básně, se však nesetkáváme pouze u formy *tanka*. Rovněž u básní *haiku* existují rozdíly v závislosti na tom, kde se nachází koncové slovo *kiredži* (viz níže). Je-li použito po prvním verši, hovoříme o tzv. *šokugire*<sup>142</sup> („předěl po prvním verši“, typickým příkladem může být nejznámější Bašóova báseň<sup>143</sup>). Koncové slovo za druhým veršem vytváří typ *nikugire*<sup>144</sup> („předěl po druhém verši“). Existuje však i tzv. *čúkangire*<sup>145</sup> („předěl uprostřed“), v takovém případě se *kiredži* nachází uvnitř prostředního verše. Básník Ósuga Ocudži<sup>146</sup> dále přišel s pojmem *niku iššó*<sup>147</sup> (doslovně „dvě kapitoly“), jenž taktéž vyjadřuje rozdělení básně *haiku* na dvě části,<sup>148</sup> mezi nimiž je vztah poněkud volnější. Tato forma souvisí s kombinováním dvou různých témat a nazývá se *toriwase*<sup>149</sup> („kombinace“, Šiki ho označoval pojmem *haigo*<sup>150</sup>).<sup>151</sup> Vhodnou kombinací dvou zdánlivě spolu nesouvisejících slov tak může být dosaženo pozoruhodného a působivého efektu. Předěl mezi oběma částmi je zpravidla naznačen koncovým slovem jako např. *ja*, ale i když je použito, obě části básně spolu stále poměrně úzce souvisí. V případě, že *haiku* vnímáme jako dále nedělitelný celek (čili bez předělu), lze podle Ocudžiho teorie hovořit o *ikku iššó*<sup>152</sup> (doslovně „jedna kapitola“).

<sup>139</sup> *Gošičičó* 五七調.

<sup>140</sup> YASUDA, K. *The Japanese Haiku*, str. 115.

<sup>141</sup> *Šičigočó* 七五調.

<sup>142</sup> *Šokugire* 初句切れ.

<sup>143</sup> 古池や蛙飛び込む水の音 *Furu ike ja / kawazu tobikomu / mizu no oto*, česky: Do staré tůně / skočila žába / žbluňk (In: *Pár much a já*, Přel. Antonín Líman, Praha, DharmaGaia, 1996, str. 17). Doslovně: „Starý rybník / žába skočí / zvuk vody“.

<sup>144</sup> *Nikugire* 二句切れ.

<sup>145</sup> *Čúkangire* 中間切れ.

<sup>146</sup> Ósuga Ocudži 大須乙字 (1881–1920).

<sup>147</sup> *Niku iššó* 二句一章.

<sup>148</sup> CUBOUČI, Tošinori: *Haikuteki ningen tankateki ningen*. Tókjó: Iwanami šoten, 2000, str. 50.

<sup>149</sup> *Toriawase* 取合せ.

<sup>150</sup> *Haigó* 配合.

<sup>151</sup> CUBOUČI, T. *Haikuteki ningen tankateki ningen*, str. 58.

<sup>152</sup> *Ikku iššó* 一句一章.

Stanovíme-li standardní rozsah básní *tanka* a *haiku* na 31, resp. 17 mór, nutně to ještě neznamená, že všechny básně uvedených žánrů se budou tohoto rozsahu striktně držet. V moderní poezii jsou experimenty s délkou básní vcelku časté, což souvisí s proměnou nazírání na tradiční básnické formy, ovšem s jistými odchylkami se již setkáváme i u mnohem starší, tradiční poezie. Obecně však lze tvrdit, že se obvykle jedná o odchylku minimální (častokrát o jedinou móru). Přesah o jednu móru nazývaný *džiamari*<sup>153</sup> se objevuje již i v antologii *Man'jóšú*,<sup>154</sup> relativně častý je pak ve sbírce *Kokinšú*.<sup>155</sup> Oproti tomu jev *džitarazu*,<sup>156</sup> při němž je báseň (obvykle) o jednu móru kratší, poměrně záhy vymizel,<sup>157</sup> a zatímco přesah byl v pozdějších obdobích tolerován, odchylka opačným směrem byla posléze pocíťována spíše jako nežádoucí. Tento pohled na rozsah a minimální přesah tradiční formy japonské poezie přetrval několik následujících století a v podstatě se dá říci, že i současní básníci příklánějící se ke klasickému pojetí poezie *haiku* a *tanka* tuto nepatrnou odchylku nad rámec běžné délky respektují, zatímco básně svým rozsahem mírně kratší jsou i dnes k vidění spíše zřídkakdy.

Zcela jiná situace ovšem panuje ve tvorbě moderních básníků hlásících se k uvolněnějšímu přístupu k tradiční poezii, v jejichž básních jsou mnohem výraznější odchylky oběma směry zcela běžné a záměrné (viz kapitolu 3 „*Haiku* a *tanka* v období Meidži (1868–1912) a Taišó (1912–1926)“). Masaoka Šiki poukázal na to, že jev zvaný *džiamari* byl velmi častý v poezii éru Enpó<sup>158</sup> a Tenna<sup>159</sup>, přičemž rozsah básní *haiku* tehdy dosahoval někdy až 25 mór. To, že se tento jev začal hojněji vyskytovat ve tvorbě některých básníků období Meidži, nelze proto považovat za příliš překvapivé, neboť se dle Šikiho jednalo o zcela přirozenou součást vývoje *haiku*.<sup>160</sup>

Japonské básnictví je tudíž založeno primárně na určitém daném počtu mór ve verších, přičemž tento určuje rytmus básně. Při čtení japonské básně v originále bychom délku jednotlivých veršů měli mít na paměti, respektovat ji a přizpůsobit jí i přednes básně. Tataž slova, pokud bychom je vnímali jako prózu, by se totiž četla zcela jiným rytmem.

<sup>153</sup> *Džiamari* 字余り.

<sup>154</sup> KAWAMOTO, K. *The Poetics of Japanese Verse*, str. 251.

<sup>155</sup> MINER, E. „Waka: Features of its Constitution and Development“, str. 678.

<sup>156</sup> *Džitarazu* 字足らず.

<sup>157</sup> MINER, E. „Waka: Features of its Constitution and Development“, str. 678.

<sup>158</sup> Éra Enpó 延宝 (1673–1681).

<sup>159</sup> Éra Tenna 天和 (1681–1684).

<sup>160</sup> viz MASAOKA, Šiki. *Dassai Šooku haiwa*. [online] Taiju's Notebook [vid. 9. 9. 2013]. Dostupné z: [http://www2s.biglobe.ne.jp/~Taiju/taiju\\_annex/1893\\_dassaishookuhaiwa\\_01.htm](http://www2s.biglobe.ne.jp/~Taiju/taiju_annex/1893_dassaishookuhaiwa_01.htm)

### ***Koncová slova kiredži***

Rytmus je v japonské poezii dotvářen pomocí tzv. koncových slov *kiredži*, po nichž ve sloce následuje pauza. Jejich počet se pohybuje kolem osmnácti,<sup>161</sup> nejsou však všechna využívána stejně často. Nejznámějšími a v japonské poezii zřejmě nejběžněji používanými koncovými slovy jsou *ja*, *kana* a *keri*. Další výrazy z rejstříku koncových slov jsou o něco méně časté a jsou to *mogana*, *ši*, *dži*, *ran*, *ka*, *jo*, *zo*, *cu*, *se*, *zu*, *re*, *nu*, *e*, *ke*, *ikani*,<sup>162</sup> což jsou většinou slovesné přípony. Ve funkci koncového slova se používá také spona *nari* a Hirode uvádí, že mezi *kiredži* lze svým způsobem řadit také partikuli *no*, která může v básni rovněž zastávat funkci pauzy.<sup>163</sup> V tradičním japonském básnictví rovněž existuje pravidlo, podle něž v jedné *haiku* běžně nelze použít dvě *kiredži*, neboť hrozí, že *haiku* potom bude budit spíše dojem prózy.

Pro japonskou poezii jsou velmi typické básně uzavřené koncovým slovem *kana*, jež je emfatickou koncovou partikulí, a proto může jeho použití v moderním básnictví působit velmi tradičním, archaickým dojmem. Tanaka Hiroaki *kana* uvádí jako zřejmě nejvhodnější *kiredži*, jímž lze v básni vyjádřit silné dojetí,<sup>164</sup> neboť za tímto výrazem se skrývá určitý povzdech. Koncové slovo *keri* v sobě kromě dojetí nese ještě i další význam – podtrhuje fakt, že básníka zaujalo něco pozoruhodného.<sup>165</sup> V klasické japonštině má sufix *keri* význam zvolání, ovšem původně vyjadřuje tzv. nezažitou minulost.<sup>166</sup> Je patrné, že v době, kdy se přípona *keri* začala používat v poezii *haiku* ve funkci koncového slova, již nenesla význam nezažité minulosti a do popředí se dostal její druhý význam – zvolání, povzdech. Koncové slovo *ja* pak představuje jedno z vůbec nejčastějších *kiredži* tvořící předěl mezi úvodním a prostředním veršem *haiku*, zatímco *kana* a *keri* se obvykle vyskytují na konci posledního verše a báseň tudíž uzavírají.

*Kiredži* mimo jiné slouží k tomu, aby autor při psaní básně dokázal co nejvíce zjednodušit básnickou verbalizaci své představy. Logicky tedy musí být něco

---

<sup>161</sup> KONISHI, J. „The Art of Renga“, str. 39.

<sup>162</sup> „Kiredži-džúhačidži“. In: *Kódžien* [v: elektronický slovník CASIO EX-Word XD-A6500. Casio computer Co., Ltd. Tokyo]. Ed. Izuru Šinmura. 6. vyd. Iwanami šoten, 2008–2009.

<sup>163</sup> viz HIROSE, Naoto. „Júki teikei no mirjoku“. In: HIROSE, Naoto, ed. *Kigo to kiredži to teikei to*. Tókjó: Kadokawa šoten, 1996, str. 16.

<sup>164</sup> TANAKA, Hiroaki: „Inbun to iu koto“. In: FUDŽITA, Šóši, ed. *Haiku e no šuppacu*. Tókjó: Kadokawa šoten, 1996, str. 25.

<sup>165</sup> TANAKA, Hiroaki. „Inbun to iu koto“, str. 28.

<sup>166</sup> V protikladu s příponou *ki*, jež vyjadřuje osobně zažitou vzdálenější minulost – pomocí sufixu *keri* byly tudíž vyjadřovány děje, které mluvčí znal pouze zprostředkovaně. Koncem období Heian se však sufix *keri* již používal ve významu prosté minulosti, a tento základní rozdíl se tak setřel (viz KLÍMA, Tomáš. *Učebnice klasické japonštiny*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2011, str. 78–79).



vynecháno – např. přívlastek nebo přísudek, mnohdy postrádáme také partikule tvořící stěžejní součást japonské mluvnice. Dochází tudíž k elipse či zkrácení. Ostatně elipsa, stejně jako aluze a s ní související asociace, k japonské poezii odnepaměti neodmyslitelně patří.<sup>167</sup> Takahama Kjoši<sup>168</sup> tvrdil, že právě *kiredži* plní funkci zkrácení, a proto díky nim básník nemusí přímo vyjadřovat všechno – *haiku* se tak stává básní okamžiku.<sup>169</sup> V tom také tkví podstata japonského básnictví – není za vhodné a žádoucí považováno explicitně vyjadřovat všechny výjevy, jež má básník před sebou, a pocity a dojmy, které se snaží čtenáři zprostředkovat. Vyzdvihováno je naopak umění náznaku, konkrétněji řečeno umění náznak předat (na straně autora) a umění jej zachytit a správně dešifrovat (na straně čtenáře).

Japonská poezie logicky vychází také z toho, jak v praxi funguje japonský jazyk, pro nějž jsou rovněž typické nedokončené výpovědi. Posluchač/čtenář tudíž získává prostor pro vlastní interpretaci a zapojení své fantazie. Podstatné je tedy to, co je řečeno, stejně jako to, co zůstává nevyřčeno. Minimalismus je japonské kultuře všeobecně velmi blízký – bez ohledu na to, zda se jedná o poezii, drama, malířství či umění budování zahrad a aranžování květin. Tradiční japonské básnictví tak vlastně jde ruku v ruce s obdobně úsporným způsobem vyjadřování v řadě dalších klasických odvětví japonského umění i způsobu života – čili s japonskou mentalitou všeobecně. Navzdory velmi omezenému rozsahu těchto poetických útvarů jsou pak japonští básníci schopni jen několika málo slovy (stejně jako pomlkami a odmlkami v nich) vyjádřit a obsáhnout vše podstatné.

Je zřejmé, že koncová slova mají v poezii *haiku* své opodstatnění a jsou jedním ze základních požadavků na tento druh poezie, jelikož dotvářejí rytmus básně. V případě poezie *tanka* se *kiredži* tolik neuplatňují, poněvadž stejnou úlohu zde v podstatě plní výše zmíněný předěl mezi úvodním trojverším a koncovým dvojverším.

## 2.2 Tematika tradiční poezie *tanka* a *haiku* a přístup básníků k ní

Jasuhara Jó říká, že i jednoduchým popisem lze dosáhnout vzniku velmi působivého a silného díla a *haiku* označuje jako „báseň mlčení“.<sup>170</sup> Minimalistické

---

<sup>167</sup> HIBBETT, Howard S. „The Japanese Comic Linked-verse Tradition“. *Harvard Journal of Asiatic Studies*. [online] Vol. 23, 1960–1961, str. 76.

<sup>168</sup> Takahama Kjoši 高浜虚子 (1874–1959).

<sup>169</sup> JASUHARA, Jó. „Šizenbjóša to šinribjóša“. In: INAHATA, Teiko, ed. *Haiku hjógen no hóhó*. Tókjó: Kadokawa, 1997, str. 52–54.

<sup>170</sup> viz tamtéž, str. 56.

pojetí tohoto druhu poezie ji však nikterak neochuzuje. Ačkoli se může zdát, že omezený rozsah formy i rejstřík přípustných témat musí pro autora nutně být velmi limitující, ve skutečnosti se jedná o formy skrývající značný potenciál. Krátké formy japonské tradiční poezie bývají obvykle označovány jako přírodně-lyrické, z čehož lze usuzovat, čemu se básníci v těchto formách většinou věnují. Orientace na přírodní témata je dána tradičním sepětím Japonců s přírodou, jež má souvislost mimo jiné i s původní japonským náboženstvím *šintó*.<sup>171</sup> Šintoistická božstva *kami*<sup>172</sup> mohou přebývat v podstatě kdekoli a velmi často sídlí právě v pozoruhodných přírodních objektech, ať už se jedná o horu, skálu, vodopád, letitý strom atd. Pozorování poutavých přírodních úkazů také odpradáвна patří mezi oblíbené kratochvíle, jimž se již před staletími oddávala hlavně dvorská šlechta – mezi nejznámější z nich patří pozorování měsíce, rozkvetlých sakur či červeně zbarveného listí javoru. Lze říci, že Japonci si svým blízkým a vřelým vztahem k přírodě vypěstovali velice citlivé vnímání nejjemnějších přírodních změn a nuancí, které již odnepaměti vyjadřovali mimo jiné prostřednictvím literární tvorby.

Japonská poezie tak sice zachycuje přírodu, ve skutečnosti se však nezdá, že by se jednalo o přírodu symbolizující člověka.<sup>173</sup> Již Kakinomoto no Hitomaro (viz kapitolu 1 „Žánry *tanka* a *haiku* v kontextu japonské literatury“) ve své poezii propojoval přírodní básnické obrazy s vyjádřením osobního citu.<sup>174</sup> Lyrická poezie si žádala spíše kratších forem, proto se *tanka* u císařského dvora zanedlouho prosadila jako dominantní forma. Slovní zásoba tradiční japonské poezie měla být volena v souladu s lyrickým cítěním, proto byly výrazy týkající se např. oblasti politiky, hospodářství, sociálních a historických otázek vyloučeny.<sup>175</sup> Fudžiwara no Tameie<sup>176</sup> ve svém spise *Eiga ittei*<sup>177</sup> (Styly skládání poezie *tanka*) ze 13. století uvádí seznam výrazů, které jsou vnímány jako nežádoucí,<sup>178</sup> tedy zapovězené a tabuizované, nikoli dostatečně estetické a hodné poetického ztvárnění.

Takto se oblast přípustných témat značně zúžila a zaměřila především na přírodní lyriku, ovšem i prostřednictvím jevů čtyř ročních dob bylo možné vyjádřit

---

<sup>171</sup> *Šintó* 神道.

<sup>172</sup> *Kami* 神.

<sup>173</sup> BROWER, R. H. – E. R. MINER. „Formative Elements in the Japanese Poetic Tradition“, str. 526.

<sup>174</sup> NOVÁK, Miroslav. *Japonská literatura I*. Praha: SPN, 1989, str. 17.

<sup>175</sup> KAWAMOTO, K. *The Poetics of Japanese Verse*, str. 59.

<sup>176</sup> Fudžiwara no Tameie 藤原為家 (1198–1275).

<sup>177</sup> *Eiga (no) ittei* 詠歌一体.

<sup>178</sup> BROWER, Robert H. „The Foremost Style of Poetic Composition. Fujiwara Tameie’s *Eiga no Ittei*“. *Monumenta Nipponica*. [online] Vol. 42, No. 4, str. 394.

milostný cit, rozjímání o lidském životě, smutek z odloučení apod. Nárůst zájmu o zachycení člověka ve vztahu k přírodě, jíž je obklopen, byl zcela přirozeným krokem ve vývoji japonského básnictví. Podle Bašóa je hlavním smyslem existence poezie „zachycení podstaty přírody tím, že do ní člověk vstoupí a ztotožní se s ní“.<sup>179</sup> Mezi jeden z hlavních rysů, jímž lze charakterizovat styl významné antologie *Kokinšú*, patří i to, že hranice mezi přírodním světem a lidskou existencí se stírají.<sup>180</sup> *Haiku* je vyjádřením pohledu na přírodu či přírodní jevy a jejím smyslem rozhodně není „poučovat nebo filozofovat“.<sup>181</sup> V poezii *haiku* básník usiluje o to, aby se jeho osobnost v básni neprojevila<sup>182</sup> – jinými slovy básník se nám snaží sdělit své emoce a dojmy z daného přírodního výjevu náznakem, aniž by sám explicitně do básně vstupoval. Právě v tom vidí W. R. McAlpine jeden ze základních rozdílů v přístup k literatuře mezi básníky *haiku* a západními básníky<sup>183</sup>.

Navzdory jistému omezování rejstřík přípustných témat skýtal stále ještě dostatek „látky“. Je ovšem těžké říci, co vše se může stát tematickou „látkou“ poezie *haiku* a *tanka*. Na prvním místě je jí samozřejmě příroda všech ročních dob i lidé žijící v souladu s přírodou. Avšak pouze vtěsnat přírodní tematiku do 17, resp. 31 mór nestačí. Je nutné vhodně kombinovat a zvažovat možné konotace, nelze jenom bezmyšlenkovitě shromáždit výrazy a spojit je do celku formou odpovídajícího kupříkladu *haiku*. Často používaná slovní spojení jsou nezajímavá a záhy zevšední, mnohokrát použité kombinace výrazů také mohou působit značně zastaralým a omšelým dojmem. Nicméně i starému materiálu lze vdechnout nový život – například pokud se básník pokusí na daný předmět podívat z nového úhlu pohledu. Není tudíž důležité vyhledávat vyloženě nový materiál, nýbrž na ten starý pohlížet novou perspektivou.

*Haiku* by mimoto měla obsahovat určitý prvek překvapení a nečekanosti, který by měl vzejít z náhlého nového objevu, údivu či dojetí.<sup>184</sup> Básník by se při psaní tedy měl snažit vyhýbat tomu, co napadne téměř každého (což se občas stává

---

<sup>179</sup> cit. in: SAITO, Yuriko. „The Moral Dimension of Japanese Aesthetics“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. [online] Vol. 65, No. 1, str. 86.

<sup>180</sup> KONISHI, Jin'ichi – Helen C. McCULLOUGH. „The Genesis of the Kokinshū Style“. *Harvard Journal of Asiatic Studies*. [online] Vol. 38, No. 1, str. 65.

<sup>181</sup> HARR, Lorraine Ellis. „Haiku Poetry“. *Journal of Aesthetic Education*. [online] Vol. 9, No. 3, str. 113.

<sup>182</sup> McAlpine, W. R. „Haiku“. *Japan Quarterly*. [online] Vol. 7, No. 1, str. 52.

<sup>183</sup> viz McAlpine, W. R. „Haiku“, str. 52.

<sup>184</sup> TANAJAMA, Haró: „*Haiku no igaisei*“. In: TAKAHA, Šugjó, ed. *Atarašii sozai to hassó*. Tókjó: Kadokawa, 1996, str. 30.

při tzv. *ginkó*<sup>185</sup>), měl by se snažit vyhnout tomu, aby daný výjev viděl takřkajíc stejnými očima jako ostatní. Dobrá *haiku* by měla čtenáři nabízet nový, neotřelý pohled či nápad. Z toho důvodu by autor neměl bezmyšlenkovitě vzít za vděk prvním nápadem, který se naskytne. Básník by také neměl neustále používat tytéž výrazy a fráze, které se v poezii objevují opakovaně. Jedním možným řešením tohoto problému je tzv. *gotoku haiku*,<sup>186</sup> tedy *haiku* obsahující přirovnání. Ovšem i toto přirovnání by mělo být nečekané a originální. Pro poezii *haiku* je práce s přirovnáním či metaforou (*hiju*<sup>187</sup>) poměrně charakteristická. Může se jednat o přirovnání přímé (v básni v takovém případě bývá ve významu přirovnání použit právě výraz *gotoši/gotoku* („být podobný“) nebo jeho modernější ekvivalent *jó na / jó ni*) nebo nepřímé, přičemž častěji se vyskytuje přímé přirovnání, které bývá čtenářům obvykle také srozumitelnější. Aniž by bylo nutné další vysvětlování, vztah mezi porovnávanými věcmi bývá evidentní, stejně tak potom i záměr autora. Oproti tomu v případě nepřímého přirovnání, jež na první pohled může být poněkud náročnější na porozumění, existuje větší prostor pro vyjádření<sup>188</sup> i pro následnou interpretaci čtenáře.

V poezii *haiku* se také nezdá se setkáváme s personifikací – a to dokonce i v rámci sezónních témat *kidai*<sup>189</sup> (viz níže). Kupříkladu poetický výraz *jama warau* („hora se směje“) tak odkazuje k jaru, *jama josoou* („hora se zdobí“) k podzimu a *jama nemuru* („hora spí“) k zimě<sup>190</sup> apod. Podle *šintó* mají i předměty vlastní duši, dochází ke zbožštění a uctívání hor apod., proto lze konstatovat, že množství těchto *kidai* má svůj původ právě v *šintó*.<sup>191</sup> Vzhledem k malému rozsahu básní *haiku* se často uplatňuje rovněž synekdocha a metonymie.

### ***Sezónní slova kigo***

Praxe skládat básně na určitá daná témata byla běžnou již v polovině 12. století a z velké části se jednalo zejména o témata vyplývající z pozorování přírody během jednotlivých ročních dob.<sup>192</sup> Podle těchto témat bývaly uspořádány také císařské básnické antologie. Japonská poezie (a to zejména *haiku*) je tudíž primárně poezií

<sup>185</sup> *Ginkó* 吟行 – poetický výlet skupiny básníků (i amatérských), kteří při společné cestě skládají básně na totéž téma.

<sup>186</sup> *Gotoku haiku* 如く俳句.

<sup>187</sup> *Hiju* 比喻.

<sup>188</sup> JAMADA, Hiroko: „Hiju to gidžinkó“. In: INAHATA, Teiko, ed. *Haiku hjógen no hóhó*. Tókjó: Kadokawa, 1997, str. 67–68.

<sup>189</sup> *Kidai* 季題.

<sup>190</sup> JAMADA, Hiroko. „Hiju to gidžinkó“, str. 69.

<sup>191</sup> viz JAMADA, Hiroko. „Hiju to gidžinkó“, str. 69.

<sup>192</sup> KONISHI, J. „Association and Progression“, str. 74.

ročních dob. Avšak použít v básni přímý odkaz na roční dobu není dostačující a ani žádoucí. Ke konkrétní roční době by mělo být vhodně odkazováno prostřednictvím dalších pojmů vztahujících se k danému období. Zjednodušeně řečeno – chceme-li napsat kupříkladu *haiku* o jaru, nevystačíme si s použitím slova „jaro“, ale uplatníme jiný s ním se pojící výraz – „květ švestky“ nebo „květ sakury“, „vlaštovka“, „tání sněhu“, „jarní mlžný opar“ apod. – jedná se o tzv. sezónní slova *kigo*. V souvislosti se sezónními slovy se někdy také používá výraz *kidai* (dosl. „témata ročních dob“) odkazující v podstatě rovněž k sezónním slovům podobně jako *kigo*. Začínající básníci se dle Čiby Kóšiho často dopouští té chyby, že odkaz na roční dobu používají i v naprosto nevhodných vazbách – např. „jarní lidé“, což je pojem sám o sobě nicneříkající.<sup>193</sup> Třebaže některá sezónní slova jsou archaičtější, vzhledem k neustále se opakujícímu koloběhu ročních dob nikdy nezestárnou.<sup>194</sup>

Básník by samozřejmě měl být velmi dobře obeznámen s významem a možnými asociacemi sezónních slov, neboť existuje riziko, že kombinací dvou obsahově podobných výrazů vznikne báseň nezajímavá a naopak kombinací pojmů velmi vzdálených básně těžko pochopitelná.<sup>195</sup>

Sezónních slov existují stovky, neřkuli přímo tisíce.<sup>196</sup> Pro snadnější orientaci v nich slouží tzv. *saidžiki*<sup>197</sup>, což jsou glosáře sezónních slov. V podstatě se jedná o jakýsi slovník, v němž je možno vyhledávat jednak podle konkrétních výrazů (tedy sezónních slov), ale také podle ročních dob, případně dalších podkategorií (rostliny, živočichové, astronomické jevy atd.). Příslušný výraz je zařazen ke konkrétní roční době, bývá stručně vysvětlen a doplněn o některé podobné související pojmy či synonyma. Následně u něj bývají uvedeny vybrané příkladové básně, v nichž dané *kigo* figuruje. Z tohoto důvodu tedy lze *saidžiki* současně označit také jako antologie básní. Moderní slovníky *saidžiki* jsou oproti těm z předmoderního období vedle základních čtyř oddílů odpovídajících ročním dobám rozšířeny ještě o část věnovanou pátému období nazvanému „Nový rok“ (více viz kapitolu 3 „*Haiku a tanka* v období Meidži (1868–1912) a Taišó (1912–1926)“). V současnosti existují i regionální slovníky

---

<sup>193</sup> viz ČIBA, Kóši. „Kisecu no ši“. In: FUDŽITA, Šóši, ed. *Haiku e no šuppacu*. Tókjó: Kadokawa šoten, 1996, str. 34.

<sup>194</sup> Tamtéž, str. 38–39.

<sup>195</sup> NIŠIMURA, Kazuko. „Ičibusu no ku, haigó no ku“. In: FUDŽITA, Šóši, ed. *Haiku e no šuppacu*. Tókjó: Kadokawa šoten, 1996, str. 66.

<sup>196</sup> Kupříkladu slovník *Haiku saidžiki Kadokawa šoten* (Tókjó: Kadokawa šoten, 1997) obsahuje více než 6000 hesel, velmi často se však jedná o podobné či lexikálně příbuzné výrazy.

<sup>197</sup> *Saidžiki* 歳時記.

*saidžiki* obsahující sezónní slova, jež jsou v tom správném básnickém kontextu srozumitelná většinou pouze místním obyvatelům.<sup>198</sup> Podle Williama J. Higginsona<sup>199</sup> slovníky *saidžiki* skýtají (obzvláště cizincům) bližší náhled na japonskou kulturu a tradice a básníkům při skládání současně slouží jako užitečné kompendium. Pochopitelně se značně liší současný rejstřík sezónních slov a *saidžiki* z doby kupříkladu před sto lety. Vzhledem k postupující modernizaci společnosti se logicky průběžně vyvíjí i rejstřík *kigo*, proto jsou v současnosti za standardní sezónní slova považovány i takové pojmy, které Japonci před stoletím třeba ještě vůbec neznali (příklady moderních *kigo* – viz kapitolu 5 „*Haiku* a *tanka* od konce druhé světové války“).

Třebaže použití sezónního slova patří k nezákladnějším pravidlům, existují i básně *haiku* neobsahující *kigo*. Většinou se jedná o tvorbu moderních básníků (viz kapitolu 3 „*Haiku* a *tanka* v období Meidži (1868–1912) a Taišó (1912–1926)“, kteří k poezii *haiku* přistupovali velmi uvolněně a mimo jiné nedodržovali základní požadavek na uplatnění sezónního slova v básni. *Haiku* bez sezónních slov však existovaly již mnohem dříve, dokonce i v Bašóově tvorbě bychom našli příklady básní postrádajících *kigo*.<sup>200</sup> Takové básně bývají souhrnně kategorizovány jako *zó*<sup>201</sup> („různé“) nebo *muki*<sup>202</sup> („nesezónní“). Na druhou stranu lze někdy (byť nepřiliš často) narazit i na jev zcela opačný – a sice že báseň obsahuje hned dvě sezónní slova. Jedná se o tzv. *kigasanari*<sup>203</sup> („hromadění/vrstvení *kigo*“), jímž se zesiluje pocit z daného ročního období.

### 2.3 Jazyk poezie *tanka* a *haiku*

Japonská poezie klasického období Heian, jež další literární vývoj v Japonsku poznamenalo zřejmě nejvýrazněji, tradičně vznikala především v okruhu císařského dvora a podobně vysoce postavených osob. Právě tato vrstva společnosti určovala trend (nejen) v umění a mnohé estetické principy se odvíjely od vkusu a cítění dvorské šlechty, ať už se jednalo o témata vhodná k uměleckému zpracování, dikce apod.<sup>204</sup>

<sup>198</sup> SAITÓ, Miki. „Fúdo to kigo“. In: HIROSE, Naoto, ed. *Kigo to kiredži to teikei to*. Tókjó: Kadokawa šoten, 1996, str. 78.

<sup>199</sup> viz HIGGINSON, W. J. *The Haiku Seasons*, str. 13.

<sup>200</sup> Tamtéž, str. 24.

<sup>201</sup> *Zó* 雑.

<sup>202</sup> *Muki* 無季.

<sup>203</sup> *Kigasanari* 季重なり.

<sup>204</sup> HIGGINSON, W. J. *The Haiku Seasons*, str. 48.

Nepřípustné byly výrazy vycházející ze soudobého hovorového jazyka nebo výpůjčky z čínštiny (použití čínského lexika bylo umožněno až později u *haikai no renga*<sup>205</sup>). S hovorovým jazykem se čím dál častěji setkáváme od 17. století u poezie *haiku*.

Kvůli tomu, že japonské básnictví bylo nejvýrazněji formováno zhruba v 11. a 12. století, se dá říci, že i jazyk literatury vychází zejména z japonštiny používané vzdělanými a vysoce postavenými vrstvami, tedy dvorskou šlechtou v tomto období. Jednalo se o jazyk prakticky užívaný pouze určitou společenskou vrstvou, proto byl v jistých ohledech nepochybně odlišný od řeči, jíž hovořila zbývající část obyvatelstva. K dalšímu „odcizení“ došlo přibližně v době největšího rozkvětu řazené básně, tedy na přelomu 15. a 16. století, kdy se jazyk poezie podstatně vzdálil tehdy používané japonštině,<sup>206</sup> což souviselo s přirozeným historickým vývojem jazyka. Do jazyka poezie postupná modernizace japonštiny pronikala o poznání pomaleji, než tomu bylo kupříkladu v případě prózy. Básnický jazyk tak jako by stál stranou tohoto přirozeného vývoje, což mělo za následek značný rozdíl mezi běžně užívanou praktickou japonštinou a literárním jazykem na přelomu předmoderního a moderního období.

Pod vlivem Hnutí za jednotu mluveného a psaného jazyka (viz kapitolu 3 „*Haiku a tanka* v období Meidži (1868–1912) a Taišó (1912–1926)“) na sklonku 19. století se sice i literární japonština začíná přibližovat reálnému, živému jazyku, poezie však na tuto změnu reaguje poměrně pomalu. Vzhledem k tomu, že některé gramatické prvky heianské, klasické japonštiny mohou současně v poezii zastávat také funkci koncového slova *kiredži* (viz výše), je vcelku logické, že je žádoucí alespoň určité jevy starého jazyka zachovat. Vezmeme-li opět v potaz minimální rozsah obou básnických forem a skutečnost, že pro složitější mluvnické konstrukce v nich není prostoru, bylo by možné odporovat názorům poukazujícím na neznalost starojaponské gramatiky u generací pozdějších básníků i čtenářů a z ní vyplývající ztíženou možnost básni náležitě porozumět. Množina používaných problematičtějších mluvnických jevů je u poezie výrazně menší než např. v případě prózy. Co však může čtenářům pozdějších období činit určité obtíže, je lišící se lexikum staré japonštiny.

U japonské poezie hraje velice důležitou roli zvuková podoba jazyka. Eufonie je definována jako „využívání zvukových kvalit hlásek v básnickém jazyce

---

<sup>205</sup> YASUDA, K. *The Japanese Haiku*, str. 138.

<sup>206</sup> HORTON, H. Mack. „Renga Unbound: Performative Aspects of Japanese Linked Verse“. *Harvard Journal of Asiatic Studies*. [online] Vol. 53, No. 2, str. 473.

(např. hromadění n. pravidelné uspořádání)<sup>207</sup> případně jako „umělecky působivé uspořádání hlásek s cílem vyvolat estetický zážitek“,<sup>208</sup> přičemž nejjednodušším a velmi typickým příkladem je aliterace. Vedle nezpochybnitelné estetické funkce může eufonie také napomáhat utvářet rytmus básně, neboť v básni dochází ke střídání či jinému systematickému výskytu ozvláštňených a naopak bezpříznakových zvukových jednotek.<sup>209</sup> Eufonie ovšem není konvenčním prostředkem, proto se nutně nemusí vyskytovat ve všech verších. Pakliže se však v básni objeví a je-li čtenářem rozpoznána, významně se tím zvyšuje umělecký prožitek z básně.

Souhrnně lze tedy jazyk forem *tanka* a *haiku* charakterizovat jako jazyk elegantní a uhlazený, poměrně zastaralý, nicméně podstatnou měrou dokreslující celkovou podobu obou forem. Zaujme-li nás zvukomalebnost veršů, díky níž pak básně hodnotíme jako umělecky zdařilejší, nesmíme opomenout ani další z mnoha estetických principů uplatňovaných v japonském básnictví a umění všeobecně. Výše uvedené požadavky na formální náležitosti poezie *tanka* a *haiku* jsou totiž pouze tím nejzákladnějším, co dotváří jejich unikátní podobu, a rozhodně se nejedná o kompletní výčet všech směrodatných faktorů.

## 2.4 Estetické principy

Japonská poezie bývá tradičně hodnocena a posuzována na základě celé řady estetických principů, jež se během staletí průběžně vyvíjely. Mezi ty nejdůležitější a nejcharakterističtější patří princip *mono no aware*<sup>210</sup> představující „tklivost“,<sup>211</sup> zádumčivý smutek i dojetí, melancholické okouzlení, ale také obdiv a „to pravé citové zaujetí“.<sup>212</sup> Ať už staré japonské básně pojednávaly o čemkoli, „skrytý význam jejich sdělení se mnohdy týkal vyjádření smutku nad křehkostí krásy a lásky“.<sup>213</sup> Dalším neméně důležitými pojmy jsou *wabi*<sup>214</sup> (osamělost, opuštěnost, prázdnota, „patina, omšelost, kouzlo zabydlenosti a ohmatanosti“<sup>215</sup>) a estetický ideál vyhledávaný

---

<sup>207</sup> „Eufonie“. PETRÁČKOVÁ, Věra – Jiří KRAUS, eds. *Akademický slovník cizích slov*. Praha: Academia, 2001, str. 207.

<sup>208</sup> ŽILKA, Tibor. *Poetický slovník*. Bratislava: Tatran, 1987, str. 158.

<sup>209</sup> NOVÁK, M. „Eufonie v haiku“, str. 16.

<sup>210</sup> *Mono no aware* 物の哀れ.

<sup>211</sup> ŠVARCOVÁ, Z. *Japonská literatura 712–1868*, str. 156.

<sup>212</sup> NOVÁK, M. *Japonská literatura I*, str. 26.

<sup>213</sup> KEENE, Donald. „Japanese Aesthetics“. *Philosophy East and West*. [online] Vol. 19, No. 3, str. 305.

<sup>214</sup> *Wabi* 侘.

<sup>215</sup> LÍMAN, Antonín. „Úvodem“. In: *Pár much a já. Malý výběr z japonských haiku*. Přel. Antonín Líman. Praha: DharmaGaia, 1996, str. 11.



čajovým mister Sen no Rikjúem<sup>216</sup> *sabi*<sup>217</sup> (osamění a krása vyplývající z důvěrnosti užívání a opotřebení). S tím souvisí také pojem *šiori*<sup>218</sup> původně používaný k ohodnocení básní, které umožňovaly několikerou interpretaci, tedy více různých výkladů významu básně, přičemž všechny v sobě nesou určitý podtón smutku a nutí čtenáře k zamyšlení. Ueda Makoto píše, že zatímco *sabi* vychází z určitého filozofického přístupu k životu, v případě *šiori* se jedná o víceznačnost básnického pocitu.<sup>219</sup>

Velmi důležité jsou rovněž estetické ideály vytříbené, elegantní krásy *mijabi*<sup>220</sup> a podmanivé krásy *jóenbi*<sup>221</sup>, doplněné o *jódžó*<sup>222</sup>, jež představuje přemíru citu. Jinými slovy básně by měla doznívat ještě i dlouho po přečtení, mělo by v ní doznívat něco hlubšího, než je obsaženo pouze ve významu slov. Proti zbytečné a nadměrné okázalosti se pak staví požadavek na skrovnost (*hosomi*<sup>223</sup>) a lehkost či střídmost (*šibumi*<sup>224</sup>, *karumi*<sup>225</sup>), kterou vyžadoval např. i Macuo Bašó. To úzce souvisí s dalším principem již dříve prosazovaným Šunzeiem – pojem *júgen*<sup>226</sup> vyjadřuje něco hlubokého a obtížně dosažitelného, krásu tajemnou a skrytou, jež je nám pouze nenápadně naznačena, je to tajuplný smysl básně skrytý prvním pohledu.

Japonské estetické principy představují obsáhlou množinu náhledů na umění, jež mohou být pro Evropana či Američana mnohdy obtížně srozumitelné a není možné je ve stručnosti obsáhnout. Pokusíme-li se však shrnout to nejdůležitější, oč v pojmání japonské poezie z tohoto úhlu pohledu jde především, pak by bylo možné tyto zásady vyjádřit následovně:

1. Japonská poezie se zakládá na jednoduchosti, vyhýbá se obšírnému popisování a nadměrnému velebení znázorňovaného objektu, preferuje úsporné vyjadřování – jinými slovy méně je více.
2. Krása, kterou se básník snaží zachytit, je nenápadná, nikoli okázalá a křiklavá. Básník ji nalézá i u předmětů všedních, starých a omšelých, neboť právě v jejich

---

<sup>216</sup> Sen no Rikjú 千利休 (1522–1591)

<sup>217</sup> *Sabi* 寂.

<sup>218</sup> *Šiori* 撓.

<sup>219</sup> viz UEDA, Makoto. „Bashō and the Poetics of Haiku“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. [online] Vol. 21, No. 4, str. 426.

<sup>220</sup> *Mijabi* 雅.

<sup>221</sup> *Jóenbi* 妖艶実.

<sup>222</sup> *Jódžó* 余情.

<sup>223</sup> *Hosomi* 細み.

<sup>224</sup> *Šibumi* 渋み.

<sup>225</sup> *Karumi* 軽み.

<sup>226</sup> *Júgen* 幽玄.

opotřebovanosti tkví kouzlo jejich krásy. Tato skrytá krása v sobě nese nádech tajuplnosti.

3. Hlavní emoce předávaná básní by na čtenáře měla doléhat ještě i po přečtení, kdy obsah jejího sdělení doznívá, a báseň tak čtenáře přiměje k zamyšlení – ať už nad možnými dalšími významy nebo nad jeho vlastní pomíjivostí.
4. Bez ohledu na to, o jak optimistický výjev se jedná, básníkem předávaná emoce v sobě obvykle nese určitý nádech smutku vyplývajícího z vědomí nestálosti a prchavosti, v čemž je patrný vliv buddhismu.

Fudžiwara no Kintó<sup>227</sup> pak jako jeden z nejdůležitějších atributů poezie viděl *amari no kokoro*<sup>228</sup> („překypující duši“). V tomto konceptu se mísí vlivy *šintó*, buddhismu, čínského i japonského básnictví. Japonci věřili, že duše japonského jazyka tkví v poezii *waka*<sup>229</sup> a také že slova disponují magickou mocí (*kotodama*<sup>230</sup>). V souladu s touto vírou tak spojením jakési vnitřní podstaty – duše – živoucích bytostí a japonského jazyka dochází ve formě tradiční poezie k úchvatné symbióze.

Opomenout nelze ani některé další klíčové pojmy z japonské versologie – např. výraz *kakekotoba*<sup>231</sup> („spojovací slova“<sup>232</sup>) představuje techniku propojování významů na základě charakteristické homonymity výrazů. Oproti tomu *makurakotoba*<sup>233</sup> (doslova „polštářová slova“) jsou ustálené básnické přívlastky, které původně sloužily jako jakési záchytné body při recitaci delších básnických celků. Každý z těchto pojmů se pojil s několika možnými dalšími výrazy, posluchač proto měl možnost odhadovat, která z variant bude následovat, vzbuzoval tak současně očekávání i napětí. Pro tradiční japonské básnictví je velmi typické také tzv. *honkadori*<sup>234</sup> („citování výchozí/původní básně“) a parodie – v obou případech se jedná o odkazování k jinému již existujícímu literárnímu dílu. Zatímco *honkadori* více respektuje originál, parodie nezřídka obrací význam původního díla. Obě metody jsou pro poezii *haikai* typické již od pradávna.<sup>235</sup> S touto technikou se setkáváme již i ve 12. století (a to

---

<sup>227</sup> Fudžiwara no Kintó 藤原公任 (966–1041).

<sup>228</sup> *Amari no kokoro* 余の心.

<sup>229</sup> TEELE, Nicholas J. „Rules for Poetic Elegance. Fujiwara no Kintó's Shinsen Zuino & Waka Kubon“. *Monumenta Nipponica*. [online] Vol. 31, No. 2, str. 146–147.

<sup>230</sup> *Kotodama* 言霊 – „duše slova“.

<sup>231</sup> *Kakekotoba* 掛詞.

<sup>232</sup> ŠVARCOVÁ, Z. *Japonská literatura 712–1868*, str. 192.

<sup>233</sup> *Makurakotoba* 枕詞.

<sup>234</sup> *Honkadori* 本歌取.

<sup>235</sup> JAMAŠITA, Kazumi. „Honkadori to parodi“. In: *Atarašii sozai to hassó*. Tókjó: Kadokawa šoten, 1996, str. 54.

i zásluhou Teiky a Šunzeie<sup>236</sup>), kdy bylo časté v básních narážet na starší básně. Tím bylo možné ještě prohloubit a zdůraznit celkový tón a vyznění básně.<sup>237</sup> Nicméně kupříkladu Tameie před nadměrným používáním této techniky varuje.<sup>238</sup>

Tyto výše uvedené principy by bylo možné souhrnně označit jako jakési asociační principy, neboť se u nich předpokládá určitá sečtělost a povědomí o starších dílech a tradičních poetických frázích a ustálených spojeních, stejně jako dobrá znalost vlastního jazyka a bohatá slovní zásoba umožňující dešifrovat skryté narážky či slovní hříčky. V případě některých básní je ovšem dále nutná také znalost z poněkud odlišných oblastí, což se týká kupříkladu použití místních názvů. Jejich použití v poezii *haiku* nebývalo běžné, neboť to bylo považováno za poněkud staromódní – *hokku coby* úvodní sloka řazené básně a předchůdce *haiku* původně obvykle obsahovala i narážku na místo konání básnické sešlosti,<sup>239</sup> což však v případě osamostatněné *haiku* již nebylo třeba. Oproti tomu u řazené básně se místní názvy vyskytují mnohem častěji a také v poezii *tanka* hrají svou roli, poněvadž často odkazují k historicky významným místům.<sup>240</sup> V takovém případě hovoříme o tzv. *utamakura*<sup>241</sup>, což jsou poetická toponyma odkazující k „opěvovaným místům“,<sup>242</sup> přičemž opomenout nelze další významy, jež se k danému výrazu (a místu) pojí. Je pozoruhodné, že v současnosti se místní názvy někdy opět vyskytují i v *haiku* – a to především v těch vytvořených mimo Japonsko – zde ovšem velmi často plní zástupnou funkci sezónního slova (viz kapitolu 5 „*Haiku* a *tanka* od konce druhé světové války“).

Z výše uvedeného je zřejmé, že domněnka, že poezii *tanka* a *haiku* lze chápat pouze jako formy o určitém celkovém rozsahu, případně obsahující koncové či sezónní slovo, by byla lichá. Obě zkoumané formy prošly složitým a dlouhodobým vývojem, který bývá – stejně jako mnoho dalších, méně známých formálních požadavků na ně kladených – neoprávněně opomíjen. Bylo by vhodné mít to na paměti i při posuzování soudobé podoby obou těchto forem, jelikož poezie *tanka* a *haiku* jsou dodnes živé a nadále se vyvíjející básnické útvary mající kořeny hluboko v minulosti. Na zřeteli ovšem musíme mít fakt, že estetické principy a pravidla uplatňované při kompozici mají

---

<sup>236</sup> BIALOCK, David T. „Voice, Text and the Question of Poetic Borrowing in Late Classical Japanese Poetry“. *Harvard Journal of Asiatic Studies*. [online] Vol. 54, No. 1, str. 182.

<sup>237</sup> WALKER, Janet A. „Conventions of Love Poetry in Japan and the West“. *The Journal of the Association of Teachers of Japanese*. [online] Vol. 14, No. 1, str. 47.

<sup>238</sup> BROWER, R. H. „The Foremost Style of Poetic Composition“, str. 398.

<sup>239</sup> HORTON, H. M. „Renga Unbound“, str. 460.

<sup>240</sup> KAWAMOTO, K. *The Poetics of Japanese Verse*, str. 92

<sup>241</sup> *Utamakura* 歌枕.

<sup>242</sup> ŠVARCOVÁ, Z. *Japonská literatura 712–1868*, str. 248.

rovněž hlubokou historií a své opodstatnění, a proto by je ani moderní autoři (stejně jako čtenáři) neměli opomíjet. Navzdory postupnému vývoji a proměnám obou analyzovaných forem by podstata tohoto druhu poezie měla zůstat konstantní.

### 3 *Haiku a tanka v období Meidži (1868–1912) a Taišó (1912–1926)*

Abychom lépe pochopili nejen to, proč byly mnohé změny v oblasti tradiční poezie v období Meidži a Taišó vnímány jako nadmíru razantní, ale rovněž to, jaké okolnosti a příčiny k těmto vesměs nevyhnutelným proměnám obou básnických forem vedly, musíme se nejprve přinejmenším v základních obrysech obeznámit s tehdejší dobou. Přelom 19. a 20. století byl totiž v japonských dějinách jedním z nejzásadnějších a nejvýznamnějších období, neboť představoval rychlý přechod od zaostalé feudální společnosti k rapidně se rozvíjejícímu státu orientovanému na moderní hospodářství.

Zatímco v případě historicky či společensky významných událostí, jež mohly ovlivňovat i literární tvorbu v průběhu větší části 20. století či v nedávné minulosti, se povětšinou jednalo o několik jednotlivých a někdy spolu nikterak očividně souvisejících momentů, přelom 19. a 20. století je v tomto ohledu jiným a svým způsobem kompaktním obdobím zlomu ve vývoji společnosti a národa. Náhlá a intenzivní konfrontace se západním světem poznamenala všechny oblasti života Japonců a nenávratně změnila tok dějin v tomto regionu. Nesmazatelnou stopu zde zanechal také střet s evropskou a americkou literaturou, jenž je právě v této době nejmarkantnější, a nestačí spokojit se s pouhým konstatováním, že mnohé západní literární směry si cestu do Japonska hledaly jen velmi obtížně, jelikož se značně odlišovaly od dosavadních zvyklostí v japonském literárním prostředí. Základní nástin historických souvislostí snad napomůže alespoň částečně pochopit a docenit celkový dopad střetu Japonska se Západem na společnost, stejně jako dalekosáhlou transformaci tradičních literárních útvarů. Ozřejmí se tím také možné příčiny nemalých komplikací, jež tyto proměny doprovázely.

#### 3.1 **Historické pozadí – otevírání země západnímu světu**

##### *Prolomení izolace a první kontakty se Západem*

Během izolace Japonska trvající přibližně od 30. let 17. století zhruba do poloviny 19. století byly kontakty Japonců se zahraničím značně omezeny, do téměř neprodyšně uzavřené země mohlo proniknout skutečně jen minimum cizinců.<sup>243</sup>

---

<sup>243</sup> Jednalo se především o Číňany, s nimiž mají Japonci vztahy historicky nejdelší, a dále Holanďany, na jejichž lodích do Japonska občas připlouvali i Evropané jiných národností. Ti s sebou přiváželi také

Nejenže byl vstup do Japonska výrazně omezen cizincům, ale rovněž opustit japonské území bylo téměř nemožné. Ve 30. letech 17. století, kdy šógunát Tokugawa rozhodl o izolaci země od okolního světa,<sup>244</sup> byl Japoncům odjezd do zahraničí pod trestem smrti zakázán a Japonci, kteří tou dobou v cizině již pobývali, se do vlasti nesměli vrátit. Styky Japonců s cizinci tudíž byly pouze ojedinělé a přísně kontrolované. I tato skutečnost nepochybně – spolu s typicky japonským lpěním na vlastních tradicích a hodnotách – přispěla k tomu, že japonská literatura (a poezie obzvláště) se vyvíjela nezávisle na zahraničních (rozuměj především západních) literárních proudech. Zaměříme-li tedy svou pozornost konkrétně na oblast poezie, můžeme konstatovat, že se v průběhu staletí pochopitelně určitým způsobem vyvíjela, nicméně v mnoha ohledech byla jakoby zakonzervovaná. Týká se to jak formy, tak tematiky básní či jazyka, jež byly přesně vymezeny řadou přísných pravidel.

V polovině 19. století začaly do Japonska na svých lodích postupně pronikat západní mocnosti a de facto pod hrozbou použití násilí si na tehdejší šógunovi – a potažmo i na císaři – vynutily otevření země.<sup>245</sup> Tento proces otevírání země byl zanedlouho poté následován revolucí Meidži.<sup>246</sup> Další roky s sebou přinesly řadu zásadních změn a klíčových reforem, jež přispěly k nutné a nevyhnutelné modernizaci země. Japonci se postupně mnohem častěji setkávali s Evropany a Američany, kteří do Japonska přicházeli především za obchodem. Japonci na ně v počátcích nezřídka pohlíželi s despektem (Evropané a Američané byli před pádem tokugawského šógunátu označováni jako barbaři) a nenávistí, což bylo nepochybně způsobeno několika incidenty, jejichž (ne)řešení japonskou společností popuzovalo.<sup>247</sup> S prohlubujícími se kontakty Japonska se Západem však těchto problémů ubývalo a Japonci pozvolna a ochotně začali poznávat a osvojovat si rozličné západní novinky.

### ***Modernizující se Japonsko na přelomu století***

Pro japonský stát byla na počátku období Meidži stěžejním krokem transformace společnosti a státního aparátu tak, aby se Japonsko vyrovnalo západním zemím a

---

knihy obsahující nové poznatky evropských věd a příležitostně i díla západní krásné literatury. Tyto výjimečné a přísně kontrolované kontakty byly umožněny na nevelkém ostrůvku Dedžima u Nagasaki.

<sup>244</sup> Třebaže instituce císaře v Japonsku nikdy nebyla zrušena a císař byl oficiálním panovníkem země, faktickým vládcem a skutečným nositelem a vykonavatelem moci byl po staletí až do revoluce Meidži vůdce vojenské vlády – šógun.

<sup>245</sup> Z velké části to bylo zásluhou USA a komodora Matthewa C. Perryho (1794–1858).

<sup>246</sup> K revoluci došlo roku 1868, byl při ní svržen dosavadní šógunát a restaurována císařská moc.

<sup>247</sup> Z tzv. nerovnoprávných smluv uzavřených s největšími západními mocnostmi vyplývalo i právo exterritoriality značně znevýhodňující domácí obyvatelstvo.

dokázalo s nimi v dalším vývoji držet krok. Upouštělo se od některých feudálních přežitků<sup>248</sup> a začal být budován moderní stát. Vznik prvních politických stran, sepsání ústavy, vytvoření dvoukomorového parlamentu v 80. letech 19. století a přemístění hlavního města z tradičního starého Kjóta do Eda, jež bylo přejmenováno na Tokio (resp. Tókjó), znamenaly zásadní posun země kupředu. Také díky těmto krokům se Japonsko dokázalo během relativně krátkého období vypracovat v poměrně vyspělé zemi a přinejmenším v oblasti Dálného východu zaujalo přední pozici.

Své postavení se Japonsko snažilo potvrdit mimo jiné i dvěma válečnými konflikty na přelomu 19. a 20. století. V letech 1894–5 probíhala tzv. první čínsko-japonská válka odehrávající se z velké části na Korejském poloostrově<sup>249</sup> a o desetiletí později (1904–5) rusko-japonská válka.<sup>250</sup> Japonsko také postupně svými vojenskými úspěchy dosáhlo zvláštních japonských práv v Koreji, což mu v podstatě otevřelo cestu k anexi Koreje v roce 1910. Ačkoli se tyto boje odehrávaly vně vlastního japonského území, kvůli vojenské reformě zavádějící všeobecnou brannou povinnost se dotýkaly i velké části japonské populace.

Mnohem více se však obyvatelstvo zajímalo o domácí proměny Japonska. Také obyčejní lidé byli čím dál častěji a intenzivněji konfrontováni s rozmanitými západními novinkami. Častější přítomnost Evropanů a Američanů v Japonsku a zkušenosti některých zcestovalých Japonců, kteří již měli možnost zavítat na Západ, tak urychlily šíření západních zvyků i z oblasti společenského chování, odívání či stravování.<sup>251</sup> Další ze západních novinek běžněji zasahujících i do života prostých občanů byly např. nové dopravní prostředky – na konci 19. století reprezentované především železnicí a tramvajemi. Všechny tyto západní novinky vcelku rychle pronikaly do široké japonské veřejnosti a postupně se stávaly běžnou součástí každodenního života Japonců. Neměnil se ovšem pouze vzhled japonských měst a chování jejich obyvatel. Do Japonska začaly pronikat také prvky západního myšlení a ideologií. Západní vzdělanci přijíždějící

---

<sup>248</sup> Byl zrušen např. systém společenských vrstev *šinókóšó* 士農工商 používaný v období Tokugawa a představující společenský žebříček vytvořený na základě příslušnosti jedince ke konkrétní sociální skupině, samurajům – v této době se již potýkajícím s úpadkem svého stavu – byla odebrána jejich výsadní práva apod.

<sup>249</sup> Z tohoto střetu vzešlo Japonsko vítězně a s nemalým ziskem (Čína například Japonsku postoupila Tchaj-wan a Pescadorské ostrovy, které byly součástí japonského území až do konce druhé světové války).

<sup>250</sup> Vítězství Japonsku napomohlo k pronikání na Sachalin a především hlouběji na asijský kontinent (Japonsko pod svou správou získalo Jihomandžuskou železnicí).

<sup>251</sup> Na sklonku 19. století začali někteří prozápadně orientovaní Japonci například nosit cylindry a obleky západního střihu a módní záležitostí se stala např. také konzumace hovězího masa, jež měla značit pokrokovost a majetnost strážníka.

do Japonska i Japonci směřující za poznáním do Evropy či USA, ruku v ruce s reformou školství (zavádějící mimo jiné povinnou školní docházku), pak přispívali k rostoucí vzdělanosti japonského národa.

Na sklonku období Meidži tak Japonsko již představovalo poměrně moderní zemi s pevnými základy státu jak na domácí scéně, tak v zahraničních vztazích. Pokrok byl nezadržitelný, množství původně převratných novinek se stalo běžnou součástí života lidí. Do 20. století a rovněž do následujícího období Taišó tak Japonsko mohlo vstoupit připraveno a schopno dalšího razantního rozvoje. Právě události éry Meidži a doby jí těsně předcházející jsou z historického hlediska klíčovými a v novodobých dějinách Japonska lze moment, který se svým významem vyrovná revolučnímu období Meidži, ba je i předčí, nalézt až v souvislosti s druhou světovou válkou.

### ***Ideologický rozvoj v období Taišó***

Éra Taišó je ve srovnání s érou Meidži znatelně kratším časovým úsekem, a třebaže i během této relativně nedlouhé doby došlo v japonských dějinách k několika významným událostem, svým dopadem na celou japonskou společnost a příští směřování vývoje země se nemohly vyrovnat otevření Japonska v 19. století a následnému pádu šógunátu. Jedná se především o dobu rapidní urbanizace – rozrůstání japonských měst rovněž přispělo k formování střední třídy a rychlejšímu šíření západního způsobu života. Japonci se v těchto nových životních podmínkách začali více orientovat na materiální bohatství a do popředí se o poznání častěji dostávaly zájmy jednotlivce. Právě i prosazující se individualismus tehdy v typicky uniformní japonské společnosti působil převratným dojmem.

V období Taišó nicméně rovněž narážíme na některé význačné události, jež měly dopad na velkou část společnosti a následně se mohly jistým způsobem promítnout i do literární tvorby japonských autorů píšících v oné době – ať už se jednalo o probíhající první světovou válku, která se ovšem Japonska nedotkla tak výrazně jako druhý světový konflikt,<sup>252</sup> nebo s válkou úzce související zoufalou životní situací, v níž se japonské obyvatelstvo ocitlo a která vyvrcholila tzv. rýžovými bouřemi.<sup>253</sup> Pominout nelze ani nový ideologický směr *minponšugi*<sup>254</sup> („vláda pro lid“),

---

<sup>252</sup> Japonsko se v první světové válce postavilo na stranu Trojdohody, zabralo německé državy ve východní Asii a částečně proniklo na asijský kontinent – uplatnilo řadu požadavků vůči Číně a pokračovalo v anexi Koreje.

<sup>253</sup> Rýžové bouře roku 1918 měly za následek dokonce pád japonské vlády.

<sup>254</sup> *Minponšugi* 民本主義.



který se formoval zhruba v polovině období Taišó.<sup>255</sup> Zvýšení prestiže parlamentu i zpřístupnění moci politickým stranám vytvářelo zdání, že Japonsko má skutečně nakročeno k modernímu demokratickému státu, a také z tohoto důvodu bývá éra Taišó občas nazývána „demokracií Taišó“. Na počátku 20. let se ovšem zformovalo několik nových ultrapravicových organizací vycházejících převážně z japonského nacionalismu počátku 20. století.<sup>256</sup> Zhruba ve stejné době došlo i k aktivizaci dělnického hnutí a sílící levicové ideologie roku 1922 podpořil také vznik *Kjósantó*<sup>257</sup> (Komunistické strany Japonska), jež se ovšem téměř okamžitě ocitla v ilegalitě. V řadách členů levicových stran a dělnického hnutí někdy působili také literárně aktivní jedinci, jiní literáti, ač sami nemuseli být jejich členy, pak eventuálně s těmito uskupeními sympatizovali.<sup>258</sup>

V neposlední řadě je třeba zmínit taktéž přírodní katastrofu, která citelně zasáhla psychiku velké části národa. Bylo jí ničivé zemětřesení<sup>259</sup> s epicentrem poblíž Tokia a Jokohamy, jež udeřilo v září 1923 a vyžádalo si obrovské ztráty na životech<sup>260</sup> a škody na majetku. Poničené oblasti posléze zasáhla vlna paniky. To mělo za následek zátahy proti příslušníkům korejské menšiny,<sup>261</sup> z preventivních důvodů však byli zatýkáni i ti Japonci, kteří se angažovali v levicových uskupeních a v dělnickém hnutí.<sup>262</sup> Devastace Tokia a přilehlých oblastí způsobená ničivou přírodní katastrofou však skýtala i mimořádnou příležitost ke změně japonské společnosti. Jane Borland píše, že v období následujícím po zemětřesení se objevily mimo jiné i názory tvrdící, že zhroucení veřejného pořádku bylo důkazem plošného úpadku morálky.<sup>263</sup> Část obyvatelstva

---

<sup>255</sup> Jednalo se o „první pokus o formulaci teorie demokracie v Japonsku“ (VASILJEVOVÁ, Zdeňka. *Dějiny Japonska*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1986, str. 402). Podle tohoto směru, jehož nejvýraznějším představitelem byl Jošino Sakuzó 吉野作造 (1878–1933), není podstatné, kdo je nositelem moci, nýbrž to, aby při realizaci moci bylo dosaženo blaha lidu.

<sup>256</sup> Terčem atentátů prováděných těmito extrémistickými skupinami se stalo několik politiků včetně premiéra Hary Takašiho 原敬 (1856–1921).

<sup>257</sup> *Kjósantó* 共産党.

<sup>258</sup> Např. proletářská literatura se však znatelněji prosadila až v druhé polovině 20. let.

<sup>259</sup> Velké zemětřesení v oblasti Kantó – *Kantó daišinsai* 関東大震災.

<sup>260</sup> Počet obětí tohoto zemětřesení přesáhl 130 000 lidí (REISCHAUER, Edwin O. – Albert M. CRAIG. *Dějiny Japonska*. Přel. David Labus, Jan Sýkora. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000, str. 194).

<sup>261</sup> Začaly se šířit hrozivé fámy o tom, že Korejci otravují studny nebo že do domů instalují bomby, které mají za následek další oběti na životech a požáry.

<sup>262</sup> Kvůli vzniklým nepokojům a násilnostem byla japonská vláda dokonce nucena vyhlásit stanné právo, jež bylo kromě Tokia rozšířeno i na několik přilehlých prefektur.

<sup>263</sup> J. Borland dále zmiňuje průzkum veřejného mínění provedený roku 1924, v němž bylo obyvatelstvo dotazováno na možné příčiny tohoto zemětřesení. Z odpovědí vyplynulo, že mnoho respondentů tuto přírodní katastrofu vnímalo jako boží trest (za dekadentní způsob života ignorující japonské hodnoty a ovlivněný Západem, jemuž propadalo čím dál více obyvatel), boží výstrahu nebo jako boží služby, jež měla japonskému národu otevřít oči a poskytnout příležitost pro reformu sebe sama. (viz BORLAND, Janet. „Capitalising on Catastrophe: Reinvigorating the Japanese State with Moral Values through

následující roky vnímala jak období, během něhož se Japonsko mělo vzpamatovat a vzhopit nejen po materiální stránce, ale rovněž společnost měla přehodnotit své postoje a chování.

Všechny tyto události tedy nepochybně měly vliv i na literáty tehdejší doby a zrcadlily se rovněž v jejich tvorbě. Zatímco období Meidži lze všeobecně charakterizovat jako dobu, v níž nejzásadnější změnou prošla celkově japonská společnost, stát a „vzhled“ Japonska, éru Taišó můžeme označit jako období začínající pozvolné proměny mentality národa vyplývající právě z předchozích změn ve společnosti. Budeme-li toto mít na paměti, lépe porozumíme i dění v tehdejší japonském literárním světě.

### 3.2 Tradiční formy poezie v konfrontaci se západní literaturou

V období Meidži v Japonsku nastala doba převratných změn dotýkajících se v podstatě všech sfér života, literaturu nevyjímaje. Do země začala mimo jiné proudit i západní literární díla a směry, pro Japonce nové a nezvyklé literární útvary, formy a žánry, s nimiž dosud neměli zkušenost. Mnozí Japonci k těmto novinkám přistupovali s velkým nadšením a i přes jisté počáteční problémy s překlady či vůbec s pochopením západní literatury jako takové se ji poměrně záhy začali pokoušet napodobovat.

V 80. letech 19. století se v japonské poezii objevil zcela nový útvar – *šintaiši*<sup>264</sup> („poezie nové formy“), který původně vznikl jako pomocná forma pro překlad západní poezie. Forma *šintaiši* si v japonské literatuře záhy vydobyla poměrně pevnou pozici. Na počátku 20. století se zde zrodil i volný verš a během několika málo desetiletí, poté co poznali romantismus, realismus a naturalismus, již měli japonští literáti v povědomí i proudy symbolismu, surrealismu, dadaismu, futurismu, expresionismu apod. a pozvolna se seznamovali také s myšlenkami anarchistů a proletářů. Kupříkladu básník Josano Tekkan<sup>265</sup> se osobně setkal s celou řadou předních evropských modernistických a avantgardních umělců, včetně např. G. Apollinaira.<sup>266</sup> Přejít k novým formám a

---

Education following the 1923 Great Kantō Earthquake“. *Modern Asian Studies*. [online] Vol. 40, No. 4, str. 887).

<sup>264</sup> *Šintaiši* 新体詩.

<sup>265</sup> Josano Tekkan 与謝野鉄幹 (1873–1935), známý také pod skutečným jménem Josano Hiroši, 与謝野寛.

<sup>266</sup> MORTON, Leith. *Modernism in Practice – An Introduction to Postwar Japanese Poetry*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2004, str. 44.

žánrům proudícím do země ze Západu však nebyl okamžitý a v podstatě ještě i na přelomu 19. a 20. století se v hojné míře psala díla v duchu předrevoluční tradice.

Se západní literaturou do Japonska začala přicházet také spousta novinek spíše technického rázu. Zcela nově se v japonské literatuře začala používat interpunkce a novým jevem v oblasti poezie bylo zapisování veršů do samostatných řádků (resp. sloupců). Nutno podotknout, že některé reformní návrhy zacházely až do přílišných extrémů – např. pokusy o zavedení latinky v podstatě neměly (vzhledem k velkému množství homonym v japonštině) šanci uspět.

V souvislosti s pronikáním západních literárních vlivů do japonské literatury brzy vzniklo několik táborů příznivců či odpůrců moderních literárních forem vytvářených v západním stylu. To bylo obzvláště patrné právě v oblasti poezie, která se svou více než tisíciletou tradicí v Japonsku vždy měla (hlavně ve srovnání s prózou) výsadní postavení. Na jedné straně stanula skupina poněkud konzervativněji smýšlejících literátů porevolučního období, zastánců klasických forem, která novátorské pokusy na poli poezie rezolutně odmítala a odsuzovala a podobné experimenty pokládala za svým způsobem prznění tradiční japonské poezie. Na druhé straně se ovšem zformovala skupina většinou mladých literátů nadšených pro ně tehdy novými možnostmi západní poezie, kteří se její prvky snažili uplatnit i v japonském literárním prostředí. Tito moderní básníci mimo jiné argumentovali tím, že porevoluční doba plná převratných novinek skýtá prožitky a dojmy natolik silné a v hlavách pokrokových umělců se rodí myšlenky a postřehy natolik obsáhlé, že není reálné je vtěsnat do kratičkových forem *tanka* a *haiku* disponujících pouhými 31, resp. 17 mórami.

Mezi těmito dvěma názorově odlišnými skupinami však nelze udělat zcela jasnou hranici, jelikož i v řadách zastánců tradičních forem *tanka* a *haiku* se ozývaly hlasy volající po jisté reformě, která se měla týkat např. jazyka poezie či tematiky. Právě na pomezí obou skupin – horlivých reformátorů a zastánců dosavadního pojetí poezie *haiku* a *tanka* – se pohybovalo několik menších skupin usilujících někdy jen o dílčí změny a úpravy dosavadních forem. V letech 1891 až 1894 byla aktivní např. skupina *Šii no tomoša*<sup>267</sup> (Skupina přátel kaštanovce) sdružující se kolem osoby Itóa Šóua,<sup>268</sup> jenž vydával časopis *Haikai*<sup>269</sup> považovaný za první časopis nových

---

<sup>267</sup> *Šii no tomoša* 権の友社.

<sup>268</sup> Itó Šóu 伊藤松宇 (1859–1943).

<sup>269</sup> *Haikai* 俳諧.

básníků věnovaný poezii *haiku*.<sup>270</sup> Roku 1894 pak vznikla skupina *Cukubakai*<sup>271</sup> (Společnost Cukuba) tvořená z velké části studenty a absolventy Tokijské císařské univerzity (proto bývala označována také jako *Daigakuha*<sup>272</sup> – Univerzitní frakce). Tato skupina se však spíše než na vlastní básnickou tvorbu zaměřovala na detailní studium poezie *haiku*.<sup>273</sup> O rok později se pak zformovala další skupina – *Šúseikai*<sup>274</sup> (Hlas podzimu) – a to kolem osobnosti Ozakiho Kójóa.<sup>275</sup> Jednalo se ovšem spíše o prozaiky, kteří se poezii věnovali pouze okrajově. U *haiku* vyžadovali detailní pohled a věřili, že *haiku* navzdory své stručnosti má nést silné, hutné sdělení.<sup>276</sup> Pro některé (např. právě pro Ozakiho Kójóa) byla poezie *haiku* vyžadující hutné a stručné vyjadřování, dobré pozorovací schopnosti a smysl pro detail a objektivitu prostředkem představujícím literární trénink a přípravu pro prozaickou tvorbu.

Představitelem tohoto „středního proudu“ je například i Masaoka Šiki, Williamem J. Higginsonem označovaný za posledního z velkých mistrů *haiku* a prvního básníka moderní *haiku*.<sup>277</sup> Šiki tradiční japonskou poezii nezavrhoval, nicméně uvědomoval si potřebu a nevyhnutelnost změn básnických forem (detailněji viz níže). Tento střední proud se, hodnoceno zpětně, ukázal coby nejpřínosnější. Díky své střízlivé reflexi dosavadní japonské poezie a relativně otevřenému přístupu k novým podnětům přicházejícím jak z měnící se japonské společnosti, tak ze zahraničních literatur se jeho zástupci nejmýrazněji zasloužili o záchranu a obrodu upadajících a již poněkud skomírajících básnických forem.

Stejně jako nemůžeme tehdejší přístup básnické veřejnosti k tradiční japonské poezii vnímat pouze jako snahu o její naprosté odmítnutí nebo naopak o její zarputilé zachování bez sebemenších změn, nezle ani všechny básníky zcela striktně rozdělit na absolutní zastánce a na odpůrce tradičních forem. Někteří básníci se pod vlivem moderní vlny vrhli do skládání poezie západním stylem, ale časem si uvědomili, že klasická forma jim přeci jen vyhovuje více, a sami se vrátili k žánrům *tanka* či *haiku*

---

<sup>270</sup> JAMAMOTO, Kenkiči. „Kindai Haiku“. In: *Iwanami kóza Nihon bungakuši*, sv. 11. Tókjó: Iwanami, 1958, str. 6.

<sup>271</sup> *Cukubakai* 筑波会.

<sup>272</sup> *Daigakuha* 大学派.

<sup>273</sup> JAMAMOTO, K. „Kindai Haiku“, str. 6.

<sup>274</sup> *Šúseikai* 秋声会.

<sup>275</sup> Ozaki Kójó 尾崎紅葉 (1869–1903) – básník a prozaik řadící se mezi přední představitele japonské romantické a realistické literatury a také spoluzakladatel literární skupiny *Ken'júša* 硯友社 (Společnost přátel tuše) a jejího časopisu *Garakuta bunko* 我楽多文庫.

<sup>276</sup> JAMAMOTO, K. „Kindai Haiku“, str. 6.

<sup>277</sup> viz HIGGINSON, W. J. – P. HARTER. *The Haiku Handbook*, str. 20.

(byť i v inovované podobě). Jiní autoři prošli opačným procesem – postupně opouštěli klasické formy a přeorientovali se na moderní básnické formy. Konec 19. století tedy pro mnohé japonské spisovatele a básníky představoval období hledání – hledání ideálních výrazových prostředků, literárních forem a stylů, ale i hledání sebe sama v poněkud nepřehledné společenské situaci nové doby.

O značné oživení (nejen) na literární scéně se nepochybně zasloužily i moderní noviny a časopisy, které se v Japonsku začaly vydávat v 70. letech 19. století a na jejichž stránkách se objevovala jak samotná literární díla, tak teoretické diskuse a pojednání. (Například v literární rubrice novin *Nihon*<sup>278</sup> (Japonsko) byly publikovány Šikiho teze vedoucí k reformám básnických forem *haiku* a posléze i *tanka*.) Přelom 19. a 20. století lze dále charakterizovat vzrůstajícím počtem různých básnických skupin, jež vznikaly obvykle kolem některého z literárních časopisů. Z nich nejvýznamnějšími byly časopisy *Mjódžó*<sup>279</sup> (Jitřenka, časopis Společnosti nové poezie – *Šinšiša*<sup>280</sup>), *Subaru*<sup>281</sup> (Plejády) či *Hototogisu*<sup>282</sup> (Kukačka). Časopis *Hototogisu* vznikl roku 1897 a jeho editorem byl Masaoka Šiki a posléze jeho žák, básník Takahama Kjoši. Časopis *Mjódžó* vycházel v prvních letech 20. století a je spojován hlavně s manžely Josanovými. *Subaru* se roku 1908 stal jakýmsi jeho pokračovatelem a jednou z jeho vůdčích osobností byl básník Išikawa Takuboku.<sup>283</sup> Dalším literárním časopisem byl např. *Bungei kurabu*<sup>284</sup> (Literární klub), v němž roku 1895 svou první poezii publikovala Josano Akiko.<sup>285</sup>

Existence literárních časopisů a dalších periodik poskytujících prostor i literární tvorbě pro básníky nepochybně znamenala obrovskou příležitost uveřejnit svá díla. Zejména začínající básníci tuto možnost jistě vítali, neboť si často nemohli dovolit publikovat vlastním nákladem, eventuálně za sebou neměli movitého patrona, který by vydání jejich děl finančně zaštil.

Na přelomu 19. a 20. století je patrný skutečně velký zájem Japonců o vzdělávání se, s přispěním modernějších technologií a díky množství importovaných znalostí i beletristických děl proto zaznamenáváme obrovský nárůst v publikační

---

<sup>278</sup> *Nihon* 日本 – někdy se u tohoto periodika uvádí čtení *Nippon*.

<sup>279</sup> *Mjódžó* 明星.

<sup>280</sup> *Šinšiša* 新詩社.

<sup>281</sup> *Subaru* 昴.

<sup>282</sup> *Hototogisu* ホトトギス.

<sup>283</sup> Išikawa Takuboku 石川啄木 (1886–1912).

<sup>284</sup> *Bungei kurabu* 文芸倶楽部.

<sup>285</sup> Josano Akiko 与謝野晶子 (1878–1942), původním jménem Ótori Šó (鳳晶) – jiné čtení Hó Šó.

činnosti. E. Stuart Kirby uvádí, že během více než dvou set let japonské izolace od okolního světa bylo v Japonsku vydáno celkem asi 60 000 titulů knih, zatímco za necelých deset let po revoluci Meidži (konkrétně v letech 1869–1877) zde bylo publikováno zhruba 130 000 titulů.<sup>286</sup> Během období Meidži a Taišó v době všeobecné modernizace země mimoto také významně rostl počet obyvatel a díky zavedení povinné školní docházky i potenciálních čtenářů.

Hlad po západním vědě v Japonsku přetrvával zhruba do 90. let, kdy se nálady ve společnosti začaly opět pozvolna měnit. K záchraně tradičních japonských básnických forem nepochybně přispěla i patriotická myšlenka, jež si v té době v Japonsku získávala své příznivce – a sice že vše japonské je lepší než cokoli zahraniční.<sup>287</sup> Tato idea urychlila reformy hned v několika oblastech japonského umění, tradiční poezii nevyjímaje. Objevil se názor, že modernizace tradičních básnických forem se zaslouží o posílení národního povědomí a cítění. Konec 19. století byl totiž obdobím, když již byli Japonci poměrně dostatečně obeznámeni se všeobecnou situací vyspělejších západních zemí a snažili se jim vyrovnat a přesvědčit je (i sebe) o vyspělosti a pokrokovosti Japonska – v oblasti politické, vojenské, společenské i umělecké. Tyto reformní snahy měly za následek také znovuobjevení velkých japonských literátů předchozích staletí (jakými byli např. Ihara Saikaku nebo Čikamacu Monzaemon), tisk významných literárních děl klasického období nebo zakládání různých nových uměleckých škol a skupin. Vše tedy nasvědčovalo tomu, že i přes jisté počáteční komplikace skutečně konečně nadešel čas pro modernizaci tradiční poezie.

### 3.2.1 *Haiku* na přelomu 19. a 20. století

Třebaže se i poezie *tanka* v období Meidži nacházela v dosti složité situaci, forma *haiku* prodělávala dokonce ještě větší krizi. Příčinou toho je patrně fakt, že *tanka* měla nesrovnatelně delší a bohatší tradici a v japonském literárním prostředí byla pevněji zakořeněná, kdežto *haiku*, která svého vrcholu dosáhla díky Bašóovi až na konci 17. století, v období následujícím po Bašóovi spíše stagnovala či upadala a bylo jen minimum jedinečných básníků, kteří *haiku* opět (alespoň dočasně) povznegli. R. H. Blyth se domnívá, že jednou z příčin značného úpadku poezie *haiku* může být i skutečnost, že *haiku* (resp. *hokku*) byla vlastně vytržena z většího celku řazené básně,

---

<sup>286</sup> viz KIRBY, E. Stuart. „The Literature of Modern Japan“. *International Affairs*. [online] Vol. 24, No. 2, str. 231.

<sup>287</sup> JAMAMOTO, K. „Kindai Haiku“, str. 18.

přičemž skládání řazené básně představovalo de facto určitou společenskou událost, již se účastnilo vždy několik básníků. Naopak izolovaná *haiku* pak v tomto prostředí byla jaksi nepřirozená a „nespolečenská“, poněvadž za její kompozicí stál pouze jediný básník.<sup>288</sup> Logicky tedy i její pozice v japonském literárním prostředí byla o něco slabší než v případě formy *tanka*. *Haiku* však navzdory krizi nikdy nezanikla. O kvalitě velké části produkce *haiku* vzniknuvší do revoluce Meidži – a potažmo až do konce 19. století – lze ovšem (i přes její obrovskou popularitu) bohužel do jisté míry pochybovat (viz kapitolu 1 „Žánry *tanka* a *haiku* v kontextu japonské literatury“).

Také v porevolučním období stále ještě působila řada básnických škol *haiku*. Ty si zakládaly především na své tradici a odkazovaly k určitému významnému básníku minulosti, z jehož teorií vycházely. Nežádka však tyto „tradice a následování učení“ toho kterého mistra byly pouze jakousi povrchní nálepkou školy, neboť velmi častým jevem bylo překrucování nebo přinejmenším zkreslování tezí starých mistrů. To však nemůžeme vytýkat pouze školám působícím v období Meidži, jelikož svědky něčeho podobného jsme již i několik málo let po smrti Bašóa a jeho přímých žáků.

Pro tyto školy byla charakteristická měsíční setkání *cukinami*, která se později stala terčem ostré kritiky ze strany Masaoka Šikiho. Pojem *cukinami* vzešel z básnického prostředí *haiku* a *haikai* v období Edo, kdy se jím označovala pravidelná každoměsíční setkání, při nichž se básníci oddávali skládání *haiku* či *haikai*. Masaoka Šiki tuto tradici ostře kritizoval, neboť se domníval, že z těchto básnických setkání v absolutní většině případů nemohla vzejít příliš hodnotná poezie.<sup>289</sup> Podobných setkání se totiž účastnili lidé z různého sociálního prostředí a s často dosti odlišným vzděláním a na místě skládali básně takřkajíc automaticky, bez hlubšího prožitku. Ve výsledku tak vznikaly básně většinou působící značně konvenčním a statickým dojmem,<sup>290</sup> básně povrchní, nudné a plytké. Vzhledem k určité strojenosti se pak také mohly jevit jako poněkud umělé a jejich sdělení jako nevěrohodná. Šiki za slovem *cukinami* pociťoval tři základní významy – vulgarita, fádnost/otřelost a strojenost/vyumělkovanost.<sup>291</sup>

Poprvé se Masaoka Šiki na adresu *cukinami* kriticky vyjádřil ve své sérii článků *Dassai Šooku haiwa*<sup>292</sup> (Hovory o *haiku* Dassaie Šookua) z roku 1892, v níž se vedle kritiky starších básnických škol věnuje také dosavadní historii poezie *haiku* a

<sup>288</sup> viz BLYTH, R. H. *A History of Haiku in Two Volumes. Volume Two: From Issa up to the Present*. Tokyo: The Hokuseido Press, 1964, str. 103.

<sup>289</sup> „Cukinami“. In: *Gendai haiku daidžiten*. Tókjó: Sanseidó, 2008, str. 351–2.

<sup>290</sup> BLYTH, R. H. *A History of Haiku in Two Volumes*, str. 102.

<sup>291</sup> „Cukinami“. In: *Gendai haiku daidžiten*, str. 351–2.

<sup>292</sup> *Dassai Šooku haiwa* 懶祭書屋俳話. *Dassai Šooku* byl jeden z mnoha Šikiho pseudonymů.

významným básníkům obzvláště z éry Genroku. Masaoka Šiki v tomto díle vyjádřil víru, že dobří literáti období Meidži dokážou vyjít z podstaty staré literatury a vhodně ji zkombinují s vybranými prvky nových literárních směrů a vlivů. Tradiční poezie (konkrétně *haikai*) podle něj podobným procesem prošla již v éře Genroku, tedy již zhruba o dvě stě let dříve. Jako příklad uvedl básníka Takaraie Kikakua,<sup>293</sup> který inspiraci nacházel ve starých čínských básních.

Všeobecně můžeme konstatovat, že zpátečnické skupiny navzdory své nepochybně chvályhodné snaze o udržení tradičních básnických forem paradoxně právě svým konzervatismem velmi přispěly k tomu, že se *haiku* ocitla jakoby v mrtvém bodě. Svázanost poezie pravidly a omezeními a neochota básníků upustit od standardní podoby, dikce a tematiky *haiku* jsou těmi nejmarkantnějšími činiteli, kvůli nimž tradiční poezie špěla k nevyhnutelnému zániku. Vzhledem k omezenému rozsahu, rejstříku přípustných témat i jazykových prostředků lze předpokládat, že se možnosti poezie *haiku* v určitý moment musí vyčerpat.

Již v době, kdy Šiki vytvářel spis *Dassai Šooku haiwa*, byly známé názory některých tehdejších matematiků (odkazující k principu permutace), podle nichž se u forem *tanka* a *haiku* – vzhledem k jejich omezenému rozsahu – někdy nutně musí vyčerpat všechny možnosti a nebude dále možné vytvářet nové básně.<sup>294</sup> Na první pohled by se mohlo zdát, že u formy *tanka* o delším rozsahu toto nastane později než u *haiku*. Paradoxně je to však právě naopak, jelikož tradiční *tanka* měla oproti *haiku* podstatně archaičtější slovník a omezenější rejstřík přípustných témat a výrazů. Navíc bychom v potaz měli brát i skutečnost, že forma *tanka* byla tvořena minimálně již od 8. století. Šiki považoval za logickou úvahu, že nová doba může přispět ke změně myšlení a nabídnout nové podněty, jež tradiční básnické formy obohatí, a tak oddálí moment vyčerpání všech možných kombinací. Poukazoval však na skutečnost, že forma *tanka* tradičně odmítá nová témata a výrazy a forma *haiku* je přijímá přinejmenším neochotně. Variantu, že by básnické formy mohly zaniknout kvůli vyčerpání všech matematicky možných kombinací, si však většina konzervativních básníků vůbec nepřipouštěla či nechtěla připustit.

Školy neústupně lpící na dosavadních básnických zvyklostech se nicméně stávaly terčem kritiky čím dál častěji. Skupiny, jejichž zástupci si další existenci

---

<sup>293</sup> Takarai Kikaku 宝井基角 (1661–1707).

<sup>294</sup> viz MASAOKA, Šiki. *Dassai Šooku haiwa*. [online] Taiju's Notebook [vid. 9. 9. 2013]. Dostupné z: [http://www2s.biglobe.ne.jp/~Taiju/taiju\\_annex/1893\\_dassaishookuhaiwa\\_01.htm](http://www2s.biglobe.ne.jp/~Taiju/taiju_annex/1893_dassaishookuhaiwa_01.htm)



tradičních forem i v následujících obdobích nedokázali představit, nezřídka vystupovaly až příliš radikálně a na konzervativní představitele básnických škol útočily poměrně nevybíravě. Samy však vhodné řešení tohoto problému nenabízely – dle jejich tvrzení byl jedinou možností zánik tradičních forem. Ovšem pakliže by v praxi tyto byly skutečně zrušeny a posléze nahrazeny čistě západními literárními útvary nebo formami nově vytvořenými na základě evropského vzoru, hledala by si tato nová poezie cestu k japonským čtenářům a ostatně i k většině autorů dosti obtížně.

Ačkoli se razantně ozývaly i hlasy volající dokonce po úplném upuštění od formy *haiku*, nakonec z tohoto těžkého zlomového období vítězně vyšel onen „střední proud“ požadující reformu, nikoli zrušení *haiku*. Řada intelektuálů si uvědomovala, jak jedinečná *haiku* je a jaký v sobě stále skrývá potenciál. Postupnou, leč komplikovanou modernizací a uvolňováním přísných pravidel vztahujících se k této básnické formě se během několika následujících desetiletí podařilo *haiku* stabilizovat a uzpůsobit novým poměrům. Jednalo se však o proces zdlouhavý a nesnadný.

### ***Šikiho reforma poezie haiku***

Za osobnost, jež se nemalou měrou zasloužila o záchranu a reformu poezie *haiku*, je všeobecně považován již zmíněný Masaoka Šiki.<sup>295</sup> Jelikož sám neměl žádného učitele japonské poezie (za jediného svého učitele *haiku* označoval básníka Óharu<sup>296</sup> Kidžúa,<sup>297</sup> s nímž se ovšem setkal pouze jednou coby mladičkový začínající básník) a nehlásil se k žádné básnické škole, nebyl omezován teoriemi žádné konkrétní školy. Necítil potřebu a nutnost být vázán na osobu učitele tak, jak v předchozích staletích bývalo v japonských básnických kruzích zvykem. Namísto nekritického adorování osoby učitele se Šiki zaměřoval spíše na tvorbu příslušného mistra, kterou lze přijímat a velmi kladně hodnotit, aniž by čtenář poezie nutně musel uctívat i osobu samotného autora. U starších básníků naopak často docházelo k tomu, že jejich úcta k učiteli přesahovala zdravé meze a sahala tak daleko, že veškerou jeho tvorbu automaticky považovali za vynikající, aniž by s ní dokonce byli detailněji seznámeni. Ke svým myšlenkám vedoucím k reformě dospěl Šiki na základě zevrubného samostatného studia poezie *haiku* a díky značné sečtěllosti. Poezii *haiku* se Šikimu následně podařilo

<sup>295</sup> Původně se Masaoka Šiki chtěl zabývat politikou či právem (angažoval se i v hnutí *Džijú minken undó* 自由民権運動 – Hnutí za svobodu a lidská práva), posléze se chtěl stát filozofem a prozaikem. Spisovatel Kóda Rohan 幸田露伴 (1867–1947) však jeho prozaickou prvotinu nehodnotil příliš pozitivně, a tak se Šiki přeorientoval na oblast poezie (JAMAMOTO, K. „Kindai Haiku“, str. 7–9).

<sup>296</sup> Óhara Kidžú 大原其戎 (1812–1889).

<sup>297</sup> BEICHMAN, Janine. *Masaoka Shiki*. Boston: Twayne Publishers, 1982, str. 15.

zreformovat právě i díky tomu, že dokázal stavět na své velmi dobré znalosti dosavadního vývoje *haiku*. Šiki navíc vzbudil rozruch několika odvážnými (až kontroverzními) tvrzeními, jež uveřejnil v rámci své reformy poezie *tanka* a jež se mimo jiné týkala antologie *Kokinšú* a jejího sestavitele Ki no Curajukiho,<sup>298</sup> podle Šikiho dále např. převážná část Bašóovy poezie nedosahuje valné úrovně. Podobně odvážnými výroky si v řadách konzervativních básníků pochopitelně záhy vytvořil mnoho odpůrců, neřkuli přímo nepřátel.

Šikiho tvorba vycházela především z jeho znalosti poezie období Tokugawa, proto zpočátku psal v podobném duchu jako staří mistři.<sup>299</sup> Mladý Šiki se na počátku 90. let 19. století domníval, že forma *haiku* v průběhu období Meidži zanikne, a k této myšlence se zprvu přikláněli i jeho žáci (později sami významní básníci) Takahama Kjoši a Kawahigaši Hekigotó.<sup>300</sup> Navzdory těmto pesimistickým předpokladům však Šiki reformu poezie *haiku* započal. Usiloval o vytvoření moderního, živého útvaru, který by byl schopný konkurovat modernistické poezii a přitom splňoval požadavky kladené na klasickou báseň *haiku*. Kolem roku 1891 začal Šiki tvořit své dílo *Haiku bunrui*<sup>301</sup> (Klasifikace *haiku*) a roku 1892 v novinách *Nihon* uveřejnil již zmíněnou sérii článků *Dassai Šooku haiwa*, kde poprvé hovoří o potřebě reformovat *haiku*. Právě zde začal operovat s pojmem *haiku* namísto dříve používaného výrazu *hokku*. Je však možné, že Šiki nebyl úplně prvním člověkem, který slovo *haiku* používal, nicméně díky němu se výraz rozšířil.<sup>302</sup>

Se starými mistry a básníky tradičních škol se Masaoka Šiki v pohledu na poezii *haiku* rozcházel hned v několika zásadních bodech. Jednou ze základních diskutovaných otázek byla volba lexika používaného v *haiku*. Zatímco Šiki neměl v oblibě opakované používání výrazů čerpaných z omezeného rejstříku, starší básníci se zaužívané slovní zásoby drželi a jejímu rozšíření o nové výrazy se vyhýbali. Šiki se sice poněkud obával, že použití některých pojmů zrcadlících modernizující se dobu by mohlo přispět dokonce k dalšímu úpadku poezie, neváhal však výrazy vybočující ze standardního repertoáru poezie *haiku* do básně zakomponovat – a to včetně archaismů či slov přejatých z cizích jazyků, zatímco básníci tradičních škol nebyli ochotni takový krok učinit. Šiki ovšem

---

<sup>298</sup> KEENE, Donald. „The Diary of Masaoka Shiki”. *Japan Quarterly*. [online] Vol. 36, No. 3, str. 320.

<sup>299</sup> Oproti tomu jeho pozdější žáci – nezatíženi vlivem starých mistrů předchozího období – psali *haiku* v novém stylu snáze, ať už se jednalo o použité lexikum, obsah apod.

<sup>300</sup> Kawahigaši Hekigotó 河東碧梧桐 (1873–1937).

<sup>301</sup> *Haiku bunrui* 俳句分類.

<sup>302</sup> JAMAMOTO, K. „Kindai Haiku“, str. 15.

tvrdil, že prvky cizích kultur mohou představovat vítané a kýžené obohacení a že pro poezii *haiku* je vhodný jakýkoli výraz vyjadřující krásu. Průlomovým počinem v básnických kruzích pak bylo uvedení Šikiho nového principu *šasei*<sup>303</sup> vyjadřujícího realistické zachycení bezprostředního pozorování.

### ***Princip šasei***

V svém díle *Haikai taijō*<sup>304</sup> (Podstata *haikai*) z roku 1899, v němž poměrně hodně prostoru věnuje Josovi Busonovi, Šiki uvádí, že ke skládání *haiku* lze přistupovat dvěma základními způsoby – jednak za použití fantazie (*kúsó*<sup>305</sup>) a jednak metodou realistického zobrazení (*šadžicu*<sup>306</sup>). Jedná se o výraz víceméně odpovídající jeho známějšímu klíčovému pojmu *šasei* a právě tuto metodu Šiki doporučuje především začínajícím básníkům. V rámci metody *šadžicu* pak ještě lze rozlišovat tzv. způsoby *džindži*<sup>307</sup> (týkající se lidské činnosti) a *tennen*<sup>308</sup> (popisující přírodu).<sup>309</sup> Ta nejlepší literární díla údajně vznikají propojením *šasei* a *kúsó*, nicméně sám Šiki ve svých pozdějších pracích jednoznačně preferoval *šasei*.<sup>310</sup> Třebaže část jeho vlastní básnické tvorby pochází z doby ještě před formulováním teorie *šasei*, Šikiho básně obvykle bývají interpretovány právě pomocí tohoto principu.

Princip metody *šasei* spočívá v co nejrealističtějším zachycení toho, co básník vidí bezprostředně před sebou a co při tom pociťuje. *Haiku* totiž charakterizoval jako něco, co vyjadřuje krásu právě na základě emocí jednotlivce.<sup>311</sup> Není podstatné, co je centrálním bodem dané scény, neboť pozornost básníka mohou upoutat rozličné předměty, jichž by si jiná osoba možná ani nepovšimla. Důležité však je to, aby zvolený objekt byl čtenáři zprostředkován co nejvěrohodněji – aby čtenář pokud možno pocítil totéž a představil si tentýž výjev jako v danou chvíli básník. Inspirací pro Šikiho při formulování tohoto principu bylo jeho setkání s malířem Nakamurou Fusecuem,<sup>312</sup> který tvořil obrazy západním stylem, jenž se tolik odlišoval od tradičního japonského

---

<sup>303</sup> *Šasei* 写生.

<sup>304</sup> *Haikai taijō* 俳諧大要.

<sup>305</sup> *Kúsó* 空想.

<sup>306</sup> *Šadžicu* 写実.

<sup>307</sup> *Džindži* 人事.

<sup>308</sup> *Tennen* 天然.

<sup>309</sup> „Šasei“. In: *Gendai haiku daidžiten*, str. 277–8.

<sup>310</sup> JAMAMOTO, K. „Kindai Haiku“, str. 29.

<sup>311</sup> CUBOUČI, Tošinori. *Haikuteki ningen tankateki ningen*. Tókjó: Iwanami šoten, 2000, str. 10.

<sup>312</sup> Nakamura Fusecu 中村不折 (1866–1943).

malířství. Právě od Fusecua Šiki převzal jisté realistické koncepty a z nich při utváření svého stěžejního pojmu vycházel.

Šiki se domníval, že jak forma *haiku*, tak *tanka* jsou nejvhodnější k zachycení přírody a že básník by měl čerpat z vlastního skutečného pozorování přírody a neměl by být limitován striktně stanovenými tématy, jež byla v tomto druhu poezie přijatelná. Poezie *haiku* by na základě této teorie tudíž měla dané objekty zobrazovat realisticky, jako určitá prostorová malba. Vzhledem k rozsahu formy *haiku* je zřejmé, že není možné dosáhnout detailního popisu, proto u ní často dochází k elipse a čtenář nabývá výsledného dojmu na základě náznaků a také díky tomu, co vyřčeno nebylo. Šiki princip *šasei* neaplikoval pouze na poezii *haiku*, ale rovněž na oblast *tanka* a krátké prozaické črty *šaseibun*.<sup>313</sup>

### ***Haiku očima Šikiho následovníků***

Masaoka Šiki trpěl vážnou a vleklou plicní chorobou. Po svém návratu z Číny, kam se roku 1895 vypravil coby dobrovolný válečný korespondent v první čínsko-japonské válce, se jeho zdravotní stav prudce zhoršil a básník musel být hospitalizován. Od té doby jej tuberkulóza sužovala v podstatě nepřetržitě po zbytek jeho krátkého života. Šiki si byl vědom toho, že mu mnoho času nezbyvá, a proto se snažil mezi svými žáky najít takové, kteří by v jeho započaté práci a reformě poezie mohli zdárně pokračovat.

Šikiho nejznámějšími žáky a nejvýznamnějšími následovníky byli již zmínění básníci Kawahigaši Hekigotó a Takahama Kjoši, ovšem existovaly mezi nimi určité názorové rozdíly. Třebaže Kjoši měl ještě za Šikiho života se svými učitelem poněkud komplikovaný vztah, byl to právě on, kdo se následně snažil držet jeho teorií a výrazněji nevybočovat ze směru daného Šikim. Naopak Hekigotó byl otevřenější mnohem uvolněnějšímu vývoji poezie *haiku* a nebál se uplatňovat i takové postupy, jež by konzervativní básníci označili za nepřijatelné. Oba muži se rozcházeli jak v pohledu na formální náležitosti, tak i na celkové vyznění poezie *haiku*.

K prvnímu většímu sporu – týkajícímu se principu *šasei* – mezi Hekigotóem a Kjošim došlo kolem roku 1903, tedy krátce po Šikiho smrti. Hekigotó tvrdil, že hlavní smysl *šasei* spočívá v popsání něčeho skutečného. Kjoši na druhou stranu kritizoval přílišné uplatňování *šasei* a vyzdvihoval důležitost zvukové podoby básně zahrnující

---

<sup>313</sup> *šaseibun* 写生文.

intonaci, rytmus, tón atd.<sup>314</sup>. Kjoši dále věřil, že dobré básně *haiku* mají určité pozadí, obsahují něco, co není explicitně uvedeno v textu básně, ale je cítit ze slov básně.<sup>315</sup> Šikiho teorii chápající *haiku* jako popisnou poezii obohatil o romantické prvky<sup>316</sup> a nadále ji rozvíjel, ovšem v podobě, kterou později označoval *kjakkán šasei*<sup>317</sup> (objektivní *šasei*) a *kačófüei*<sup>318</sup> (přírodní básnictví).<sup>319</sup> Oproti tomu směr vycházející z teorie *šasei*, který následně rozšiřoval Hekigotó se svými žáky, se označuje *inšóšugi*<sup>320</sup> (impresionismus).<sup>321</sup>

Rozdílnému pohledu na poezii *haiku* Kjošiho a Hekigotóa a podobně smýšlejících básníků jsou věnovány oddíly níže, jež pojednávají zvláště o tehdejších názorech a představách o formě (rozsahu a užitých strategiích a metodách) *haiku*, o tematickém zaměření a o použitém jazyce. Právě v souvislosti s těmito třemi oblastmi pozorujeme v popisovaném období nejbouřlivější diskuse a nejzřetelnější proměny, jež výraznou měrou ovlivnily další vývoj a směřování *haiku*, potažmo i její následnou existenci.

### 3.2.2 *Tanka* na přelomu 19. a 20. století

Třebaže se *tanka* (ač byla stále nejrespektovanější formou v japonské literatuře) už přibližně v polovině 19. století nacházela v hluboké krizi, její obliba u básníků a básnických škol nadále přetrvávala. První výraznější hlasy dožadující se jisté změny v poezii *tanka* se objevily již v roce 1868, když bylo v předmluvě sbírky *Fúka šinbun*<sup>322</sup> (Poetické noviny, na sestavení se podíleli Inoue Fumio<sup>323</sup> a Kusano Mimaki<sup>324</sup>) řečeno, že poezie by měla aktivněji promlouvat ke společnosti a neměla by se omezovat pouze na popis „květů, ptáků, větru a měsíce“.<sup>325</sup> Dokonce i samotný císař Meidži se údajně

<sup>314</sup> JAMAMOTO, K. „Kindai Haiku“, str. 34.

<sup>315</sup> Tamtéž, str. 35–36.

<sup>316</sup> BLYTH, R. H. *A History of Haiku in Two Volumes*, str. 116–117.

<sup>317</sup> *Kjakkán šasei* 客観写生.

<sup>318</sup> *Kačófüei* 花鳥風詠 – pojem související s výrazem *kačófügecu* 花鳥風月 (doslovně „květy a ptáci, vítr a měsíc“), který v japonském básnictví reprezentuje celou přírodu. Kjoši za přírodní jevy považoval ty, jež vznikají střídáním ročních dob, ale i jevy obklopující člověka a související s přírodními jevy. Jinými slovy – i člověk je součástí přírody.

<sup>319</sup> ADAČI, Kóšin. „Gendai haiku no hassóhó“. In: *Atarašii sozai to hassó*. Tókjó: Kadokawa šoten, 1996, str. 91.

<sup>320</sup> *Inšóšugi* 印象主義.

<sup>321</sup> JAMAMOTO, K. „Kindai Haiku“, str. 36.

<sup>322</sup> *Fúka šinbun* 諷歌新聞.

<sup>323</sup> Inoue Fumio 井上文雄 (1800–1871).

<sup>324</sup> Kusano Mimaki 草野御牧 (1816?–?). Donald Keene uvádí Ókami Mimaki.

<sup>325</sup> cit. in: KEENE, D. *Dawn to the West. Vol. 2*. New York: Columbia University Press, 1999, str. 8.

nadšeně oddával skládání poezie *tanka*, ale svou tvorbou – snad s ohledem na tradice – nevybočoval ze směru poměrně konzervativní školy Keien.<sup>326</sup>

Hnutí usilující o reformu poezie *tanka* se začalo utvářet na počátku 90. let a zasloužil se o to Očiai Naobumi<sup>327</sup> a *Asakaša*<sup>328</sup> (Asacká společnost).<sup>329</sup> Tu Naobumi roku 1893 spoluzakládal, existovala však pouhé dva roky. Třebaže Očiai Naobumi usiloval o reformu *tanky*, sám byl poněkud konzervativnější a nebyl ochoten zcela opustit tradici poezie *tanka* a školu Keien, což se mu podařilo až ke konci života – na přelomu století.<sup>330</sup> Masaoka Šiki se na reformu poezie *tanka* zaměřil roku 1898. *Tanku* viděl jako svým způsobem prodlouženou *haiku*, ale záhy si sám uvědomil, že jak *tanka*, tak *haiku* mají své specifické přednosti,<sup>331</sup> jež je vhodné respektovat a vyzdvihovat, proto obě formy začal vnímat a reformovat odděleně.

Skutečnost, že poezie *tanka* je nejstarší z relativně zdárně přežívajících tradičních japonských básnických forem, současně představovala největší překážku v možnosti ji výrazněji reformovat. Oproti tomu žánry a formy nesrovnatelně mladší a na japonské literární scéně novější (*šintaiši* nebo román západního typu) bylo možno inovovat a uzpůsobovat aktuálním potřebám mnohem snáze. Zatímco román a volný verš – dva nové, západní literární útvary, které se začaly prosazovat v průběhu období Meidži – po svém přijetí v Japonsku mohly být bez větších obstrukcí modifikovány tak, aby co nejlépe vyhovovaly japonskému literárnímu prostředí, v případě básnických forem pevně ukotvených v japonské literární tradici byla cesta k reformě a sebemenším změnám značně složitější.

Josano Tekkan začal formu označovanou jako *šintaiši* nazývat *čoši*<sup>332</sup> („dlouhá báseň“) a namísto pojmu *tanka* začal operovat s výrazem *tanši*<sup>333</sup> („krátká báseň“). Další pojem, se kterým přišel, byl *kokuši*<sup>334</sup> („národní báseň/poezie“) označující

---

<sup>326</sup> Keien 桂园 – básnická škola z přelomu 18. a 19. století, jejím zakladatelem byl Kagawa Kageki (香川景樹, 1768–1843), škola měla řadu příznivců i v moderním období.

<sup>327</sup> Očiai Naobumi 落合直文 (1861–1903).

<sup>328</sup> *Asakaša* 浅香社.

<sup>329</sup> BEICHMAN, Janine. *Embracing the Firebird: Yosano Akiko and the Birth of the Female Voice in Modern Japanese Poetry*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2002, str. 70.

<sup>330</sup> KEENE, D. *Dawn to the West. Vol. 2*, str. 12.

<sup>331</sup> BEICHMAN, J. *Embracing the Firebird*, str. 109.

<sup>332</sup> *Čoši* 長詩.

<sup>333</sup> *Tanši* 短詩. Pro slovo „báseň“ je však v tomto termínu použito *ši*, jež odkazuje k moderní básnické formě západního typu (pův. *šintaiši*). Nejedná se tudíž o stejný pojem „krátké básně“ jako v případě výrazu *tanka*.

<sup>334</sup> *Kokuši* 国詩.

modernistickou poezii, kterou se Tekkan snažil prosadit.<sup>335</sup> Nový směr v oblasti poezie *tanka*, který začali manželé Josanovi se svými kolegy prostřednictvím časopisu *Mjódzó* prosazovat, bývá také označován jako *šimpa waka*<sup>336</sup> („*waka* nového stylu“). Zde se ovšem jedná v první řadě o terminologické vymezení *tanky* vůči jiným podobným a tehdy uplatňovaným básnickým formám. Podstatné však je, do jaké míry se proměňovala a nadále vyvíjela, ať už ji chceme nazývat *tanka* nebo třeba *tanši*.

Tři základní oblasti proměn poezie *haiku* a *tanka*, jimž bude dále věnován prostor, se týkají formální stránky žánru (tedy především rozsahu a členění veršů), tematické vyskytující se v básních a užití podobě jazyka.

### 3.3 Proměny formy

#### 3.3.1 Proměny formy *haiku*

Tanaka Hiroaki kritizuje Šikiho kvůli tomu, že ve svých teoriích netrval na přesném rozsahu 17 mór a toleroval i *haiku* jiné formy.<sup>337</sup> Rovněž ze Šikiho vlastní tvorby je patrné, že se někdy dopouštěl mírné odchylky a nevnímal to jako zásadní problém. Nicméně je zřejmé, že Šikiho básně *haiku* se od tradiční formy v podobě [575] mór nevzdalují tolik jako básně některých jiných básníků počátku 20. století (viz níže).

千山の紅葉一すじの流れ哉<sup>338</sup> [585]

*Sanzen no / momidži hitosudži no / nagare kana*

Barevné listí

tisíce hor

v jediném proudu

V této Šikiho básni dochází k *džiamari*, neboť prostření verš je oproti standardu o jednu móru delší – celkový rozsah básně tudíž činí 18 mór, což v případě Šikiho *haiku* není jev řídký. V originále je báseň vlastně vystavěna tak, že první dva verše tvoří přívlastek k třetímu verši (*nagare* – „proud“). Proto toto trojverší vnímáme jako dále nedělitelný celek a můžeme hovořit o typu *gošičičó*. Poslední verš je uzavřen koncovým

<sup>335</sup> MORTON, L. *Modernism in Practice*, str. 18.

<sup>336</sup> *Šimpa waka* 新派若.

<sup>337</sup> viz TANAKA, H. „Inbun to iu koto“, str. 20–21.

<sup>338</sup> MASAOKA, Šiki. *Šiki kušú*. Tókjó: Iwanami šoten, 2002, str. 26.

slovem *kana*, které může vyjadřovat důraz, ale také – a to především – údiv či úžas. Báseň poměrně realisticky zachycuje výjev, který měl básník před očima, a *kiredži* v jejím závěru jí dodává emocionální rozměr, který se autor snaží čtenáři sdělit. V básni je také dodržen požadavek na použití *kigo*. Uvedený výraz *momidži* („barevné/zbarvené listí“ – obvykle javorů), jedno z nejběžnějších sezónních slov, scénu jasně zasazuje do podzimního období. Z tradiční koncepce *haiku* tudíž tato báseň příliš nevybočuje.

Právě v otázce formy *haiku* – tedy celkového rozsahu a členění veršů – a také uplatnění sezónních slov *kigo* docházelo k zásadnějším rozporům mezi Šikiho žáky Hekigotóem a Kjošim. Kjoši usiloval o víceméně pravidelnou formu *haiku*, i když v jeho tvorbě také někdy narážíme na mírné odchylky podobně jako u Šikiho. Hekigotó se naopak cítil formou svazován a omezován, proto začal experimentovat s *haiku* porušující standardní formu, třebaže sám původně tvořil v souladu s tradičními prostředky. Nebyl ovšem sám, kdo se o něco podobného pokoušel.

Přibližně v letech 1906–1907 se na poli tradiční japonské poezie objevil nový trend *šinkeikó haiku*<sup>339</sup> (*haiku* nového směru). Tento nový přístup posléze pojmenoval Ósuga Ocudži,<sup>340</sup> jenž se ve své korespondenci s Hekigotóem zmínil o novém proudu v japonské poezii *haiku*, který vnímal jako odklon od původní Šikiho teorie *šasei*.<sup>341</sup> Ocudži a Hekigotó záhy našli řadu dalších básníků příklánějících se k tomuto novému proudu – jedním z nejvýznamnějších byl např. Ogiwara Seisensui,<sup>342</sup> jenž roku 1911 založil časopis *Sóun*<sup>343</sup> (Stratus). Na počátku druhé dekády 20. století však již mezi Seisensuiem, Hekigotóem a Ocudžim docházelo k častějším rozepřím, jelikož jejich názory na pojetí poezie *haiku* se čím dál více rozcházely, načež se jejich cesty rozdělily. Hekigotó opustil formu [575] a *kidai* a tuto svou novou tvorbu začal označovat *tanši*. Poté začal psát i tzv. *rubiku*,<sup>344</sup> což byly básně *haiku* doplněné o čtení znaků (podobně jako v případě *furigany*<sup>345</sup>), které ovšem bylo odlišné od běžného čtení příslušných znaků.<sup>346</sup> Tato metoda autorovi skýtala prostor a možnosti pro další oživení a ozvláštňení *haiku*.

---

<sup>339</sup> *Šinkeikó haiku* 新傾向俳句.

<sup>340</sup> Ósuga Ocudži 大須賀乙字 (1881–1920).

<sup>341</sup> „Šinkeikó haiku“. *Gendai haiku daidžiten*, str. 288–9.

<sup>342</sup> Ogiwara Seisensui 荻原井泉水 (1884–1976).

<sup>343</sup> *Sóun* 層雲.

<sup>344</sup> *Rubiku* ルビ句, případně *rubi haiku* ルビ俳句.

<sup>345</sup> *Furigana* 振り仮名 – doprovodné čtení znaků uvedené nad znakem / vedle znaku.

<sup>346</sup> JAMAMOTO, K. „Kindai Haiku“, str. 49.



Hekigotó se celý život snažil pokračovat v reformní práci započaté Šikim, usiloval o to, aby se *haiku* podařilo transformovat ve skutečně moderní, živý a čtivý literární útvar. Svými odvážnými zásahy do pravidel *haiku* nakonec vytvořil básnickou formu, jež s původní *haiku* měla již jen pramálo společného. Hekigotó se nadále držel Šikiho principu *šasei* a kladl velký důraz na realistické zachycení popisovaného výjevu. Kjoši oproti tomu vyzdvihoval i zvukovou stránku *haiku* a kritizoval (dokonce již za Šikiho života) přílišné lpění na principu *šasei*. Domníval se, že realistickým popisem vzniká pouze polovina umělecké hodnoty básně, poněvadž zbývající část dotváří určité „historické pozadí“<sup>347</sup> – tedy výrazy, které ve čtenáři vyvolají určité asociace pojící se kupříkladu k dílům klasické literatury. Díky tomuto „pozadí“ tak čtenář znalý souvislostí dokáže z básně vycítit mnohem více, než je explicitně řečeno konkrétními použitými výrazy.

Kjoši se z tradiční *haiku* snažil zachránit co nejvíce a s kroky *šinkeikó haiku* zásadně nesouhlasil. Své názory na momentální stav poezie *haiku* prezentoval mimo jiné v sérii článků *Susumu beki haiku no miči*<sup>348</sup> (Cesta, jíž se má *haiku* ubírat) otiskované v letech 1915 až 1917, v níž se zabýval zhruba třemi desítkami moderních básníků a věnoval se zde i otázce subjektivity v *haiku*. Báseň *haiku* podle Kjošiho měla obsahovat nejen *šasei*, ale i subjektivní pohled autora. Ten ovšem nesmí popírat realitu a narušit *šasei*,<sup>349</sup> tudíž i v subjektivní *haiku* je třeba dbát na určitou míru objektivity.<sup>350</sup> Kjoši byl přesvědčen, že „*waka (tanka)* je vhodná pro popisování pocitů a *haiku* pro popis toho, co vidíme“.<sup>351</sup> Jak je tedy patrné, Kjoši a Hekigotó se v některých zásadních bodech názorově značně rozcházel, a tak de facto přispěli k vytvoření dvou hlavních proudů poezie *haiku*, které měly v následujících dekádách rozhodující vliv na další vývoj této poezie.

Ogiwara Seisensui, jeden z hlavních představitelů *šinkeikó haiku*, japonskou literární společnost šokoval svým razantním přístupem bez servítků. Vedle opomíjení tradičního rozsahu a použití *kigo* dokonce navrhoval, že by se *haiku* měla psát volným veršem,<sup>352</sup> což jsou návrhy podstatně zasahující do tradiční koncepce *haiku*. Seisensui poezii považoval za spontánní vyjádření pocitů básníka v danou chvíli. Jestliže by však básník byl omezován striktně předepsanou formou, určující nejen celkový rozsah básně,

<sup>347</sup> Tamtéž, str. 36.

<sup>348</sup> *Susumu beki haiku no miči* 進むべき俳句の道.

<sup>349</sup> JAMAMOTO, K. „Kindai Haiku“, str. 52.

<sup>350</sup> Podrobněji viz JAMAMOTO, Kenkiči. *Šówa haiku*. Tókjó: Kadokawa šoten, 1958, str. 9.

<sup>351</sup> cit in: CUBOUČI, Tošinori. *Haikuteki ningen tankateki ningen*. Tókjó: Iwanami šoten, 2000, str. 235.

<sup>352</sup> BLYTH, R. H. *A History of Haiku in Two Volumes*, str. 194.

ale i členění jednotlivých veršů, představovalo by takové pravidlo velkou překážku v procesu vyjadřování emocí básníka.<sup>353</sup> U jeho básní se někdy objevují dokonce nadpisy, což v tradičním japonském básnictví rovněž není běžné. U následující ukázky z jeho tvorby je již na první pohled zřejmé, že se klasickému pojetí *haiku* značně vymyká:

こだま

「おーい」と淋しい人

「おーい」と淋しい山<sup>354</sup>

[3-4646]

*Kodama / „Ói“ to sabišii hito / „Ói“ to sabišii jama*

#### Ozvěna

„Haló!“ volá osamělý člověk

„Haló!“ volá osamělá hora

Tato Seisensuiova báseň se již na první pohled vymyká obvyklým představám o podobě *haiku*. Rozsah výrazněji přesahující i *džiamari*, absence *kigo* a uplatnění moderní japonštiny (tvar *sabišii*) nás však nepřekvapí tolik jako použití nadpisu (resp. verše, který lze jako nadpis vnímat), jenž zásadním způsobem narušuje koncepci *haiku*. Básně tohoto druhu poezie bývají nezdědka komponovány tak, aby pointa (mnohdy nečekaná, překvapivá, vtipná) byla obsažena v samotném závěru, eventuálně aby se čtenář sám na základě náznaků obsažených v básni dopídl pravého obsahu sdělení. V případě této básně nám ovšem autor již s předstihem prozradil to nejpodstatnější. Lze se domnívat, že podobné básně se od klasického pojetí vzdalují natolik, že ani jejich začlenění do podkategorie *džijúricu haiku*<sup>355</sup> nemusí být dostačující. Nutno podotknout, že tato Seisensuiova inovace na poli *haiku* se s přílišným pochopením nesetkala a další básníci jeho příkladu nenásledovali.

---

<sup>353</sup> UEDA, Makoto: *Modern Japanese Poets and the Nature of Literature*. Stanford: Stanford University Press, 1983, str. 286.

<sup>354</sup> cit. in: BLYTH, R. H. *A History of Haiku in Two Volumes*, str. 194.

<sup>355</sup> *Džijúricu haiku* 自由律俳句. Rozlišují „*haiku* psanou volným veršem / *haiku* ve volném verši“ a „volný verš“ jako dva odlišné poetické útvary. Samotný pojem *džijúricu haiku* se patrně začal formovat až o něco později, když se Ogiwara Seisensui ve svém článku „Teikeiteki hjógen ka, džijú hjógen ka“ (定型的表現か自由表現か, Formální výrazy či volné výrazy?) otištěném roku 1918 v časopise *Sóun* zamýšlel nad tehdy vznikajícími básněmi (ne)oddržujícími standardní formu („Džijúricu haiku“. In: *Gendai haiku daidžiten*, str. 280–281). V témže časopise rovněž obhajoval *haiku*, jež by spíše než zachycení něčeho objektivního, co následně u básníka vyvolá určité pocity, vyjadřovala subjektivní pocity básníka (HIGGINSON, W. J. – P. HARTER. *The Haiku Handbook*, str. 29).

*Haiku* psaná volným veršem (*džijúricu haiku*) nestanoví konkrétní formát, proto může být její sdělení (alespoň dle zastánců této formy) ve výsledku pravdivější než v případě přesně předepsané *haiku*. *Džijúricu haiku* byla navíc silně ovlivněna naturalismem, proto je u ní na snahu psát co nejrealističtěji kladen velký důraz (z tohoto důvodu se v ní nezřídka objevuje i hovorovější jazyk, jenž skutečnost zrcadlí věrohodněji). *Džijúricu haiku* lze tedy stručně charakterizovat jako *haiku*, u níž není striktně dodržen standardní rozsah a také nehraje roli, zda je či není použito sezónní slovo. *Džijúricu haiku* by rozsahem měla dosahovat pouze takové délky, kterou je možno přečíst na jediný nádech (což je např. v případě *tanky* o 31 mórách již poněkud náročnější). Podle Seisensui by se tento rozsah měl pohybovat v rozmezí 6 až 28 mór.<sup>356</sup> Někdy však mezi básněmi označovanými jako *džijúricu haiku* narazíme také na ty, které standardní rozsah dodržují. Pakliže je však navzdory tomu sám jejich autor označuje jako *džijúricu haiku*, jsou tak i přijímány.

Sám Seisensui se pokoušel také o inovaci v grafické podobě básně – vytvořil mnoho básní zaznamenaných do dvou řádků (resp. sloupců), jak je patrné i z výše uvedené ukázky, nicméně ani tato jeho inovace příliš mnoho následovníků nenalezla. Seisensui však i přes poměrně zásadní zásah do klasické podoby *haiku* tuto básnickou formu zcela nezatracoval, ale nadále ji – byť ve značně uvolněné podobě – chápal jako *haiku* a hlásil se k tradici započaté Bašóem. Rozdíl mezi touto novou *haiku* ve volném verši a volným veršem (který se v japonském básnictví též prosazoval) viděl v tematice básní. Zatímco objektem zájmu básníka píšícího volný verš se může stát prakticky cokoli, *haiku* psaná volným veršem se zaměřuje na přírodu, eventuálně vztah člověka k přírodě.<sup>357</sup> Také Hekigotó se v řadě názorů na novou podobu *haiku* se Seisensuiem shodoval a po zbytek života s rozsahem *haiku* experimentoval.<sup>358</sup>

Podobně uvolněně jako Seisensui se k *haiku* stavěl i básník Nakacuka Ippekiró.<sup>359</sup> V přístupu k tématu básní byl výrazně modernější, necítil potřebu nechat se svazovat tradiční formou *haiku* a nutností používat sezónní slova – to vše podle něj bylo povrchní.<sup>360</sup> Vytvořil řadu básní, jež značně přesahovaly standardní rozsah *haiku*. Ippekiró – dnes považovaný za hlavního průkopníka *haiku* ve volném verši – však

---

<sup>356</sup> UEDA, M. *Modern Japanese Poets*, str. 318.

<sup>357</sup> UEDA, M. *Modern Japanese Poets*, str. 290.

<sup>358</sup> HIGGINSON, W. J. – P. HARTER. *The Haiku Handbook*, str. 25.

<sup>359</sup> Nakacuka Ippekiró 中塚一碧樓 (1887–1946).

<sup>360</sup> HIGGINSON, W. J. – P. HARTER. *The Haiku Handbook*, str. 32.

paradoxně sám své básně, které dnes řadíme do této speciální kategorie, označoval jako *ši*,<sup>361</sup> nikoli jako *haiku*.

Mezi nejznámější básníky, kteří tvořili poezii *haiku* ve značně modernější podobě, patří bezesporu Taneda Santóka.<sup>362</sup> Ten necítil potřebu dodržovat klasickou formu [575] mór a psal *haiku* ve volném verši. K tomu jistě značnou měrou přispěl jeho učitel – výše uvedený Seisensui. Santókova tvorba *haiku* je charakteristická tím, že zatímco tematicky jsou si jeho básně velmi často dosti podobné a blízké, z formálního hlediska u nich sledujeme rozmanitou délku veršů a také modernější jazykové prostředky. Santóka, žebravý mnich putující krajem, na své cesty nezřídka narážel i v básních. Nenásilně nám předkládá momenty a výjevy, jichž byl při svém putování svědkem a jichž si jakoby mimoděk povšiml. Často poukazuje na svou samotu, nepřízeň počasí či (někdy obtížný) hmyz, který je mu společníkem, muka a „trápení jeho duše jsou přetrvávajícím tématem jeho tvorby“.<sup>363</sup> O něco hojnější než u dalších básníků jsou v Santókových básních také zmínky o popíjení alkoholu.<sup>364</sup>

Zaměříme-li se na formální stránku Santókových *haiku*, v prvé řadě nás zaujme právě jejich rozsah, resp. škála možných forem. Básník v duchu *džijúricu haiku* obvykle nedodržoval standardní délku veršů, proto v jeho tvorbě nalézáme básně jak extrémně krátké tak i ty podstatně přesahující tradiční rozsah *haiku* – viz následující ukázky:

笠も漏りだしたか<sup>365</sup>

[36]

*Kasa mo / moridašita ka*

Copak mi  
i do klobouku  
zatéká?

Tuto báseň sestávající pouze z devíti mór lze vnímat buď tak, že ji tvoří jediný verš, nebo ji můžeme po prvních třech mórách (*kasa mo* – dosl. „i klobouk“) rozdělit na verše dva. Ani v jednom případě tím však nedospějeme k verši tradičního rozsahu

---

<sup>361</sup> *Ši* 詩 – tento výraz slouží k označení moderní poezie nevycházející z tradičních japonských básnických forem.

<sup>362</sup> Taneda Santóka 種田山頭火 (1882–1940).

<sup>363</sup> ABRAMS, James. „Hail in the Begging Bowl. The Odyssey and Poetry of Santoka“. *Monumenta Nipponica*. [online] Vol. 32, No. 3, str. 274.

<sup>364</sup> Santókův vřelý vztah k alkoholu se začal rodit již během jeho studií a následně byl rozvinut v době, kdy spolu se svým otcem provozoval palírnu *sake* – o tu však vinou nezvládnutého hospodaření posléze přišli.

<sup>365</sup> TANEDA, Santóka. *Santóka zuihicu šú*. Tókjó: Kódanša, 2002, str. 21.

o pěti či sedmi mórách, a tak postrádáme rytmus typický pro japonskou poezii. Báseň rovněž neobsahuje žádné sezónní slovo. Vzhledem k partikuli *mo* (odpovídající příslovci „také“) však lze usuzovat, že básníka trápí dešť vydatný a dlouhotrvající, proto se pravděpodobně bude jednat o období dešťů čili léto. Navzdory značné úspornosti této básně se autorovi podařilo intenzitu deště a útrapy, jež kvůli dešti musí poutník snášet, zachytit natolik výstižně, že čtenář si o popisované situaci vytvoří vcelku jasnou představu. Za zmínku rozhodně stojí i použitý jazyk. Santóka zde uplatnil zcela moderní podobu japonštiny, což je v jeho tvorbě jev poměrně hojný. Na první pohled se tak může zdát, že se vůbec nemusí jednat o báseň, nýbrž o pouhý povzdech poutníka sužovaného veskrze všedními starostmi – nuzný žebravý mnich si povšiml, že jeho (patrně starý a omšelý) klobouk již náporům deště neodolá. To by byl i jeden z možných výkladů básně. Vyjdeme-li však z tvrzení W. J. Higginsona, že *haiku* formulovaná jako otázka posiluje dojem subjektivity, čímž lze dosáhnout zesílení pocitu tajemna,<sup>366</sup> vystoupí z textu i druhá možná interpretace. Básník – ač před deštěm ukrytý pod kloboukem – snad na tváři s údivem ucítil kapky. Nelze zcela vyloučit, že si mimoděk uvědomil svou přetrvávající samotu a osamělost a při té představě uronil slzu. V neposlední řadě nutno podotknout, že tázací partikuli *ka* ve své poezii s oblibou používal i Santókův učitel Seisensui.

S motivem osamělého putování se setkáváme například i v této Santókově básni:

まつすぐな道でさみしい<sup>367</sup>

[57 nebo 84]

*Massugu na / miči de samišii*

Na přímé cestě

smutno

Tuto báseň můžeme rozdělit buď na verše v rozsahu 5 a 7 mór (v tom případě by zde byl náznak modelu *gošičičó*) nebo 8 a 4 móry, vhodnější je ale snad chápat ji bez nuceného členění prostě jako celek o 12 mórách. Opět zde postrádáme *kigo*, ani zbývající výrazy tentokrát čtenáři nenapoví, k jaké roční době se tato *haiku* vztahuje. Nevšední je však z jazykového hlediska, přesněji řečeno pozoruhodná je zvuková stránka básně – konkrétně aliterace (opakující se souhláska *m*<sup>368</sup>) a asonance (*miči* –

<sup>366</sup> viz HIGGINSON, W. J. – P. HARTE. *The Haiku Handbook*, str. 30.

<sup>367</sup> TANEDA, Santóka. *Santóka zuihicu šú*, str. 18.

<sup>368</sup> Adjektivum *samišii* existuje také ve tvaru *sabišii*.

*samišii*). Plynoucí jednolité tok hlásek tak skutečně vzbuzuje představu přímé cesty, bez záhybů a zatáček, za nimiž by snad poutník mohl doufat v přítomnost společníka, s nímž by mohl prohodit několik slov. Je si vědom toho, že i značný kus cesty, který má ještě před sebou, ujde osamocen. Avšak zdá se, že osamělý život na cestách Santókovy vyhovoval. Náslovný přízvuk (*massugu*, *miči*, *samišii*) pak jako by vyjadřoval mírné zhoupnutí při každém poutníkově kroku.

Další ukázka je typicky „Santókovská“, poněvadž shrnuje vše charakteristické pro jeho tvorbu:

水に影ある旅人である<sup>369</sup>

[77]

*Mizu ni kage aru / tabibito de aru*

Na vodní hladině

stín –

toť poutník

V básni si opět povšimneme nestandardního rozsahu básně. Mohli bychom ji rozdělit na dva verše o sedmi mórách, přičemž tato forma by zdánlivě mohla připomínat koncové dvojverší *tanky*, ovšem taková forma coby samostatná báseň se v japonském básnictví nevyskytuje. Pozoruhodně moderní je tato *haiku* i po jazykové stránce, autor totiž použil moderní slovesnou formu spony *de aru*, jež by v jazyce klasické poezie nefigurovala.<sup>370</sup> Báseň opět neobsahuje žádné *kigo*, proto je nemožné ji časově zasadit do příslušné roční doby. Vzhledem k nevyjádřenému podmětu se pak nabízí i vícero možností interpretace významu – především v otázce identity poutníka. První verš bychom měli vnímat jako přívlastek výrazu *tabibito* („poutník“). Druhý verš však lze přeložit buď první osobou „jsem poutník“ nebo jako referenci k jiné osobě „je poutník“. Jako o něco pravděpodobnější se jeví varianta týkající se první osoby – tedy autora. Znovu se tématem stává osamělost poutníka, jediná tvář, kterou na své cestě potkává, je jeho vlastní zrcadlící se na vodní hladině. Uvedená báseň tak může posloužit jako typický příklad Santókovy tvorby – nepravidelný rozsah, absence *kigo*, moderní jazyk, motiv poutníka a téma samoty.

---

<sup>369</sup> TANEDA, Santóka. *Santóka zuihicu šú*, str. 19.

<sup>370</sup> V hovorové japonštině tvar spony *de aru* existoval již na sklonku 14. století, nicméně až do konce 19. století nebylo použití tohoto tvaru v japonské literatuře běžné.

Příkladem podobně extrémně krátké *haiku* je následující známá ukázka z tvorby Ozakiho Hósaie,<sup>371</sup> jenž byl rovněž nadšeným příznivcem *džijúricu haiku*:

せきをしてもひとり<sup>372</sup>

[333]

*Seki wo / šite mo / hitori*

I na to kašlání

jsem sám

Báseň rozsahem dosahuje zhruba polovinu délky standardní *haiku* a není snadné ji rozdělit na verše. Přestože postrádáme verše standardní délky, určitý rytmus je zde patrný, ten se ovšem zcela liší od rytmu běžného v japonském tradičním básnictví. Ačkoli to na první pohled nemusí být zřejmé, báseň obsahuje dokonce i *kigo*, kterým je zde slovo *seki* („kašel“) odkazující k zimě. Spojení slova „kašel“ (asociujícího politováníhodnou oslabenost jedince, jenž však nablízku nemá nikoho, kdo by projevil starost či lítost), nabízející se souvislost se zimním obdobím a výraz *hitori* („sám“) v závěru básně vytváří pochmurnou atmosféru osamění, kterou ještě podtrhuje rázný, úsečný rytmus básně.

S přispěním Hekigotóa, Seisensuie, Ippekiróa a jim podobných se tak na přelomu období Meidži a Taišó záhy vytvořil první proud nové poezie *haiku* výrazněji se odklánějící od reformovaného směru daného Šikim. Básníci tíhnoucí k *šinkeikó haiku* pochopitelně vedli i diskuse ohledně principu *šasei*. Způsob psaní *haiku* v původním duchu Šikiho teorie *šasei* označuje Ocudži termínem *čokudžohó*<sup>373</sup> (způsob přímého popisu). Na druhé straně metodu, při níž autor daný výjev nepopisuje naprosto detailně, ale vybírá si pouze určitý charakteristický prvek či náznak, Ocudži nazývá *andžihó*<sup>374</sup> (zašifrování) nebo *in'jakuó*<sup>375</sup> (skrývání). Podle Ocudžiho jsou básně psané ve stylu *šasei*, jež skýtají poměrně detailní a objektivní popis dané scenerie či výjevu, srozumitelnější i čtenářům nedisponujícím hlubšími znalostmi z oblasti japonského básnictví. Na druhou stranu básně tvořené ve stylu *andžihó/in'jakuó* čtenářům nabídnou i hlubší umělecký prožitek,<sup>376</sup> neboť vyžadují o něco zevrubnější

<sup>371</sup> Ozaki Hósaie 尾崎放哉 (1885–1926).

<sup>372</sup> *Gendai kušú*. 2. vyd. Tókjó: Čikuma šobó, 1974, str. 52

<sup>373</sup> *Čokudžohó* 直叙法.

<sup>374</sup> *Andžihó* 暗示法.

<sup>375</sup> *In'jakuó* 隱約法.

<sup>376</sup> JAMAMOTO, K. „Kindai Haiku“, str. 38–39.

povědomí například o sezónních slovech *kigo*. Proto tedy čtenáři obeznámenější s možnými konotacemi *kigo* ve výsledku dokáží báseň ocenit mnohem více.

U zmíněných básníků se jedná o extrémně uvolněný přístup ke klasické poezii. Řada dalších (i konzervativnějších) literátů taktéž prosazovala jisté změny, jež měly *haiku* oživit a přiblížit čtenářům i mimo učené literární kruhy. Třebaže i jejich návrhy mohly ve své době působit odvážně, ve většině případů se nejednalo o natolik razantní zásah do koncepce *haiku* jako právě u Seisensuie, Santóky či Ippekiróa. Snaha vzdálit se starým pravidlům a koncepci *haiku* vedla básníky až k tomu, že někdy vytvářeli spíše stručné prozaické črty nežli *haiku*. Dokonce i Ocudži tento přehnaný trend kritizoval, *haiku* směru *šinkeikó* podle něj vypadaly spíše jako krátké novinové články.<sup>377</sup>

Je evidentní, že formální stránka poezie *haiku* hrála během období Meidži a Taišó opravdu velice důležitou roli, neboť se jednalo o ústřední téma diskusí a sporů uvnitř básnické obce. Nedodržením standardního rozsahu *haiku* dochází rovněž k narušení tradičního rytmu typického pro japonskou poezii všeobecně. Vzhledem k této skutečnosti se logicky nabízí otázka, zda v takovém případě stále ještě lze hovořit o poezii *haiku*. V mnoha případech u této poezie došlo k naprosto zásadnímu zásahu do formy *haiku*, proto si s tímto pojmenováním nevystačíme. Pojem *džijúricu haiku* se konzervativněji smýšlejícím básníkům, kritikům i čtenářům mohl jevit jako svým způsobem alibistické označení něčeho, co již nelze řadit mezi *haiku*, co však ještě nezapadá do žádné jiné kategorie. Z tohoto důvodu se patrně jako jediné řešení nabízelo vytvoření zcela nové skupiny, podkategorie *haiku*, čímž básníci píšící tímto stylem dali najevo určitou odchylku od zažitých principů, současně se ovšem stále hlásili k odkazu původní *haiku*, z níž vyšli. I u této značně uvolněné podoby *haiku* ovšem nalézáme rysy charakteristické pro tento druh poezie – básníci usilují především o zachycení určité atmosféry či pocitu z daného okamžiku a přidržují se přírodní tematiky, ať už je příroda chápána v užším či širším slova smyslu.

### 3.3.2 Proměny formy *tanka*

Japonský literární vědec a kritik Hagino Jošijuki<sup>378</sup> jako jeden z prvních již roku 1887 přednesl návrh vsutku revoluční – doporučoval, aby se poezie *tanka* neomezovala pouze na střídání veršů o pěti a sedmi mórách.<sup>379</sup> Pozoruhodnou formální

<sup>377</sup> JAMAMOTO, K. „Kindai Haiku“, str. 43.

<sup>378</sup> Hagino Jošijuki 萩野由之 (1860–1924).

<sup>379</sup> KEENE, D. *Dawn to the West*. Vol. 2, str. 10.



inovací bylo i zapisování veršů do samostatných řádků, jež velmi brzy prosazoval Jamada<sup>380</sup> Bimjó<sup>381</sup> a které se setkalo s pozitivním ohlasem několika dalších básníků (viz ukázky níže).

Byl to právě již zmíněný Išikawa Takuboku, kdo ve své poezii začal používat rozdělení celé básně do přesně tří řádků (resp. sloupců) – a to o různých délkách, přičemž ani celkový rozsah básně *tanka* občas nesplňoval oněch tradičních 31 mór (*tanka* podle něj mohla být tvořena 30 až 35 mórami). Ve své poslední sbírce dokonce používal interpunkci. Hlavním Takubokuovým přínosem a obohacením *tanky* je však moderní dikce a širší tematického záběru.<sup>382</sup> Uvedme několik příkladů Takubokuovy poezie, u nichž je patrné poněkud odlišné členění – snad s ohledem na gramatické celky v příslušných verších:

たはむれに母を背負ひて

そのあまり軽きに泣きて

三步を歩まず<sup>383</sup>

[57578]

*Tawamure ni / haha wo seote / sono amari / karuki ni nakite / sanpo wo ajumazu*

Žertem vzal matku na záda

plakal nad tím, jak je lehoučká

neušel ani tři kroky

草に臥て

おもふことなし

わが額に糞して鳥は空に遊べり<sup>384</sup>

[57577]

*Kusa ni nete / omou koto naši / waga nuka ni / fun šite tori wa / sora ni asoberi*

Ležím si v trávě

a na nic nemyslím

pták mi na čelo upustil trus a poletuje po obloze

---

<sup>380</sup> Jamada Bimjó 山田美妙 (1868–1910).

<sup>381</sup> WINKELHÖFEROVÁ, V. *Slovník japonské literatury*, str. 124.

<sup>382</sup> HIGGINSON, W. J. – P. HARTER. *The Haiku Handbook*, str. 189.

<sup>383</sup> *Takuboku kašú*. Tókjó: Iwanami šoten, 2002, str. 21.

<sup>384</sup> Tamtéž, str. 24.

Obě uvedené básně se evidentně drží standardního rozsahu *tanky* (pouze v závěrečném verši první básně pozorujeme *džiamari*), dokonce i délka jednotlivých veršů je v normě. Co nás však na těchto ukázkách zaujme především, to je právě dělení do tří různě dlouhých řádků. Zatímco v první ukázce jsou první i druhý řádek tvořeny dvojicemi veršů [5/7/5] a báseň se tedy jeví jako typ *gošičičó*, v druhé básni první dva řádky představují dva samostatné verše [5/7] a poslední řádek obsahuje dokonce trojverší [5/7/7]. Obsah sdělení básni dává tušit, že autor své *tanky* na jednotlivé řádky členil patrně podle toho, jak cítil význam příslušných veršů. V první ukázce jsou verše tvořící obě dvojice jakoby úžeji významově propojeny, kdežto koncový verš (stojící samostatně) je i významově osamocen a vlastně přináší pointu celé básně. V druhé ukázce pro změnu můžeme první a druhý verš, jimiž nám autor prezentuje základní scénérii), vnímat jako dvě individuální výpovědi, které lze chápat jako jednu větu (druhý verš je na první napojen jednoduše přes přechodník *nete* a uzavřen je koncovým tvarem *naši*). Všechny zbývající tři verše obsažené v jediném řádku se vztahují ke druhé části sdělení básně. Autor tudíž v obou případech v souladu s tradiční koncepcí poezie *tanka* ve svých básních uplatnil rozdělení básně na dvě (či více) části, jež se obsahově a tematicky poněkud rozcházejí, existuje však jakési vnitřní pouto, jež je váže k sobě. K tomu, abychom verše básni vnímali buď odděleně, nebo naopak dohromady, dle autorových představ, nás navádí právě Takubokuovo inovativní členění na samostatné řádky.

V tomto ohledu byl Išikawa Takuboku skutečně jedním z mála průkopníků práce s formou poezie *tanka*. Absolutní většina básníků poezie *tanka* na přelomu 19. a 20. století své básně zaznamenávala i nadále v souladu s dosavadní zvyklostí do jediného řádku. Kupříkladu i reformátor Masaoka Šiki pojímal poezii *tanka*, co se týče formy, velmi tradicionalisticky, jak je patrné i z jeho následující ukázky:

紅葉せし山又山を見渡せば雲井に寒きふじの白雪<sup>385</sup> [57577]

*Momidži seši / jama mata jama wo / miwataseba / kumoi ni samuki / fudži no širajuki*

Pohlédnuv na hory a hory  
pokryté červeným listím,  
tam v mracích spatřil jsem  
bílý sníh halící

<sup>385</sup> MASAOKA, Šiki. *Šiki kašú*. Tókjó: Iwanami šoten, 2002, str. 14.

chladnou horu Fudži

Autor zde nejenže striktně dodržuje standardní rozsah 31 mór, ale rovněž v členění na jednotlivé verše se od tradice nikterak neodchyluje. První tři verše uvozují scénu, koncové dvojverší pak přináší pointu v podobě pohledu na zasněženou horu Fudži.

Zatímco v případě poezie *haiku* se kolem její formy vedly nesmírně bouřlivé diskuse, u poezie *tanka* byla situace o poznání klidnější, přestože k proměnám formální stránky u ní rovněž docházelo. Je nicméně patrné, že pakliže se odchyly od tradiční formy *tanky* vyskytovaly, jednalo se obvykle spíše o uspořádání jednotlivých veršů, jejich členění na samostatné řádky (sloupce) a eventuálně inovativní použití interpunkce. Do rozsahu poezie *tanka* nebylo zasahováno tak razantně jako u *haiku*. Příčinou byl nepochybně mnohem konzervativnější přístup básníků k této formě, která je v japonském básnictví zakotvena o poznání pevněji než o několik set let mladší forma *haiku*, a proto se i její změny formální povahy dařilo prosazovat mnohem pomaleji, nebo vůbec.

### 3.4 Proměny v oblasti tematiky

#### 3.4.1 Proměny v oblasti tematiky *haiku*

Poezie *haiku* se těsně po revoluci Meidži aktuálními událostmi příliš nezabývala. V tomto ohledu byla poezie *tanka* snad o něco pružnější. Avšak jedna z prvních reakcí ze strany básníků *haiku* v moderním období se dostavila již v první polovině 70. let 19. století, kdy velký rozruch způsobil ohlášený záměr přejít z lunárního na gregoriánský kalendář (k čemuž došlo na přelomu let 1872–3). Tato změna se výrazně dotkla právě oblasti poezie – konkrétně sezónních slov *kigo*, jež jsou nedílnou součástí kánonu této poezie. Přetrvávající a převládající důraz na použití *kigo* snad vysvětluje i fakt, že u ostatních přežívajících japonských básnických forem sezónní slova vyžadována a ani příliš používána nejsou.<sup>386</sup> Jedná se tedy o jednu ze specifických charakteristik *haiku*, jež by odstraněním *kigo* byla značně ochuzena.

Rejstřík sezónních slov se během staletí pochopitelně postupně vyvíjel, avšak zavedení nového kalendáře dosavadní systém naprosto narušilo. Donald Keene jako příklad uvádí termín „Nový rok“, jenž byl v lunárním systému tradičně chápán jako

---

<sup>386</sup> CUBOUČI, T. *Haikuteki ningen tankateki ningen*, str. 20.

počátek jara a najednou se podle nového kalendáře ocitnul uprostřed zimy.<sup>387</sup> Proto byly následně provedeny pokusy o nápravu těchto nesrovnalostí. K původním klasickým čtyřem obdobím tak bylo připojeno ještě páté zvané *šinnen*<sup>388</sup> – tedy „Nový rok“. Rejstřík sezónních slov byl navíc pozvolna obohacován o některé nové termíny vyplývající z reality modernizující se země. V souvislosti se zavedením povinné školní docházky tak bylo například zavedeno nové *kigo* „první školní den“.<sup>389</sup>

Oddíl *šinnen* se záhy stal zcela zásadní a nedílnou součástí systému sezónních slov a slovníků *saidžiki*. Do období Nového roku spadá např. i následující Šikiho báseň:

奥山や人こぬ家の門かざり<sup>390</sup>

[575]

*Okujama ja / hito konu ie no / mon kazari*

Hluboké hory –

novoroční ozdoba na bráně domu,

kam nikdo nepřichází

Tato báseň standardního rozsahu je tvořena dvěma částmi – první představuje úvodní verš zakončený typickým koncovým slovem (partikulí) *ja*, druhou část tvoří zbývající dva verše. Lze ji tedy označit za typ *šičigočó*. Zatímco úvodní verš scénu znázorněnou v této *haiku* lokalizuje (do hlubokých hor), druhá část básně nás již přivádí ke konkrétnímu příbytku. Novoroční ozdoba (*kazari*) evokuje dobu svátků, času pro odpočinek, rozjímání a setkávání s přáteli. Z prostředního verše ovšem vyplývá, že do tohoto domu žádný host nezavítá – snad právě kvůli odlehlosti onoho obydlí. Spojením očekávání příchodu návštěvníků a jeho nenaplnění, umístěním patrně osamocené domku hluboko v horách a zasazením do doby na přelomu starého a nového roku se autorovi podařilo dosáhnout tiché a posmutnělé až zádumčivé atmosféry. Z jazykového hlediska na této básni současného čtenáře dále zaujme zastaralý slovesný tvar *konu* (sloveso *ku* se sufixem záporu *zu*, zde v přívlastkovém tvaru *nu*), jenž je typickým příkladem použití klasické japonštiny.

Kromě sezónních slov se slovní zásoba poezie *haiku* – podobně jako v případě *tanky* – pochopitelně rozrůstala i o výrazy odrážející prvky běžného života nové doby. V období Meidži však mohlo být používání nových výrazů v tradiční poezii také

<sup>387</sup> viz KEENE, D. *Dawn to the West*. Vol. 2, str. 90.

<sup>388</sup> *Šinnen* 新年.

<sup>389</sup> KEENE, D. *Dawn to the West*. Vol. 2, str. 90.

<sup>390</sup> *Šiki kušú*, str. 36.

známkou jisté „pokrokovosti“ básníka, podobně jako bylo ve stejné době například módou odívat se západním způsobem či jíst pokrmy evropské kuchyně. S ohledem na značně limitovaný rozsah básně *haiku* je začlenění jakéhokoli nového tématu či moderního výrazu ještě markantnější a z básně vystupuje výrazněji než v případě poezie *tanka*. Obvykle se však v tomto období jednalo o předměty, na něž mohl narazit obyčejný člověk a které se pozvolna stávaly součástí jeho bezprostředního okolí, jak je patrné i z této Šikiho ukázky:

汽車道に低く雁飛ぶ月夜哉<sup>391</sup>

[575]

*Kiša miči ni / hikuku kari tobu / cukijo kana*

Nízko nad železnicí  
letí divoké husy  
– měsíčná noc

V této básni Šiki pozoruhodně kombinuje prvek moderní reality se scenérií, kterou bychom si stejně tak dokázali představit v básni o dvě stě let starší. Jak noc ozářená měsícem, tak letící husy k *haiku* nepopíratelně patří. To, co v této básni čtenáře upoutá především, je právě situování celého výjevu nad železnicí a prolínání starého a nového Japonska. Šiki prosazoval styl jasně zrcadlící realitu a toleroval v ní i modernější tematiku, byť sám měl jisté obavy, zda předměty reprezentující modernizující se společnost nepřispějí k ještě většímu zhoršení stavu poezie *haiku*. Na sklonku 19. století japonští literáti totiž dle Šikiho dosud nedokázali řadu novinek (stroje apod.) do svých děl zakomponovat vhodným způsobem. Ve svém díle *Dassai Šooku haiwa* jako příklad uvádí výraz „parní lokomotiva“,<sup>392</sup> který podle Šikiho ve čtenáři nemůže vyvolat žádné poetické představy.<sup>393</sup> Železnici, kterou autor v této básni zmínil, však čtenář patrně bude vnímat jako méně rušivý element než např. samotný vlak či lokomotivu. Železniční koleje jako by se již staly nedílnou součástí japonské krajiny, do jejíhož poklidu na okamžik zasáhne pouze hejno husí. Zajímavostí této básně je použití hned dvou sezónních slov – *kari* („divoké husy“) a *cukijo* („měsíčná noc“). Obě tato *kigo* shodně odkazují k podzimu, jako dominantní se

<sup>391</sup> cit. in: COBB, David, ed. *Haiku*. London: British Museum Press, 2003, str. 60.

<sup>392</sup> Další podobně problematické příklady, jež Šiki uvádí, jsou „volby“, „soutěž“, „trest“ či „soud“.

<sup>393</sup> viz MASAOKA, Šiki. *Dassai Šooku haiwa* [Hovory o haiku Dassai Šookua]. [online] Taiju's Notebook [vid. 9. 9. 2013]. Dostupné z: [http://www2s.biglobe.ne.jp/~Taiju/taiju\\_annex/1893\\_dassaishookuhaiwa\\_01.htm](http://www2s.biglobe.ne.jp/~Taiju/taiju_annex/1893_dassaishookuhaiwa_01.htm)

ovšem jeví *cukijo*, neboť celou báseň (spolu s povzdechem v podobě *kiredži kana*) uzavírá a dotváří tak ucelený obraz. První a druhý verš rovněž můžeme vnímat jako přívlastek rozvíjející motiv měsíčné noci.

Rozvoj především městské společnosti se v umění logicky musel projevovat čím dál zřetelněji. Pronikání novinek do tradiční poezie si však vyžádalo o něco více času a navíc existovalo riziko, že některé nové pojmy odrážející realitu moderního městského života budou pro část čtenářů hůře chápateľné a budou vyžadovat bližší vysvětlení. Pak už by se ale *haiku* pozvolna stávala prózou.<sup>394</sup> Městské tematice se začal věnovat např. i Takahama Kjoši, přestože sám sebe označoval za konzervativního básníka.<sup>395</sup> Oproti tomu Santókovy básně oplývají přírodními scenériemi – a to paradoxně v době, kdy mnozí Japonci venkov opouštěli a vydávali se do modernizujících se měst. Santókovy nejlépe kritikou hodnocené básně vznikaly jako jednoduché postřehy z jeho života, třebaže při jejich zachycení autor příliš nedbal na formu, dikci ani obsah.<sup>396</sup>

Zatímco tradiční *haiku* se původně soustředila především na zachycení přírody v dané roční době, postupem času se do centra zájmu básníků dostal i člověk, a tak se velká část poezie *haiku* pozvolna začala týkat vztahu člověka k přírodě,<sup>397</sup> eventuálně vztahu člověka k městskému prostředí, jež ho nově obklopuje a přírodu do jisté míry nahrazuje. „Materiál“, s nímž se v poezii *haiku* pracuje, je poměrně zastaralý a obtížně obměnitelný, což je vcelku logické, vezmeme-li v úvahu fakt, že se jedná v první řadě právě o soužití člověka a přírody. Tomuto „materiálu“ však lze vdechnout nový život a podívat se na to již mnohokrát viděné a použité z jiného úhlu pohledu. Není tudíž nevyhnutelně nutné vyhledávat zcela nové podněty, nýbrž podívat se na ty staré nově. Takaha Šugjó doporučuje dívat se jakoby dětskýma očima,<sup>398</sup> čímž lze dosáhnout zcela nové perspektivy.

Jednou z ožehavých a zásadních otázek, jimiž se básníci nejen řadí se k proudu *šinkeikó haiku* zabývali, byla již dříve zmíněná problematika sezónních slov. Zatímco v tradiční *haiku* je *kigo/kidai* považováno za téměř nejdůležitější a nejpodstatnější, Seisensui, podobně jako Ippekiró, tento názor nesdílel a v *kigo* spatřoval překážku ve svobodné tvorbě. K Seisensuiovi se v tomto přesvědčení postupně přidávali další

---

<sup>394</sup> UETANI, Šóken. „Tokaiteki sozai“. In: *Atarašii sozai to hassó*. Tókjó: Kadokawa šoten, 1996, str. 59.

<sup>395</sup> Svou kancelář časopisu *Hototogisu* dokonce přestěhoval do v té době nejmodernější budovy v Tokiu (*Marubiru*) a pravidelně se svými přáteli pořádal poetická setkání v obchodních domech. (UETANI, Š., str. 57–58)

<sup>396</sup> HIGGINSON, W. J. – P. HARTER. *The Haiku Handbook*, str. 30–31.

<sup>397</sup> TAKAHA, Šugjó. „Haiku no sozai to hassó“. In: *Atarašii sozai to hassó*. Tókjó: Kadokawa šoten, 1996, str. 11.

<sup>398</sup> viz TAKAHA, Š. „Haiku no sozai to hassó“, str. 9–11.

básníci – např. Santóka či Hósai. V situaci, kdy mnozí básníci moderního období pocítovali rozpaky a váhali, zda i nadále používat sezónní slova či nikoli, se nabízely dvě varianty řešení. Buď od sezónních slov zcela upustit, což byl pro řadu literátů nepředstavitelný zásah do koncepce *haiku*, nebo jejich rejstřík rozšířit a doplnit o nové výrazy, což mohlo být chápáno jako menší zlo a k čemuž časem skutečně došlo. Nejenže značné rozdíly jsou patrné ve srovnání sezónních slov doby Bašóa a doby Šikiho, ale ještě mnohem markantnější odlišnosti spatříme, postavíme-li vedle sebe jejich rejstřík z počátku 20. a 21. století (viz kapitulu 5 „*Haiku* a *tanka* od konce druhé světové války“). Právě představitelé *šinkeikó haiku* k problematice sezónních slov přistupovali specifickým způsobem – podle jejich teorie je důležité čerpat z dojmu z *kigo/kidai*.<sup>399</sup> Na prvním místě tudíž nemusí nutně být přímý popis scenerie vázaný ke konkrétnímu sezónnímu slovu, nýbrž pocit básníka z daného výjevu v určitém momentu. Básníci kloní se ke standardnímu pojetí poezie *haiku* pak logicky preferovali zachování *kigo*. Tradičním sezónním slovům mohli jednak dodat nový rozměr zasazením do scenerie reflektující modernizující se Japonsko (jak je patrné například i z výše uvedené Šikiho básně) nebo se mohli pokusit rejstřík *kigo* o některé výrazy obohatit a rozšířit.

Rejstřík sezónních slov čítá skutečně velké množství výrazů, což nás jen utvrzuje v tom, jak citlivě Japonci vnímají proměny přírody. Japonština mnohdy disponuje i výrazy používanými ve funkci sezónního slova, které bychom v českém jazyce museli vyjádřit víceslovně nebo je specifikovat pomocí přívlastků – viz následující ukázkou ze Šikiho poezie:

樵夫二人だまつて霧を現はるゝ<sup>400</sup>

[675]

*Kikori futari / damatte kiri wo / arawaruru*

Z podzimní mlhy beze slov  
vystoupili  
dva dřevorubci

Výraz *kiri* („podzimní mlha“) vyjadřující hustou a studenou mlhu typickou pro podzim je jednoznačně podzimní *kigo*. Oproti tomu však pro mlhu existuje např. také výraz *kasumi* – ten ovšem označuje lehkou mlhu či mlžný opar a je sezónním

<sup>399</sup> „*Šinkeikó haiku*“. in: *Gendai haiku daidžiten*, str. 288–9.

<sup>400</sup> *Šiki kušú*, str. 23.

slovem odkazujícím k jaru. Pokud bychom tedy chtěli Šikiho sdělení do českého jazyka převést co nejpřesněji, bylo by nutné výraz „mlha“ upřesnit, jak naznačuje i doprovodný překlad. Z husté, studené mlhy se jako přízrak zničehonic vynoří dvě mlčící postavy a dost možná se podobným způsobem v mlze zase ztratí. Celá báseň pak získává zcela odlišnou (jakoby mnohem tajemnější) atmosféru a to právě díky použití sezónního slova *kiri* a výrazu *damatte* („beze slov“, „mlčky“). Pokud by v básni byl naopak použit výraz *kasumi*, změnilo by se i celkové vyznění *haiku*. *Kigo* zde tudíž hraje očividně velice důležitou úlohu.

Třebaže u básníků radících se k *haiku* nového směru v jejich básních na *kigo* mnohdy vůbec nenarazíme, existují i básně kombinující dokonce dvě sezónní slova – jako například v následující ukázce opět ze Šikiho tvorby:

病人の巨燧消えたる余寒かな<sup>401</sup>

[575]

*Bjónin no / kotacu kietaru / jokan kana*

Ohřívadlo nemocného

již vyhaslo

a přicházející jaro ještě studí

Zatímco druhý verš obsahuje výraz *kotacu* („ohřívadlo“), jenž symbolizuje zimu, v závěrečném verši je uvedeno slovo *jokan* („doznívající chlad“), které značí počátek jara. Obě uvedená sezónní slova se řadí k tradičním, jež bychom mohli stejně dobře nalézt i v básni o sto let starší. Pozoruhodná u této básně je však kombinace dvou sezónních slov náležících k odlišným ročním dobám. Nacházíme se zde na pomezí končící zimy a nastávajícího jara, na počátku nového ročního koloběhu, který autor pozoruje z lůžka nemocného. Tím, že Šiki v básni zmínil (jak ostatně činil nesčetněkrát) i svůj žalostný zdravotní stav, pak koncovému povzdechu *kana* dodal ještě o něco bolestnější rozměr – básník se těší na příchod jara, avšak sám se zřejmě nebude moci vydat do přírody, aby pozoroval a obdivoval její proměny a ožívání. Ve vzduchu jako by navíc visela otázka, kolik jar ještě tento těžce nemocný muž spatří.

Podobná kumulace sezónních slov v poezii *haiku* není ničím neobvyklým. Není zcela standardní v rámci jedné básni použít více sezónních slov, ale vyloučit to nelze.

---

<sup>401</sup> Tamtéž, str. 39.



Jev *kigasanari* zintenzivňuje pocit z daného ročného období, jak dokazuje například i ukážka Kjošiho *haiku*:

ちゝと鳴く 蟬草にある 夕立かな<sup>402</sup>

[575]

*Džidži to naku / semi kusa ni aru / judači kana*

Bouřka

a v trávě se ozývá

cikáda

V prostředním verši narážíme na *kigo semi* („cikáda“) odkazující k létu a poslední verš dále obsahuje výraz *judači* („bouřka“) rovněž značící letní období. Realistický dojem dotváří onomatopoické slovo *džidži* vyjadřující pronikavý zvuk vydávaný cikádami. Třebaže z formálního hlediska se tato báseň přidrží standardního rozsahu, při bližším pohledu bychom si povšimli, že ideální větné členění neodpovídá tradičnímu dělení *haiku* na verše. První verš, doslova popisující zvuky vydávané hmyzem, je v podstatě přívlastkem vztahujícím se ke slovu „cikáda“. Druhý verš se pak stává přívlastkem slova „bouřka“, z čehož vyplývá, že z obou uvedených sezónních slov je tím podstatnějším a hlavním právě toto *kigo*. Báseň je příkladem stylu *taigendome*<sup>403</sup> – jedná se o jev, kdy je báseň zakončena substantivem samotným či v kombinaci s partikulí. Základním a řekněme nadřazeným motivem je zde letní bouřka dokreslená pomocí druhého sezónního slova. I v tomto případě je evidentní, jak významnou roli ve vykreslení celkového obrazu sehrála sezónní slova.

Sezónní slova *kigo* jsou pro poezii *haiku* velmi důležitá i z toho důvodu, že pomocí asociací napomáhají čtenářům představit si více, než je explicitně uvedeno v básni tak malého rozsahu. Čiba Kóši uvádí, že např. Kjoši psal *haiku* velmi úsporně, jelikož chtěl co nejvíce prostoru ponechat působení *kigo*<sup>404</sup> a čtenářově schopnosti asociací. Sezónní slova jsou tradičně vnímána jako nedílná a klíčová součást tohoto druhu poezie. Jak již ovšem bylo naznačeno výše, básníci klonící se ke směru *šinkeikó haiku* pravidlo vyžadující použití sezónního slova směle a úmyslně porušovali a ignorovali. Třebaže absenci *kigo* někdy může nahrazovat použití jiné strategie (viz výše např. Santókovu báseň *Kasa mo...*), jež čtenáři umožní dovtípit se, o jakou roční dobu

<sup>402</sup> Takahama Kjoši šú. Tókjó: Čikuma šobó, 1957, str. 265.

<sup>403</sup> *Taigendome* 体言止め.

<sup>404</sup> viz ČIBA, K. „Kiseču no ši“, str. 32.

se jedná, nezřídka v takových básních postrádáme jakýkoli prostředek specifikující příslušné období, a čtenář se tak může octnout v rozpacích. Z pohledu konzervativního tábora básníků se jedná nejen o porušení jednoho z nejzákladnějších pravidel kompozice *haiku*, ale i o podstatné ochuzení čtenáře o prožitek ze zobrazovaného výjevu (pakliže není schopen jej správně sezónně identifikovat) a o další možné asociace. Jestliže bychom se ovšem na tuto problematiku podívali perspektivou básníků *šinkeikó haiku*, nabízí se nezměrná škála témat, jimž se autor v básni může věnovat, aniž by se nechal svazovat striktně danou množinou přípustných oblastí a byl nucen část již tak skromného formátu *haiku* vyčerpat uvedením *kigo*.

K tomu, abychom báseň dokázali správně časově zařadit, nám ovšem občas mohou napomoci i další výrazy a pojmy, jež odkazují např. k významné historické události, kterou není čtenářům potřeba blíže představovat. Jednou z těchto událostí je bezesporu ničivé zemětřesení v Kantó z roku 1923, odkazy k němuž se hlavně v měsících bezprostředně následujících v literatuře vyskytovaly opakovaně. Příkladem necht' je ukázka z Hósaiovy tvorby:

留守番をして地震にゆられて居る<sup>405</sup>

[566]

*Rusuban wo / šite džišin ni / jurarete oru*

Zůstal jsem, abych ohlídal dům,  
otřáslo mnou  
zemětřesení

Slovní spojení *rusuban wo šite* z první části básně nesoucí význam „zůstat doma za účelem ohlídaní domu“ (např. v nepřítomnosti majitele) v souvislosti se zemětřesením, jež danou oblast zasáhlo, vytváří do jisté míry paradoxní situaci – autor setrvává v budově, aby příbytek strážil, proti nesrovnatelně mocnějšímu živlu jej však ochránit nedovede. Báseň neobsahuje *kigo*, pokud však čtenář má v povědomí, kterého zemětřesení se tato *haiku* týká, bez problémů báseň dokáže časově zasadit. Hósaio coby příznivec *džijúricu haiku* nedodržel standardní formu – přestože celkový rozsah čítá 17 mór, nelze je na jednotlivé verše rozdělit tradičním způsobem a vzniká rytmus neodpovídající běžné *haiku*.

Na stejné zemětřesení naráží např. také Watanabe Suiha<sup>406</sup> v této básni:

---

<sup>405</sup> *Gendai kušú*, str. 50.

Džišin akite / furato idetaru / josamu kana

Znaven zemětřesením  
bez cíle vyšel jsem ven  
za chladné noci

Z prvního verše lze usuzovat, že báseň se vztahuje k době po zemětřesení, k probíhajícímu odstraňování následků. Autor, zřejmě fyzicky znaven úklidem a snad i psychicky vyčerpan, práci přerušil a na okamžik opustil domov stížený katastrofou. Chladivá noc<sup>408</sup> skýtá možnou úlevu od práce, stresu a truchlení a může se jevit i jako částečné osvěžení, jež dotyčnému dodá novou sílu. Watanabe Suiha vzešel z tradiční školy *Hototogisu*, proto ve své tvorbě ctil standardní pojetí *haiku* – obvykle respektoval předepsanou formu (byť právě v této básni došlo k *džiamari*) a používal *kigo*. Tím je zde slovo *josamu* („chladná noc“) odkazující k podzimu. Celková atmosféra se závažností tématu vymyká všeobecně zažitě představě o poezii *haiku* coby poezii přírodní lyriky, leč i pointa této básně ve výsledku vyznívá vcelku lyricky. Autor svou básní nepochybně vyjádřil pocity řady lidí stížených ničivou katastrofou, kteří se podobně jako on museli vypořádávat s jejími následky.

Další tematickou proměnu *haiku* pozorujeme na sklonku období Taišó, kdy se někteří z následovníků Ogiwary Seisensuie vydali cestou proletářské *haiku* (např. Kuribajaši Issekiro<sup>409</sup>). Japonská proletářská literatura má své kořeny již u výše zmíněného hnutí *Džijú minken undó* v 80. letech 19. století, později však čerpala především z marxistické ideologie a hospodářské krize po skončení první světové války. Mezi významnější literární časopisy orientované na proletářskou tvorbu se řadí *Bungei sensen*<sup>410</sup> (Literární fronta) a *Senki*<sup>411</sup> (Bojový prapor).<sup>412</sup> Také velkou část literární produkce 20. let v periodících *Čúó kóron* (Ústřední revue)<sup>413</sup> a *Kaizó* (Reorganizace)<sup>414</sup>

<sup>406</sup> Watanabe Suiha 渡邊水巴 (1882–1946).

<sup>407</sup> *Gendai kušú*, str. 124.

<sup>408</sup> K zemětřesení došlo v září.

<sup>409</sup> Kuribajaši Issekiro 栗林一石路 (1894–1961).

<sup>410</sup> *Bungei sensen* 文芸戦線.

<sup>411</sup> *Senki* 戦旗.

<sup>412</sup> COUTTS, Angela. „Gender and Literary Production in Modern Japan: The Role of Female-Run Journals in Promoting Writing by Women during the Interwar Years“. *Signs*. [online] Vol. 32, No. 1, str. 172.

<sup>413</sup> *Čúó kóron* 中央公論.

lze označit jako proletářskou. (Více k tématu proletářské literatury viz podkapitolu 4.1 „Levicová tvorba přelomu 20. a 30. let“.)

### 3.4.2 Proměny v oblasti tematiky poezie *tanka*

Koncem 70. let 19. století stále více básníků usilovalo o razantnější rozšíření tematické oblasti poezie *tanka*, přičemž poukazovali mimo jiné na množství nových technologických vymožeností a moderních vynálezů, jež se v Japonsku na konci 19. století prosazovaly a obyčejným Japoncům dost možná braly dech podobně jako dokonalý květ sakury či měsíc v úplňku zrcadlící se na hladině jezera. Autor předmluvy ke sbírce *Kaika šindai kašú*<sup>415</sup> (Sbírka básní *tanka* na nová osvícená témata) z roku 1878 se tak dožadoval toho, aby básníci ve své poezii věnovali pozornost vlakům anebo horkovzdušným balónům, v jiných básních z tohoto období pak narážíme na plynové lampy, prodavače zmrzliny, noviny apod.,<sup>416</sup> neboť i básníci cítili potřebu vyjádřit se k novinkám své doby a zakomponovat je do své tvorby.

Roku 1879 byla vydána sbírka *Kidai hjakušu*<sup>417</sup> (Sto básní o neobvyklých věcech), a jak již sám název napovídá, byla kompletně věnována moderním vynálezům své doby. Paradoxem je, že tyto převratné novinky jsou zde zachyceny klasickým, zastaralým jazykem,<sup>418</sup> což nepůsobí příliš harmonickým dojmem. Tohoto nesouladu si evidentně mnozí literáti byli vědomí, a tak si stále častěji dovolili úpravu formálních omezení (včetně jazykových), jež poezii svazovala a neumožňovala adekvátně reflektovat realitu moderní doby.

Reforma poezie *tanka* se na přelomu 80. a 90. let 19. století stala velkým tématem diskusí vedených z velké části na stránkách nově vznikajících literárních časopisů. První zásadnější pokusy o jistou změnu tematických okruhů poezie *tanka* však zaznamenáváme již na samém počátku období Meidži, kdy vzniklo několik básní s historickou tematikou. Nejednalo se však výhradně o japonské dějiny, třebaže ty byly autorům i čtenářům nejbližší. Objevily se básně reflektující mimořádné okamžiky západní historie, a tak se čtenář v poezii mohl setkat např. s Napoleonem, Petrem Velikým či Georgem Washingtonem.<sup>419</sup> Legendární hrdinové či vojevůdci byli nezdřídka

---

<sup>414</sup> *Kaizó* 改造.

<sup>415</sup> *Kaika šindai kašú* 開化新題歌集.

<sup>416</sup> KEENE, D. *Dawn to the West*. Vol. 2, str. 9.

<sup>417</sup> *Kidai hjakušu* 奇題百首.

<sup>418</sup> KEENE, D. *Dawn to the West*. Vol. 2, str. 9–10.

<sup>419</sup> Tamtéž, str. 9.

(většinou zidealizovanými) protagonisty japonských literárních děl již odnepaměti. Třebaže i v případě výše uvedených velikánů západní historie se jedná o významné osobnosti, můžeme se pouze dohadovat, jak hluboce byly tyto postavy dějin v povědomí (byť vzdělaných) Japonců. Velmi pravděpodobně se u těchto básní jednalo spíše o gesto, jímž autoři chtěli ukázat, že nezaostávají za novou vlnou vědomostí přicházejících ze Západu. Ani japonští autoři ani čtenáři zřejmě nebyli schopni dostatečně ocenit zásluhy a činy těchto historických osobností tak, jak by činili například v případě legendárního Jošicuneho. Bez ohledu na relevantnost zakomponování těchto osobností do poezie *tanka* je však tento krok jasným důkazem toho, že se i u žánru *tanka*, co se tematického rozsahu týče, schylovalo k určitým změnám.

Za tvůrce moderní poezie *tanka* je považován již zmíněný básník Išikawa Takuboku, jenž se po své první sbírce poezie psané v západním stylu zaměřil právě na poezii *tanka*. Tyto básně jsou zahrnuty ve sbírkách *Ičiaku no suna*<sup>420</sup> (Hrst písku) nebo *Kanašiki gangu*<sup>421</sup> (Smutná hračka). Takuboku je rovněž autorem literárních esejí – např. „Kuubeki ši“<sup>422</sup> (Básně k jídlu), kde shrnuje hlavní zásady, z nichž by moderní *tanka* měla vycházet.<sup>423</sup> Mimo jiné zde apeluje na básníky, aby se nepokoušeli napodobovat západní poezii, a místo toho je nabádá, aby se zaměřili na svůj život a z něj čerpali, neboť básně vnímal jako určitou formu deníku.<sup>424</sup> Na sklonku Takubokuova krátkého života se v některých jeho básních objevil i sociální podtón, jelikož autor se (vedle např. demokratického hnutí) začal zajímat i o sociální problémy doby (sociálně a dokonce i socialisticky zabarvené básně se objevují již v jeho sbírce *Smutná hračka*). Ueda Makoto uvádí, že v případě Takubokua se nejedná o socialismus politický, ale spíše osobní, jelikož básník se příliš nezabýval ideologiemi, ale skutečnými nuznými životními podmínkami prostých lidí.<sup>425</sup>

V této době se setkáváme kupříkladu také s celou řadou literátů, kteří v rámci vlny westernizace japonského (nejen) kulturního prostředí přijímali křesťanství. V jejich tvorbě tak můžeme narazit na křesťanské myšlenky a odkazy. Zajímavostí je skutečnost,

---

<sup>420</sup> *Ičiaku no suna* 握の砂.

<sup>421</sup> *Kanašiki gangu* 悲しき玩具.

<sup>422</sup> *Kuu beki ši* 食うべき詩.

<sup>423</sup> WINKELHÖFEROVÁ, V. *Slovník japonské literatury*, str. 118.

<sup>424</sup> UEDA, Makoto, ed. *Modern Japanese haiku: An Anthology*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1978, str. 105.

<sup>425</sup> viz UEDA, M., ed. *Modern Japanese haiku*, str. 110.

že formou *tanka* si na sklonku 19. století vypomáhali dokonce i křesťanští misionáři,<sup>426</sup> kteří ji využívali pro šíření svého učení poté, co byl v roce 1873 zrušen zákaz křesťanství. Zmínky o křesťanství se ovšem stejně tak vyskytují i v tvorbě některých spisovatelů a básníků, kteří se sami k této víře nehlásili, ve svých dílech však reflektovali tehdy již legální pronikání křesťanství do Japonska, jak je patrné např. z následující Takubokuovy básně:

わが村に [57578]

初めてイエス・クリストの道を説きたる

若き女かな<sup>427</sup>

*Waga mura ni / hadžimete Iesu / Kurisuto no / miči wo tokitaru / wakaki onna kana*

Mladá žena,  
jež poprvé kázala cestu Ježíše Krista  
v naší vesnici

V této básni nejde ani tak o křesťanství a jeho ideje jako takové, nýbrž spíše o zachycení do té doby poměrně neobvyklého jevu – vesničané kdesi na japonském venkově se nyní již zcela v souladu se zákonem seznamují s učením vzdálené zahraniční víry, které jim navíc zprostředkovává žena. V originále je tato *tanka* vystavěna právě tak, že ona mladá žena, společně s poetickým povzdechem *kana*, se objevuje až v samém závěru básně a předchozí část básně se vlastně ocitá v přívlastku specifikujícím, o jakou ženu se jedná. Stěžejní úsek básně představuje druhý řádek (zahrnující druhý, třetí a čtvrtý verš) nesoucí tematicky poutavé sdělení odrážející v Japonsku čím dál běžnější jev, s nímž se ovšem obyvatelé oné vesnice setkávají prvně. Pointa v závěrečném verši pak význam celé básně ještě podtrhává.

Přelom století ovšem Japonsku přinesl i celou řadu „světštějších“ novinek, s nimiž se Japonci seznamovali rychleji a snad i nadšeněji. Následující ukázka z tvorby Onoeho Saišú<sup>428</sup> kupříkladu demonstruje postupující technický pokrok počátku období Taišó:

<sup>426</sup> KEENE, D. *Dawn to the West. Vol. 2*, str. 9.

<sup>427</sup> *Josano Hiroši, Josano Akiko, Išikawa Takuboku, Kitahara Hakušú šú*. Tókjó: Čikuma šobó, 1954, str. 89.

<sup>428</sup> Onoe Saišú 尾上柴舟 (1876–1957).

自動車の残しし道のにほひだに故郷にし居ればなつかしきかな<sup>429</sup> [57577]

*Džidóša no / nokošiši miči no / nioi dani / sato ni ši oreba / nacukašiki kana*

Na cestě vůně,  
co zůstala tu  
po autu,  
zatoužím po něm  
zde na vesnici

Autor v básni vyjadřuje své přání vlastnit automobil, jenž evidentně představuje objekt Japoncům již dobře známý, leč pro většinu obyvatelstva (obzvláště toho venkovského) stále nedosažitelný. Z dnešního pohledu se může „vůně“ zachycená ve třetím verši originálu básně jevit jako překvapivá, nicméně je vcelku pochopitelné, že v tehdejší době mohlo dokonce i něco tak nepoetické jako výfukové plyny v některých lidech vzbuzovat pozitivní emoce a touhy. Navíc „vůně“ pravděpodobně zanedlouho také zmizí, stejně jako onen automobil, a tak představuje cosi pomíjivého, neobvyklého a o to vzácnějšího. Moderní tematika je zde opět kombinována s klasickým básnickým jazykem, což je patrné např. u tvaru *nokošiši* („zůstala“) či u pravopisu substantiva *nioi* („vůně“).

Industrializaci této doby zachytil ve své tvorbě také Nišimura Jókiči,<sup>430</sup> který vedle tematického obohacení poezie experimentoval i s formou, přesněji řečeno grafickou podobou svých básní *tanka*:

夕おそく、佇みてをれど

対岸の、

工場の音はやまざりしかも。<sup>431</sup> [58577]

*Júosoku / tadazumite oreba / taigan no / kódžó no ne wa / jamazariši kamo*

Pozdě večer stojím nehnutě,  
však na protějším břehu řeky  
hluk továrny neustává

<sup>429</sup> *Gendai kašú*. 2. vyd. Tókjó: Čikuma šobó, 1974, str. 8.

<sup>430</sup> Nišimura Jókiči 西村陽吉 (1892–1959).

<sup>431</sup> *Gendai kašú*, str. 50.

Básník zde coby tichý pozorovatele mlčky sleduje nově se rodící scénérii – továrna za řekou se stává novou, již nedílnou součástí japonské krajiny. Je tu však patrný kontrast mezi tise až pasivně přihlížejícím autorem a hlučící továrnou v provozu. Nezvyklé je také použití interpunkce v básni. Netradiční grafické členění veršů pak jako by znázorňovalo celou situaci – první řádek (zahrnujíc první a druhý verš) je věnován časovému zasazení a uvedení básníka- pozorovatele, a zatímco druhý řádek (resp. třetí verš) nás přenáší na druhý břeh řeky, poslední řádek (tvořený posledními dvěma verši, tedy *šimo no ku*) je zcela věnován továrně a jejímu neutuchajícímu lomu. Tato pozoruhodná grafická hra autora jen kontrast mezi oběma světy ještě podtrhuje. Podobně vystupňována je i další báseň téhož autora z roku 1916:

はてもなき、家家の海、

春の日の、

この東京のなんといふ汚なさ！<sup>432</sup>

[57579]

*Hate mo naki / ieie no umi / haru no hi no / kono Tókjó no / nan to iu kitanasa*

Moře domů bez konce,  
za jarního dne,  
jaká to špína tady v Tokiu!

Úvodní dva verše jsou opět obsaženy v prvním řádku básně a navozují zdánlivě lyrickou, až idylickou scénérii – metaforické nekončící „moře domů“, jež má básník před očima, ve spojení s prostředním veršem/řádkem ve čtenáři může vzbuzovat očekávání poetického přírodního výjevu. V závěrečných dvou verších stojících v samostatném řádku však autor přírodní lyriku rázně přeruší zvoláním vyjadřujícím jeho znechucení způsobené měnící se podobou Tokia, za níž stojí rapidně postupující modernizace země. Prvky klasické japonštiny (tvar *naki* nebo pravopis slovesa *iu*) jsou zde kombinovány s pro poezii *tanka* netradičními interpunkčními znaménky, jež napomáhají při gradaci sdělení básně. Díky tomu poselství básně vyznívá mnohem naléhavěji.

Novinek, které se postupem času stávaly běžnější součástí života obyčejných lidí (v počátečním stadiu modernizace země hlavně v městském prostředí), neustále

---

<sup>432</sup> *Gendai kašú*, str. 51.



přibývalo. S tím, jak si na ně obyvatelstvo pozvolna zvykalo a jak se usazovaly v každodenní všednosti, si pomalu nalézaly cestu i do tradiční poezie. U některých básníků oproti tomu nalézáme tematiku veskrze tradiční, leč překvapit dokázali např. upřímností vyjádření a otevřeností, či celkovým tónem básně. Manželé Josano Tekkan a Josano Akiko<sup>433</sup> psali poezii *tanka* ve víceméně klasickém duchu a z jejich básní na nás mnohdy dýchne romantická atmosféra tradičního Japonska. Romantismus v japonské poezii vrcholí právě v tvorbě manželů Josanových. Někdy se také uvádí, že jejich romantismus již japonskou poezii nasměroval k symbolismu, který položil základ modernistickým básnickým změnám. (Akiko byla velice silně ovlivněna západním romantismem, ale kromě toho se také zajímala o křesťanství a četla Bibli.<sup>434</sup>) To, co z vlastní básnické tvorby manželů Josanových vystupovalo nejvýrazněji, je romantická láska, jaká do té doby nebyla v japonské literatuře natolik otevřeně zachycena.<sup>435</sup>

Tekkan, ač odpůrce strnulosti dvorské poezie,<sup>436</sup> rovněž autor poezie *shintaiši* a jeden z těch, kdo usilovali o reformu *tanky*, psal básně elegantní, romantické a veskrze „živé“, což ideálně odpovídá představě o moderní poezii *tanka* přelomu století. Tekkan roku 1899 založil vlastní básnickou skupinu *Šinšiša* (viz výše), která se prezentovala právě prostřednictvím již zmíněného časopisu *Mjó džó*.<sup>437</sup> Do klasické formy *tanka* vnesl nového, moderního ducha a žánr značně oživil – příkladem nechť je tato ukázka z jeho tvorby:

蝶一つきて菜の花にとまりけり。 [57577]

誰がうたたねの夢路なるらむ。<sup>438</sup>

*Ó hitocu / kite na no hana ni / tomarikeri. / Ta ga utatane no / jumedži naruramu.*

Přilétl motýl

a usedl

na květ řepky.

Kdopak to jen přišel ve snu,

<sup>433</sup> Akiko také převáděla do moderní japonštiny některá slavná díla reprezentující klasickou japonskou literaturu – včetně románu *Gendži monogatari* 源氏物語. Při této práci vytvořila také několik desítek básní inspirovaných dílem *Gendži monogatari*. Podobně později vznikly i další její básně inspirované díly *Eiga monogatari* 栄華物語 a *Heike monogatari* 平家物語 (ROWLEY, G. G. „Yosano Akiko's Poems: In Praise of “The Tale of Genji”“. *Monumenta Nipponica*. [online] Vol. 56, No. 4, str. 440–444).

<sup>434</sup> MORTON, L. *Modernism in Practice*, str. 21.

<sup>435</sup> Tamtéž, str. 16.

<sup>436</sup> WINKELHÖFEROVÁ, V. *Slovník japonské literatury*, str. 132.

<sup>437</sup> „Yosano Tekkan“. In: *Japan: An Illustrated Encyclopedia*. Tokyo: Kodansha, 1994., str. 1755.

<sup>438</sup> *Josano Hiroši, Josano Akiko, Išikawa Takuboku, Kitahara Hakušú šú*, str. 15.

když jsem si zdříml?

Tekkan v básni sice dodržel tradiční rozsah, překvapí nás však použití interpunkce. Té by nebylo nezbytně zapotřebí, neboť ze slovesných tvarů (*tomarikeri*, *naruramu*) je patrné, že se jedná o tvary koncové, jež věty uzavírají. Použitím interpunkčních znamének nás však autor nutí obě části básně vnímat skutečně odděleně, jako by chtěl naznačit, že je mezi nimi (resp. mezi obsahem jejich sdělení) jasná hranice. Tím se, ač to vlivem použití interpunkce na první pohled nemusí být zcela zřejmé, drží tradiční koncepce poezie *tanka* – *kami no ku* a *šimo no ku* spolu obsahově souvisí a jsou provázané. Básník, zdá se, svůj sen explicitně vyjádřený v druhé části básně umně vystihl lyrickým úvodním trojverším – mladá žena skrytá pod metaforou motýla vyhledala muže-básníka zde zobrazeného jako květ řepky.

Ne vždy však Tekkan psal v témže duchu, v průběhu let je v jeho tvorbě patrná jistá proměna stylu. Původně prosazoval mužnější styl sbírky *Man'jóšú* (oproti jemnějšímu stylu poezie sbírky *Šinkokinšú*), což bylo patrné např. během čínsko-japonské války u jeho básní oslavujících vítězství, jimiž se snažil podpořit japonské vojáky.<sup>439</sup> K zásadnímu zvratu v tónu Tekkanovy poezie došlo poté, co se seznámil se svou budoucí manželkou Akiko. Právě ona je totiž pravděpodobně příčinou toho, že začal psát i milostné, romantické básně, jež dříve odsuzoval a kritizoval. Jejich prohlubující se náklonnost přerůstající v silný vztah, jenž nakonec roku 1901 vyvrcholil uzavřením manželství, je znát z tvorby obou básníků, řadu básní plných citu si vyměnili dokonce na stránkách časopisu *Mjódzó*. Podobně vřelé vztahy Tekkan nejprve udržoval ovšem i s básnířkou jménem Jamakawa Tomiko,<sup>440</sup> která se časem s Akiko spřátelila (obě ženy k Tekkanovi vzhlížely s obdivem a úctou a byl pro ně jakýmsi vzorem básníka). Jelikož láska je jedním z největších básnických témat, nikdo se příliš nepozastavoval nad tím, že jsou tyto milostné básně volně vystaveny zrakům čtenářů literárního časopisu.<sup>441</sup>

Rovněž Tekkanova manželka Akiko vycházela z tradiční podoby *tanky*, ale její romantické básně plné vášně čerpající také z prostředí nové doby jistě oslovily i řadu jejich současníků. Leith Morton uvádí, že Josano Akiko v japonské literatuře přispěla

<sup>439</sup> KEENE, D. *Dawn to the West*. Vol. 2, str. 15–16.

<sup>440</sup> Jamakawa Tomiko 山川登美子 (1879–1909).

<sup>441</sup> BEICHMAN, J. *Embracing the Firebird*, str. 126.

ke zrodu „nové ženy“. <sup>442</sup> Ve srovnání s tvorbou jejího manžela pak Morton poezii Akiko charakterizuje jako narcisistickou, <sup>443</sup> což je dobře patrné v její nejznámější sbírce *Midaregami* <sup>444</sup> (Rozcuchané vlasy). Řada básní z tohoto básnířčina souboru je zasazena do imaginárního světa – „země jara“, jež je metaforou absolutního štěstí v lásce. <sup>445</sup>

春の夜の闇の中くるあまき風しばしかの子が髪に吹かざれ <sup>446</sup> [57577]

*Haru no jo no / jami no naka kuru / amaki kaze / šibaši kano ko ga / kami ni fukazare*

Sladký větre,  
přicházející z temnoty  
jarní noci,  
nefoukej na chvíli  
té dívce do vlasů

Celou báseň lze vnímat jako apostrofu – básnířka za pozdního jarního večera promlouvá k větru a vyzývá jej, aby alespoň na okamžik ustal. Narážíme zde (stejně jako na řadě dalších míst ve sbírce) na odkaz k dívčím vlasům, tentokrátě suchaným poryvy větru. Podle kritiky byla sbírka *Midaregami* průlomová <sup>447</sup> – a to především otevřeností, s jakou autorka vyjádřila své niterní pocity. Ony „rozcuchané vlasy“ napovídají, že žena-básnířka ráno procitá poněkud neupravená po noci strávené s mužem. Černé vlasy jsou totiž ve sbírce *Midaregami* ústřední metaforou ženské síly, která se nezřídka objevuje již v antologii *Man jōšū*. <sup>448</sup> Je tedy zjevné, že tato symbolika je v japonském básnictví velmi silně ukotvena a měla by být čtenářem jasně identifikována.

Básně ze sbírky *Midaregami* vydané v roce 1901 jsou napsány tradičním literárním jazykem, který Akiko používala až do roku 1912. <sup>449</sup> Jako přinejmenším neobvyklou lze viděno tehdejší perspektivou vnímat slovní zásobu použitou v této sbírce a rovněž její celkově otevřený tón. Ve své době tudíž byla sbírka hodnocena jako

<sup>442</sup> viz MORTON, L. *Modernism in Practice*, str. 2.

<sup>443</sup> viz tamtéž, str. 21.

<sup>444</sup> *Midaregami* 乱れ髪.

<sup>445</sup> BEICHMAN, J. *Embracing the Firebird*, str. 199–200.

<sup>446</sup> JOSANO, Akiko. *Midaregami*. Tókjó: Šinčóša, 2001, str. 20.

<sup>447</sup> STRONG, Sarah M. „Passion and Patience: Aspects of Feminine Poetic Heritage in Yosano Akiko’s *Midaregami* and Tawara Machi’s *Sarada kinenbi*“. *The Journal of the Association of Teachers of Japanese*. [online] Vol. 25, No. 2, str. 181.

<sup>448</sup> Tamtéž.

<sup>449</sup> ATSUMI, Ikuko – Graeme WILSON. „The Poetry of Josano Akiko“. *Japan Quarterly*. [online] Vol. 21, No. 2, str. 182.

neslušné a snad až nepřístojné literární dílo, neboť autorka se v ní lehce dotýká ženské sexuality, na což tehdejší společnost nebyla ještě zvyklá a zcela připravena. Značně šokující pro tehdejší čtenáře i kritiku bylo například použití slova *čibusa* („prsa“, „ňadra“). Akiko však věřila, že básně by měly vyjadřovat skutečné pocity člověka vyplývající z reálných prožitků,<sup>450</sup> a proto jsou její básně obsažené v této sbírce tím nejupřímnějším vyjádřením jejích pocitů. Podle Phyllis Larson byla sbírka *Midaregami* po několika staletích jedním z prvních literárních děl vytvořených ženou, které se dočkalo skutečně velkého čtenářského ohlasu.<sup>451</sup> Přestože vlna nadšení pro romantismus v japonských literárních kruzích tolik výrazná na přelomu 19. a 20. století v následujících letech pozvolna ochabovala, sbírka *Midaregami* byla i nadále vnímána jako výrazný romantický básnický počín, jenž svou otevřeností projevu nepochybně inspiroval mnoho dalších básníků.

Josano Akiko byla na svou dobu velice kurážná bytost, což se netýkalo pouze vydání sbírky *Midaregami*. Jako básnířka, která se ve své tvorbě nebála hlasitě vyjadřovat své pocity, jako by promlouvala i za další Japonky – především matky strachující se o své syny a muže účastníci se bojových akcí a manželky a milenky překypující city vůči svým milovaným protějškům. Kupříkladu její báseň *shintaiši* „Kimi šinitamau koto nakare“ (Neumírej) z roku 1904 adresovaná jejímu mladšímu bratru byla v době publikování (během rusko-japonské války) kritizována, neboť nevyjadřovala podporu válečného úsilí Japonska. Od skončení druhé světové války je však vnímána pozitivně a bývá označována jako jedna z nejlepších japonských protiválečných básní.<sup>452</sup> Proti rusko-japonské válce vystupovali také přispěvatelé a novináři z novin *Heimin šinbun*<sup>453</sup> (Lidové noviny) a rovněž další členové skupiny kolem časopisu *Mjódžó*.<sup>454</sup> Akiko se ovšem projevovala také coby bojovnice za ženská práva. Jako jedna z prvních se v Japonsku angažovala v boji za rovná práva žen – a to obzvláště v oblasti vzdělání.

K rozmachu literatury psané ženami přispěla i skutečnost, že od počátku 20. století v Japonsku vycházelo hned několik literárních časopisů vydávaných ženami a určených hlavně ženám. V silně mužské společnosti měly ženy poměrně malou šanci prosadit se v předních literárních skupinách a časopisech ovládaných muži. Rostoucí

---

<sup>450</sup> ATSUMI, I. – G. WILSON. „The Poetry of Josano Akiko“, str. 183.

<sup>451</sup> viz STRONG, S. M. „Passion and Patience“, str. 180.

<sup>452</sup> RABSON, Steve. „Yosano Akiko on War: To Give One's Life or Not: A Question of Which War“. *The Journal of the Association of Teachers of Japanese*. [online] Vol. 25, No. 1, str. 46.

<sup>453</sup> *Heimin šinbun* 平民新聞.

<sup>454</sup> RABSON, S. „Yosano Akiko on War“, str. 49.

gramotnost a vzdělanost Japonek však spolu se společenskými a politickými změnami přispěla k zesílení „ženského hlasu“. <sup>455</sup> Roku 1911 byl založen časopis *Seitō* <sup>456</sup> (Modrá punčocha), jeden z hlavních ženských literárních časopisů té doby a první japonský feministicky orientovaný literární časopis. Oficiální místa (mimo jiné za využití policejního zákona o veřejném pořádku) činila kroky nejen proti různým radikálním uskupením a levicovým organizacím, ale rovněž proti organizacím bojujícím za rozšíření práv žen. Během šestileté existence časopisu *Seitō* tak cenzori zakázali celkem pět jeho čísel. <sup>457</sup> Akiko se na vydávání periodika *Seitō* aktivně nepodílela, ovšem znala se s jeho editorem a otiskla zde několik svých básní. <sup>458</sup> Hlavním cílem autorek publikujících v těchto literárních časopisech byla snaha psát o životě ženy z ženské perspektivy.

Roku 1912 se Akiko vydala Transsibiřskou magistrálou na dlouhou cestu do Evropy (jejím cílem byla Francie). Tato nepochybně vzrušující cesta japonské ženy do geograficky i kulturně vzdáleného regionu dala vzniknout i několika básním vykreslujícím dojmy a postřehy z putování napříč sibiřskou krajinou i po evropském kontinentu. Po této dlouhotrvající a nesnadné cestě však básnířku čekal návrat do poněkud proměněného Japonska, jak je zřejmé i z následující ukázky poezie Akiko:

秋の海われは悲しき喪の國をさして去ぬなり大船にして<sup>459</sup> [57577]

*Aki no umi / ware wa kanašiki / mo no kuni wo / sašite inu nari / óbune ni šite*

Podzimní moře,  
velkou lodí  
odjíždím do země  
národa smutného  
truchlícího

---

<sup>455</sup> Rovněž Masaoka Šiki se vyjádřil k otázce moderní ženské básnické tvorby. Zmínil tehdejší častý názor, že ženy by měly tvořit poezii *tanka* a *haiku* raději přenechat mužům. To se však v tehdejších podmínkách nejevilo jako reálné. Ženy ze středních či nižších společenských vrstev nedisponovaly znalostí klasické (až archaické) japonštiny, která se u formy *tanka* předpokládala. Navíc v případě, že autorky ve své tvorbě zaznamenávaly drobnosti všedního života, bylo možné očekávat, že k nim budou referovat spíše za použití moderního (a pro ně přirozeného) jazyka (viz MASAOKA, Šiki. *Dassai Šooku haiwa*. [online] Taiju's Notebook [vid. 9. 9. 2013]. Dostupné z: [http://www2s.biglobe.ne.jp/~Taiju/taiju\\_annex/1893\\_dassaishookuhaiwa\\_01.htm](http://www2s.biglobe.ne.jp/~Taiju/taiju_annex/1893_dassaishookuhaiwa_01.htm)).

<sup>456</sup> *Seitō* 青鞜.

<sup>457</sup> COUTTS, A. „Gender and Literary Production in Modern Japan“, str. 170–171.

<sup>458</sup> BEICHMAN, Janine. „Akiko Goes to Paris: The European Poems“. *The Journal of the Association of Teachers of Japanese*. [online] Vol. 25, No. 1, str. 124.

<sup>459</sup> cit. in: BEICHMAN, J. „Akiko Goes to Paris“, str. 145.

Ze své cesty do Evropy se Akiko zpět do vlasti vrátila nedlouho po úmrtí císaře Meidžiho roku 1912. Je vcelku pochopitelné, že skon hlavy státu byl v té době v Japonsku nejzásadnější událostí, jež se dotkla převážné části japonského národa. Japonci byli po generace vychováni tak, aby svého panovníka ctili a byli mu absolutně loajální a podřízeni (což bylo legislativně podloženo i tzv. Císařským ediktem o výchově<sup>460</sup> z roku 1890). Až do počátku roku 1946 Japonci svého vladaře uctívali coby potomka bohů, císař se tudíž těšil obrovské vážnosti svých věrných poddaných. Smrt císaře Meidžiho obyvatelstvo zasáhla o to silněji, že byl prvním císařem novodobých japonských dějin, během jehož vlády (byť značně formální) prošlo modernizující se Japonsko nejradikálnějšími změnami a ve všech směrech značně bouřlivým vývojem. Jeho smrtí tedy jako by se uzavírala jedna podstatná kapitola národních dějin.

Janine Beichman píše, že ženy mohou psát dobře jedině tehdy, budou-li skutečně psát jako ženy a přestanou-li se snažit napodobovat muže.<sup>461</sup> Coby matka jedenácti dětí se ve své tvorbě Josano Akiko nemohla vyhnout ani tématu dětí či porodu. Ať už se však jednalo o téma „ženské“ nebo „univerzální“, rozhodně se nesnažila muže-básníky napodobovat. Velice rychle dokázala nalézt vlastní hlas a způsob vyjádření, který činí její básnickou tvorbu (ale i osobnost) jedinečnou. Na poezii Akiko je vyzdvihována svěžest jejího jazyka, stejně jako odvaha, s níž autorka otevřeně popisovala své emoce a vášně. Ta se posléze stala inspirací pro další básnířky a ženy aktivní i v jiných oblastech působení.

Tvorba manželů Josanových tak může být ukázkou toho, že *tanka* v tradičním pojetí mohla slavit úspěch a najít si své místo dokonce i v moderní době. Snad k tomu přispěl právě jejich vztah, díky němuž je velká část jejich poezie založena na skutečně prožitých citech, a tak nepůsobí uměle či strojeně.

Éra Taišó je také dobou částečně se překrývající s první světovou válkou. Lze konstatovat, že ve srovnání s ostatními válečnými konflikty moderní doby, jichž se Japonsko nějakým způsobem účastnilo, se ho tato válka dotkla nejméně výrazně, neboť císařství se bojů aktivně v podstatě téměř neúčastnilo a působilo spíše jako zásobovatel

---

<sup>460</sup> Císařský edikt o výchově, jap. *Kjóiku čokugo* 教育勅語.

<sup>461</sup> viz BEICHMAN, J. „Yosano Akiko: Return to the Female“. *Japan Quarterly*. [online] Vol. 37, No. 2, str. 220.

svých spojenců. Dojmy Japonců z první světové války poměrně výstižně zachytil Okajama Iwao<sup>462</sup> v následující ukázce z roku 1919:

戦のかちまけをしも我れしらずただにうれしき平和来れり<sup>463</sup> [57576]

*Tataikai no / kačimake wo šimo / ware širazu / tada ni urešiki / heiwa kikeri*

Vlastně ani nevím,  
kdy vyhrál  
a kdo poražen,  
jen těší mě,  
že přišel mír

V úvodní sloce *kami no ku* básník připouští, že s problematikou zmíněného válečného konfliktu není detailněji obeznámen – válka je mu (a spolu s ním patrně i většině obyvatel Japonska) natolik vzdálená, že se neorientuje ve válčících stranách ani samotném výsledku konfliktu. V následující sloce *šimo no ku* přichází pointa autorova humanistického sdělení – a sice radost z toho, že válka skončila, ať už v ní bojoval kdokoli a s jakýmkoli výsledkem. Básníková prostě formulovaná ochota přiznat vlastní neznalost zdůrazňuje jeho pacifismus a dodává celému sdělení na lidskosti. Nutno také připomenout, že éra Taišó bývá díky proměnám, jimiž japonská společnost procházela v ideologické oblasti, označována jako „demokracie Taišó“ (viz výše). Snad i z tohoto důvodu báseň svým pacifismem neprovokovala oficiální místa tolik jako například některé básně publikované v souvislosti s předchozími válečnými konflikty na přelomu století.

Tematické rozšiřování je tudíž očividné jak u poezie *tanka* tak *haiku*. V průběhu éry Meidži a Taišó se setkáváme s čím dál větším pronikáním nejrůznějších novinek reflektujících tehdejší život do obou těchto forem poezie. V případě poezie *haiku* bylo toto lexikální obohacení v souvislosti s existujícím rejstříkem sezónních slov poněkud problematičtější, zatímco v poezii *tanka* byly nové výrazy a témata přijímány o něco ochotněji. To je pravděpodobně dáno také větší možností vyjádřit vlastní, subjektivní názor, kterou *tanka* skýtá. Básníci se tak mohli k modernizaci Japonska poeticky (a také kriticky) vyjadřovat, třebaže sami jejími zastánci nebyli. Forma *haiku*, tradičně podstatně objektivnější, takovou možnost nenabízela.

<sup>462</sup> Okajama Iwao 岡山巖 (1894–1969).

<sup>463</sup> *Gendai kašú*, str. 230.

### 3.5 Proměny jazyka poezie

Na konci 19. století gramotnost Japonců ještě nedosahovala vysokého procenta.<sup>464</sup> Proto i většinu čtenářů literárních časopisů a v nich uvedených básní tehdy tvořili intelektuálové a literáti. Ti samozřejmě povětšinou ovládali i klasický jazyk. Vezmeme-li však v úvahu fakt, že s rostoucí gramotností Japonců související se zavedením povinné školní docházky a vzrůstajícím počtem tištěných periodik se pozvolna zvětšovala i čtenářská obec, která však ne vždy disponovala znalostí klasického jazyka, je celkem pochopitelné, že určitý posun v oblasti jazyka směrem k novodobější japonštině byl logický, neřkuli přímo nutný. Taková změna ovšem nemohla nastat okamžitě ze dne na den.

#### 3.5.1 Proměny jazyka poezie *haiku*

Otázka jazyka je v případě poezie *haiku* problematická hned z několika důvodů. *Haiku* je již značně limitována samotným minimalistickým rozsahem básně, jenž básníkovi neumožňuje uplatnit bohatší větné konstrukce a rozvětvenější přívlastky. *Haiku* se nezřídka obejde dokonce i bez přísudku (viz výše *taigendome*). Použitím slovesa se totiž do jisté míry může narušit rytmus a báseň může působit spíše dojmem popisu příběhu, neboť záměrem je především zachytit určitý výjev – obraz, pocit či atmosféru a předat je čtenáři tak, aby na něj zapůsobily podobně intenzivně jako na autora veršů. Z této ideje ostatně vycházel i Masaoka Šiki, když formuloval svůj výše uvedený princip *šasei*. Jeho smyslem je realistické a bezprostřední zobrazení daného výjevu či vjemu, vytvoření jakési „poetické fotografie“ či prostorové malby – viz např. následující ukázkou z tvorby Takahamy Kjošiho:

春の夜や机の上の肱まくら<sup>465</sup>

[575]

*Haru no jo ja / cukue no ue no / hidži makura*

Jarní noc

a místo polštáře

ruce složené na stole

---

<sup>464</sup> Otázkou však zůstává, zda lze v Japonsku za gramotnost považovat i pouhou znalost dvou slabičných abeced bez znalosti znaků či nikoli.

<sup>465</sup> *Takahama Kjoši šú*, str. 263.



Tuto báseň lze rozdělit do dvou částí (jedná se o typ *šičigočó*) – první z nich představuje verš zakončený pomocí *kiredži ja* a uvádí čtenáři scénu – jarní noc, jež je současně sezónním slovem. Druhou část tvoří zbývající dva verše, v nichž se autor zaměřuje na konkrétní výjev – člověka podřimujícího u stolu s hlavou složenou na ruku. Báseň je vystavěna zcela bez použití slovesa, přesto ji tato skutečnost nikterak neomezuje. Výsledný obraz, který autor čtenářům předkládá, scénu zachycuje dostatečně výstižně.

V japonské básni tradičního rozsahu navíc často není ani prostor ani důvod užívat složitější gramatické konstrukce. Právě jejich logická absence je jedním z typických rysů tradiční poezie *haiku*. Na první pohled se tedy může zdát, že z tohoto úhlu pohledu by po jazykové stránce neměl být důvod pro to, aby básníci konce 19. století museli čelit problémům vyplývajícím ze skromnosti použitých mluvnických prostředků, pakliže básníci předcházejícího období obdobný problém řešit nemuseli. Přesto se však právě kolem modernizace literárního jazyka vedly na přelomu století bouřlivé diskuse. Jazyk sám o sobě byl jedním ze zásadních problémů, s nímž se literáti na konci 19. století pokoušeli vyrovnat. Tématem řady diskusí byla otázka neexistence jednotného spisovného jazyka, v níž se nejvíce angažovalo hnutí *Genbun ičči undó*<sup>466</sup> (Hnutí za jednotu mluveného a psaného jazyka). Zatímco v mluvené podobě se japonština po staletí vyvíjela, jazyk písemností v tomto ohledu výrazně zaostával. V japonské literatuře se standardně používala klasická japonština, jejíž gramatická pravidla a historický pravopis na sklonku 19. století již neodpovídaly soudobé podobě prakticky používaného jazyka. Tato problematika se pochopitelně markantněji projevovala v próze, v níž ke sblížení obou forem japonštiny (a následnému upouštění od klasické japonštiny) došlo poměrně záhy.<sup>467</sup> Oblast poezie ovšem byla ke klasické japonštině vázána mnohem pevněji než próza. Její použití bylo vnímáno jako samozřejmost – i vzhledem k více než tisícileté historii japonské poezie všeobecně.

Pro čtenáře neznalé klasické japonštiny mohou být básně bez komplikovaných gramatických konstrukcí či zastaralých slovesných přípon mnohem srozumitelnější. Nelze ovšem tvrdit, že je vyloučeno, že bychom i v rozsahem úsporných básních typu *tanka* a *haiku* narazili na prvky starého jazyka – právě naopak. I sám Šiki ve své tvorbě

---

<sup>466</sup> *Genbun ičči undó* 言文一致運動.

<sup>467</sup> Průlomovým v tomto směru byl román *Ukigumo* (浮雲, Plující oblaka) autora Futabateie Šimeie (二葉亭四迷, 1864–1909), v němž byla (byť prozatím pouze v dialogických pasážích) poprvé použita mluvená řeč.

používal jak starší, tak modernější podobu japonštiny – pro srovnání viz např. následující ukázky z jeho poezie:

長き夜や障子の外をともし行く<sup>468</sup> [575]

*Nagaki jo ja / šódži no soto wo / tomoši juku*

Dlouhá noc –  
za posuvnou stěnou  
chodí kdosi s lampou

鴟啼くや一番高い木のさきに<sup>469</sup> [575]

*Moza naku ja / ičiban takai / ki no saki ni*

Ťuhýk si prozpěvuje  
na vrcholu  
nejvyššího stromu

V obou uvedených básních se vyskytují adjektiva stojící v přívlastku, liší se však svými koncovkami. V úvodním verši první básně se objevuje slovní spojení *nagaki jo* („dlouhá noc“) obsahující přívlastkovou koncovku adjektiva *-ki* (srovnej s moderní podobou téhož slova *nagai*), zatímco na přelomu prostředního a závěrečného verše druhé básně narážíme na vazbu *takai ki* („vysoký strom“), v níž autor již použil moderní způsob zápisu (i výslovnosti) pomocí koncovky *-i* (dle pravidel klasické japonštiny by adjektivum *takaši* – dnešní *takai* – mělo přívlastkový tvar *takaki*). První báseň v originálním znění dále obsahuje pozoruhodnou a vtipnou synekdochu – autor limitovaný rozsahem *haiku* tedy neuvádí člověka nesoucího lampu, jako aktivní protagonista, jehož přítomnost za posuvnou stěnou pouze tušíme, na scénu vstupuje samotné světlo lampy – *tomoši juku* (dosl. „světlo lampy jde“). Posuvná stěna (*šódži*) je současně i sezónním slovem odkazujícím k zimě. V druhé básni je oproti tomu ústřední aktér jasně identifikován hned v úvodním verši – *moza* („ťuhýk“), jenž zde současně plní roli podzimního *kigo*, je tím, co má pozornost čtenáře upoutat především. Zbývající část básně (oddělená pomocí koncového slova *ja*) pak našeho protagonistu lokalizuje a

---

<sup>468</sup> *Šiki kušú*, str. 244.

<sup>469</sup> Tamtéž, str. 25.

dotváří tak ucelený obraz. Je proto evidentní, že již i ve tvorbě hlavního reformátora poezie *haiku* dochází k určitému mísení starých a novějších jazykových prostředků.

V poezii *haiku* tohoto období je tedy patrný mírný posun směrem k modernějšímu jazyku. Na přelomu století to již bylo – i pro širší básnickou obec – zřejmě přijatelnější než například v prvních porevolučních letech, proto mohlo docházet k určitému pozvolnému přibližování jazyka poezie a mluvené japonštiny. Lze ovšem tvrdit, že prvky klasické japonštiny v poezii *haiku* ani v následujících obdobích nebyly (a dodnes nejsou) ničím neobvyklým.

Lze předpokládat, že okruh básníků tíhnoucích k *džijúricu haiku* byl patrně více nakloněn i změnám v oblasti jazyka poezie. Kolem roku 1910 se Nakacuka Ippekiró zasloužil o další vývojový krok *haiku*, neboť kromě toho, že ignoroval tradiční rozsah *haiku*, začal v poezii používat hovorový mluvený jazyk.<sup>470</sup> Jeho příkladu zanedlouho následovala řada dalších moderně smýšlejících básníků včetně Tanedy Santóky. Ten ve své poezii s oblibou uplatňoval moderní až hovorový jazyk a někdy kombinoval moderní tvary se starým způsobem zápisu, jak je patrné např. v této básni:

ひとりで蚊にくはれてゐる<sup>471</sup>

[48]

*Hitori de / ka ni kuwareteiru*

Jsem tu sám  
a štípou mě  
komáři

Pasivní tvar slovesa *kuu* (přeložitelný doslova jako „jsem štípán“) má v moderní japonštině sice podobu *kuwareteiru*, Santóka ji však zachytil pomocí historického pravopisu, přesná transliterace tedy je *kuharetewiru*. Obdobných příkladů v Santókově tvorbě (viz výše) nalezneme celou řadu a vysvětlení je vcelku logické. Santóka tvořil v době, kdy si modernější, hovorová japonština pozvolna razila cestu i do poezie, což byl proces podstatně složitější než v případě prózy. Básník sám poměrně svobodomyšlný se nerozpakoval autenticitu znázorňovaných scénérií a emocí podtrhnout uplatněním reálně používaného jazyka. Pozůstatky zápisu klasické japonštiny zřejmě i v této ukázce přetrvaly až do jazykové reformy na konci 40. let, nicméně i v současnosti, na počátku 21. století, mnoho básníků historický pravopis stále

<sup>470</sup> JAMAMOTO, K. „Kindai Haiku“, str. 47.

<sup>471</sup> TANEDA, Santóka. *Santóka zuihicu šú*, str. 17.

používá. Santóková tvorba je tak příkladem dokreslujícím jakési přechodné stadium japonského básnictví, co se pravopisu týče.

### 3.5.2 Proměny jazyka poezie *tanka*

Klasický jazyk plný archaismů dosud používaný v poezii *tanka* měl být v ideálním případě také nahrazen soudobou japonštinou, což byl jeden z požadavků na modernizaci tradiční poezie. Jako jeden z prvních o zavedení mluveného jazyka usiloval spisovatel a lingvista Jamada Bimjó, který experimentoval rovněž na poli poezie.<sup>472</sup> Podobně jako v poezii *haiku* také u řady básní *tanka* přelomu 19. a 20. století stále narážíme na klasickou japonštinu, která je i pro dnešního čtenáře výborně ovládajícího současný japonský jazyk obtížněji srozumitelná – příčinou je především lišící se gramatika (např. odlišné časování sloves či použití partikulí), jiné čtení historického pravopisu, zavádějící mohou být i některé prvky lexika, které obsahově neodpovídají stejně znějícím slovům moderní japonštiny atd.

Příkladem použití klasické japonštiny je další ukázka Takubokuovy tvorby:

いと暗き [57577]

穴に心を吸はれゆくごとく思ひて

つかれて眠る<sup>473</sup>

*Ito kuraki / ana ni kokoro wo / suwarejuku / gotoku omoite / cukarete nemuru*

Měl jsem pocit,  
jako by mi ta tuze temná díra vysávala duši –  
znaven jsem usnul

Již v prvním verši narážíme na dvojí užití klasické japonštiny – výraz *ito* („velmi“) a koncovka adjektiva *kuraki* („temná“), čtvrtý verš obsahuje v klasické japonštině rovněž hojně používaný výraz *gotoku* a sloveso *omoite* je zapsáno za použití historického pravopisu (*omohite*). Išikawa Takuboku sice klasickou japonštinu používal, věřil však i v použití hovorového jazyka a tvrdil, že klasická japonština v moderní poezii zkresluje básnickovy emoce,<sup>474</sup> neboť člověk automaticky uvažuje v prakticky používaném (tj. moderním) jazyce, nicméně chce-li své pocity zachytit pomocí klasické

<sup>472</sup> WINKELHÖFEROVÁ, V. *Slovník japonské literatury*, str. 124.

<sup>473</sup> *Takuboku kašú*, str. 22.

<sup>474</sup> UEDA, M., ed. *Modern Japanese haiku*, str. 132.

japonštiny, musí při tomto „překladu“ nutně docházet k jistému zkreslení. Pokusil se tedy klasický jazyk zmodernizovat tak, aby přinejmenším obsahoval lexikum vycházející z reality moderního života. Postupným sblíčováním starého jazyka a moderní tematiky postupně i v oblasti gramatiky nastával určitý posun – v průběhu éry Taišó tak již výskyt prvků moderní japonštiny v poezii pravděpodobně nepůsobil tak nezvyklým dojmem jako kupříkladu na sklonku 19. století.

Výše uvedený Josano Tekkan byl jedním ze zastánců tehdy již nepřirozeného jazyka staré poezie a moderní japonštině se spíše vyhýbal,<sup>475</sup> nezdřáhal se však uplatnit některé jiné novinky, jak již bylo zmíněno výše.

吹く風をうらむ色なく散りにけり。

[57577]

花のころは我も及ばず。<sup>476</sup>

*Fuku kaze wo / uramu iro naku / čirinikeri. / Hana no kokoro wa / ware mo ojobazu.*

Opadaly,  
aniž by zahořkly  
vůči vanoucímu větru.  
Duši květů  
se nevyrovnám.

Nejmarkantnějšími příklady klasické japonštiny jsou v této básni slovesné koncovky (*-nikeri, -zu*). Od standardní podoby poezie báseň vybočuje snad jen svým uspořádáním do dvou řádků a použitím interpunkčních znamének. Celkově lze dikci této básně označit jako velmi tradiční. Pokud bychom neznali osobu autora, zřejmě by nebylo snadné určit dobu jejího vzniku – mohla být vytvořena na počátku 20. století, stejně jako kupříkladu o dvě stě let dříve, báseň se jeví vskutku jako nadčasová. Navzdory její tradiční stylizaci se však jedná o báseň, která může oslovit i Tekkanovy současníky, a to je právě hlavní Tekkanův přínos tradiční japonské poezii – dokázal se (ač sám zastáncem reformních snah) držet základních standardních principů, přesto je tvorba velmi živá a nepůsobí nikterak ustrnule.

Výraznější modernizaci básnického jazyka lze pozorovat až mnohem později. Na přelomu 19. a 20. století se básníci poezie *tanka* stále ještě převážně drželi užití klasického jazyka a historického pravopisu, což dokazuje rovněž jazyk absolutní většiny

<sup>475</sup> KEENE, D. *Dawn to the West*. Vol. 2, str. 19.

<sup>476</sup> Tamtéž, str. 22.

analyzovaných básní *tanka* z tohoto období. Z básníků, kteří i v modernizující se společnosti dokázali tvořit básně atraktivní a čtivé za použití klasického elegantního básnického jazyka, můžeme jmenovat kupříkladu Kitaharu Hakušú.<sup>477</sup> Z tendence nadále uplatňovat starší podobu literárního jazyka lze vyvodit pozoruhodný závěr. Je až paradoxem to, že autoři poezie *tanka*, v jejímž jazyce jsou gramatické odlišnosti klasické a moderní japonštiny očividnější, se i v průběhu období Meiji a Taišó stále znatelně více přidržovali starší podoby a pravopisu jazyka, jak je patrné i z výše uvedených ukávek v předchozích oddílech této kapitoly. Oproti tomu někteří básníci kratší formy, kteří měli v *haiku* mnohem méně prostoru pro složitější gramatické konstrukce, se ve všech ohledech mnohem otevřeněji stavěli k zásahům do této tradiční poezie. Pravděpodobně to souvisí s tím, že právě mezi básníky *haiku* v této době existovaly skupiny výrazněji se odklánějící od dosavadní podoby poezie, neváhající sáhnout i po značně odlišných a v poezii do té doby nevídaných výrazových prostředcích. Poezie *haiku* tak na přelomu století prošla poměrně bouřlivým obdobím změn, jež měly za následek větší volnost v tematické, formální i jazykové oblasti. Básníci poezie *tanka* byli vcelku vstřícní k tematickému obohacení a částečně i jistým grafickým úpravám básní, z jazykového hlediska ovšem lze poezii *tanka* označit za konzervativnější.

Reforma poezie *tanka* započatá manželi Josanovými ještě před Šikiho reformou si vyžádala hodně úsilí i času. Až téměř o půl století později začali básníci v *tance* bez většího váhání uplatňovat hovorový jazyk, který pozvolna nahrazoval klasickou japonštinu. I přesto však mnozí básníci stále tíhli spíše ke starému jazyku.<sup>478</sup>

### 3.6 Shrnutí

Před pádem šógunátu bylo od japonské společnosti vyžadováno dodržování striktních pravidel a nařízení stanovených vojenskou vládou a definujících nejen práva a povinnosti jednotlivých vrstev společnosti, ale dotýkajících se mimo jiné i mimopracovního života, doporučeného způsobu stravování a oblékání apod. Prolomení izolace a postupné navazování kontaktů s Evropany a Američany do dosavadního (již tehdy problematicky fungujícího) systému výrazně zasáhlo a přispělo ke zhroucení vojenské vlády. Vedle společenských, politických a technologických změn v období

---

<sup>477</sup> Kitahara Hakušú 北原白秋 (1885–1942).

<sup>478</sup> MORTON, L. *Modernism in Practice*, str. 32.

Meidži a Taišó pozorujeme také započínající velkou proměnu způsobu uvažování části (obzvláště vzdělanějšího) japonského obyvatelstva. Kontakt se Západem jako by Japoncům najednou otevřel oči. Díky němu a také vlivem zahájených reforem se mnozí Japonci začali projevovat svobodněji a uvolněněji – ať už ve způsobu života, či ve svých názorech a projevu, což se pochopitelně promítalo také do básnické oblasti – autoři našli odvahu zabývat se novými, netradičními tématy, používat „nepoetický“ jazyk, experimentovat s formou a grafickým uspořádáním veršů atd. Formy *tanka* a *haiku* na počátku období Meidži básníkům dosud neskýtala možnost naprosto uvolněně reagovat na podněty a realitu života v měnícím se Japonsku, aniž by porušili některé z přísných pravidel. Postupná všeobecná osvěta ovšem napomohla je prolomit.

Pro Japonsko vítězné válečné konflikty z přelomu 19. a 20. století přispěly k růstu pocitu hrdosti tohoto národa, někdy se však již jednalo až o pocit jisté nadřazenosti Japonska blížící se nacionalismu. Pozvolna se rozšiřující území spravované Japonskem, ale především i častější cesty Japonců do zahraničí (do východní Asie, Evropy i Ameriky) vedly k rozšíření tematické oblasti básnické tvorby i o zahraniční náměty, což s sebou přinášelo např. úskalí v podobě nemožnosti vhodně použít sezónní slova. Rozvoj národního hospodářství se v reálném životě začal projevovat proměnou podoby měst, což se následně opět promítlo také do literární oblasti. Již v tomto období tedy dochází k částečnému odklonu některých básníků od tradiční přírodní tematiky, resp. nově se pro ně „přírodou“, jež je obklopuje, stává městské prostředí. Postupně však modernizace začala zasahovat i do mimoměstského prostředí (např. díky budování železničních tratí).

S rostoucí gramotností japonského obyvatelstva rostla i čtenářská obec, obvykle však nedisponovala hlubší znalostí starého literárního jazyka (klasické japonštiny), což je jeden z hlavních faktorů hovořících ve prospěch přiblížení jazyka poezie reálně používané, soudobé mluvené japonštině. Díky reformě školství rostlo i procento vzdělaných žen a pod vlivem feministické ideologie pronikající do japonské společnosti na počátku 20. století začal výrazněji měnit tón děl básnířek, jež se již neomezovaly pouze na milostnou a přírodní lyriku, ale mnohem častěji svou tvorbou promlouvaly také jako silné ženy – matky a manželky. Ženám se – navzdory nesnadné cestě – otevřela možnost proniknout do původně téměř výlučně mužské společnosti básníků, a tak rozšířit oblast poezie o další úhel pohledu a nová témata. To pozitivně kvitovala i

ženská část čtenářstva, která se nyní v literatuře častěji setkávala s jim důvěrně známými tématy a emocemi.

Nezanedbatelnou roli při modernizaci tradičních básnických forem sehrálo rovněž přejímání západních literárních směrů. Romantismus, coby první z nich, se vhodně doplňoval s tradiční lyrikou japonského básnictví, byť např. v případě Josano Akiko byl způsob, intenzita a otevřenost vyjadřovaných citů pro řadu jejích současníků šokující. Následný nástup naturalismu a s ním související soustředění pozornosti na osobu autora-jednotlivce pak přispěl k rozvoji individualismu v tradičně kolektivní japonské společnosti.

Období tzv. „demokracie Taišó“ bylo také obdobím demokracie v literatuře – v druhém a třetím desetiletí 20. století se již na inovace v oblasti tradičních básnických forem nepohlíželo natolik kriticky jako na přelomu století a v podstatě bylo možné započaté reformy a inovace nadále rozvíjet a prohlubovat tak, aby *tanka* i *haiku* měly šanci existovat i v moderní době.

Na přelomu 19. a 20. století se reformátorům tradičních básnických forem v čele s Masaokou Šikim podařilo odstranit zásadní rozdíl mezi elegancí a běžným životem, umožnili v *haiku* i *tance* psát de facto o čemkoli a za použití jakýchkoli jazykových prostředků, čímž se největší rozdíl mezi oběma formami setřel (nebereme-li v potaz rozdíl rozsahu). Díky tomu si *haiku* i *tanka* dokázaly najít cestu k mnohem většímu počtu básníků i čtenářů. V tomto období zpočátku skomírající tradiční formy prošly bouřlivým obdobím diskusí, dohadů i osočování, ke kterým docházelo mezi básníky a básnickými školami převážně prostřednictvím literárních časopisů. Zapojovali se do nich zastánci klasických forem i jejich odpůrci a příznivci nových poetických útvarů, ovšem výrazně zde promluvili rovněž básníci stojící na pomezí těchto dvou zneprátelených táborů, kteří byli schopni vyjít z tradiční formy a přizpůsobit ji požadavkům a tématům moderní doby. Právě posledně uvedenou skupinu básníků považují v souvislosti s dalším vývojem japonské tradiční poezie ve 20. století za nejvýznamnější a nejpřínosnější. Tito umělci prokázali, že *tanka* i *haiku* mají své místo i v moderním Japonsku a mohou být napsány tak, aby byly dostupnější a srozumitelnější širším řadám čtenářů, pro něž se mohly stát atraktivnějšími právě i díky rozšíření tematických oblastí a přiblížení jazyka hovorové japonštině. Již výrazně tolerantnější přístup k inovované podobě tradiční poezie v období Taišó pak jen dokazuje, že nastolený směr byl správný.



V érách Meidži a Taišó, které tudíž lze pro další vývoj tradiční japonské poezie označit za nesmírně důležité a zlomové období, tak formy *tanka* a *haiku* – stejně jako japonská společnost – prošly nejzásadnější reformou, která určila jejich další osud a vývoj v následujících dekáдах. Reforma obou žánrů tak byla zdárně zahájena a bylo na dalších generacích básníků, aby v tomto nastoleném kurzu pokračovali a poezii ještě více přiblížili rostoucímu počtu japonských čtenářů i tvůrců.

## 4 *Tanka a haiku první části éry Šówa (1926–1945)*

Dění na japonské literární scéně na přelomu 20. a 30. let 20. století je charakteristické působením řady literárních skupin a organizací a celkově poměrně bohatým literárním životem, ve srovnání s předchozími desetiletími zde však pozorujeme určité výraznější změny. I na přelomu století působilo množství rozličných literárních uskupení, většinou sdružujících autory stejného či podobného uměleckého zaměření. Oproti tomu literární skupiny a organizace aktivní ve 20. a 30. letech již byly nezdědka vyhraněny nejen umělecky, ale také ideologicky, což souviselo s pronikáním dalších západních teorií a filozofií do Japonska. Předchozí dekády Japonsku umožnily nejen dohnat vyspělé západní země technologicky, hospodářsky a politicky, ale mimo jiné také seznámit se s běžně rozšířenými a používanými literárními směry, žánry a formami. Na počátku období Šówa<sup>479</sup> se tak Japonsko již nacházelo na zcela jiné (mnohem vyšší) úrovni, stále však bylo co se učit. V této době se tudíž ke slovu dostávaly různé směry a ideologie, které si již dříve našly své příznivce i odpůrce na Západě, nebo se pod vlivem okolností nově zformovaly přímo v Japonsku.<sup>480</sup>

Období Meidži a Taišo tak můžeme souhrnně označit jako dobu změny formy/podoby (státu, měst, životního stylu, literárních žánrů atd.), kdežto nastupující období Šówa jako dobu změny obsahu – především díky postupnému seznamování se s teoriemi západních filozofů, proletářů atd. Právě v této době japonská literatura dosáhla jisté zralosti a současně se západními literaturami, které se jí již podařilo ve vývoji víceméně dohonit, mohla objevovat a poznávat další literární možnosti, jež skýtal různé modernistické a avantgardní směry.

### 4.1 *Levicová tvorba přelomu 20. a 30. let*

Do japonské literatury výrazněji začala promlouvat i měnící se společenská a politická situace<sup>481</sup> přelomu 20. a 30. let. V ideologické oblasti se v tomto období

---

<sup>479</sup> Roku 1926 po smrti císaře Taišóa na trůn nastoupil jeho syn Hirohito, císař Šówa 裕仁、昭和天皇 (1901–1989), který již coby korunní princ za vlády svého otce – do jisté míry fyzicky a zřejmě i duševně indisponovaného – působil jako císařský regent, proto byl navzdory svému mládí poměrně dobře obeznámen s nároky kladenými na osobu ve funkci hlavy státu. Nástup nového panovníka na trůn tudíž v dosavadním fungování státu nepředstavoval žádnou převratnou změnu.

<sup>480</sup> Typickým příkladem původně japonského směru je např. pravicový směr *nóhonšugi* 農本主義 (agrarismus).

<sup>481</sup> Druhá polovina 20. let byla v Japonsku poznamenána přetrvávajícími ekonomickými problémy z předchozích let vyplývajícími mimo jiné z rýžových bouří či velkého zemětřesení, kvůli němuž se země značně zadlužila. Hospodářská situace v Japonsku se o několik let později v důsledku celosvětové

zintenzivňovaly konflikty mezi levicí a pravicí. Nedochovalo k nim však běžně na politické scéně, na půdě parlamentu apod., neboť veškerá levicová hnutí a uskupení se obvykle bezprostředně po svém vzniku ocitla v ilegalitě. Potlačování aktivit určitých uskupení naopak vedlo k zakládání nových levicových skupin. Proletářská literární hnutí pak, navzdory sílícímu tlaku ze strany oficiálních míst, značný úpadek zaznamenala až po smrti Kobajašiho<sup>482</sup> Takidžiho,<sup>483</sup> kdy přišla o svou zřejmě nejvýraznější osobnost (byl umučen při policejním výslechu). Spisovatel se poté stal symbolem pronásledování levicových literátů. Příznivci komunistických ideologií, proletáři a další levicově orientovaní činitelé se čím dál častěji stávali terčem brutálních zákroků policie i cílem výpadů různých ultrapravicových organizací, jichž bylo na přelomu 20. a 30. let aktivních hned několik.<sup>484</sup> Tlak ze strany ultrapravice i policie ovšem levicové činitele od dalších aktivit neodradil.

V literatuře se levicové myšlenky a postoje autorů projevovaly zejména v oblasti prózy, nicméně nevyhnuly se ani poezii. Autoři často poukazovali na špatné sociální podmínky prostých lidí v měnící se společnosti a také si všímali prostředí měnícího se vlivem postupující industrializace a urbanizace. O tom svědčí např. i následující ukázka z tvorby Watanabeho Džunzóa<sup>485</sup> z počátku 30. let:

近代的工場地帯は区劃整然と [688568]

運河あり

鉄道あり

クレインは高く。<sup>486</sup>

*Kindaiteki / kódzóčitai wa / kukaku seizento / unga ari / tecudó ari / kurein wa takaku*

Moderní továrenská oblast přehledně rozdělena,

je tu kanál,

---

hospodářské krize ještě zhoršila a úpadek postihl i řadu japonských bank. Ekonomickou recesi silně pocítilo nejen národní hospodářství, ale pochopitelně také prostí obyvatelé. Do křesla premiéra poté nově usedl Hamaguči Osači 浜口雄幸 (1870–1931), který se coby někdejší ministr financí pokusil zemi politikou nouzových a úsporných opatření ekonomicky stabilizovat a vyvést ji z krize. Počátkem 30. let navíc Japonsko pocítilo také dopady ekonomické krize na země, s nimiž obchodovalo. To zbrzdilo nadějně se rozvíjející produkci a export japonského zboží a průmyslová výroba následně klesla zhruba o polovinu.

<sup>482</sup> Kobajaši Takidži 小林多喜二 (1903–1933).

<sup>483</sup> KEENE, Donald. „Japanese Literature and Politics in the 1930s“. *The Journal of Japanese Studies*. [online] Vol. 2, No. 2, str. 226–7.

<sup>484</sup> Toto napětí se posléze přenášelo i na zbytek společnosti, jelikož předvolební kampaň konce 20. let proběhla v atmosféře strachu a teroru a dokonce si vyžádala několik obětí na lidských životech.

<sup>485</sup> Watanabe Džunzó 渡邊順三 (1894–1972).

<sup>486</sup> *Gendai kašú*, str. 242.

je tu železnice,  
jeřáb ční do výše.

Báseň již na první pohled zaujme svou formou – značně převyšuje standardní rozsah básně *tanka* (celkem ji tvoří dokonce 41 mór) a taktéž grafické uspořádání, dělení veršů a použití interpunkce je dosti neobvyklé. Ačkoli objekty znázorněné v básni představují produkty lidské činnosti, básník k výjevu, který má před sebou, přistupuje tak, jako by se snažil zachytit přírodní scénérii. První tři verše (obsažené v prvním řádku), které můžeme považovat za *kami no ku*, uvozují scénu. Zřejmě hustě zaplněná rozrůstající se průmyslová oblast se na první pohled může jevit poněkud nepřehledná, ze změní továrních budov a hal však vystupují linie kanálu a železnice, v nichž autor spatřuje jakýsi vnesený řád. Snad právě z tohoto důvodu oba verše pojednávající o kanále a železnici stojí osamoceně, aby ještě více vynikly. V posledním verši (a řádku) se pak na scénu dostává jeřáb, jeho konstrukce se vyjímá vysoko nad tím vším, což je naznačeno i odražením okraje řádku. Poslední tři verše (odpovídající *šimo no ku*) zmínkou tří konkrétních a svým způsobem výjimečných prvků vyskytujících se v dané lokalitě navozují až překvapivě poklidnou atmosféru. Patrně díky tomu, že básník k této scénérii přistupuje s nadhledem a odstupem, báseň ve výsledku vyznívá téměř až obdivně, jako popis pozoruhodného přírodního výjevu.

Ne všechny básně z této doby dotýkající se levicové tematiky musí nutně vyslovovat konkrétní myšlenky či ideologické preference autora. Kupříkladu Gotó Šigeru<sup>487</sup> se v následující básni z konce 20. let této oblasti pouze lehce dotkl nenápadnou zmínkou osobnosti Karla Marxe:

よつんばひになつて子供と遊ぶマルクスの顔がふと見ゆ 子とあそびつつ<sup>488</sup>

[67877]

*Jocunbai ni / natte kodomo to / asobu Marukusu no / kao ga futo miju / ko to asobicucu*

Na mysli vytane mi  
tvář Marxe  
hrajícího si na čtyřech  
s dětmi,  
když hraju si s dětmi

<sup>487</sup> Gotó Šigeru 五島茂 (1900–2003).

<sup>488</sup> *Gendai kašú*, str. 160.

Rovněž tato báseň se poněkud odklání od standardní podoby poezie *tanka*, neboť rozsah 35 mór opět výrazněji přesahuje obvyklou formu a nedá se již hovořit o běžném *džiamari*. Také grafické oddělení závěrečného verše není standardní, autor nám jím však naznačuje místo předělu (*kire*), poslední verš nesoucí překvapivou a komickou pointu celé básně tak stojí poněkud osamoceně. Autor se básní nesnaží prezentovat Marxovy myšlenky, prosazovat komunismus či burcovat dělnickou třídu. S Marxovými teoriemi byl nepochybně obeznámen, zde se však u Marxe pozastavil jako u člověka. Při hře s dětmi jej napadlo, jak by asi v podobné situaci vypadal Marx, jehož většina lidí zřejmě vnímala spíše jako autora *Komunistického manifestu* nebo *Kapitálu*, nikoli jako obyčejného muže trávícího čas s rodinou.

Podobně jako levicová ideologie ve společnosti ani poezie obsahující prvky levicového smýšlení na japonské literární scéně počátku éry Šówa nezískala příliš mnoho prostoru a následovníků. Tok dějin a události následujících let nezvratně poznamenaly také podobu a směřování literární tvorby tehdejších japonských autorů, o čemž pojednává následující oddíl.

## 4.2 Válečná poezie 1931–1945

Pro 30. léta je v Japonsku charakteristická snaha japonské vlády (resp. armády) získat co největší moc v zemi a zasahovat do všech oblastí společenského života, literaturu nevyjímaje. V době invaze Japonska do Mandžuska roku 1931<sup>489</sup> japonská vláda represe vůči proletářsky a jinak levicově smýšlejícím literárním hnutím ještě zesílila, čímž však jejich činnost okamžitě zcela nezastavila. Nástup levicově zaměřené literatury (a levicových aktivit všeobecně) byl během první poloviny 30. let v důsledku sílící militarizace a nacionalismu<sup>490</sup> v podstatě zastaven, a pozvolný a relativně

---

<sup>489</sup> Tzv. mandžuský incident (jap. *manšú džihen* 滿州事變) – dne 18. 9. 1931 Japonci vyprovokovali incident, na jehož počátku byl výbuch na Jihomandžuské železnici poblíž města Mukden. Pod záminkou ochrany železnice Japonsko do této oblasti vyslalo další vojáky, kteří však postupovali i do oblastí od Mukdeny poněkud vzdálenějších. Na jaře roku 1932 tam Japonci vytvořili loutkový stát Mandžusko (*Manšúokoku* 滿州国), do jehož čela byl dosazen Pchu I 溥儀 (1906–1967), poslední císař čínské dynastie Čching.

<sup>490</sup> Napjatá atmosféra ve společnosti úzce souvisí i se situací v tehdejších vrcholných politických kruzích. Během působení generála Tanaky Giičiho 田中儀一 (1864–1929) v pozici japonského ministerského předsedy došlo ke značnému zosílení zahraniční i domácí politiky země. Tanaka coby zastávce aktivní (rozuměj agresivní) zahraniční politiky, jež měla být zaměřena především na oblast Číny a posílení japonských pozic v Mandžusku, však byl nucen ze své pozice odstoupit po kritice, jíž se dočkal za atentát na někdejšího japonského spojence v mandžuském regionu, kterým byl Čang Cuo-lin 張作霖 (1875–1928). Atentát spáchaný Japonci, ovšem zinscenovaný a prezentovaný tak, že za ním stála čínská strana, byl natolik průhledný, že se na japonskou armádu snesla obrovská vlna kritiky, jejímž následkem generál

přirozený literární vývoj tak byl násilně přerušen a omezen pouze na určitý preferovaný směr. Bylo záhodno, aby vznikající literární díla neodporovala oficiální prosazované politice státu, tudíž se zintenzivňovala také činnost cenzorů.

S nástupem nacionalismu a po následném vypuknutí druhé světové války byli autoři, kteří se v předchozím období hlásili k levicovým myšlenkám a byli označováni za zástupce např. proletářské literatury, donuceni učinit tzv. *tenkó*<sup>491</sup> (konverzi). Od 30. let 20. století se tak mnozí levicoví spisovatelé ve své tvorbě nuceně přeorientovali na takřikajíc „nezávadná“ a preferovaná témata. Po válce se potom obvykle vraceli ke svému předválečnému přesvědčení a názorům, ovšem našli se i tací (např. Hajaši Fusao<sup>492</sup>), kteří navzdory kapitulaci a započaté poválečné demokratizaci Japonska zůstali u původně vnucených pravicových postojů.<sup>493</sup> Mnozí autoři se v pozdějších letech za své někdejší (byť vynucené) válečné nadšení – obsahující mimo jiné vyzdvihování jedinečnosti a nadřazenosti japonského národa – styděli a propagandistická díla vzniknuvší v této době a za těchto okolností odmítali zahrnout do svých sebraných spisů.<sup>494</sup>

Vzhledem k sílící vojenské angažovanosti Japonska na asijském kontinentu se tématem literárních děl čím dál častěji stávala vojenská oblast a od počátku druhé čínsko-japonské války (od roku 1937) se rozmáhala také válečná *haiku* (*sensó haiku*<sup>495</sup>). Neznamená to ovšem, že by se autoři píšící tyto básně sami bojových akcí nutně museli účastnit. V rozporu se Šikiho principem *šasei*, jehož smyslem je zachytit bezprostředně výjev, který má básník v daný moment před očima, tak občas vznikaly i básně, jejichž autoři se skutečnými válečnými podmínkami nikdy nepřišli do kontaktu. Kupříkladu básník Saitó Sanki<sup>496</sup> sám na válečné frontě nikdy nebyl, psal však zapálené válečné *haiku*, které vzešly z jeho představ o tom, jak situace na bojišti zřejmě vypadá. Jeho básně budí dojem skutečnosti, přestože z osobní zkušenosti nevycházely a do konce války jich autor, kvůli incidentu známému jako *Kjódaí haiku džiken*<sup>497</sup> (viz níže),

---

Tanaka – samotným císařem označený za lháře (REISCHAUER, E. O. – A. M. CRAIG. *Dějiny Japonska*, str. 236) – tlak neustál a jeho vláda padla.

<sup>491</sup> *Tenkó* 転向.

<sup>492</sup> Hajaši Fusao 林房雄 (1903–1975).

<sup>493</sup> KEENE, D. „Japanese Literature and Politics in the 1930s“, str. 226–7.

<sup>494</sup> KEENE, Donald. „The Barren Years. Japanese War Literature“. *Monumenta Nipponica*. [online] Vol. 33, No. 1, str. 67.

<sup>495</sup> *Sensó haiku* 戦争俳句.

<sup>496</sup> Saitó Sanki 西東三鬼 (1900–1962).

<sup>497</sup> *Kjódaí haiku džiken* 京大俳句事件 (incident *Haiku* Kjótské univerzity)

nenapsal příliš mnoho.<sup>498</sup> Následující ukázka jeho válečné *haiku* naráží na boje probíhající v severní Číně:

黄土の闇銃弾一箇行きて還る<sup>499</sup> [676]  
*Ódo no jami / džúdan ikko / jukite kaeru*

Temnota nad žlutou půdou,  
jedna kulka  
vyrazila do boje a vrátila se

Tato *haiku* nepravidelného rozsahu má ilustrovat situaci přímo na bojišti v Číně, o čemž svědčí výraz *ódo* („žlutá půda“). Konkrétně vykresluje noční přestřelku – japonský voják vystřelil na nespátrného nepřítele, jehož tušíme ve tmě a který střelbu opětuje. Vzniká tak zdání, že kulka vypálená japonským vojákem se k němu znovu vrací, neboť slovesné spojení *jukite kaeru* (zde přeloženo jako „vyrazila do boje a vrátila se“) doslova vyjadřuje pohyb od mluvčího a následně zpět k němu.

Nicméně pochopitelně byli i tací básníci, kteří se války coby vojáci skutečně zúčastnili. Týká se to například Hasegawy Soseie,<sup>500</sup> který narukoval a roku 1937 se účastnil bojů v Číně.<sup>501</sup>

みいくさは酷寒の野をおほひ征く<sup>502</sup> [575]  
*Miikusa wa / kokkan no no wo / óijuku*

Bitva zahalila  
planinu  
sevřenou mrazem

Tato báseň *haiku* působí mnohem věrohodněji než řada jiné válečné básnické produkce této doby. V souladu s principem *šasei* je zde poměrně výstižně zachycena situace na válečné frontě, tak jak ji vidí a vnímá přímý účastník střetu. Ve srovnání s mnoha jinými válečnými básněmi zde zcela postrádáme fráze vyjadřující odhodlání a

<sup>498</sup> HAJAŠI, Tecu. „Sozai to hassó no hensen“. In: *Atarašii sozai to hassó*. Tókjó: Kadokawa šoten, 1996, str. 120.

<sup>499</sup> cit. in: HAJAŠI, T. „Sozai to hassó no hensen“, str. 120.

<sup>500</sup> Hasegawa Sosei 長谷川素逝 (1907–1946).

<sup>501</sup> HAJAŠI, T. „Sozai to hassó no hensen“, str. 121.

<sup>502</sup> cit. in: HAJAŠI, T. „Sozai to hassó no hensen“, str. 121.

statečnost japonského vojáka, deklamování hesel prezentujících „vznešené“ cíle Japonska i urážlivé výroky na adresu nepřátelské strany. Namísto toho autor úsporně, leč velmi výstižně vykresluje scénérii, v níž se ocitl. To, co onen voják v daný moment vnímá nejintenzivněji, je mrazivé počasí. Nejsilnější emocí, kterou právě pociťuje, je ukrutný chlad, nikoli zášť vůči nepříteli (který v mrazu zřejmě trpí zrovna tak) nebo hrdost na příslušnost k japonské armádě a národu (jenž nemá o nesnesitelných podmínkách na frontě sebemenší představu). A právě tento realistický prvek činí i celou báseň čtenářsky atraktivnější a autorovy emoce v ní obsažené srozumitelnějšími.

Třebaže se někteří japonští spisovatelé, básníci či novináři (obvykle v rámci jednotek *Penbutai*<sup>503</sup>) dostali až k válečné frontě, mnozí jiní zůstávali v Japonsku a oslavná vlastenecká díla burcující obyvatelstvo k ještě větší podpoře války, politiky japonské vlády a odhodlání položit život za císaře psali – podobně jako výše uvedený Saitó Sanki – na základě informací (často značně zkreslených), které se k nim dostávaly stejnou cestou jako k ostatním občanům, tj. přes média kontrolovaná oficiálními orgány. Autoři, kteří zůstávali v Japonsku, pak nezdědko vstupovali do různých vlasteneckých organizací a pochopitelně psali zejména tak, jak od nich očekávala oficiální místa. Hlavní úlohou japonských literátů v tomto válečném období bylo především pozvednout a posílit vlastenecké cítění Japonců.

Spisovatelé a básníci, kteří nesouhlasili s děním v zemi a především s kroky japonské vlády a armády, se namísto aktivního odporu většinou raději odmlčeli. Jakékoli protirežimní projevy by s největší pravděpodobností měly za následek přinejmenším uvěznění autora (eventuálně vydavatele). Navíc by byly realizovatelné pouze formou undergroundu, jelikož fungující přísná válečná cenzura nedovolila, aby se díla výrazněji vystupující proti militaristickému režimu mezi občany vůbec dostala.

Jelikož Japonsko během druhé světové války nebylo žádnou z nepřátelských stran okupováno (ale naopak samo řadu zemí okupovalo), neexistovalo v této zemi ani žádné hnutí za svobodné Japonsko dožadující se radikálních změn, jež by zemi napomohly vyvést z válečného konfliktu. Rovněž je pozoruhodné, že žádný z předních japonských autorů před domácím režimem neuprchl do emigrace.<sup>504</sup>

---

<sup>503</sup> Tzv. Jednotky pera *Penbutai* ペン部隊 později spadající pod *Nihon bungaku hókokuikai* 日本文学報告会 (Japonská literární vlastenecká asociace) – jednalo se o zvláštní skupiny literátů, novinářů a umělců, kteří byli vysíláni na válečnou frontu a na dobytá území, odkud měli reportovat (v duchu propagandy) o vojenských úspěších japonské armády, entusiasmu jejich příslušníků a v neposlední řadě o tom, jak místní obyvatelstvo nadšeně vítá a pozitivně přijímá japonské „osvoboditele“.

<sup>504</sup> KEENE, Donald. „Japanese Writers and the Greater East Asia War“. *The Journal of Asian Studies*. [online] Vol. 23, No. 2, str. 210.



Japonská Vládní informační kancelář<sup>505</sup> se až do konce válečného konfliktu snažila udržovat občany v nevědomosti. S blížícím se koncem druhé světové války a s vidinou prohry (navzdory značnému úsilí japonské propagandy až do poslední chvíle obyvatelstvo ubezpečovat a přesvědčovat o úspěších japonské armády na bojištích) již někteří spisovatelé a básníci své dosavadní nadšení pro podporu války začínali ztrácet, jiní však naopak prostřednictvím tvorby své neutuchající vlastenecké snažení ještě zesílili.

#### 4.2.1 Poezie ve službách válečné ideologie

Válečná léta jsou pro japonskou literaturu charakteristická mimo jiné vznikem enormního množství poezie. Básníci – bez ohledu na preferovanou básnickou formu – jednak publikovali svá díla podporující válečné úsilí Japonska a současně také napadali a zesměšňovali stranu nepřítele, oslavovali dílčí japonská vítězství a v poslední fázi války vybízeli japonský národ k obraně území před blížícími se nepřáteli.<sup>506</sup> Vojenské úspěchy, jichž Japonsko poměrně snadno dosahovalo až zhruba do poloviny roku 1942, byly impulsem pro obrovský rozmach obzvláště v případě poezie *tanka*, ale i dalších básnických forem,<sup>507</sup> ty však (a to včetně *haiku*) stály poněkud stranou.

V průběhu druhé světové války byl stále literárně činný jeden z předních japonských básníků první poloviny 20. století Saitó Mokiči.<sup>508</sup> Řadí se mezi japonské autory, kteří v této době psali v duchu prosazované ideologie básně oslavující válku. Mimoto je ovšem uznáván také jako autor literárně-teoretických a literárně-historických spisů, jež jsou jak po umělecké tak po obsahové stránce v současnosti ceněny mnohem více než jeho tehdejší básnická tvorba. Tento původně lyrický básník (a také lékař) zastával názor, že poetická tvorba musí vycházet z pečlivého pozorování světa, přičemž vlastní básně obohacoval jednak onomatopoickými výrazy či pojmy z lékařského prostředí, ale například i archaickými prostředky jako *makurakotoba*<sup>509</sup> (viz kapitulu 2 „Formální náležitosti poezie *tanka* a *haiku*“).

Během druhé světové války psal vlasteneckou poezii reprezentovanou především sbírkou *Kan'un*<sup>510</sup> (Chladná mračna). Svě vlastenecké básně Mokiči nezřídka

<sup>505</sup> Vládní informační kancelář – *Naikaku džóhó kjoku* 内閣情報局.

<sup>506</sup> KEENE, D. „The Barren Years. Japanese War Literature“, str. 90.

<sup>507</sup> KEENE, D. „Japanese Writers and the Greater East Asia War“, str. 214.

<sup>508</sup> Saitó Mokiči 齊藤茂吉 (1882–1953). Básník poezie *tanka* a vůdčí osobnost skupiny *Araragi*.

<sup>509</sup> WINKELHÖFEROVÁ, V. *Slovník japonské literatury*, str. 246.

<sup>510</sup> *Kan'un* 寒雲.

napsal po zhlédnutí ideologicky zabarvených žurnálů uváděných v biografech a několik jeho básní tohoto charakteru bylo posléze vysíláno i rozhlasově.<sup>511</sup> Amy Vladeck Heinrich uvádí, že emoce obsažené v těchto jeho básních lze interpretovat jako „pocity staršího muže, jenž vidí mladíky odcházet do bitvy“.<sup>512</sup> O umělecké úrovni některých Mokičiho vlasteneckých básní prezentovaných nejen prostřednictvím rozhlasu však lze diskutovat. Pro tento kvalitativní výkyv ovšem Heinrich nabízí logické vysvětlení: pakliže měl svou vlasteneckou až nacionalistickou poezií oslovit celý národ, nebyl schopen „promlouvat svým pravým básnickým hlasem“,<sup>513</sup> ale naopak byl do značné míry svazován očekáváním rozhlasových redaktorů i veřejnosti. Saitó Mokiči však byl coby básník velmi plodný – za život publikoval zhruba šestnáct sbírek poezie, z nichž si literární kritika většiny cení mnohem více než sbírky *Kan'un*. Mokičiho válečnou poetickou tvorbu necht' ilustruje několik následujících ukázek převzatých právě ze sbírky *Kan'un*:

陣ちんのなかにささやかにせ爲るたままつり靈祭二本の麥酒そなへありたり<sup>514</sup> [67577]

*Džin no naka ni / sasajaka ni seru / tamamacuri / nihon no bíru / sonaearitari*

V táboře  
skromně slaví  
svátek zemělých,  
obětuji dušičkám  
dvě lahve piva

Mokiči se v této básni *tanka* pokusil vykreslit chvíli, kdy se vojáci pobývající ve vojenském táboře, daleko od svých rodin, na okamžik oprostí od myšlenek na válečnou realitu a společně se zastaví, aby – byť pouze v nutných podmínkách poblíž fronty – rituálně uctili své zesnulé příbuzné a blízké. V provizoriu tábora vojáci vezmou za vděk i tak prostou obětinou, jakou se v dané chvíli stávají dvě lahve obyčejného piva. V úvodním trojverší básník scénu lokalizoval místně i časově – zavedl nás do prostředí vojenského tábora a výrazem *tamamacuri* („svátek zemělých“) situaci

<sup>511</sup> HEINRICH, Amy Vladeck. *Fragments of Rainbows: The Life and Poetry of Saitō Mokichi, 1882–1953*. New York: Columbia University Press, 1983, str. 66.

<sup>512</sup> viz tamtéž.

<sup>513</sup> viz tamtéž, str. 69.

<sup>514</sup> Kan'un (Saitó Mokiči rjóri kašú) Haihó cúšin tankahen. [online] Nakamura Seiši [vid. 21. 8. 2013]. Dostupné z: [http://blog.goo.ne.jp/0323\\_2006/e/2642d37940092135c6a5b3d3a4bfd5a3](http://blog.goo.ne.jp/0323_2006/e/2642d37940092135c6a5b3d3a4bfd5a3)

zasadil doprostřed léta.<sup>515</sup> Zatímco úvodní trojverší (*kami no ku*) čtenáře se scénérií teprve seznamuje, koncové dvojverší (*šimo no ku*) zmínkou prosté a hmatatelné obětiny zintenzivňuje dojem z podmínek, v nichž se vojáci nacházejí. I tyto podmínky, tak jak jsou prezentovány, však lze vykládat různě, přičemž jednou z možných a snad i pravděpodobných interpretací je přesvědčení autora, že vojáci i navzdory nezáviděníhodnému prostředí mohou svobodně provádět rituály veskrze civilní a tudíž i poněkud vybočující z armádního řádu. Pakliže by však svátek zemřelých trávili ve svých domovech a se svými příbuznými, na rodinný oltářík by nepochybně kladli poněkud odlišné předměty (např. *sake* namísto piva). Prostotu celého rituálu pak podtrhuje také použití výrazu *sasajaka ni* („skromně“). Umístěním celého výjevu do bezprostřední blízkosti bojiště básník dále nabídl možnost chápat rituály sloužící k uctění duší zemřelých nejen v rodinném slova smyslu, ale rovněž coby vzpomínku na padlé spolubojovníky.

Z hlediska poetiky lze konstatovat, že báseň neobsahuje žádné metafory či vysloveně překvapivé obraty. Jedná se víceméně o jednoduché zachycení daného momentu tak, jak si ho autor představoval (nebo jak ho možná zahlédl v žurnálu), což je v souladu se Šikiho principem *šasei*. Obsah znázorněné situace je tudíž důležitější než umělecký aspekt básně. Po formální stránce si čtenář povšimne *džiamari* v prvním verš (6 mór), jedná se však o minimální odchylku v rozsahu, neboť výslovnost slovního spojení *džin no* by teoreticky mohla splývat v *džino*, a tak by byl standardní rozsah dodržen. (Podobná technika úpravy výslovnosti za účelem dodržení předepsaného rozsahu je ovšem pravděpodobná spíše u staré, klasické poezie, která byla přednášena ve speciálním zpěvním rytmu umožňujícím zásahy tohoto charakteru.) Autor se rovněž přidržel tradičního členění básně *tanka* na trojverší a na ně navazující dvojverší, jež úvodní sloku rozvíjí a kompletuje celý obraz a obsah sdělení. V básni se vyskytují prvky klasické japonštiny (*seru*, *sonaearitari*), vedle nich figuruje i lexikální výpůjčka z evropských jazyků – *bíru* („pivo“). Nabízí se domněnka, že básník pro zápis tohoto výrazu použil znaky, aby toto cizí slovo z básně příliš „nevyčnívalo“, což by v případě pojmu přejatého z evropského jazykového prostředí<sup>516</sup> v básni zbarvené japonskou nacionalistickou ideologií skutečně nebylo žádoucí. Avšak nelze spoléhat na to, že

---

<sup>515</sup> Striktně vzato může výraz *tamamacuri* sloužit i jako jedno ze sezónních slov, ta ovšem v případě poezie *tanka* nejsou vyžadována. Ze slovníků *saidžiki* se nicméně dozvídáme, že *tamamacuri* je *kigo* odkazující k podzimu, třebaže v praxi se tento svátek (odpovídající svátku *o-bon*) slaví v srpnu a dle lunárního kalendáře v sedmém měsíci. Zdánlivou nesrovnalost lze vysvětlit odlišným dělením roku podle starého (tj. lunárního) kalendářního systému, podle kterého podzim začíná právě sedmým měsícem.

<sup>516</sup> Výraz *bíru* byl do japonštiny přejat z nizozemštiny.

myšlenkové pochody a autorské strategie básníka se ubíraly právě tímto směrem. Znak použité pro zápis slova *bíru* lze totiž číst také *bakušu* – rozsah i význam zcela odpovídá pojmu *bíru*, tento výraz si však čtenář s evropskými jazyky a potažmo západním kulturním prostředím nebude spojovat. Ačkoli lze předpokládat, že báseň v této podobě splňovala očekávání oficiálních míst, můžeme konstatovat, že ideologický podtext této *tanky* na povrch nevystupuje natolik očividně, že by čtenáře příliš vyrušoval.

V jiných básních se ovšem Mokičimu nepodařilo ideologii do díla zakomponovat tak dobře, aby na dnešního čtenáře nepůsobila rušivě, o čemž svědčí např. následující ukázka z jeho válečné tvorby:

塹壕に見ゆるまはだか眞裸の工兵が今し酒のものおそむ物恐れなし<sup>517</sup> [58577]

*Zangó ni / mijuru mahadaka no / kóhei ga / ima ši sake nomu / monoosore naši*

Nazí ženisté,  
co vidět jsou  
v zákopech,  
popíjí alkohol,  
ničeho se nebojí

V této básni *tanka*, u níž opět (tentokrát v druhém verši) pozorujeme *džiamari*, nás Mokiči přivádí již přímo na frontu. Z výrazu *mahadaka* („nazí“, „úplně nazí“) lze usuzovat, že i tato scénérie je zasazena do parných letních měsíců. Atmosféru horkého dne na bojišti vedle zmínky nahých těl ženistů dokresluje čtvrtý verš, z nějž se dozvídáme, že vojáci, patrně hloubící zákopy, se osvěžují alkoholem (pravděpodobně opět pivem). Až posud se báseň může jevit jako poměrně věrohodné zachycení reality (*šasei*) na frontě uprostřed žhavého léta. Bezprostřednost zobrazovaného okamžiku podtrhuje partikule *ši* ve čtvrtém verši, která měla původně funkci důrazu, leč od období Heian je již vnímána coby značně archaická a například ve středověké poezii se používala víceméně z rytmických, nikoli významových důvodů.<sup>518</sup> V básni pozorujeme i další prvky klasické japonštiny – jako přívlastkový tvar slovesa *mijuru* či koncový zápor *naši*. Mezi čtvrtým a pátým veršem nastává předěl (celkově se tedy jedná o typ *gošičičó*). Poslední verš („ničeho se nebojí“) je významově od předchozí části *tanky*

<sup>517</sup> Kan'un (Saitó Mokiči rjóri kašú) Haihó cúšin tankahen. [online] Nakamura Seiši [vid. 21. 8. 2013]. Dostupné z: [http://blog.goo.ne.jp/0323\\_2006/e/2642d37940092135c6a5b3d3a4bfd5a3](http://blog.goo.ne.jp/0323_2006/e/2642d37940092135c6a5b3d3a4bfd5a3)

<sup>518</sup> KLÍMA, T. *Učebnice klasické japonštiny*, str. 180.

poněkud odlišný a celkové vyznění básně posouvá do jiné roviny. Závěr dává tušit, že báseň byla napsána prvoplánově jako propaganda, jež měla japonské obyvatelstvo přesvědčit o kuráži a neohroženosti císařské armády.

Výsledek působení japonské válečné propagandy lze pozorovat v další básni, v níž tentýž autor vyjadřuje pocity v té době považované za žádoucí:

羽前なる弟の子が満州に行くをよろこび飯くふわれは<sup>いひ</sup> [57577]

*Uzen naru / otóto no ko ga / Manšú ni / iku wo jorokobi / ii kuu ware wa*

Synovec,  
co žije v Uzenu,  
narukuje do Mandžuska,  
s radostí dnes jím  
svou rýži

Nadšení sálající z této básně *tanka* je – viděno dnešní perspektivou – až zarážející. Autor je potěšen vědomím, že jeho synovec je povolán a dostal rozkaz odejít bojovat do Mandžuska. Namísto nejistoty a obav o příbuzného, které bychom zřejmě spíše předpokládali, se dostavuje pocit radosti, že jeden z rodinných příslušníků se zapojí do bojů a to právě v oné lokalitě. Hrdost snad již přesahující zdravé vlastenectví vyjádřená v této básni se svým způsobem podobá entusiasmu (ať už upřímnému či strojenému), jaký pozorujeme u mnoha básní pilotů *kamikaze*<sup>520</sup> (viz níže). S těmi tuto *tanku* pojí mimo jiné také nenápadná reference ke starému Japonsku – zde reprezentovaná místním názvem Uzen, což je původní označení provincie rozkládající se přibližně na území dnešní prefektury Jamagata na severu Honšú. Básník jako by tím odkazoval ke starému císařství.

Lze věřit tomu, že japonské obyvatelstvo (nebo přinejmenším jeho mužská část) nezanedbatelně ovlivněné propagandou skutečně mohlo podobné pocity sdílet. Ať už se báseň dnešnímu čtenáři jeví sebevíc ideologická, nepochybně je dokumentem své doby. I navzdory nepřehlédnutelnému názorovému zabarvení, na současného čtenáře

<sup>519</sup> Kan'un (Saitó Mokiči rjóri kašú) Haihó cúšin tankahen. [online] Nakamura Seiši [vid. 21. 8. 2013]. Dostupné z: [http://blog.goo.ne.jp/0323\\_2006/e/2642d37940092135c6a5b3d3a4bfd5a3](http://blog.goo.ne.jp/0323_2006/e/2642d37940092135c6a5b3d3a4bfd5a3)

<sup>520</sup> *Kamikaze* 神風, doslovně „božský vítr“, je hovorový výraz. Plné označení zní *Šinpú tokubecu kógekitai* 新風特別攻撃隊, česky Speciální útočné jednotky „Božský vítr“. (Výraz *šinpú* lze číst také *kamikaze*). V této práci bude pro zjednodušení výraz *kamikaze* užíván s vědomím, že v tomto kontextu se v Japonsku běžně nepoužívá, nicméně na Západě je hojně rozšířen.

působícímu až absurdně, je však potřeba na této básni vyzdvihnout její zdařilou básnickou dikci, již se odlišuje například od předchozí ukázky válečné tvorby téhož autora. Za zmínku rozhodně stojí také eufonie ve čtvrtém a pátém verši (*iku wo jorokobi / ii kuu*). Prvky gramatiky klasické japonštiny (*naru*, vazba *iku wo*) i použité zastaralé lexikum (vedle toponyma Uzen také archaický výraz *ii* označující vařenou rýži) básni dodávají nádech tradičního pojetí poezie *tanka*. Přelom třetího a čtvrtého verše dále obsahuje enjambement, neboť sloveso *iku* („jít“) je vnímáno dohromady s předchozí vazbou *Manšú ni* („do Mandžuska“).

Saitó Mokiči je příkladem významné osobnosti moderního japonského básnictví, jejíž pověst – viděno s odstupem doby – byla angažovaností v propagandistických aktivitách do jisté míry pošramocena. Nebylo mnoho těch, kteří by si dovolili ve své tvorbě otevřeně kritizovat japonskou účast ve válce. Přesto však narážíme na několik básní, v nichž autoři alespoň naznačili, že osobně s válkou nesouhlasí. Kupříkladu Jamaguči Mokiči<sup>521</sup> v této básni z roku 1937 poukázal na skutečnost, že válka si již vyžádala velké množství obětí.

戦ひはきびしからむと戦死者の載らざる新聞見つつおもへり<sup>522</sup> [57587]

*Tataikai wa / kibišikaramu to / senšiša no / norazaru šinbun / micucu omoeri*

Boje jsou zřejmě kruté,  
přišlo mi na mysl  
při pohledu do novin,  
kde jména padlých ve válce  
neuvádí

Své znepokojení autor vyjádřil slovy „kde jména padlých ve válce neuvádí“ – básník předpokládá, že v případě, že by v boji padlo jenom několik mužů, bylo by možné jejich jména v tisku uveřejnit. Počet obětí bojů je však tak vysoký, že není reálné je v novinách všechny jmenovat. Ve skutečnosti Japonci v druhé polovině roku 1937 při svém postupu čínským územím svedli řadu krvavých bitev a dopouštěli se i masakrování obyvatelstva (především v Nankingu). Nelze očekávat, že by domácí média o tomto počínání japonské armády informovala pravdivě a detailně. I přesto je

<sup>521</sup> Jamaguči Mokiči 山口茂吉 (1902–1958).

<sup>522</sup> *Gendai kašú*, str. 301.

básník zneklidněn, neboť si patrně uvědomuje závažnost a celkový rozsah rodícího se konfliktu.

Podobně opatrně se odvrácené strany války dotkl i Mija Šúdži<sup>523</sup> v následující ukázce:

国のため死にし屍ぞいま焼かる哀しと言ひ得ば我ら歎かざらむ<sup>524</sup> [57588]

*Kuni no tame / šiniši kabana zo / ima jakaru / kanaši to iieba / warera nakazaramu*

Ted' spálí  
mrtvoly těch,  
kdož padli za vlast,  
moci nad jejich smrtí vyjádřit smutek,  
asi bychom neplakali

Přirozenou reakcí básníka na zmařené životy padlých je lítost a zármutek. V prostředí, kde se oficiální místa snaží společnost přesvědčit o pozitivěch počínání japonské armády a vlády a burcuje obyvatelstvo k podpoře svých vojsk, není žádoucí projevit slabost a smutek, který by mohl znamenat zpochybnění a nesouhlas s propagovanou politikou. Pozůstali nemohou nahlas vyslovit kritiku, mohou pouze tiše truchlit.

Lze tedy konstatovat, že vznikaly rovněž básně obsahující alespoň minimální náznak nesouhlasu s vývojem válečné situace. Otevřenou kritiku a odsouzení kroků japonské armády a vlády si ovšem autoři nemohli dovolit. Třebaže básníci uvědomující si reálnou povahu věcí a pociťující přirozenou lidskou lítost nad ztrátami na životech, kteří se odhodlali tyto své emoce prezentovat prostřednictvím tvorby, byli v této době v menšině, vnímám jako pozitivní zjištění fakt, že i efektivní japonská válečná propaganda a cenzura měla své trhliny a nezlomila myšlení skutečně celého národa.

Pozoruhodně ideologicky zabarvené básně *tanka* v průběhu války tvořil i básník Kawada Džun,<sup>525</sup> jak je zřejmé například z následující silně protizápadně orientované ukázky:

ついにその仮面脱ぎ捨てて牙をむく英吉利奴亜米利加奴<sup>526</sup> [57577]

<sup>523</sup> Mija Šúdži 宮終二 (1912–1986).

<sup>524</sup> *Gendai kašú*, str. 361.

<sup>525</sup> Kawada Džun 川田順 (1882–1966).

<sup>526</sup> cit. in: KEENE, D. „Japanese Writers and the Greater East Asia War“, str. 214.

Nakonec odhodili  
své masky,  
vycenili tesáky  
zlosyni z Anglie,  
zlosyni z Ameriky

Autor se v této básni ostře vyhraňuje vůči dvěma hlavním nepřítelům Japonska – Británii a Spojeným státům americkým – a to dosti nevybíravým způsobem. V úvodním trojverší tyto země prezentuje jako toho, kdo se nyní po letech zdánlivého přátelství či spojení ukázal v pravém světle jako nekale uvažující zákeřný protivník. Výraz *jakko* („zlosyni“) opakovaně použitý v závěrečném dvojverší a adresovaným těmto národům lze interpretovat jako hanlivé označení osoby, již někdo pohrdá a které spílá. Použití podobného výrazu v japonské tradiční poezii rozhodně nelze označit za běžné – jedná se o pojem nejen nepoetický, ale rovněž značně expresivní a vulgární. Básník jej však do básně zakomponoval, aby ještě více zdůraznil to, jak nepříteli své vlasti pohrdá.

Uvedme také vynikající básníka a sochaře Takamuru Kótaró,<sup>527</sup> jenž dříve mimo jiné publikoval poezii *tanka* v časopise *Mjódžó* a několik let pobýval na studiích v USA, Británii a Francii. Během druhé světové války se taktéž stal básníkem písčím v souladu s požadavky válečného režimu a dokonce stanul v čele básnické sekce Japonské literární vlastenecké asociace.<sup>528</sup> Psal silně vlasteneckou až xenofobní poezii,<sup>529</sup> což je obzvláště vzhledem k jeho předchozímu působení na zahraničních vzdělávacích institucích a k jeho zájmu o francouzskou poezii přinejmenším zarážející. Po válce Takamura Kótaró svou válečnou básnickou tvorbu označil za „pomatenou stupiditu“<sup>530</sup> a je mu ke cti, že na rozdíl od některých jiných básníků s podobnou zkušeností se k této své temné životní kapitole nebál přiznat. Básník se tak stal příkladem muže, který za vypjatých okolností podlehl tlaku svého okolí a dopustil se skutků, které by za normálních okolností nebyl schopen a ochoten vykonat.

---

<sup>527</sup> Takamura Kótaró 高村光太郎 (1883–1956).

<sup>528</sup> „Takamura Kótaró“. In: *Japan: An Illustrated Encyclopedia*, str. 1509–1510.

<sup>529</sup> KEENE, D. „Japanese Writers and the Greater East Asia War“, str. 213.

<sup>530</sup> WINKELHÖFEROVÁ, V. *Slovník japonské literatury*, str. 272.



#### 4.2.2 *Kjó dai haiku džiken*

Počátek 30. let také poznamenaly určité konflikty a rozeprže uvnitř japonské literární (přesněji básnické) obce. Vzniklo několik nových básnických uskupení, jež se stavěla do opozice vůči linii poezie *haiku* ražené časopisem *Hototogisu* a vystupovala proti tradičnímu pojetí poezie *haiku*. Jednalo se například o členy skupiny *Kjó dai haiku*<sup>531</sup> a básníky sdružující se kolem některých časopisů (*Haiku seikacu*<sup>532</sup>, *Nippon haiku*<sup>533</sup> atd.), z nichž mnohé byly v tomto období zrušeny.<sup>534</sup>

Velmi častým terčem pronásledování se pak stávali básníci náležející k hnutí *Šinkó haiku undó*<sup>535</sup> (Hnutí nové *haiku*), které se názorově rozcházelo s konzervativní školou kolem *Hototogisu* a usilovalo o modernizaci formy *haiku* tak, aby lépe reflektovala soudobou společnost. Tito básníci necítili potřebu používat v poezii *haiku* sezónní slova *kigo*, vyhledávali novou, svěží tematiku,<sup>536</sup> zabývali se pro tuto poezii netradičními tématy (např. sociální rovností) a uplatňovali různé modernistické styly (surrealismus apod.).<sup>537</sup> V letech 1940 a 1941 byla řada básníků náležících k těmto směrům pronásledována a zatýkána japonskou tajnou policií. Mnozí z nich se dokonce ocitli ve vězení a tuto zkušenost posléze také zpracovávali ve své básnické tvorbě – např. básník Akimoto Fudžio<sup>538</sup>, jenž tuto novou vězeňskou tematiku zachytil ve sbírce *Kobu*<sup>539</sup> (Boule).<sup>540</sup>

Itó Júki uvádí, že právě řada uznávaných básníků poezie *haiku* dodržujících tradiční podobu *haiku* a sdružujících se kolem časopisu *Hototogisu* měla vazby na japonskou tajnou policii a Vládní informační kancelář, otevřeně podporovala válečné úsilí Japonska a stavěla se za skupiny klonící se k fašismu.<sup>541</sup> Tito tradicionalisté tvrdili, že psát *haiku* bez sezónních slov znamená jít proti tradici, což podle nich bylo lze chápat i jako tendence směřující proti japonskému císařství.

Básníci řadící se k hnutí *Šinkó haiku undó* se ve své tvorbě od tradiční koncepce odkláněli, navíc se o válce vyjadřovali s despektem, popisovali její krutost a absurditu či

<sup>531</sup> *Kjó dai haiku* 京大俳句 (*Haiku* Kjótské univerzity).

<sup>532</sup> *Haiku seikacu* 俳句生活 (Život *haiku*).

<sup>533</sup> *Nippon haiku* 日本俳句 (Japonská *haiku*).

<sup>534</sup> ITŌ, Yūki. „New Rising Haiku: The Evolution of Modern Japanese Haiku and the Haiku Persecution Incident“. *Simply Haiku: A Quarterly Journal of Japanese Short Form Poetry*. [online] Vol. 5, No. 4.

<sup>535</sup> *Šinkó haiku undó* 新興俳句運動.

<sup>536</sup> HAJAŠI, T. „Sozai to hassó no hensén“, str. 120.

<sup>537</sup> ITŌ, Y. „New Rising Haiku“. Dostupné online.

<sup>538</sup> Akimoto Fudžio 秋元不死男 (1901–1977).

<sup>539</sup> *Kobu* 癩.

<sup>540</sup> HAJAŠI, T. „Sozai to hassó no hensén“, str. 121.

<sup>541</sup> viz ITŌ, Y. „New Rising Haiku“. Dostupné online.

dokonce pociťovali lítost s nepřítelem.<sup>542</sup> Z tohoto důvodu mohli být svými protivníky snadno označeni za vlastizrádce, a proto se počátkem 40. let často ocitali ve vězení, byli mučeni nebo posíláni na frontu. Rovněž takzvaně „nepohodlní“ básníci, kteří pobývali na svobodě, měli možnosti projevit se veřejně prostřednictvím své tvorby značně zkomplikované. Na přelomu 30. a 40. let například Takahama Kjoši usiloval o to, aby do připravované antologie *Haiku sandaišū*<sup>543</sup> (Sbírka poezie *haiku* za třicet let) tvorba básníků patřících k *Šinkó haiku undó* vůbec nebyla zahrnuta.<sup>544</sup>

### 4.2.3 Poezie z fronty i štábu

Také poezie *tanka* se během válečných let dočkala jistého znovuoživení, neboť byla považována za nejčistší možné „vyjádření japonské duše“<sup>545</sup> a nejtradičnější ze všech v té době používaných japonských básnických forem. Poezii – ať už ideologicky zabarvenou či nikoli – však v této době neskládali pouze zkušení básníci. Také mnozí vojáci, kteří se přímo účastnili bojů, vytvořili básně, jež byly posléze otiskovány v novinách a časopisech.<sup>546</sup> Oficiální místa tím nepochybně chtěla přesvědčit japonskou veřejnost o statečnosti a odhodlanosti japonských vojáků bojovat a zemřít za svou vlast. Měli se tak stát vzorem a inspirovat ostatní občany k podobně hrdinským činům a posílit jejich patriotismus (resp. nacionalismus). Japonští vojáci často psali básně převážně v této formě – a to nezřídka ve chvíli, kdy bylo téměř jisté, že se jejich život chýlí ke konci. Týká se to mimo jiné i pilotů speciálních útočných leteckých jednotek známých jako *kamikaze* (viz níže). Podobně však před popravou skládali básně například i váleční zločinci odsouzení v procesech po skončení druhé světové války.<sup>547</sup> Ve skutečnosti je však tradice psaní básní před smrtí mnohem starší a vychází z buddhistických zvyklostí.

Vlastenecké básně *tanka* skládal např. někdejší generál japonské armády Saitó Rjú.<sup>548</sup> Ve svých básních mimo jiné oslavoval útok japonských leteckých jednotek na Pearl Harbor,<sup>549</sup> třebaže sám se útoku neúčastnil, jelikož byl kvůli několika

---

<sup>542</sup> ITŌ, Y. „New Rising Haiku“. Dostupné online.

<sup>543</sup> *Haiku sandaišū* 俳句三代集.

<sup>544</sup> ITŌ, Y. „New Rising Haiku“. Dostupné online.

<sup>545</sup> KEENE, D. „Japanese Writers and the Greater East Asia War“, str. 214.

<sup>546</sup> KEENE, D. „The Barren Years. Japanese War Literature“, str. 68.

<sup>547</sup> TREAT, John Whittier. „Beheaded Emperors and the Absent Figure in Contemporary Japanese Literature“. [online] Vol. 109, No. 1, str. 104.

<sup>548</sup> Saitó Rjú 齊藤瀏 (1879–1953).

<sup>549</sup> KEENE, D. „Japanese Writers and the Greater East Asia War“, str. 213.

armádním incidentům<sup>550</sup> v předchozích letech přesunut do zálohy, potažmo z armády vyloučen.<sup>551</sup> Následující ukázka demonstruje Saitóův postoj vůči nepřátelům Japonska:

米英を葬る時来てあな清し四天一時に雲晴れにけり<sup>552</sup> [58577]

*Beiei wo / hómuru toki kite / ana sugaši<sup>553</sup> / šiten ičidži ni / kumo harenikeri*

Nadešel čas  
pohřbít Ameriku a Anglii,  
obloha se vyjasnila,  
do čtyř světových stran,  
mraky se rozplynuly

Autor v této básni nepatrně přesahující standardní rozsah (*džiamari*) formy *tanka* a využívající prvků klasické japonštiny (*sugaši*, *harenikeri*) v prvních dvou verších rezolutně prezentoval svůj postoj vůči Británii a Spojeným státům americkým – nespokojil se s pouhou porážkou, věřil v kompletní destrukci svých hlavních protivníků. Možná poněkud překvapivá je skutečnost, že Saitó Rjú takto horlivě volal po zničení dvou ústředních mocností západního světa již ve chvíli, kdy Japonsko s těmito zeměmi do otevřené války teprve vstupovalo. Protibritské a protiamerické nálady v japonské společnosti a především pak v japonské armádě tedy musely na sklonku roku 1941 nepochybně značně sílit, neboť entusiasmus vojska i způsob provedení hlavních útoků z této doby vypovídají o přesvědčení vrcholných představitelů a zřejmě i řadových vojáků, že se bude jednat o konflikt vyřešený rychle, rázně a definitivně. Koncové dvojverší básně pak prezentuje obraz poklidné scenérie po bitvě, potažmo po válce, kdy mraky, jež lze vnímat i metaforicky coby symbol nepřátelských vojsk, se rozptýlily a zmizely a nad Japonskem (a jím dobytými a ovládnutými teritorii) opět vysvitlo slunce.

Nutno podotknout, že viděna dnešní perspektivou tato *tanka* vyznívá sice poměrně úderně, ovšem spíše než jako báseň ji vnímáme jako pouhý propagandistický slogan. Navíc coby tvorba vysoce postaveného důstojníka japonské armády se jeví

---

<sup>550</sup> Účastnil se tzv. incidentu *Ni-ni-roku džiken* (二二六事件), k němuž došlo 26. 2. 1936 a při němž se část japonské armády tvořená především nižšími důstojníky pokusila o vojenský převrat.

<sup>551</sup> SAKAMOTO Taró, ed. *Kokuši daidžiten*, sv. 6. *Kokuši daidžiten henšū iinkai*. Tókjó: Jošikawa Kóbunkan, 1993, str. 207.

<sup>552</sup> cit. in: KEENE, D. „Japanese Writers and the Greater East Asia War“, str. 213.

<sup>553</sup> 清し *sugaši* – možno číst také *kijoši*.

poněkud nevěrohodná – například ve srovnání s básněmi řadových vojáků účastnících se přímo bojových akcí v přední linii (srovnej např. s poezií pilotů *kamikaze* níže).

Z pohledu japonského vojáka podobně optimisticky a uvědoměle vyznívá i následující ukázka téhož autora.

勝つと決めて戦ふ兵の朗らかさ弾に当たりし時も笑みつつ<sup>554</sup> [67577]

*Kacu to kimete / tatakau hei no / hogarakasa / tama ni atariši / toki mo emicucu*

Bujaré veselí vojáka,  
jenž bojuje  
odhodlán zvítězit –  
ač zasáhne ho kulka,  
dál se usmívá

V úvodním trojverší se autor snaží vykreslit obraz radosti vojáka, jenž s nezlomnou vírou ve vítězství bojuje a o úspěchu japonské strany vůbec nepochybuje. Koncové dvojverší, v němž pozorujeme enjambement (čtvrtý verš je v podstatě přívlastkem slovního spojení *toki mo* – doslova „i tehdy, když“ – obsaženého ve verši pátém), pak skýtá pointu, jež může být pro současného čtenáře překvapivá, až šokující, nicméně zcela odpovídá tehdejší oficiální rétorice. Báseň, jež opět minimálně přesahuje běžný rozsah a obsahuje také prvky klasické japonštiny (*ataraši, emicucu*), tak rovněž působí propagandistickým dojmem – statečný voják jde s plným nasazením a úsměvem na rtech do boje a navzdory určitým komplikacím je přesvědčen o jistém vítězství své vlasti nad nepřítelem. Lze předpokládat, že básně tohoto typu skutečně mohly velitelům japonské armády posloužit jako prostředek pro motivaci a povzbuzení vojska před bitvou. Není z nich však tak úplně patrný konkrétní osobní prožitek či pocit – jeví se spíše jako jakási burčující hesla.

Donald Keene si všímá pozoruhodné skutečnosti vyplývající z nejednoznačnosti japonštiny, díky níž je někdy možné určitý verš interpretovat několika různými způsoby. Keene jako příklad uvádí básně *tanka* vojáka Watanabeho Naokiho,<sup>555</sup> které byly po otištění roku 1940 oficiálními místy vysoce hodnoceny a oslavovány, neboť byly údajně ztělesněním ducha japonské armády. Tytéž básně se však dočkaly uznání

<sup>554</sup> cit. in: KEENE, D. „Japanese Writers and the Greater East Asia War“, str. 213.

<sup>555</sup> Watanabe Naoki 渡辺直己 (1908–1939).

i po válce, kdy byly naopak vyzdvihovány pro svůj domnělý humanismus.<sup>556</sup>  
Z Watanabeho tvorby uveďme alespoň jednu ukázkou:

憤ほろしき心湧き来る夕暮に反戦主義の語を思ひたり<sup>557</sup> [77577]

*Ikidórošiki / kokoro waki kuru / júgure ni / hansenšugi no / go wo omoitari*

V podvečer  
vzplanul  
ve mně hněv,  
na mysl mi vytanulo slovo  
pacifismus

V básni přesahující standardní rozsah *tanky* autor nejprve v úvodním trojverší zmíní své rozrušení a následně je specifikuje v druhé části básně. Zde se však nabízí dvojí možný výklad významu. První interpretace, kterou lze v době probíhající války očekávat spíše, by skýtala souvislost mezi slovem pacifismus a původem autorova hněvu. Pakliže by sám (mimo jiné coby voják císařské armády) věřil propagandistickým sloganům oné doby a přikláněl se k názorům podporujícím válku, bylo by možné už pouhou zmínku slova pacifismus vnímat jako určitou provokaci, jež nutně musela příznivce japonského vojenského počínání značně popuzovat. V takovém případě by varianta překladu závěrečného dvojverší zněla „když mi na mysl vytanulo slovo pacifismus“. Obsah úvodní sloky bychom tedy vnímali jako důsledek sdělení obsaženého v druhé sloce. Z tohoto úhlu pohledu pak báseň lze nepochybně chápat jako propagandistickou.

Ke zcela odlišnému vyznění však můžeme dospět, budeme-li příčinu a důsledek nahlížet opačným způsobem. Jestliže by původ autorových negativních emocí tkvěl kdesi vně básně (básník se například mohl doslechnout o nějaké události či nepřístojném počínání vojska, což jej rozlítilo), potom by pacifismus uvedený v závěru básně mohl být jakýmsi podvědomým přáním autora, aby ozbrojený konflikt co nejdříve skončil. Tento výklad by logicky nikterak nekorespondoval s tehdejší oficiální rétorikou a atmosférou vytvářenou v japonské společnosti. Tuto teorii jiné interpretace bylo pochopitelně možno otevřeně diskutovat a rozvíjet až po skončení války. Téma pacifismu v této básni tudíž vzbuzuje řadu otázek. Je hlavním smyslem básně snaha

<sup>556</sup> KEENE, D. „The Barren Years. Japanese War Literature“, str. 68.

<sup>557</sup> cit. in: OKAI, Takaši, ed. *Iwanami gendai tanka džiten*. 3. vyd. Tókjó : Iwanami šoten, 2000, str. 734.

autora vyjádřit svou podporu krokům japonské armády a pohrdání pacifistickými úvahami? Nebo se nám básník snaží dát najevo své znechucení válkou a touhu po míru? Bez detailnější znalosti okolností vzniku básně se jako o něco pravděpodobnější jeví první uvedený výklad.

Útokem na Pearl Harbor na sklonku roku 1941 Japonsko vstoupilo do války se Spojenými státy americkými a ještě do poloviny roku 1942 se mu úspěšně dařilo dobývat relativně rozsáhlá území ve východní a jihovýchodní Asii a části Tichomoří. Výsledkem neschopnosti dostatečně pružně nahrazovat materiální i personální válečné ztráty, jednostranně zaměřeného hospodářství, omezeného přístupu k surovinám téměř všeho druhu i neochoty pozemní armády a námořnictva spolupracovat a koordinovat vlastní kroky byly vojenské nezdary Japonska ve zbývající části druhé světové války. Vládní informační kancelář se však i nadále všemi dostupnými prostředky snažila přesvědčovat japonské obyvatelstvo o úspěšném pokračování konfliktu. Jak je ovšem patrné i z některých ukázek uvedených výše, většina propagandou zabarvené válečné literární produkce ovšem vždy nutně nemusela dosahovat valné úrovně. Autoři mohli psát jedině tak, jak jim umožňovala cenzura, a nemohli si ve své tvorbě dovolit otevřeně být jen zapochybovat o smyslu bojů či vyjádřit se proti válce a režimu. Na prvním místě byl žádoucí obsah sdělení, nikoli forma či estetický účinek. Umělecká úroveň ideologicky zabarvených literárních děl byla až druhořadá. Přesto však mezi básněmi vytvořenými během války ať už zkušenými básníky či prostými vojáky existují i takové básně, jež jsou – někdy navzdory určitým formálním nedokonalostem – mnohem působivější a čtenáře zasáhnou silněji než poezie vyprodukovaná na objednávku oficiálních míst. Příkladem opět mohou být některé z básní pilotů *kamikaze* (viz níže).

#### 4.2.4 Válečná poezie žen

V dobách probíhajících válečných konfliktů poezii dotýkající se válek však nepsali pouze muži. U ženských autorek bychom mohli předpokládat, že se ve své válečné básnické tvorbě budou projevovat a vyjadřovat především jako milující matky a manželky strachující se o své syny a manžely, kteří odešli do boje. Překvapivě však i mezi básnířkami nalézáme ženy, z jejichž válečné poezie zaznívají fráze burcující a ideologicky zabarvené podobně jako v případě jejich mužských kolegů.

Básniřka Saitó Fumi,<sup>558</sup> která byla dcerou výše zmíněného generála japonské armády Saitóa Rjúa, snad i pod vlivem svého rodinného zázemí opěvovala ve svých básních *tanka* z válečných let například dobytí a pád Singapuru,<sup>559</sup> což bylo mezi básníky té doby poměrně oblíbeným a častým tématem<sup>560</sup> – viz následující ukázkou:

百二十余年の悪をきよむると燃えし炎が夜も日も止まず<sup>561</sup> [57577]

*Hjaku nidžú / jonen no aku wo / kijomuru to / moeši honó ga / jo mo hi mo jamazu*

Plamen,  
co spálí a odstraní  
zlo přesahující sto dvacet let,  
neuhasne  
ve dne ani v noci

Autorka v této básni naráží na rok 1819, kdy Britové založili Singapur. Ten se během druhé světové války (konkrétně v únoru roku 1942<sup>562</sup>) Japoncům podařilo dobýt a i v této básni je dobytí prezentováno v souladu s oficiálním tvrzením japonské strany – tedy že japonská armáda na území pevninské Asie nevstupuje a nepostupuje coby dobyvatel, nýbrž jako osvoboditel. Podobným způsobem byla Japonskem od někdejších evropských koloniálních mocností „osvobozena“ řada východoasijských zemí.<sup>563</sup> Z této básně je patrné nejen prezentování Japonska jako té mocnosti, která napomáhá utlačovaným národům získat zpět svou suverenitu („odstraní zlo“), byť v praxi o ní nelze ani uvažovat. Z posledního verše mimo to číší odhodlání Japonska nepolevit a osvobozená/dobytá území udržet. Z formálního hlediska pak lze tuto báseň považovat za víceméně tradiční – přidržuje se standardního rozsahu a obsahuje prvky klasické japonštiny (*moeši, jamazu*).

Obecně lze říci, že válečná produkce v té době aktivních japonských básniřek se vesměs přidržovala proklamované ideologie. Prioritou bylo neustále celou japonskou společnost přesvědčovat o správnosti a oprávněnosti počínání vlády a armády a na základě dosavadních válečných úspěchů (ne vždy založených na pravdě)

<sup>558</sup> Saitó Fumi 齊藤史(1909–2002).

<sup>559</sup> KEENE, D. „The Barren Years. Japanese War Literature“, str. 90.

<sup>560</sup> KEENE, D. „Japanese Writers and the Greater East Asia War“, str. 214.

<sup>561</sup> cit. in: KEENE, D. „Japanese Writers and the Greater East Asia War“, str. 214; KEENE, D. „The Barren Years. Japanese War Literature“, str. 90–91.

<sup>562</sup> REISCHAUER, E. O. – A. M. CRAIG. *Dějiny Japonska*, str. 261.

<sup>563</sup> Jednalo se např. o oblast Francouzské Indočíny.

v obyvatelstvu posilovat vlasteneckého ducha a podporu dalších krokům japonských vojsk. Můžeme pouze spekulovat o tom, co ženy v této době skutečně pociťovaly. Coby matky a manželky nepochybně velmi bolestně nesly odloučení a eventuálně ztrátu svých milovaných bližních, nicméně jako příslušnice japonského národa v zájmu určitých „vyšších cílů“ byly nuceny projevovat hrdost – a to i v tom případě, že jejich manžel či syn v boji padl.

Pohnutky a motivy vedoucí básnířky i zkušené profesionální básníky-muže k tvorbě ideologicky zabarvené poezie byly nepochybně rozličné. Pochopitelně je potřeba brát v potaz situaci, v jaké se tehdy nejen literární svět v Japonsku nacházel. Pakliže autor nebyl ochoten podlehnout tlakům propagandy, ale zároveň nechtěl skončit ve vězení, musel se snažit nalézt jinou cestu. Jako vhodnější řešení se mohl jevit návrat k tradičním tématům poezie *tanka* a *haiku* – tedy převážně k přírodní lyrice. Takové básně na čtenáře ve výsledku nepochybně působí mnohem silněji a věrohodněji než ideologická, jakoby „umělá“ tvorba, za níž není žádný reálný osobní prožitek.

V případě japonských válečných básní lze snad za hodnotnější (mimo jiné i z historického úhlu pohledu coby výpověď dané doby) považovat poezii vzniklou skutečně přímo na bojišti. Aby autor byl schopen opravdu adekvátně a věrohodně zachytit emoce vojáka a atmosféru válečné zóny, bylo nutné, aby tyto podmínky bojových akcí alespoň částečně poznal a pocítil i na vlastní kůži.<sup>564</sup> Zde platí všeobecný princip japonské poezie – psát především o tom, co má básník skutečně před sebou, nikoli na základě pouhých představ a fantazie. V opačném případě je velmi pravděpodobné, že báseň nevyzní přesvědčivě a bude působit umělým, nepřirozeným dojmem. Z tohoto důvodu lze logicky usuzovat, že básně autorů se zkušeností z válečné fronty působí mnohem opravdovějším a také emocionálně silnějším dojmem než tvorba autorů píšících byt' zapálené a uvědomělé, leč nepřiliš věrohodně vyznívající verše. Z tohoto úhlu pohledu lze říci, že ideologicky zabarvené básně vojáků z bojiště jsou i dnes mnohem působivější a snad i hodnotnější než propagandou podobně intenzivně ovlivněná tvorba profesionálních básníků píšících mimo válečnou zónu. Kapitolou samou o sobě je pak poezie pilotů *kamikaze*, jíž je věnován následující oddíl.

---

<sup>564</sup> CAMPBELL, James. „Combat Gnosticism: The Ideology of First World War Poetry Criticism“. *New Literary History*. [online] Vol. 30, No. 1, str. 204.



### 4.3 Předsmrtná poezie pilotů *kamikaze*

Ve 13. století údajně „božský vítr“ *kamikaze* ochránil Japonsko před nájezdy Mongolů, jejichž lodě byly smeteny tajfunem. Zde se zrodila víra Japonců, že jejich země je pod ochranou božstev (což jde ruku v ruce s japonskou mytologií, podle níž je japonský císařský rod božského původu). Mnohem později se s pojmem *kamikaze* znovu setkáváme na sklonku druhé světové války.<sup>565</sup> Tehdy posloužil jako hovorové označení nového způsobu útoku, který však již ze své podstaty vyjadřoval zoufalství japonské armády, jež se snažila silnějším nepříтели vzdorovat až do posledních okamžiků válečného konfliktu.

Vlivem relativně přesvědčivé mediální kampaně neměla japonská armáda – speciální útočné jednotky nevyjímaje – nouzi o dobrovolníky. Mnozí zájemci o vstup do těchto jednotek byli nepochybně motivováni svou loajalitou a pocitem povinnosti obětovat se pro vlast, jiní snad i vojenskými vyznamenáními (byť udělovanými in memoriam) a potažmo finanční částkou, která byla vyplácena pozůstalé rodině. Lze předpokládat, že někteří z nich se nechali zlákat také vidinou posmrtné slávy. Přežívající prvky kodexu *bušidó*,<sup>566</sup> jenž vojákům přikazoval věrně sloužit svému pánu (tj. císaři) – byť za cenu ztráty vlastního života, stejně jako intenzivní a evidentně úspěšná propaganda burcující Japonce k oddanosti panovníku zosobňujícímu národ – to vše pravděpodobně vedlo nemálo japonských mladíků k odhodlání stát se vojákem a pilotem ochotným za svého panovníka a za národ dobrovolně položit život.

---

<sup>565</sup> Jako jedny z prvních útoků *kamikaze* (ještě před oficiálním vytvořením těchto speciálních útočných jednotek) bývá někdy označována jednak akce pilota Iidy Fusaty 飯田房太 (1913–1941), jenž při útoku na Pearl Harbor svůj poškozený letoun nasměroval na hangár americké armády, a také Arimy Masafumiho 有馬正文 (1895–1944), jenž byl na podzim roku 1944 sestřelen poblíž filipínského ostrova Leyte, části letadla však dopadly na americkou loď *USS Franklin* (Američané nicméně uvádějí, že trosky sestřeleného letounu se zřítily do moře). Skutečné oddíly speciálních japonských útočných leteckých jednotek se začaly formovat až v říjnu 1944 na Filipínách. Za „otce“ těchto oddílů je označován Óniši Takidžiró 大西瀧治朗 (1891–1945). Program byl velmi rychle rozšířen a zanedlouho vznikly hlavní základny těchto jednotek na Tchaj-wanu (který byl již od roku 1895 pod správou Japonska) a na Kjúšú. Přestože mimo Japonsko pojem *kamikaze* vyvolává asociace především se sebevražednými útoky letounů, ve skutečnosti se jednalo o mnohem obširnější program. Letecká složka japonské armády disponovala taktéž například speciálně navrženými kluzáky, které byly pomocí jiného letounu dopraveny do blízkosti nepřítelů a následně odpojeny, aby – řízeny vlastním pilotem – dokončily sebevražedný útok. Program byl rozšířen také o armádní jednotky podnikající sebevražedné útoky po vodě – byla vytvořena speciální torpéda a ponorky. Jejich účelem byla bezprostřední ochrana japonských břehů. Tyto prostředky však – vzhledem k relativně rychlé kapitulaci Japonska – zůstaly v podstatě nevyužity. K vojákům zahrnutým do tohoto širšího armádního programu speciálních útoků je v této práci souhrnně odkazováno jako k „pilotům *kamikaze*“ – bez ohledu na vojenskou jednotku, k níž příslušeli, a způsob útoku, pro nějž byli vycvičeni.

<sup>566</sup> *Bušidó* 武士道.

Chvilé bezprostředně před startem zahrnovala řadu rituálů, jimiž se piloti *kamikaze* loučili s pozemským světem. Obdrželi například japonskou vlajku, krátký meč či pistoli,<sup>567</sup> vypili kalíšek *sake* a uklonili se směrem k Tokiu – tedy k císařskému paláci. Se svými příbuznými a blízkými se rozloučili dopisem (do kterého někdy vložili například pramen vlasů, neboť to bylo mnohdy to jediné, co po nich jejich příbuzným zůstalo) a obvykle po sobě zanechali i báseň. Lze předpokládat, že dopisy blízkým obsahovaly mnohem osobnější vyjádření pocitů a rozloučení.<sup>568</sup> Na druhé straně jejich básně jsou adresovány širší veřejnosti a vyzařují odhodlání vykonat rozkaz a loajálně posloužit svému císaři.

Monotematické básně<sup>569</sup> pilotů *kamikaze* se z této práce poněkud vymykají, poněvadž v absolutní většině případů nebyly vytvořeny zkušenými, profesionálními básníky, nýbrž prostými mladíky bez zvláštního literárního vzdělání či uměleckých ambicí. Ovšem i přesto považuji za vhodné a žádoucí zde jejich tvorbě věnovat prostor, jelikož nám to umožní získat lepší představu o rozličných možných podobách tradiční japonské poezie v určitém úseku moderního období.

Stanovme si několik základních kritérií, jež nás budou u válečné poezie pilotů *kamikaze* zajímat především. V první řadě se budeme zabývat tématem básní. U poezie vytvářené v souladu s požadavky a představami oficiálních míst lze předpokládat témata jako konfrontace Japonska s nepřítelem (na jedné straně ošklivost, podlost a slabost nepřítele a síla, nadřazenost, domnělá nepřemožitelnost Japonska na straně druhé). S ústředním tématem pak souvisí i hlavní motiv rozvíjený v básni, jímž může být například loajálnost vůči císaři, láska k vlasti (kterou lze předpokládat jak ve formě patriotismu, tak vlivem okolností i v podobě nacionalismu). Očekávat lze rovněž odkazy na legendární hrdinné bojovníky z dávných dob či významné bitvy a v neposlední řadě také oddanost rodičům – jim se generace Japonců aktuálně dotčená válkou chce v souladu s konfuciánskými hodnotami a s tradiční výchovou v japonské rodině odvděčit, prokázat jim úctu a současně nechce zklamat jejich očekávání a zostudit je před zraky okolní společnosti v případě, že by neprokázali dostatečné bojové odhodlání. U jednotlivých obrazů prezentovaných ve válečné poezii nás bude zajímat, zda autor píše otevřeně a jednoznačně, zda pracuje s náznaky či zda používá

---

<sup>567</sup> V případě, že by se útok nezdařil a pilot by měl padnout do zajetí, byla by sebevražda dle japonské tradice vnímána jako mnohem čestnější než zajetí.

<sup>568</sup> Ukázky osobních dopisů pilotů *kamikaze* bývají k vidění např. v muzeích věnovaných japonské armádě či přímo speciálním útočným jednotkám.

<sup>569</sup> Většina básní pilotů *kamikaze* je věnována tématu nadcházející smrti.

metaforické prostředky. Dále se zaměříme na to, jakými jazykovými prostředky se autor snaží dosáhnout požadovaného účinku, k čemuž nám pomůže analýza užitého lexika i specifických gramatických jevů. Rovněž se pozastavíme nad tím, jak lze básně celkově vnímat, jaká je míra adresnosti – jinými slovy, zda se jedná o pouhé sdělení, o prostředek osobnějšího rozloučení s blízkými, o odhodlané zvolání či naopak zoufalý výkřik a podobně. Opomenout bychom neměli ani dnešní perspektivu.

Je velmi pravděpodobné, že v jednotlivých položkách i v celkové umělecké úrovni válečné tvorby zkušených profesionálních básníků a v poezii vytvořené například příslušníky japonské armády – jak z řad velitelů usilujících o větší motivovanost svých podřízených, tak prostými vojáky jdoucími do boje s vidinou blízké smrti – nalezneme řadu rozdílů. Poezie pilotů *kamikaze* je ve většině případů zastoupena formou *tanka*, která je považována za nejtradičnější ze všech básnických forem skládaných Japonci v novodobých dějinách – a to i vzhledem k tradici *tanky* přesahující tisíc let. Vedle formy *tanka* však narážíme i na básně *haiku*, ba dokonce i *kanši*, eventuálně jiné obecně méně časté formy poezie.

Je nutno brát v potaz souvislosti s japonskou (vojenskou) mentalitou, která připouští buď vítězství, nebo smrt. Třebaže voják do bitvy nemusí jít primárně s představou, že padne, v případě nezdaru je pro něj v souladu s kodexem *bušidó* smrt čestnější než např. zajetí. Oproti tomu básně pilotů *kamikaze*, jež jsou středem zájmu této podkapitoly, jasně (ale někdy i skrytě) vyjadřují vědomí kruté reality v podobě jisté smrti. Jinými slovy pro císařství mají největší a hlavní službu vykonat obětováním sebe sama.

V domácím publiku během samotného válečného konfliktu, pakliže mělo možnost se s takovou tvorbou seznámit, tato poezie pravděpodobně vzbuzovala důvěru v japonskou armádu a víru v její úspěchy a statečnost japonských vojáků. Japonský národ se mohl cítit hrdý na své odvážné mladé muže směle jdoucí do války. Bezprostředně po skončení války lze předpokládat, že básně tohoto typu byly pro většinu japonských čtenářů dosti trýznivé. Jejich synové, kteří ochotně položili svůj život za Japonsko, tak učinili zbytečně a posmrtná sláva a uctívání duší vojáků v Jasukuni byla pro pozůstalé jen velmi chabou útěchou. Z dnešního pohledu se pak tato i jí podobné básně mohou jevit jako poněkud naivní a až absurdní slepá víra, že dobrovolnou smrtí může být dosaženo ohromujících výsledků.

„Mezi květy sakura, mezi lidmi samuraj“<sup>570</sup>

Japonští mladí muži (ve většině případů by však výstižnější bylo říci „chlapci“, jelikož jejich věk v době narukování se velmi často pohyboval kolem 20 až 25 let; některým bylo dokonce sotva 17 let<sup>571</sup>) byli při náboru dobrovolníků do speciálních útočných jednotek přesvědčováni mimo jiné o tom, že poté, co svůj život hrdinně položí za císaře a za svou vlast, stanou se božstvy *kami*,<sup>572</sup> jež budou následně uctívána ve svatyni Jasukuni.<sup>573</sup> Piloti *kamikaze* se před startem také vzájemně loučili slovy *Jasukuni de aó* („setkáme se v Jasukuni“). Z toho důvodu můžeme na zmínku této svatyně (eventuálně na výraz Kudan označující tokijskou čtvrť, v níž se Jasukuni nachází) narazit i v mnoha básních pilotů *kamikaze* – např. v následující ukázce:

Tanahaši Jošio<sup>574</sup> (22 let, 21. března 1945)

若鷲は南の空に飛び立ちて還るねぐらは靖国の森<sup>575</sup>

[57577]

*Wakawaši wa / minami no sora ni / tobitačite / kaeru negura wa / Jasukuni no mori*

Mladý orel  
vzlétne  
k jižní obloze,  
hnízdo, kam vrátí se,  
toť háj v Jasukuni

V této básni, podobně jako v mnoha dalších, narážíme na téma hrdinské smrti japonského vojáka. Neotřelou metaforou pro pilota je zde *wakawaši* („mladý orel“), což je výraz, který z jinak poměrně neutrálního lexika této básně poněkud vybočuje. „Mladý

<sup>570</sup> Jap. *Hana wa sakuragi hito wa buši* 花は桜木人は武士 – japonské přísloví.

<sup>571</sup> Mladí byli jedním z požadavků kladených na adepty ucházející se o post pilota *kamikaze* – u mladých mužů se mimo jiné předpokládaly bystřejší smysly a pohotovější reakce.

<sup>572</sup> Výraz *kami* 神 označuje šintoistická božstva.

<sup>573</sup> Jasukuni 靖国神社 je šintoistická svatyně v Tokiu založená na konci 19. století po restauraci císařské moci v období Meidži. Jsou v ní uctívány duše těch, kdo položili život za Japonsko/japonského císaře. V poválečné historii však někdy budi kontroverze, neboť mezi bojovníky uctívanými v této svatyni jsou rovněž váleční zločinci třídy A. Především tato skutečnost bývá nezřídka kritizována – obzvláště ze strany Číňanů a Korejců, neboť tyto národy byly Japonskem v novodobých dějinách utlačovány, vykořisťovány či dokonce masakrovány. Velkou nevoli východoasijských zemí proto vyvolávají občasně návštěvy představitelů japonské vrcholné politické scény v této svatyni – jednalo se například o ministerské předsedy Nakasoneho Jasuhira 中曾根康弘 a Koizumiho Džun‘čiróa 小泉潤一郎. Podle zahraniční interpretace jejich návštěv v Jasukuni se dotyční politici tímto jednáním mohou hlásit k militaristické a nacionalistické minulosti Japonska.

<sup>574</sup> Tanahaši Jošio 棚橋芳雄.

<sup>575</sup> *Tokkótai ieišú*, str. 50.

orel“ zde představuje de facto ideál pilota, neboť se v něm snoubí mládí, síla, rychlost a hbitost či odvaha a další atributy, jež si lze v této souvislosti asociovat. Dále i *minami no sora* („jižní obloha“) je jedním z obrátů hojněji používaných v poezii pilotů *kamikaze* – obvykle logicky referuje k rozlehlému regionu jižně od hlavních japonských ostrovů – k oblasti Filipín či k souostroví Rjúkjú. Za zmínku stojí také výraz *negura* („hnízdo“) použitý v závěrečném dvojverší básně, který lze přeložit i jako „hřad“. Po splnění svého úkolu se pilot navrácí ke svým spolubojovníkům (resp. k jejich duším) do „hnízda“ v lese poblíž zmiňované svatyně Jasukuni a pouť metaforického „orla“ se uzavírá. Téma smrti je tudíž tentokrát ukryto právě za slovem Jasukuni coby místem odpočinku duší padlých, tato svatyně tak v básni plní funkci *utamakura* (viz kapitolu 2 „Formální náležitosti poezie *tanka* a *haiku*“). Z formálního hlediska se autor drží standardního rozsahu básně *tanka* a také rozdělení na trojverší a dvojverší, jež spolu úzce souvisí, je zcela v souladu s tradiční koncepcí *tanky*. Zatímco úvodní trojverší vzbuzuje dojem silného orla plného života, závěrečné dvojverší přináší pointu – „orel“ v plné síle zhyne stejně jako řada jeho druhů, je však s touto vidinou smířen. Spojení ušlechtilosti a vznešenosti mladého dravce kroužícího nad jižními moři a představy poklidného háje, v jehož blízkosti se setkávají duše padlých hrdinů, tak vytváří velice působivý obraz.

Následující ukázka je příkladem básně, v níž je namísto pojmu Jasukuni použit výraz Kudan, který zde však plní víceméně stejnou funkci.

Óhata Hiroši<sup>576</sup> (19 let, 7. dubna 1945)

さくらさくら若桜今日は散りしも明日は九段の花と咲く<sup>577</sup> [65775]

*Sakura sakura / wakazakura / kjó wa čirišimo / asu wa Kudan no / hana to saku*

Sakura, sakura,  
mladá sakura,  
byť dnes opadá,  
zítra v Kudanu  
znovu rozkvetě

Tématem této básně je opět smrt (vojáka), byť se od předchozích básní pilotů *kamikaze* poněkud liší. V básni se objevuje pro poezii pilotů *kamikaze* velmi typická

<sup>576</sup> Óhata Hiroši 大畠寛, alternativou čtení osobního jména je Kan.

<sup>577</sup> *Tokkótai ieišú*, str. 71.

symbolika opadávající sakury (a také relativně častý motiv „znovuvykvetení“), tato metafora je však v této básni použita bez další reference k pilotovi. Čtenář neznalý této symboliky by tudíž báseň, pokud by byla vytržena z kontextu, mohl interpretovat zcela odlišně – jako čistě přírodní lyriku. Setkáváme se zde s metaforou „koloběhu života“ – voják položí svůj život, aby jeho národ přežil a vzkvétal. Ve spojení s metonymickým užitím místního názvu Kudan pak tuto konstrukci lze vnímat rovněž jako projev víry, že po smrti nastane stav božství dovršený právě ve svatyni Jasukuni. Báseň vyznívá poměrně poklidným, smířeným dojmem. Autor si uvědomuje svůj blízký konec, svůj osud ovšem přijímá.

Ve srovnání s některými jinými básněmi pilotů *kamikaze* z této básně na první pohled není patrný důraz na odhodlání bojovat a zemřít, autor ani nepoužívá vysloveně „silácké“ výrazy. Jediným náznakem toho, že si je vědom, že čin, k němuž se chystá, budou mnozí jeho krajané vnímat jako hrdinský skutek, je právě ona zmínka čtvrti Kudan, již se autor hlásí k odkazu předešlých generací japonských bojovníků. Třetí verš tvoří jakýsi předěl mezi první a druhou částí básně. Úvodní dva verše jako by ještě umocňovaly dojem z počtu (opakující se výraz „sakura“) a mládí vojáků („mladá sakura“). Přestože jejich život spěje k nevyhnutelnému konci a pocit beznaděje se stupňuje, v druhé části básně se objevuje příslib budoucí naděje, že mladé životy nebudou zmařeny a ztraceny nadarmo a duše dojdou pokoje. Autor básně tak možná uklidňoval sám sebe, když se smířoval s představou blížící se smrti. Poněkud netradiční je formát básně narušený již v úvodním verši opakovaným třímórovým pojmem „sakura“. Co do počtu mór je členění na jednotlivé verše nestandardní, ovšem ve výsledku je báseň tvořena 30 mórami, což je odchylka (*džitarazu*) tolerovatelná i v klasické poezii. Zajímavostí je také to, že úvodní verš pravděpodobně naráží na známou a oblíbenou lidovou píseň „Sakura, sakura“ opěvující rozkvetlé stromy. Ve srovnání s mnoha jinými ukázkami tohoto druhu poezie tato báseň postrádá výbojný tón, její autor nevyjadřuje svou dychtivost po boji a ochotu zemřít. Jedná se spíše o prosté (a smutné) konstatování, že vojáky čeká smrt, což snad přeživší později ocení. I z tohoto důvodu báseň v pozdějším poválečném období zřejmě nevzbuzovala tolik rozporuplných reakcí jako některé jiné, údernější básně.

Hojně narážíme také na patrioticko-osobní básně, v nichž jejich autoři hovoří o své vlasti – nezřídka je k ní odkazováno i za pomoci starších, poetičtějších názvů. Velmi často se tak objevuje výraz *Jamato*, jenž označuje nejstarší historický státní útvar na japonském území rozkládající se zhruba v oblasti dnešní prefektury Nara ve středním

Honšú. Dokonce narážime i na označení *Šikišima*,<sup>578</sup> jež je také de facto synonymem (byť méně častým) státu *Jamato*, potažmo Japonska – viz například následující ukázkou:

Nigo Kunitaka<sup>579</sup> (22 let, 1. dubna 1945)

敷島の錦の御旗おしたてて皇聖戦の魁やせむ<sup>580</sup>

[57577]

*Šikišima no / nišiki no mihata / ošitatete / kó seisen no / sakigake ja se mu*

Pozvednu

brokátový prapor

Šikišimy

coby předvoj

v císařské svaté válce

V případě této básně, na rozdíl od řady jiných ukázek tohoto druhu poezie, tématem není hrdinská smrt za vlast, ale spíše odhodlání odvážně vkročit do bitvy proti nepříteli Japonska. Autor v básni vytváří dramatický obraz téměř až romantického hrdiny, který směle míří do boje, aniž by byl jakkoli znepokojen riziky, se snad jen pomyslným praporem (ať už příslušné jednotky nebo státu) v rukou, a stává se tak inspirací pro další vojáky, kteří se rovněž nezaleknou a budou ho neohroženě následovat. Odhodlání dotyčného vojáka srdnatě vkročit do války je po jazykové stránce vyjádřeno příponou *mu*, jež v klasické japonštině vyjadřuje (v tomto užití) vůli či záměr. Zdvořilostní prefix *mi* u slova *hata* („prapor“) dále slouží jako projev úcty vůči vlajce vlasti, za niž voják bojuje. V uvedené básni lze poetický výraz *Šikišima* interpretovat jednak jako konkrétní vojenskou jednotku (což ve spojení s „praporem“ nelze zcela vyloučit), ale rovněž jako metonymické označení referující k celému Japonsku – v tom případě je onen „brokátový prapor“ spíše symbolický, nicméně pravděpodobnější. V souvislosti s japonskou armádou během druhé světové války je pojem *Šikišima* vůbec velmi aktuální. Z básně<sup>581</sup> japonského literáta a představitele národní vědy<sup>582</sup> Motooriho

---

<sup>578</sup> *Šikišima* 敷島.

<sup>579</sup> Nigo Kunitaka 児子国高.

<sup>580</sup> *Tokkótai ieišú*, str. 52.

<sup>581</sup> *Šikišima no / Jamato gokoro wo / hito towaba / asahi ni niou / jamazakurabana* 敷島の大和心を人間わば朝日ににほふ山ざくら花 – česky: „Ptal-li by se někdo na jamatského ducha Šikišimy, jsou to květy horské sakury vonící v ranním slunci“.

<sup>582</sup> Národní věda *kokugaku* 国学 – obor zabývající se studiem a kritikou klasických japonských literárních děl, jenž se na vrcholu ocitl koncem 18. století.

Norinagy<sup>583</sup> byla převzata čtyři základní slova (*Šikišima, Jamato, Asahi, Jamazakura*), jež byla za války použita pro pojmenování jednotek *kamikaze*.<sup>584</sup> Můžeme usuzovat, že i s jeho *tankou* byli vojáci japonské armády velmi dobře obeznámeni.

Báseň za války díky odkazům na Šikišimu a císařskou svatou válku jistě vyznívala vlastenecky. S odstupem několika desetiletí ji však čtenář bude vnímat spíše jako ideologicky zabarvenou. Zahraničního čtenáře může dále zaujmout slovní spojení *kó seisen* („císařská svatá válka“), neboť západní svět účast Japonska v druhé světové válce obvykle nevnímá z náboženského hlediska. V souvislosti s japonskou mytologií, podle níž je japonský císař potomkem bohů, však už toto označení tak překvapivé není. Autor básně tak naznačuje, že se nejedná o pouhý ozbrojený konflikt, ale o střet, v jehož pozadí jsou určité „vyšší cíle“.

Právě zneužití japonské mytologie japonskou propagandou, která japonský národ vyvyšovala nad ostatní (především evropské a americké), se nepochybně podepsalo na řadě básní z tohoto období. Z následujících ukázek je patrná skutečná hrdost jejich autorů na vlastní japonský původ. Ve vybraných básních se toto pouto autorů k Japonsku projevuje například tím, že vojáci sami sebe prezentují jako silné, nezločné a statečné muže, syny Japonska, kteří se se svou vlastí ztotožňují a sami sebe vidí jako výjimečné muže z výjimečné země. Současně je v básních znát i jakási úcta a vděčnost vůči Japonsku. Značná vlastenecká zarputilost japonského bojovníka vyzařuje například i z následující ukázky:

Minamide Jošimicu<sup>585</sup> (20 let, 9. května 1945)

いざ征かんみ親の写真胸に抱き大和男子の意気見せに<sup>586</sup> [57575]

*Iza jukan / mioja no šašin / mune ni daki / Jamato onoko no / iki mise ni*

Nuž vzhůru do boje,  
na prsa tisknu  
obrázek rodičů,  
abych jim ukázal odhodlání  
muže Jamata

<sup>583</sup> Motoori Norinaga 本居宣長 (1730–1801) – lékař, filolog a básník a rovněž jeden z hlavních představitelů národní vědy.

<sup>584</sup> MORRIS, Ivan. *The Nobility of Failure. Tragic Heroes in the History of Japan*. New York: The Noonday Press, 1988, str. 289–290.

<sup>585</sup> Minamide Jošimicu 南出義光.

<sup>586</sup> *Tokkótai ieišú*, str. 95.



Hlavním motivem je v tomto případě oddanost rodičům a současně i Japonsku. Pilot, jenž před startem možná bojuje se svým strachem, si dodává odvahy a prostřednictvím obrázku se loučí se svými rodiči. Nechce sebe ani svou rodinu zahanbit, proto se odvolává na „muže Jamata“, jenž by měl mít všechny charakterové vlastnosti typické pro patriota a hrdinu, a věří, že ani on sám nezklame. První verš je významově i gramaticky více spjat se závěrečným dvojverším, proto se znovu jedná o model *šičigočó*. Odhodlanost vojáka je vyjádřena již v úvodním verši *iza jukan* („nuž vzhůru do boje“), v němž se sloveso *juku* („jít“, „jít do boje“) pojí s příponou *mu* (zde je v zápisu realizována slabičným *n*, což je správná fonetická realizace tohoto sufixu). Ta má při použití s první osobou většinou význam vůle, záměru. V kombinaci s koncovým dvojverším obsahujícím tvar *mise ni* tedy lze vazbu přeložit ve smyslu „jít (do boje a) ukázat (odhodlání)“. Poslední verš je vzhledem k uplatněné slovesné konstrukci rozsahem kratší, než je u standardní formy básně *tanka* pravidlem.

Úcta k rodičům je dále vyjádřena v druhém verši použitím zdvořilostního prefixu *mi-* (*mioja*). Zatímco během války by pravděpodobně byla vyzdvihována především část vyjadřující připravenost vojáka vrhnout se do boje (čili úvodní verš a koncové dvojverší), s odstupem času čtenáře možná více zaujme druhý a třetí verš („na prsa tisknu obrázek rodičů“). Tuto pasáž lze samozřejmě interpretovat ve smyslu synovské oddanosti vůči rodičům, jimž je věnována jedna z posledních myšlenek vojáka, který by raději než v kokpitu letadla či na vojenské základně byl doma v kruhu svých příbuzných.

Na ideál vlastností žádoucích u japonského vojáka poukazuje za užití charakteristické reference ke starému Japonsku také autor v další ukázce:

Jukijasu Eidži<sup>587</sup> (25 let, 13. listopadu 1944)

出で立てば還らざりしと知りつつも已むにやまれぬ大和魂<sup>588</sup> [57577]

*Idetateba / kaerazariši to / širicucu mo / jamu ni jamarenu / Jamatodamašii*

Ač při odletu  
vím,  
že už se nevrátím,  
nemohu v sobě přec zavrhnout  
chrabrého ducha Jamata<sup>589</sup>

<sup>587</sup> Jukijasu Eidži 幸保栄治.

<sup>588</sup> *Tokkótai ieišú*, str. 20.

Autor této básně připravující se hrdinsky zemřít jako by v sobě sváděl určitý vnitřní emocionální boj. Úvodní trojverší básně, jejímž tématem je opět hrdinská smrt, naznačuje, že dotyčný pilot si je velmi dobře vědom vysoké pravděpodobnosti svého brzkého skonu. Přípustka *mo* („ač“) dává tušit, že autor s touto skutečností není ještě tak úplně smířen. Hlavní motiv obsažený v koncovém dvojverší – věrnost Japonsku a potažmo i chápání povinnosti vůči vlasti – však v závěru převládne nad nejistotou a lítostí. Členěním básně na horní a dolní sloku, jež se významově zdánlivě poněkud rozcházejí, ovšem vnitřně jsou provázané, stejně jako respektováním standardního rozsahu básně autor dodržel tradiční formu poezie *tanka*. Autor své definitivní odhodlání bojovat a zemřít naznačil referencí k *Jamatodamašii* („chrabrý duch Jamata“), což je pojem často používaný až do konce druhé světové války. Tato působivá fráze vyjadřuje domnělé duchovní kvality japonského národa, jako je odvaha, oddanost, mravní síla, upřímnost apod., a lze jej přirovnat k německému pojmu *Volksgeist*.<sup>590</sup> V kombinaci s užitím gramatických prvků klasické japonštiny (*idetateba*, *kaerazariši*, *jamarenu*) pak celá báseň působí archaičtějším dojmem a atmosféra starého (až mystického) Japonska převažuje nad ideologickým tónem, jenž je znatelnější v některých jiných básních z této doby. Za války mohla tato báseň nepochybně vyznívat velmi vlastenecky a povzbudivě, poněvadž autor v ní odkazuje k ideálu japonského muže. Většina národa jistě věřila, že japonští vojáci v sobě *Jamatodamaši* skutečně objeví, což jim posléze zaručí úspěch v boji a Japonsku vítězství v celém válečném tažení. Z pohledu dnešního čtenáře se ovšem nabízí otázka, do jaké míry tento pilot (a s ním i další podobně uvažující vojáci) těmto ideálům skutečně věřil a do jaké míry je jeho víra pouze výsledkem vlivu efektivní propagandy.

Vlastenecký duch je patrný rovněž v básních jakoby adresovaných císaři. Vedle básní, z nichž vyzařuje hrdé odhodlání položit svůj život za panovníka a vlast a jež případně nesou poetický nádech okouzlení starým Japonskem a jeho legendárními hrdiny, se ovšem objevily i básně vyznívajících o něco rozpačtěji – autor se navenek sice snaží působit dojmem loajálního válečníka, z jeho veršů je ovšem cítit nejistota či pochybnosti o tom, co jej čeká – viz následující ukázku:

Išikawa Hiroši<sup>591</sup> (22 let, 16. prosince 1944)

とな  
唱ふれば生なく死なく我もなし天皇陛下万歳万歳<sup>592</sup>

[57578]

<sup>589</sup> *Jamato* 大和.

<sup>590</sup> „Yamato-damashii“. In: *Japan: An Illustrated Encyclopedia*. Tokyo, Kōdansha, 1994, str. 1735.

<sup>591</sup> Išikawa Hiroši 石川廣, alternativou čtení osobního jména je Kó.

Není život, není smrt,  
nejsem ani já,  
když odříkávám  
Ať žije deset tisíc let  
náš císař

Hlavním motivem této básně je věrnost panovníku. Ve srovnání s řadou dalších básní pilotů *kamikaze* však tato *tanka* vyznívá mnohem lidštěji a realističtěji – přibližuje čtenáři mysl pisatele v momentě, kdy si dotyčný uvědomuje, že se nachází v neurčitém a neuchopitelném prostoru, na pomezí života a smrti, a jednu ze svých posledních myšlenek coby věrný válečník a poddaný věnuje císaři – tomu vzdálenému, pro obyčejné Japonce až mystickému symbolu, za nějž bojují. Použité sloveso *tonau* („odříkávám“) lze přeložit několikerým způsobem – „recitovat“ (i v náboženském slova smyslu), „provolávat“, „skandovat“ apod. Na jednu stranu tu může být myšleno jako odříkávání buddhistické modlitby na sklonku života, na druhou stranu však také může souviset s patriotickým zvoláním (skandováním) *banzai*. Právě z tohoto důvodu lze báseň členit na jednotlivé oddíly dle vzorce *šičigočó* – druhý a třetí verš úvodního trojverší stojí poněkud zvlášť, zatímco první verš a závěrečné dvojverší jsou provázány mnohem úžeji. Báseň je sice formulována jako pocta císaři, nicméně celkové vyznění lze vnímat spíše jako zoufalství vojáka, který si uvědomuje bezvýchodnost své situace, leč loajálně plní rozkaz. Proto se domnívám, že báseň bude současným čtenářem přijímána zřejmě podobně jako i v době svého vzniku – coby střet povinnosti a strachu ze smrti.

Piloti *kamikaze* nezřídka tvořili verše, jež je měly prezentovat tak, jako by se do bitvy skutečně těšili, jako by je čekalo něco radostného a záviděníhodného (viz též výše např. poezii generála Saitóa Rjúa). Jedná se o poměrně typický rys jejich básní. Otázkou však zůstává, do jaké míry byl tento předletový entusiasmus opravdový. Třebaže v poetické tvorbě pilotů *kamikaze* dominují básně pojímané hrdinsky a odvážně, místy narážíme také na básně, u nichž je patrnou, neřkuli přímo převládající emoci

---

<sup>592</sup> *Tokkótai ieišú*, str. 20.

autora nejistota a strach, jak již naznačily některé ukázky uvedené výše. To je zřejmé například z následující básně *haiku*:

Koja Tecuró<sup>593</sup> (26 let, 6. dubna 1945)

あす散ると思ひきれぬ桜かな<sup>594</sup>

[565]

*Asu čiru to / omoikirenu / sakura kana*

Že zítra opadá,  
ach, s tím smířit se nesvede  
sakura

Pilot prezentovaný zde opět jako metaforická sakura si byl vědom toho, že zanedlouho pravděpodobně zemře, ovšem na rozdíl od řady svých spolubojovníků se s touto skutečností dosud nedokázal vnitřně vyrovnat. Nejistota autora této básně je vyjádřena v prostředním verši *omoikirenu*. Jedná se o záporný tvar<sup>595</sup> slovesa *omoikiru*, které lze přeložit jako „smířit se s něčím“, „překonat (ztrátu)“, „zanechat něčeho“, „vzdát se něčeho“, „rozptýlit (pochybnosti)“<sup>596</sup> apod. Jako nejvhodnější interpretace se jeví první uvedený význam. Téma této básně by proto namísto „hrdinské smrti“ bylo lépe formulovat pouze jako „smrt“ či „neochota zemřít“. Nedá se říct, že by se autor přímo snažil vyjádřit svůj vzdor či zpochybnit rozkaz, který má splnit. Báseň je však mnohem emocionálnější právě proto, že je v ní patrná přirozená touha žít, a proto je ve výsledku svým lidštějším přístupem k tématu daleko působivější než většina básní, z nichž vyzařuje nadšení a ochota vojáků zemřít. Navzdory své nejistotě a vnitřnímu neklidu však také autor této básně nakonec rozkaz vyplní. Domnívám se, že právě básně tohoto typu jsou pro současného čtenáře mnohem srozumitelnější. S emocemi vojáka pochybujícího a toužícího zůstat naživu se totiž dokážeme ztotožnit daleko lépe.

Následující báseň *tanka* sice pochybnosti či nejistotu vojáka nevyjadřuje tak otevřeně, přesto je z ní znát lehký náznak naděje mladičkého autora, že jeho smrt bude mít alespoň nějaký smysl a že i po ní bude svým způsobem přežívat – byť například jen ve formě vzpomínek.

---

<sup>593</sup> Koja Tecuró 小屋哲郎.

<sup>594</sup> *Tokkótai ieišú*, str. 62.

<sup>595</sup> Nu je zde přívlastková forma negativního sufixu *zu*.

<sup>596</sup> „Omoikiru“. *Kenkyusha's New Japanese-English Dictionary*. Tokyo: Kenkyusha, 2001, str. 1298.

Jugami Kazuo<sup>597</sup> (17 let, 4. května 1945)

ひとひらもとどめじと散るや桜花せめて残さん花の香りを<sup>598</sup> [57577]

*Hitohira mo / todomedži to čiru ja / sakurabana / semete nokosan / hana no kaori wo*

Až do posledního lístku

opadá

květ sakury,

kéž zůstane po ní

alespoň vůně

Úvodní trojverší vykreslující až tragicky konečný obraz dává tušit, že piloti *kamikaze* (a potažmo i další vojáci japonské armády) jsou připraveni bojovat až do posledního muže. Závěrečné dva verše („kéž zůstane po ní alespoň vůně“) pak lze interpretovat jako autorovo přání, aby nebyl zapomenut svými blízkými, třebaže fyzicky s nimi už nikdy přítomen nebude. Koncové dvojverší lze doslovně přeložit také ve smyslu „hodlám po sobě zanechat vůni sakury“, o čemž svědčí slovesný tvar *nokosan* (sloveso *nokosu* – „zanechat“ a přípona *mu* použitá ve významu vůle/záměru). Z tohoto úhlu pohledu by bylo možné tuto část básně chápat také jako určité poselství národu – „nezemřel jsem nadarmo, zde zanechávám svůj odkaz, následujte mne, bojujte za Japonsko“. Ona „vůně“ tedy může být metaforou jeho osobního přání, aby se nezapomnělo na něj ani na jeho čin. Z tohoto důvodu lze jako téma básně chápat nikoli „hrdinskou smrt“, ale „hrdinský a následováníhodný čin“. V kontextu válečné doby by patrně byla vyzdvihována právě připravenost vojska bojovat až do posledních sil a chvil, což je dále doplněno lyrickým závěrečným dvojverším. V současnosti bychom ale poukázali možná spíše na tyto poslední dva verše a jejich možný výklad naznačený výše. Více by nás pravděpodobně zajímalo to, co sebevražedné útoky japonské armády vlastně přinesly, zda po nich nějaká „vůně“ skutečně zůstala.

Otázky, jaký význam vlastně má dobrovolná smrt pilotů *kamikaze*, se v podstatě dotýká také následující báseň:

Itoi Taró<sup>599</sup> (21 let, 12. prosince 1944)

数ならぬ身にはあれども日の本の歴史かくてふその一しづく<sup>600</sup> [57577]

---

<sup>597</sup> Jugami Kazuo 湯上和夫.

<sup>598</sup> *Tokkótai ieišú*, str. 102.

<sup>599</sup> Itoi Taró 井樋太郎.

Ač sám jsem  
nedůležitý,  
alespoň jedinou kapkou  
přispěji  
do dějin Japonska

Hrdinská smrt coby téma básně se zde navíc pojí s typicky japonskou vlastností kolektivnosti – autor si uvědomuje, že sám o sobě by ve válce nic nezmoohl, vnímá sebe jako součást většího celku, v jehož výsledné schopnosti neochvějně věří. Předěl v básni tak nastává mezi druhým a třetím veršem, jedná se tedy o model *gošičičó*. Autor správně předvídá, když ve třetím až pátém verši píše, že jeho čin bude pomyslnou kapkou v japonských dějinách. Samotné vytvoření programu těchto speciálních útočných jednotek je pro ostatní národy světa nepochybně natolik překvapivé až nepochopitelné, že se do dějin určitě výrazně zapsalo, ale průběh války nezvrátilo. Autor básně patrně očekává, že se Japonsku podaří celou válku vyhrát právě s pomocí jednotek *kamikaze*. Tuto svou víru prezentuje v druhé části básně, v níž navíc k Japonsku odkazuje poněkud poetičtěji pomocí metaforické vazby *hi no moto*, kterou lze doslovně přeložit jako „původ slunce“ (namísto „dějin Japonska“ by bylo možno frázi přeložit jako „dějiny země vycházejícího slunce“). Obraz kapky (inkoustu, ale i krve), jíž se píše další kapitola japonské historie, je poměrně působivý. Již v době vzniku mohla tato *tanka* vyvolávat velmi silné emoce a budit ještě větší očekávání. Autor se nemýlil – piloti *kamikaze* a japonští vojáci všeobecně se do dějin skutečně zapsali, ovšem jinak, než věřil tvůrce této básně. S odstupem několika desetiletí báseň naopak nutí čtenáře pozastavit se nad nezřídka iracionálním počínáním japonské armády během druhé světové války.<sup>601</sup>

---

<sup>600</sup> *Tokkótai ieišú*, str. 24.

<sup>601</sup> Obzvláště v závěru druhé světové války si japonská armáda občas počínala vskutku nelogicky – nejenže ministerstvo armády a ministerstvo námořnictva spolu kvůli vzájemnému soupeření téměř nekomunikovala (což bylo při nutnosti koordinovat postup značně nerozumné), ale také vysílání některých jednotek do bojových akcí místy hraničilo s absurditou (ať už se jednalo o vybavení vojska nebo početní převahu protivníka). Dá se říci, že v těchto případech neochvějná národní hrdost zastínila zdravý rozum.

S postupující bojovou linií, která se k Japonsku od začátku roku 1945 nebezpečně přibližovala, válečné nasazení příslušníků japonské armády neutuchalo, naopak ještě sílilo. Uvědomovali si totiž, že nemohou dovolit, aby se jejich nepřítel dostal až na japonské území, a proto mermomocí (leč marně) bránili vzdušný prostor mezi Japonskem a Filipínami. Zmínky o tomto regionu se pak pochopitelně objevovaly i v jejich poezii.

Mori Seidži<sup>602</sup> (23 let, 11. května 1945)

大君の為国の為笑って征かん沖繩の空<sup>603</sup> [7577]

*Ókimi no tame / kuni no tame / waratte jukan / Okinawa no sora*

Za Tebe,  
za vlast,  
s úsměvem do boje  
na nebe nad Okinawou

Tématem této básně se stává voják věrně bojující za Japonsko. Báseň se výrazně vymyká standardní podobě poezie *tanka*, neboť v ní formálně postrádáme první pětimórový verš. V prvních dvou verších se objevuje hlavní motiv básně, autor vyjadřuje svou loajálnost vůči vlasti a panovníkovi stručným, ovšem výstižným slovním spojením *ókimi no tame kuni no tame* („za Tebe, za vlast“). Následuje předěl (jedná se tudíž o model *šičigočó*) a závěrečné dvojverší, z nějž vyzařuje autorovo odhodlání odvážně a neohroženě se vydat do bitvy. Třetí verš *waratte jukan* („s úsměvem do boje“) ještě podtrhuje skutečnost, že ani představa blížící se smrti autorovi nenahání strach a že zemřít za Japonsko je pro něj ctí – znovu zde narážíme na zmínku o usmívajícím se vojáku podobně jako například ve tvorbě Saitóa Rjúa v ukázkách uvedených výše. Třebaže Japonsko v době vzniku básně již neodvratně spělo k definitivní válečné porážce, autor i nadále vyjadřuje svou nezlomnost a rozhodnutí vytrvale a hrdě bojovat za císařství až do posledního okamžiku konfliktu – činí tak pomocí slovesného tvaru *jukan* (zde přeloženo „do boje“) již zmiňovaného i výše. Narážka na nebe nad Okinawou čtenáře jen utvrzuje v názoru, že zarputilost japonských vojáků ještě i v samém závěru již téměř prohrané války byla z velké části zřejmě výsledkem vysoce efektivního ideologického působení oficiálních míst. Nad upřímností

<sup>602</sup> Mori Seidži 森清司 – alternativou čtení osobního jména je Kijoši.

<sup>603</sup> *Tokkótai ieišú*, str. 108.

slov ve verši „s úsměvem do boje“ však lze přinejmenším pochybovat. Autor je sice mohl myslet zcela vážně a báseň můžeme vnímat jako další z vlasteneckých zvolání, na druhou stranu jimi mohl zakrývat vlastní bezradnost a bezmocnost v dané situaci – pak by bylo možno báseň interpretovat jako svým způsobem zoufalý výkřik skrytý za slovy odhodlání.

Právě následující ukázkou je možné zařadit spíše do kategorie básní vyjadřujících beznaděj, téměř by se chtělo říct čiré zoufalství.

Sasaki Šúzó<sup>604</sup> (22 let, 6. dubna 1945)

死もなし生もなし<sup>605</sup>

[45]

Ši mo naši / sei mo naši

Není smrti,  
není života

Tématem je i tentokrát smrt, nedá se však říct hrdinská. Autor se v básni vyjadřuje podobně jako výše uvedený Išikawa Hiroši – zaznamenává své emoce ve chvíli bezprostředně předcházející smrti. Na rozdíl od většiny ostatních pilotů *kamikaze* se nesnaží vystupovat jako statečný voják, hrdina a vlastenec, nepoužívá ani metafory sakur či božského větru. Pouze si lidsky uvědomuje, že nadešel definitivní konec, který neulehčí ani posmrtná sláva a uctívání v Jasukuni. Báseň je nezvykle stručná, dokonce stručnější než standardní *haiku*. Tím je však ještě zesílen její celkový účinek. Jednotlivé verše gramaticky koncipované jako dvě samostatné a uzavřené větné jednotky (o čemž svědčí koncové tvary slovesného záporu *naši* – „není“) potrhují definitivnost reality, kterou popisují. Báseň celkovým rozsahem devíti mór a absencí koncových slov *kiredži* i sezónních slov *kigo* naprosto nespĺňuje standardní požadavky kladené na formu *haiku*, neobsahuje metafory, pozoruhodné symboly a poetické obraty, přesto však dokáže čtenáře oslovit daleko silněji než desítky jiných básní japonských vojáků z oné doby. Domnívám se, že právě básně tohoto typu jsou pro současné čtenáře mnohem přínosnější a hodnověrnější výpovědí o válečné realitě.

Piloty *kamikaze*, jejichž vztah k poezii v praxi mohl být vesměs vágní a rozsah jejich básnické tvorby se v mnoha případech patrně pohyboval spíše v řádu jednotek, pochopitelně nelze co do množství a umělecké úrovně básní řadit po bok významných a

---

<sup>604</sup> Sasaki Šúzó 佐々木秀三.

<sup>605</sup> *Tokkótai ieišú*, str. 61.



uznávaných básníků, aniž bychom se blíže obeznámili s okolnostmi vzniku této předsmrtné poezie. Chápeme-li však poezii jako jeden z prostředků, jimiž jedinec reaguje na své okolí, svou momentální životní situaci a vnitřní pocity a myšlenkové pochody, je nezbytné se zabývat i touto v podstatě amatérskou tvorbou, neboť zásadním způsobem dokresluje důležitou kapitolu novodobých japonských dějin.

Třebaže básně pilotů *kamikaze* jsou někdy formálně nedokonalé nebo mohou obsahovat gramaticky poněkud nesprávné tvary, v kontextu doby je nelze opomenout. Vypovídají o odhodlání mladých mužů bojovat a zemřít za svou vlast, o loajalitě vůči Japonsku a císaři a v neposlední řadě jsou rovněž děsivým důkazem efektivit japonské válečné propagandy. Dokonce i několik desetiletí po skončení druhé světové války tato předsmrtná poezie může zaznívat velice silně a působivě – a to hned z několika důvodů. Z historického úhlu pohledu svědčí o schopnosti oficiálních míst během válečného konfliktu umně manipulovat japonským národem. Armádě, která své vojáky dokázala přesvědčit, aby dobrovolně, ochotně a hrdě šli na smrt, se také zdatně dařilo šálit japonské obyvatelstvo, které bylo o úspěších vojska mystifikováno v podstatě až do kapitulace. Mladí vojáci, přiřazením ke speciální útočné jednotce de facto odsouzení k smrti, věřili, že konají správně a že se po smrti dočkají náležitých (přislíbených) poct. Civilní obyvatelstvo, klamané propagandou a cenzurou, pak věřilo ve vyšší poslání japonského národa a v brzké vítězství a ke své vlastní armádě obdivně vzhlíželo, přičemž právě piloti *kamikaze* se těšili obzvláště velké úctě a uznání.

Básně pilotů *kamikaze* i dalších vojáků však dnes nemusíme vnímat pouze jako historický důkaz dokládající úspěšnost Vládní informační kanceláře a japonské armády. S touto poezií by se měly seznamovat další generace nejen japonských čtenářů, neboť může posloužit coby jakési memento mori. Básně doplněné o poněkud detailnější informace o jejich autorech při prvním čtení svou ideologií působí někdy naivně až absurdně. Při opakovaném čtení a hlubším porozumění této poezii se většinou dostaví pocit deprimovanosti, bezmoci a beznaděje. Mladíci, kteří mnohdy ještě nedosáhli ani dvaceti let věku, prezentují svou víru, že vlastní dobrovolnou smrtí mohou ochránit vlast před mnohem silnějším protivníkem. Nelze se tudíž vyhnout úvahám o smysluplnosti nejen programu těchto speciálních útočných jednotek, ale v širším kontextu potažmo i válečných konfliktů vůbec.

#### 4.4 Shrnutí

Od počátku období Šówa byla japonská literatura – ostatně stejně jako veškeré dění v tehdejší společnosti – silně ovlivněna a poznamenána působením oficiálních míst, vlády a posléze i armády. Měnící se společenské a politické poměry významně zasáhly i oblast poezie. Levicově orientovaní autoři byli diskriminováni, posléze i pronásledováni a zatýkáni a jejich tvorba byla cenzurována. Sílicí pravicový a armádní vliv tak znemožnil existenci celého jednoho literárního proudu.

S postupující militarizací země se postupně zpřísnila také válečná cenzura, která nedopustila, aby se v literatuře (včetně poezie) objevovala témata či názory vybočující z oficiální ideologické linie proklamované státem. U tradičně lyrické poezie *tanka* a *haiku* nebyvalo příliš zvykem, aby básník prostřednictvím veršů vyjadřoval své názory a postoje, neboť u nich vždy šlo především o zachycení pocitů autora. Cenzoři v této době ovšem dbali i na to, aby se k veřejnosti nedostaly básně zachycující emoce způsobem odporujícím oficiální ideologii. Z tohoto důvodu v první části období Šówa nenalezneme mnoho básní vyjadřujících lítost, smutek či bolest. Mnohem častější byla tvorba, z níž vyzářovalo odhodlání, podpora a víra v počínání japonské armády a hrdost na japonský národ.

Podíl oficiálních míst na nepřírozené a vynucené proměně obsahového zaměření i tónu japonské poezie v době militarizace je nepřehlédnutelný a nezpochybnitelný. Ostatně proměny tematické oblasti jsou nejmarkantnější v průběhu téměř celého sledovaného období. Válečné okolnosti se ovšem podepsaly i na formální a jazykové stránce poezie *tanka* a *haiku*. V duchu nacionalistického lpění na japonských tradicích (způsob myšlení, kodex *bušidó*, úcta k předkům, císařskému rodu a tradičním hodnotám atd.) byl důraz kladen mimo jiné i na dodržování standardních pravidel a formálních požadavků kladených na tyto básnické formy. V předchozích několika desetiletích *tanka* a *haiku* prošly pozvolnými změnami, díky nimž již nemalá část literární obce tolerovala i básně porušující tradiční rozsah či postrádající *kigo* a *kiredži* (v případě poezie *haiku*). Rovněž posun směrem k modernímu hovorovému jazyku byl vnímán jako přirozená a nevyhnutelná proměna poezie. Avšak během válečných let byl tento odklon od tradiční koncepce vnímán značně nelibě – v podstatě jako krok proti japonským tradicím, potažmo proti Japonsku jako takovému. Autoři se ve své tvorbě v tomto období opět striktněji drželi standardního rozsahu a nežádka uplatňovali

archaičtější prvky gramatiky i lexika, což úzce souviselo s vlnou nacionalismu projevující se mimo jiné odkazy ke starému Japonsku.

Z básní vytvořených v tomto problematickém období jsou pro čtenáře patrně nejpřínosnější ty, jež vyjadřují skutečné pocity autorů – především pak vojáků jdoucích do boje či tvořících již přímo na bojišti. Můžeme říci, že tyto básně byly vytvořeny v souladu se Šikiho principem *šasei*. Naopak básníci píšící údernou poezii vykreslující smyšlené scény z fronty a burčující vojsko i civilní obyvatelstvo k odvaze a podpoře počínání japonské vlády a armády často působí uměle a nevěrohodně. Neobohatí nás příliš z uměleckého hlediska, vypovídají ovšem mnohé o tehdejší době a společnosti.

Válečné okolnosti tak zasáhly do přirozeného vývoje básnických forem vyplývajícího z rozvoje japonské společnosti, neboť básníci píšící v duchu propagované politiky byli protežováni, zatímco nemalá část tehdejší tvorby byla cenzurována, v lepším případě pouze ignorována a opomíjena, a její autoři byli nuceni psát „umělé verše“ v podstatě „na objednávku“, v horším případě byli různě perzekvováni. Autoři si v této době tudíž nemohli svobodně volit ani téma, ani formu básní.

## 5 *Haiku a tanka od konce druhé světové války*

Desetiletí bezprostředně následující po ukončení druhé světové války pro Japonsko znamenalo období transformace, rekonstrukce a reform. Vzpamatovat se z kruté válečné porážky Japonsku napomohli Američané vykonávající nad ním okupační správu.<sup>606</sup> Země v této době procházela řadou razantních politických, hospodářských i společenských proměn,<sup>607</sup> jež sice pro určitou část obyvatelstva mohly být obtížné a náročné, jejich výsledkem však byl zrod moderního demokratizovaného státu. Američané projevíli ochotu svého nedávného úhlavního nepřítele vnímat jako budoucího klíčového partnera,<sup>608</sup> jemuž je záhodno v ekonomickém i společenském rozvoji napomoci. Japonci na druhé straně navzdory jisté počáteční nedůvěře rychle přijímali americké návrhy reform a pod vlivem neblahé zkušenosti s atomovými zbraněmi na konci vleklého válečného konfliktu se ochotně distancovali od militaristické minulosti své země. Během několika málo let se z Japonska podařilo vybudovat nový demokratický stát, jenž se zanedlouho propracoval i do předních pozic ve světovém hospodářství.

Nová doba plná výzev nadešla také pro literaturu. Nosným tématem těchto let se logicky stala válka, k níž se autoři vraceli ještě po řadu let – někteří zachytili vlastní zážitky z bojové linie či zajetí, další zpracovali vzpomínky na dětství či dospívání během válečných let, jiní vykreslili nuzné životní podmínky na japonském venkově. Vedle nedávného válečného konfliktu se do popředí zájmu literátů brzy dostala také tehdejší společnost zažívající velkolepý přerod zahrnující mimo jiné přejímání rozličných západních novinek. Vše americké se rychle stávalo módní záležitostí a řada prvků tradiční japonské kultury byla upozaděna. Diskuse na téma dalšího způsobu bytí, kvality života apod. se nevyhnuly ani tradiční poezii.

### *Haiku – umění druhé kategorie?*

V roce 1946 se o nemalý rozruch na japonské literární scéně postaral literární vědec Kuwabara Takeo<sup>609</sup> publikováním své eseje „Umění druhé kategorie“ (*Daini*

---

<sup>606</sup> Poválečná okupace Japonska probíhala v letech 1945–1952.

<sup>607</sup> Během okupace Japonska byla sepsána nová ústava zaručující základní lidská práva a svobody (mimo jiné poprvé garantující volební právo i ženám), následovaly reformy pozemková, hospodářská, školská atd. a v neposlední řadě mnoho vrcholných státních představitelů stanulo před Tokijským tribunálem, který je soudil za válečné zločiny.

<sup>608</sup> Tato „šlechetnost“ USA byla pochopitelně zapříčiněna i potřebou Američanů vybudovat si na počátku rýsující se studené války v boji proti socialistickému bloku v oblasti Dálného východu strategického spojení.

<sup>609</sup> Kuwabara Takeo 桑原武夫 (1904–1988).

*geidžucu ron*<sup>610</sup>), v níž velice ostře kritizoval tehdejší poezii *haiku*. K sepsání textu jej přivedl jeho jednoduchý experiment – nejprve vybral deset básní *haiku* od známých a uznávaných moderních autorů, mezi ně vmísil pět básní od neznámých básníků a následně odstranil jména všech autorů. Poté básně předložil několika svým vzdělaným a sečtělým kolegům a také studentům a požádal je, aby se k těmto vybraným básním vyjádřili. Jejich úkolem bylo určit, které *haiku* vytvořili profesionálové a které neznámí autoři a zda podle jejich mínění mezi nimi existuje velký kvalitativní rozdíl. Na základě výsledků tohoto šetření dospěl k závěru, že čtenář – zjednodušeně řečeno – kvality moderních básní „hodnotí“ podle jména jejich autora a obsahu jejich sdělení často ani správně neporozumí.

Kuwabara Takeo, který sám sebe za odborníka na básnickou oblast nepovažoval a se skládáním neměl žádnou zkušenost (což ostatně v eseji opakovaně přiznává) z básní tehdejších autorů nepocíťoval žádný estetický náboj, spíše jej čím dál více iritovaly a mnohé považoval za zcela nesrozumitelné.<sup>611</sup> To, zda je čtenáři báseň srozumitelná či nikoli, sice nevnímal jako nejpodstatnější faktor určující uměleckou hodnotu básně, nicméně tvrdil, že ve chvíli, kdy prožitek či pocit autora je nesdělitelný, pozbývá příslušné umělecké dílo smyslu. Poukázal na skutečnost, že v moderní době je publikováno obrovské množství textů, které se snaží *haiku* moderních básníků nějakým způsobem ozřejmit či interpretovat. Vadilo mu, že i současníci básníků žijící nejen ve stejné době, ale i ve stejném prostředí potřebují vysvětlení, aby dílům správně porozuměli. V tom Kuwabara Takeo spatřoval hlavní slabinu moderní *haiku*. Domníval se, že tehdejší čtenář byl schopen ocenit *haiku* jedině tehdy, pokud věděl, kdo je jejím autorem, jinými slovy – čtenář se nejdříve zajímá o autorství a až poté o báseň samotnou. Právě „dobré jméno“ autora, které je vnímáno jako záruka kvality díla, pak přitahuje další následovníky toho kterého básníka a jeho poezie je vnímána jako standard. Kuwabara Takeo se snažil poukázat na to, že o uměleckých kvalitách má vypovídat nikoli počet přívrženců a následovníků básníka, nýbrž samotná jeho tvorba.

Kuwabarovu kritiku lze interpretovat tak, že čtenáři v moderní době již nejsou schopni posoudit a ocenit kvality soudobé *haiku*. Příčinu občas můžeme hledat na straně autora, který ve své tvorbě uplatňuje příliš nové výrazové prostředky a obrazy, jež jsou pro čtenáře uvyklého tradiční podobě *haiku* obtížně dešifrovatelné. Avšak je potřeba

---

<sup>610</sup> *Daini geidžucu ron* 第二芸術論.

<sup>611</sup> viz KUWABARA, Takeo. „Modern Haiku: A Second-Class Art“. Trans. Mark Jewel, *Simply Haiku: A Quarterly Journal of Japanese Short Form Poetry*. [online] Vol. 4, No. 1. Dostupné online.

brát v potaz i skutečnost, že pro správné porozumění poezii *haiku* je nutné znát přinejmenším elementární principy této poezie a pokud možno mít s četbou *haiku* již alespoň částečnou zkušenost. V neposlední řadě musíme vzít v úvahu i fakt, že lidé moderní doby nedokážou na přírodu pohlížet stejnými očima jako Bašó a jeho současníci, poněvadž se nacházejí ve zcela odlišném prostředí a navíc disponují vědomostmi nabytými díky poznatkům (nejen) v přírodních vědách, jež jejich nazírání na přírodu rovněž ovlivňují.

V tomto ohledu s Kuwabarou nelze než souhlasit, avšak i tento stav má své opodstatnění. Doba bezprostředně následující po kapitulaci Japonska s sebou pochopitelně přinesla řadu změn ve všech oblastech života. Druhá polovina 40. let pro nemalou část japonské společnosti představovala dobu dezorientace, což se týká i literární produkce a jejího hodnocení. V tomto nepřehledném období se proto čtenáři mnohdy raději uchýlovali k uznávaným básníkům, které vnímali jako určitý pevný bod uprostřed změn (jež se některým mohly jevit až jako chaos) vnesených do společnosti zvenci a v literárním světě reprezentovaných konkrétně uvedením nových moderních stylů, tematických okruhů a jazykových prostředků. Ve chvíli, kdy se k určitému novodobému modernistickému trendu připojil i známý a uznávaný básník, existovala větší naděje, že příslušná inovace skutečně pevněji zakoření a bude přijata většinou odborné a následně i čtenářské obce.

Ke kritice *haiku* ze strany Kuwabary Takea jistě přispěla i všeobecná tendence japonské společnosti bezprostředně po skončení války kritizovat nebo se odvracet od všeho, co mohlo být spojováno se „starým Japonskem“ – a nutně se nemuselo jednat pouze o militaristickou minulost země. Velká část obyvatelstva měla snahu odříznout se od minulosti a až nepřírozeně rychle se přeorientovala na západní způsob života. V neprospěch tradiční japonské poezie mluvila i její spojitost s oficiální propagovanou ideologií (viz kapitolu 4 „*Tanka* a *haiku* první části éry Šówa (1926–1945)“, jíž byla forma *haiku* i *tanka* zdiskreditována. Takiguči Susumu si ovšem všímá pozoruhodné skutečnosti – zatímco v Japonsku *haiku* v těchto poválečných letech čelila velké kritice, v zemi japonského nedávného protivníka – v USA – se paradoxně stala velmi populárním a rozšiřujícím se žánrem.<sup>612</sup> Během několika málo let tak byly obě země ochotny přijímat vlivy či prvky kultury svého bývalého úhlavního nepřítele a zapomenout na předešlou vzájemnou nenávist. Nutno zdůraznit, že k tomuto

---

<sup>612</sup> viz TAKIGUČI, Susumu. „Is Western haiku a Second rate Art?“ *World Haiku Review*. [online] 2013, No. 2. Dostupné online.

společenskému a kulturnímu sblížení docházelo spontánně. Zatímco Japonci velmi ochotně přijímali novinky každodenního života, jež na druhé straně Tichého oceánu byly standardem, Američané naopak dokázali ocenit pro ně do té doby neobvyklé prvky japonské kultury. Nedávná vzájemná nevráživost obou národů tak šla rychle stranou.

Rozporuplná je ovšem druhá část tvrzení Kuwabary Takea obsažená ve zmíněné eseji – a sice idea označovat *haiku* jako druhořadé umění. To, že určité procento produkce daného literárního útvaru kvalitou nedosahuje vysoké úrovně, ještě neznamená, že takto jednoznačně kriticky lze označit a odsoudit celou formu. I v dobách největší slávy poezie *haiku* na přelomu 17. a 18. století vznikaly nezdařilé básně, které byly vzápětí zapomenuty, stejně jako jejich autoři. Poezie *haiku* již tehdy musela občas čelit útokům kritiků, přesto se však dnes – s odstupem času – neodvážíme tvrdit, že *haiku* tohoto období je podřadným uměním. I během následného úpadku se objevilo několik vynikajících básníků (viz kapitolu 1 „Žánry *tanka* a *haiku* v kontextu japonské literatury“), kteří vytvořili básně dodnes považované za klenoty japonského básnictví. Obdobně pak rovněž v moderním poválečném období vznikaly básně zdařilejší i ty méně zdařilé. Samotný tento fakt však neznamená, že daná literární forma jako taková by měla být degradována na podřadný literární útvar. Pokud by se tak stalo, hrozilo by reálné nebezpečí, že by poezie *haiku* byla postupně vytlačena z živé literární tvorby poválečného období. Ovšem Kuwabara Takeo ve své stati doslova tvrdil: „Pokud by stále ještě někdo trval na užívání slova „umění“, pak bychom moderní *haiku* měli označovat jako „umění druhé kategorie“, abychom ji odlišili od ostatních druhů umění.“<sup>613</sup> Svou statí Kuwabara Takeo uzavřel vyslovením naděje, že tato poezie bude vyřazena ze školních osnov japonských základních a středních škol.

Tímto textem Kuwabara Takeo pochopitelně velkou část japonské literární obce značně pobouřil. Rozhodně tím však přispěl k oživení diskuze na téma moderní *haiku*, i díky níž si v následujících letech tradiční poezie všeobecně svou pevnou pozici v literárním světě dokázala obhájit. Básníci i literární vědci a kritici si totiž velmi dobře uvědomovali potenciál, který v sobě skrývá jak *haiku*, tak *tanka*, a rovněž obrovskou škálu témat, jež s sebou nová doba přinášela a která skýtala vítané obohacení a oživení poválečné literární tvorby.

---

<sup>613</sup> KUWABARA, Takeo. „Modern Haiku: A Second-Class Art“. Dostupné online.

## 5.1 Nové pojetí tradiční poezie

Poválečná léta, podobně jako konec 19. století, do Japonska přinášela množství novinek, jež se stávaly inspirací pro umělce všech odvětví, básníky nevyjímaje. Autoři v tomto období pociťovali silnou potřebu na proměny země a společnosti reagovat i ve své tvorbě. Nejviditelnějším a nejvýraznějším krokem kupředu ve vývoji tradiční poezie je nepochybně tematické obohacení. Novou vlnu zájmu vzbudila ovšem také oblast jazyka a formy poezie *tanka* a *haiku*, neboť moderní doba byla všeobecně vnímána jako období uvolnění, svobody projevu a nadšení přistupovat k tradičním formám modernisticky.

Z formálního hlediska na přelomu 40. a 50. let zaujala mimo jiné poezie básníka Takajanagiho Džúšina.<sup>614</sup> Typickým rysem jeho básnické tvorby jsou netradičně graficky uspořádané *haiku* – v jeho prvních sbírkách se počet řádků jeho básní pohyboval od dvou až po více než deset, později se většinou držel čtyř řádků.<sup>615</sup> Autor někdy také s oblibou vytvářel kaligramy. Třebaže na první pohled se zdá, že se tyto jeho básně zcela vymykají standardní podobě *haiku*, při bližším zkoumání zjistíme, že od základního modelu se ve skutečnosti příliš neodchylují – viz např. následující ukázkou<sup>616</sup> z tvorby tohoto autora:

		渦							[576]
		輪		灰					
	孤	の		の		燃			
	島					え			
薔	の					て		咲	
薇 <sup>617</sup>								き	

*Saki moete / hai no uzu wa no / kotó no bara*

Kvetoucí

plamen

vír z popela

<sup>614</sup> Takajanagi Džúšin 高柳重信 (1923–1983). Některé publikace uvádějí osobní jméno Šigenobu – jedná se o tytéž znaky čtené způsobem běžným u osobních jmen, variantu Džúšin autor používal jako umělecký pseudonym.

<sup>615</sup> „Takajanagai Džúšin“. *Gendai haiku daidžiten*, str. 333.

<sup>616</sup> Z důvodu zachování grafického efektu je zde u básní tohoto autora zachován originální, tj. svislý způsob zápisu. Báseň se čte zprava doleva.

<sup>617</sup> *Gendai haiku šú*. Tókjó: Čikuma šobó, 1958, str. 401.



na osamělém ostrově  
růže

Takajanagi Džúšin byl žákem básníka Tomizawy Kakia<sup>618</sup> řadícího se k proudu *šinkó haiku* (viz kapitulu 4 „*Haiku* a *tanka* první části éry Šówa (1926–1945)“), proto nás v jeho básních nepřekvapuje častá absence sezónního či koncového slova. V této básni se ovšem *kigo* vyskytuje, je jím výraz „růže“ odkazující k létu. Tradiční rozsah tato *haiku* překračuje o pouhou jednu móru, což je v rámci *džiamari* přijatelné. To, čím báseň čtenáře vede k zamyšlení především, je propojení jejího obsahu a formy. Úvodní fráze *saki moete* vyjadřuje intenzitu kvetení, doslova se však jedná o spojení sloves „kvést“ a „hořet“. Zde je určitá vnitřní spojitost s následujícím výrazem „popel“, který ovšem může souviset se slovem „osamělý ostrov“, neboť se nabízí možnost jej chápat i jako ostrov vulkanického původu – tedy „ostrov z popela“. S vědomím, že celá báseň se vztahuje k „růži“ uvedené v samém závěru, můžeme „vír“ zmíněný uprostřed básně vnímat jako metaforu květu růže – bohatý květ budí dojem víru okvětních lístků, případně i samotný ostrov při pohledu z ptačí perspektivy může vyvolávat dojem víru. „Osamělý ostrov“ je pak v neposlední řadě zachycen také v grafické podobě básně. S tradičním pojetím poezie *haiku* tedy tuto báseň pojí jednak přírodní lyrika, ale také jistá nejednoznačnost skýtající možnost vícere interpretace – v ideálním případě by báseň měla čtenáře přivést k dalšímu zamyšlení a nutit jej, aby se sám pokusil proniknout do jejího tajemství.

Jedním z důvodů, proč Takajanagi Džúšin ve své tvorbě uplatňoval tak netradiční grafické členění veršů, je skutečnost, že coby básník hlásící se ke směru *šinkó haiku* byl mnohem otevřenější novým přístupům k tradiční poezii. Ovšem dalším, neméně zásadním důvodem je absence koncových slov *kiredži* v jeho básních. Verše neobvyklé délky i počtu proto čtenáři usnadní vnímat rytmus básně tak, jak jej autor zamýšlel. Takajanagi Džúšin aplikováním grafických nepravidelností v poezii příliš mnoho následovníků nenalezl, nedá se však tvrdit, že by jeho tvorba zůstala nepovšimnuta. Stejně tak nelze říci, že by tato technika budila nevoli. Doba, v níž začal tímto způsobem tvořit, byla novým postupům v tradičních uměleckých odvětvích mnohem otevřenější a výraznější odchylky od standardní podoby tradiční poezie již nebyly tolik šokující jako na počátku století. Básník ukázal jednu z možných cest, jimiž

---

<sup>618</sup> Tomizawa Kakio 富澤赤黄男 (1902–1962).

se poezie *haiku* v následujících letech mohla ubírat, aniž by se příliš odklonila od standardní koncepce.

Jak již bylo naznačeno výše, namísto formálních nepravidelností či inovací jsme v poválečném období mnohem častěji spíše svědky modernizace v oblasti tematiky a jazyka. Jazyková reforma provedená na konci 40. let kupříkladu upravovala počet a způsob psaní znaků, ale také použití tzv. historického pravopisu. Způsob zápisu vycházející z klasické japonštiny tak již v každodenním životě nebyl uplatňován (do té doby se standardně užíval např. v úředních dokumentech). Literární jazyk v prozaických dílech již běžně kopíroval reálně používanou japonštinu. Konzervativnější oblast poezie se tomuto novému trendu nepoddala okamžitě. Nesmíme však zapomínat, že posun směrem k moderní japonštině v poezii pozorujeme již na samém počátku 20. století, a z tohoto důvodu o padesát let později již použití hovorové podoby japonštiny nepředstavovalo tak neobvyklý či překvapivý jev. Přesto však bylo stále velmi časté a oblíbené uplatňování prvků klasické japonštiny. Lze tedy konstatovat, že v poválečném období záleží především na osobních preferencích toho kterého autora, eventuálně na preferencích školy či směru, ke kterému se básník hlásí. Z jazykového hlediska je mnohem pozoruhodnější výrazně rychlé rozšiřování lexikálního rejstříku tradiční poezie.

### 5.1.1 Tematika poválečné poezie

#### *Reflexe války*

Bezprostředně po skončení druhé světové války byly emoce vyplývající z ukončení konfliktu logicky nejintenzivnější. Proto se téma války v nejrůznějších podobách objevovalo v řadě literárních děl všech žánrů. Pro řadu japonských literátů tvorba s válečnou tematikou představovala určitou formu vypořádávání se s válkou či dokonce terapie. Mezi nejznámější básníky, kteří se ve své tvorbě věnovali citlivému tématu svržení dvou atomových bomb, patří Hara Tamiki.<sup>619</sup> Dotýká se jej např. následující ukázkou:

日の暑さ死臭に満てる百日紅<sup>620</sup> [575]

*Hi no acusa / šišú ni miteru / sarusuberi*

<sup>619</sup> Hara Tamiki 原民喜 (1905–1951).

<sup>620</sup> Hara, Tamiki. Genši bakudan sokjó nisugizu. [online] Aozora. [vid. 5. 2. 2014]. Dostupné z: [http://www.aozora.gr.jp/cards/000293/files/4768\\_6659.html](http://www.aozora.gr.jp/cards/000293/files/4768_6659.html)

Horký den  
naplňuje mrtvolný zápach  
– krepová myrta

Báseň zachycuje scénu zjevně několik dnů po svržení atomové bomby. Horko letního dne jen urychluje proces rozkladu mrtvých těl obětí útoku. První dva verše navozují velice intenzivní a znepokojivý pocit zmaru. Ten je však ihned poté ztlumen zmínkou „krepové myrty“<sup>621</sup> (ta zde plní i funkci sezónního slova odkazujícího k létu), která vlastně dovytváří paradoxní situaci – na jedné straně pronikavý zápach linoucí se z mrtvých těl lidí i zvířat, jenž čtenáře přivádí k myšlenkám o smrti a zkáze, a na druhé straně kvetoucí keř oslabující pocit beznaděje a bezmoci, který se tak stává symbolem přežití. Autor v básni pozoruhodně zapojil hned několik smyslů, čímž dosáhl ještě silnějšího prožitku a efektivnějšího účinku na čtenáře. Úvodní verš *hi no acusa* (doslova „horkost/výheň dne“, zde přeloženo jako „horký den“) na čtenáře zapůsobí ihned velmi intenzivně a uvrhá jej na rozpálenou scénu. V druhém verši zapojuje čich, jelikož všudypřítomnému zápachu nelze uniknout. Ten doslova „naplňuje“ (*miteru*) žár letního dne. V posledním verši se pak přidává zrak, přičemž právě tento závěrečný zrakový vjem dosavadní negativní pocity zmírňuje a dodává čtenáři alespoň jakýsi příslib naděje v lepší budoucnost. Báseň sice neobsahuje koncové slovo, čtenář se však snadno dovítí, na kterém místě dochází k hlavnímu zlomu – předěl se objevuje mezi druhým a třetím veršem, což jasně vyplývá z obsahové stránky veršů.

K tématu atomových bomb se ve své poezii vyjádřil také již výše zmíněný Saitó Sanki, za války písař básně horlivě podporující snažení japonských vojáků na frontě (viz kapitolu 4 „*Haiku a tanka* první části éry Šówa (1926–1945)“). Následující ukázka z jeho poválečné tvorby se vztahuje k výročí svržení bomby na Hirošimu:

広島の忌や浮袋砂まぶれ<sup>622</sup>

[575]

*Hirošima no / ki ja ukibukuro / sunamabure*

Výročí Hirošimy –  
záchranný kruh  
pokrytý pískem

<sup>621</sup> *Sarusuberi*, lat. *lagerstroemia indica* – pukol okrouhlostý zvaný též krepová myrta nebo letní šeřík.

<sup>622</sup> HIRAI, Šóbin, ed. *Šinsaidžiki*. 3. vyd. Tókjó: Kawade, 2007, str. 148.

Uvědomíme-li si, že za války Saitó Sanki nadšeně podporoval válečné úsilí Japonska, vyzní na nás jeho báseň o to tíživěji. Muž, jenž během války věřil počinání a argumentům japonské armády, které proto svou podporu vyjadřoval i vlastní tvorbou, po skončení konfliktu nepochybně pociťoval velké zklamání, marnost a smutek, které zachycuje i výše citovaná báseň. Zde je však tragická porážka Japonska navíc kombinována s obrovským lidským utrpením a ztrátami na životech nevinných obyvatel. Právě v den smutného výročí autorovu pozornost upoutá záchranný kruh povalující se zřejmě delší dobu („pokrytý pískem“) na pláži. Coby symbol záchrany či spásy, který zůstává ležet stranou nevyužit, nechá báseň vyznít o to bolestivěji. Záchranný kruh Japonsko neochránil, stejně jako jednotky *kamikaze* určené k obraně země a jednotky propagandou zmanipulovaných vojáků bojujících na frontě nesplnily svůj účel. Prostý předmět povalující se v písku tak značí bolestivou vzpomínku na dobu nedávno minulou a uvědomění si, že odvrácení zkázy v podobě válečné porážky ani záchrana lidí zasažených účinky atomových bomb nebyly možné. Báseň neobsahuje žádné *kigo*, avšak slovní spojení „výročí Hirošimy“ je dostatečným upřesněním doby, k níž se daná báseň vztahuje. Ve skutečnosti se totiž jemu příbuzný výraz „výročí výbuchu“ (*genbakuki*) stal sezónním slovem odkazujícím k létu, které již moderní slovníky *saidžiki* uvádějí.

Na tragickou událost svržení atomové bomby se ve své poezii s časovým odstupem zaměřil také Kaneko Tóta,<sup>623</sup> jak je zřejmé s další ukázkou:

彎曲し火傷し爆心地のマラソン<sup>624</sup>

[5464]

*Wankjoku ši / jakedo ši / bakušinči no / marason*

Svíjí se sežehnutí,

maraton

v místě exploze

Autor nás přivádí do míst zasažených atomových útokem, nejsme však již svědky utrpení obětí, nejsou zde ani žádné viditelné stopy po útoku. Přesto však, s výjimkou závěrečného verše, čtenář získává dojem, jako by mu básník před očima vykresloval scénu trpících obětí ozáření. Ve skutečnosti jsou zde zachyceni vyčerpáním

<sup>623</sup> Kaneko Tóta 金子兜太 (nar. 1919).

<sup>624</sup> Kanši šiši hai dóšó 51–100 haiku. [online] Kacušika ginša. [vid. 28. 11. 2012] Dostupné z: <http://www.kanshi.org/sihai/imadaC-02.htm> (5. 2. 2014)

zmožení maratonci trpící při závodu za horkého dne. Místo, jímž vede trasa závodu, spolu se znavenými sportovci u básníka vyvolává vzpomínky na tragickou událost. Podobně jako ve výše uvedené básni Hary Tamikiho ovšem závěrečný verš přináší úlevu či naději v lepší budoucnost – čtenář je uklidněn překvapivou pointou, která prozrazuje, že původcem veškerého popsaného utrpení je tentokrát pouze běžecký závod. Spojení s místem vlastního výbuchu nás však vede k zamyšlení a také dokazuje, jak je tato historická událost i s odstupem času (nejen) pro Japonce stále živá a citlivá.

Citovaná báseň evidentně zcela striktně nedodrží všechny formální náležitosti poezie *haiku* – není v ní obsaženo *kigo* ani *kiredži*, je tvořena verši nepravidelné délky a přesahuje standardní rozsah formy *haiku*. To však v poválečné době již nepředstavuje problém a je to přijímáno jako jedna z možných koncepcí *haiku*. Kaneko Tóta patří k nejvýznamnějším básnickým osobnostem druhé poloviny 20. století a v poválečných letech byl propagátorem avantgardnějšího přístupu k tradiční poezii. V podstatě již od poloviny 50. let, kdy publikoval sbírku *Šónen*<sup>625</sup> (Chlapec), preferuje abstraktnější témata a koncepci bez užití sezónních slov.<sup>626</sup> V současnosti je čestným předsedou *Gendai haiku kjókaí*.<sup>627</sup> Je tedy zřejmé, že i trendy odklánějící se od původně konzervativnější linie v básnictví jsou dnes respektovány a uznávány.

### ***Americká okupace a přerod v moderní stát***

Japonská literatura začala nová témata reflektující realitu tehdejší neutěšené doby a měnící se společnosti zpracovávat již na přelom 40. a 50. let, nicméně v tradičně lyrické a jemné poezii působila tato nová a někdy i poměrně drsná tematika velmi surovým dojmem. Nově se objevilo např. téma chudoby odrážející žalostný stav, v němž se země po válce a kapitulaci nacházela, či bídu Japonců, kteří se snažili uživit v modernizující se společnosti. Překvapivě se v poezii objevilo například i téma pouliční prostituce.<sup>628</sup> Sociální tematika do poezie pronikala silněji i díky formujícím se odborovým svazům vznikajícím v nově otevíraných moderních továrnách (v nich nezanedbatelné procento zaměstnanců tvořili venkované, kteří se kvůli práci stěhovali do měst) a všeobecně sílící aktivitě levicových uskupení.<sup>629</sup> Přerod válkou

---

<sup>625</sup> Šónen 少年

<sup>626</sup> „Kaneko Tóta“. In: *Japan: An Illustrated Encyclopedia*, str. 735.

<sup>627</sup> *Gendai haiku kjókaí* 現代俳句協会 Asociace moderní *haiku*.

<sup>628</sup> HAJAŠI, T. „Sozai to hassó no hensén“, str. 122.

<sup>629</sup> Řada levicových politických stran v Japonsku mohla zcela legálně existovat až po skončení druhé světové války.

zdecimovaného Japonska ve stát silně ovlivněný Západem ve své tvorbě zachytila kupříkladu Kacura Nobuko,<sup>630</sup> jak dokazuje i následující ukázka:

裏町の泥かがやけりクリスマス<sup>631</sup>

[575]

*Uramači no / doro kagajakeri / kurisumasu*

Bláto na okraji města

se leskne –

Vánoce

Na tuto báseň z roku 1949 lze nahlížet ze dvou různých úhlů pohledu. Jako první se nabízí vnímat ji v duchu Šikiho principu *šasei* – tedy coby zachycení určité reálné scény kdesi na předměstí na sklonku roku. Bláto dává tušit pošmourné a zřejmě deštivé počasí, které se poněkud rozchází se všeobecně zažitou představou vánočního času ve velké části západního světa. Druhá perspektiva ovšem skýtá možnost tuto scenerii interpretovat také jako obraz Japonska konce 40. let. Navzdory započatým reformám, jež měly Japonsku napomoci vzpamatovat se z důsledků prohrané války, se země dosud potýkala s řadou nemalých obtíží. Města se sice rozšiřovala a modernizovala, na jejich periferii však narážíme na chudobu a stále ještě nuzné životní podmínky. V podobném stavu se nacházelo i celé Japonsko. Reformy řízené centrální vládou (a prováděné na popud okupačního štábu) sice vcelku rychle oživily japonské hospodářství, nicméně krajina i obyvatelstvo byly po několik dalších let válkou i následným nerovnoměrným rozvojem země poznamenány a národ jako psychologické břímě nesl stigma poraženého.

Vánoce uvedené v závěrečném verši citované básně tak dokreslují měnící se společenskou situaci v zemi, v níž čím dál znatelnější amerikanizace byla patrná mimo jiné i v přejímání řady západních zvyklostí a svátků, resp. způsobu života všeobecně. Právě Vánoce jako by v ponuré atmosféře skýtaly naději světlejší budoucnosti, k níž Japonsko směřovalo. Ač se to po obsahové stránce nemusí zdát, báseň je vlastně koncipována ve velmi tradičním duchu. Verše pravidelného rozsahu a členění obsahují jak *kiredži* (tím je zde sufix *keri*), tak *kigo*. Použití přípony *keri* coby prvku klasické japonštiny tlumí obsahově velice moderní vyznění básně. Výraz *kurisumasu*

<sup>630</sup> Kacura Nobuko 桂信子 (1914–2004).

<sup>631</sup> NAKAMURA, Sonoko – Akiko BABA – Kazue ŠINKAWA, eds. *Gendai šika šú*. Tókjó: Kadokawa šoten, 1999, str. 38.

(„Vánoce“) zde slouží jako moderní sezónní slovo, jež si vlivem silícího pronikání západní kultury poměrně brzy našlo své místo i ve slovnících *saidžiki*.

Konfrontace s předměty reprezentujícími západní životní styl byla pro část obyvatelstva příliš náhlá a intenzivní a mnoho Japonců zanedlouho přivedla k přehodnocení vlastní zavržené či opomíjené minulosti a tradicím. Díky pronikající americké kultuře, jíž zjevně nebylo možné se vyhnout, si tak Japonci o to silněji začali uvědomovat hodnotu vlastního kulturního dědictví.

### ***Návrat k japonským kořenům***

Neúspěch Japonska ve válce i následná několikaletá přítomnost amerických vojáků na japonském území pro mnoho Japonců – přinejmenším zpočátku – nepochybně představovaly obrovskou psychickou zátěž a postupné (ovšem poměrně razantní) rozšiřování amerického způsobu života a kultury někteří nesli nelibě. Na vlnu masivního přejímání západní kultury proto část společnosti vzápětí zareagovala snahou zaměřit se na vlastní tradice a zvyky, kulturní odkaz předků a místní přírodu, což pro ně představovalo jednu z možností, jak se s tehdejší situací a měnícími se poměry vyrovnat. Návrat k tradičním hodnotám a určitá vlastenecká hrdost také napomohly pozvednout morálku a sebevědomí národa, o což se zasloužili také někteří literáti tvořící bezprostředně po válce.

Úsilí o návrat k japonským tradicím se projevovalo i v poezii – kupříkladu Sawaki Kin'iči<sup>632</sup> v těchto letech psal *haiku* tíhnoucí k tradiční kultuře i japonské krajině (jednalo se např. o básně týkající se tradiční výroby soli na solných pláních poloostrova Noto). O něco později, na sklonku 60. let, vydal také sbírku všímající si lidových zvyků Okinawanů, kterou dokonce ozvláštnil několika výrazy z rjúkjúštiny.<sup>633</sup> Nomura Toširó<sup>634</sup> pak v této době psal např. o vesnici typu *gaššó*,<sup>635</sup> jež měla být zničena výstavbou přehrady – viz následující ukázkou:

白川村夕露すでに湖低めく<sup>636</sup> [678]

*Širakawa mura / júcuju sude ni / mizuumi hikumeku*

<sup>632</sup> Sawaki Kin'iči 沢木欣一 (1919–2001).

<sup>633</sup> HAJAŠI, T. „Sozai to hassó no hensen“, str. 123–125.

<sup>634</sup> Nomura Toširó 能村登四郎 (1911–2001).

<sup>635</sup> *Gaššó* 合掌 – jedná se o lidovou architekturu charakteristickou pro starobylé vesnice v horských oblastech prefektur Tojama a Gifu, mimo jiné zapsanou v roce 1995 na Seznam světového kulturního a přírodního dědictví UNESCO.

<sup>636</sup> cit. in: HAJAŠI, T. „Sozai to hassó no hensen“, str. 124.

Vesnice Širakawa  
již pokrytá večerní rosou,  
hladina jezera zdá se nízko

Sezónní slovo *júcuju* („večerní rosa“) odkazující k podzimu představuje zásadní element této *haiku* netradičního rozsahu, neboť podstatným způsobem dokresluje celkovou atmosféru básně. Vyjadřuje určitý chlad nastupující podzimní noci, ale současně lze tento výraz chápat také jako metaforu blížícího se zániku části vesnice, jež má být zaplavena. Zatímco napouštění budoucí přehrady probíhá pozvolna a téměř neznatelně („hladina jezera zdá se nízko“), rosa (navíc vezmeme-li v úvahu, že se rovněž jedná de facto o vodu) již vesnici pokryla – vodní živel jako by se pomalu vkrádal do celého údolí a postupně pohlcovал další části vesnice. Přírodní lyrika této básně tak v sobě skrývá mnohem závažnější scénu. Přehlédnout bychom neměli ani eufonii této básně – zaujme opakování hlásky *u* nejpatrnější v druhém a třetím verši.

Básníci ve svém návratu k japonským tradicím a hodnotám našťastí nepřekročili hranici zdravého vlastenectví a nadměrně svou zemi nevyvyšovali, jako se to dělo o nemnoho let dříve. Je chvályhodné, že tímto přístupem se jim podařilo v záplavě všemožných novinek proudících do Japonska upoutat pozornost čtenářů i k tradičním krásám a hodnotám, na něž pod vlivem amerikanizace někteří Japonci rychle zapomínali.

Nicméně velká část literátů se pro změnu se zájmem soustředila na rodící se „nové“ Japonsko a zaznamenávali změny, jimiž tehdy procházela města, životní styl obyvatelstva a potažmo i nový způsob uvažování. Rozvoj měst měl za následek to, že japonští básníci hojněji popisovali výjevy vycházející z prostředí výrazněji odlišného od scénérií, na něž měli čtenáři možnost běžně narazit v poezii předválečného období.

## 5.2 Poezie z městského prostředí

Již v souvislosti se vznikem hnutí *šinkó haiku* se od samého počátku období Šówa setkáváme s tzv. městskou *haiku* (*tokai haiku*<sup>637</sup>) reflektující realitu lidského života v měnících se moderních velkoměstech, z nichž vlivem předchozích válečných let, ale i s přispěním sílicí urbanizace mizela barevnost. Mezi průkopníky tohoto nového

---

<sup>637</sup> *Tokai haiku* 都会俳句.



trendu usilujícího o zachycení městského prostředí patřil např. Jamaguči Seiši<sup>638</sup>, který ve svých básních často zmiňoval hotely, biografy, kluziště či ragby – a to dokonce již i před válkou. Přestože Seišiho básně mohly v tehdejší době po obsahové stránce působit dosti novátorsky, autor v nich dodržoval standardní rozsah i členění *haiku* a také používal *kigo*,<sup>639</sup> z formálního hlediska tedy můžeme jeho básně řadit k těm tradičním. Seišiho tak můžeme počítat mezi ty básníky, kteří k modernizaci tradiční poezie přispěli obzvláště inovací v oblasti tematiky – a to i v poválečném období.

Novou „městskou látku“ (týkající se nejen podoby měst, ale ve velké míře též sekundárního výrobního sektoru) záhy překvapivě bez většího vzdoru přijali i starší a konzervativnější básníci,<sup>640</sup> neboť nová témata, která se mezitím již stávala poměrně běžnou součástí života Japonců, kupříkladu v kombinaci s tradičními objekty skýtala možnost vytvářet obrovské množství nových poetických obrazů. Konzervativní básníci proti tomuto rozsáhlému a relativně náhlému tematickému rozšíření protestovali o poznání méně výrazně než jejich předchůdci brojící proti podobné tematické inovaci na přelomu 19. a 20. století – snad i z toho důvodu, že si v moderní a rychlé poválečné době, poučení právě i z vývoje poezie o několik desetiletí dříve, uvědomovali, že i v oblasti poezie je konfrontace s těmito novinkami nevyhnutelná.

Až do konce 50. let probíhala urbanizace poměrně pomalu, proto i nástup této tematiky v poezii byl vcelku pozvolný, tak jak si básníci postupně zvykali na novinky pronikající do života společnosti (prodejní stánky, herny *pačinko* apod.).<sup>641</sup> Rapidní poválečný ekonomický růst označovaný také jako japonský hospodářský zázrak<sup>642</sup> zásadním způsobem zasáhl do podoby japonských měst i do života jejich obyvatel, urychlil již probíhající urbanizaci a přinesl s sebou řadu novinek zcela vybočujících z dosavadního tematického rejstříku (mrakodrapy, počítače atd.). Tato hektická moderní doba znamenala zatěžkávací zkoušku i pro poezii. Příchod četných novinek byl mnohdy natolik rychlý, že s nimi konzervativní básnické kruhy jen stěží zvládaly udržet krok. Jinými slovy dříve než se některá z módních novinek stihla ve společnosti usadit natolik pevně, že se mohla prosadit i v tradičně konzervativnější poezii *haiku* nebo *tanka*, o ni lidé ztratili zájem a upadla v zapomnění. Rovněž hrozilo nebezpečí, že některé z nových

---

<sup>638</sup> Jamaguči Seiši 山口 誓子 (1901–1994).

<sup>639</sup> UETANI, Š. „Tokaiteki sozai“, str. 57.

<sup>640</sup> Tamtéž, str. 60.

<sup>641</sup> Tamtéž, str. 58.

<sup>642</sup> Jedná se přibližně o období 1955–1975, během něž se Japonsku podařilo díky skutečně nevídanému růstu hospodářství velmi rychle dohnat nejvyspělejší země světa. V této době Japonsko mimo jiné také hostilo Olympijské hry a světovou výstavu EXPO a také zahájilo provoz rychlovlaku *šinkansen*.

pojmu či jevů čtenářům nebudou bez vysvětlení srozumitelné. Poezie *tanka* a *haiku* ovšem vzhledem k svému omezenému rozsahu nedisponuje prostorem pro vysvětlování, proto je vždy záhodno pracovat s takovými pojmy, jež jsou většinovému publiku známy.

Co se týče oblastí lidského konání, v době před druhou světovou válkou si básníci z výrobního sektoru občas všímali témat z oblasti zemědělství, patrně hlavně díky poutu rolníka (zemědělce) k půdě, tedy de facto k přírodě. Po válce se autoři mnohem více soustředili na sekundární (někdy již i terciální) sektor, což bylo způsobeno tím, že s rozvojem moderního státu se čím dál více lidí stěhovalo do měst a obživu nalézalo právě v průmyslových oblastech. Výrobní průmysl, který se dostal do popředí zájmu japonské společnosti, se tak nutně musel nějakým způsobem začít projevovat i v literatuře – obzvláště v próze, někdy však také v tradiční i moderní poezii. V tom je patrná vstřícnost poválečných básníků rozšířit tematický okruh tradiční poezie a snaha vyhovět požadavkům nové doby. Zdařilá kombinace tradiční tematiky s prvky moderní společnosti mohla poezii vítaným a svěžím způsobem oživit a zřejmě také přiblížit čtenářům. Moderní společnosti poválečných měst se ve své tvorbě dotkl kupříkladu i již zmiňovaný Kaneko Tóta:

港に雪ふり銀行員も白く歸る<sup>643</sup>

[876]

*Minato ni yuki furi / ginkóin mo / široku kaeru*

Na přístav sněží  
i bankéři se domů vrátí  
bílí

Báseň výrazněji přesahující standardní rozsah *haiku* zachycuje výjev z moderního velkoměsta, které je zde však spojeno s přírodou pomocí zmínky přístavu. Tomu napomáhá rovněž sezónní slovo „sníh“ – jedno z nejběžnějších a nejsnadněji identifikovatelných *kigo*. Bankéře coby zástupce terciální výrobní sféry a představitele moderní společnosti zde autor vtipně zasadil do scénérie tak, že se vlastně stávají součástí přírody – zasypání sněhem na své cestě k domovům splývají s okolím, čímž dochází k onomu pro *haiku* typickému spojení člověka s přírodou.

Uetani Šóken předpokládá, že většina současných básníků žije ve městech, více méně neustále jsou tedy obklopeni městským prostředím, což se následně přirozeně

---

<sup>643</sup> *Gendai haiku šú*, str. 421.

musí projevovat i v jejich tvorbě.<sup>644</sup> To lze chápat jako příčinu mnohem výraznějšího podílu městské tematiky v moderní básnické tvorbě. Do jejich poezie tak logicky citelněji proniká život ve městech (resp. velkoměstech), kde jsou autoři s vymoženostmi moderní doby konfrontováni zcela běžně a setkávají se s nimi častěji než s prostými přírodními výjevy, na něž by naráželi v případě, že by žili na venkově. Moderní město básníkům skýtá relativně dostatek podnětů, přesto odsud mnoho autorů odchází (alespoň krátkodobě) a vydává se na cestu z města do přírody, aby tam načerpali inspiraci, pakliže cítí potřebu psát i o jiném nežli městském prostředí. Dokonce bývají organizovány skupinové výlety básníků zvané *ginkó*<sup>645</sup> na určitá místa vzdálenější městu, kde se básníci společně oddávají skládání básní na témata, jež ve městském prostředí postrádají.

Tematické proměny v japonské poezii v průběhu celého 20. století jsou v souvislosti s měnící se společností, životními podmínkami a stylem obyvatel mnohem výraznější a hlavně rychlejší než v předchozích obdobích. Nové lexikum, jež mohlo část odborné i čtenářské veřejnosti zaskočit na přelomu 40. a 50. let, je dnes do světa tradiční poezie přijímáno o poznání snáze – stejně jako je moderní společnost více otevřená novinkám vstupujícím do jejího života. Na přelomu 20. a 21. století tak pozorujeme ještě razantnější tematickou proměnu, která již logicky výrazněji reflektuje i terciální sektor a do poezie vnáší také tematiku z oblasti obchodu, bankovníctví, informačních technologií, služeb<sup>646</sup> či zábavního průmyslu. Neomezuje se již tedy na pouhé pozorování přírody či její „městské náhražky“, ale dokáže obsáhnout i témata vyvěrající z moderního života, včetně rozmanitých technických vymožeností. Stále však platí totéž co v poezii před staletími – setkáváme se s tématy, jež moderní člověk shledává pozoruhodnými či dojemnými a jež se snaží pomocí básně zachytit a zprostředkovat i ostatním.<sup>647</sup> Princip tedy zůstává tentýž, mění se zdroje inspirace a podněty.

### 5.3 Poezie inspirovaná zahraničními cestami

Již na přelomu 19. a 20. století měli mnozí japonští vzdělanci příležitost poměrně bez problémů vycestovat do zahraničí. Někteří se do ciziny vydávali

---

<sup>644</sup> viz UETANI, Š. „Tokaiteki sozai“, str. 62.

<sup>645</sup> *Ginkó* 今行.

<sup>646</sup> UETANI, Š. „Tokaiteki sozai“, str. 59–60.

<sup>647</sup> HIGGINSON, W. J. – P. HARTER. *The Haiku Handbook*, str. 42.

z profesních a studijních důvodů, jiní pak hnáni touhou exotické končiny poznat na vlastní oči. Od přelomu století až do druhé světové války je v souvislosti s expanzivní politikou Japonska rovněž patrná mohutná migrace Japonců do zahraničí. V uvedeném období se jednalo především o území dobytá a podmaněná Japonskem v průběhu padesáti let (Korea, Tchaj-wan, Mandžusko apod.). Od 50. let 20. století, kdy se počet Japonců směřujících do ciziny ještě znásobil, se v souvislosti s rapidní poválečnou modernizací země a ekonomickým růstem mnozí vydávali do Evropy a Ameriky – ať už coby studenti či vědci na odborných stážích, diplomaté na nově otevíraných velvyslanectvích, turisté či jako pracovní síla.

Mnozí Japonci, kteří získali možnost vycestovat do zahraničí, pociťovali potřebu skládat básně i v tomto značně odlišném prostředí, což mělo posléze za následek další krok ve vývoji tradiční japonské poezie, především *haiku*. Sezónní slova *kigo* běžně používaná v Japonsku a nesoucí v sobě konkrétní asociace nebyla u básní z cest mimo Japonsko příliš nebo vůbec vhodná – vzhledem k rozdílnosti kultur a přírodních podmínek příslušné destinace. Z tohoto důvodu mnozí japonští autoři tvořící poezii v zahraničí ve svých básních *kigo* nepoužívali, neboť poezie *haiku* a její systém sezónních slov vychází z pozorování jevů japonské přírody a z podoby střídání ročních dob v oblasti středního Honšú.<sup>648</sup> (Ostatně i v rámci Japonska někdy může docházet k určitým nesrovnalostem – např. na severu Honšú sakury kvetou mnohem později než na jihu téhož ostrova.) Sezónní slova platná pro Japonsko se tedy ve výrazně odlišných regionech jeví jako obtížně uplatnitelná, což ovšem představuje riziko, že bude opomenuta či zanedbána jedna z hlavních složek dotvářejících poezii *haiku*. Rozhodně ne všichni básníci tvořící v zahraničí se totiž hlásili ke směru *šinkó haiku* (ignorujícímu požadavek na *kigo*), trvali tudíž na zachování sezónních slov v básni. Na druhou stranu se však také může stát, že v naprosto odlišném prostředí básník narazí na neobvyklé a inspirující podněty, jež mohou stát u zrodu výjimečných *haiku*.

V případě *haiku* vytvořené mimo japonské území musíme vzít v potaz, jak vzdálená je příslušná země od Japonska. Kupříkladu v zemích Dálného východu nacházejících se přibližně ve stejné zeměpisné šířce jako Japonsko by jednak díky relativní geografické blízkosti a také díky některým kulturním a společenským podobnostem skládání poezie *haiku* v souvislosti s požadavkem na sezónní slovo nemuselo představovat takový problém jako v případě jiných, ve všech ohledech

---

<sup>648</sup> Systém sezónních slov byl původně vytvořen podle kjótského regionu.

mnohem vzdálenějších destinacích (nejčastěji se jedná o evropské státy a země Severní Ameriky). I zde však byli básníci nuceni přistoupit na určité kompromisy, neboť ani v tomto případě nelze uplatnit kompletní rejstřík sezónních slov.

K problematice použití *kigo* v básních *haiku* vytvořených Japonci v zahraničí se dokonce již před druhou světovou válkou vyjadřoval i Takahama Kjoši – jednak na popud básníků, kteří se při svém pobytu v cizině s těmito obtížemi potýkali, a také díky tomu, že sám Kjoši v roce 1936 podnikl cestu do Evropy, a proto lépe chápal potíže japonských básníků píšících *haiku* v zahraničí. Ve slovníku *saidžiki* poté vytvořil novou kategorii *nettai*<sup>649</sup> („tropy“) použitelnou pro země jižní a jihovýchodní Asie, kam zahrnul nová *kigo* jako např. „slon“, „krokodýl“ apod. I tyto slovníky redigované Kjošim však byly po válce revidovány a oddíl *nettai* byl posléze opět vyřazen.<sup>650</sup> Ani Kjoši však nenabídl řešení pro „evropská *kigo*“.

Problematice japonské poezie tvořené mimo Japonsko se posléze věnoval také Kató Šúson,<sup>651</sup> básník aktivní již před druhou světovou válkou, jenž ovlivnil celou generaci poválečných básníků svým abstraktnějším pojetím *haiku*.<sup>652</sup> Šúson od konce druhé světové války až do poloviny 70. let podnikl řadu zahraničních cest – opakovaně navštívil jak východní a střední Asii, tak i např. mnoho arabských zemí. Šúson se snažil používat obvyklá sezónní slova. Nicméně třebaže ve svých básních vytvořených v těchto odlehklých oblastech vycházel z repertoáru japonských *kigo*, vybíral z nich výrazy známé a pochopitelné na celém světě, tudíž i univerzálně použitelné (např. výrazy jako „Mléčná dráha“, „červánky“).<sup>653</sup> Tak se mu podařilo vytvořit básně působící přirozeným dojmem a současně splňující jeden ze základních požadavků kladených na poezii *haiku*.

Takahama Kjoši ovšem přišel s jiným odvážným návrhem – a sice počítat u takových básní mezi sezónní slova také různé místní názvy, které mohou v praxi fungovat obdobně jako *kigo*, neboť u čtenářů rovněž vyvolávají řadu konkrétních asociací a pocitů. Básník by ale měl samozřejmě přesněji vědět, jaké představy a asociace se v souvislosti s daným místem nabízejí a pojí, měl by být velmi dobře obeznámen s pozadím daného názvu a neměl by příslušný výraz do básně zakomponovat bezmyšlenkovitě. Hošino Cunehiko zdůrazňuje, že při skládání *haiku*

---

<sup>649</sup> *Nettai* 熱帯.

<sup>650</sup> HOŠINO, Cunehiko. „Kaigai haiku wo dó jomu ka“. In: *Atarašii sozai to hassó*. Tókjó: Kadokawa šoten, 1996, str. 105–106.

<sup>651</sup> Kató Šúson 加藤楸邨 (1905–1993).

<sup>652</sup> „Katō Shūson“. In: *Japan: An Illustrated Encyclopedia*, str. 754–755.

<sup>653</sup> HOŠINO, C. „Kaigai haiku wo dó jomu ka“, str. 107–8.

v zahraničí musí básník dbát především na to, aby si zvolil takové sezónní slovo, jež co nejdříve vyjadřuje pocit, který autor na místě zažívá a který se snaží zachytit.<sup>654</sup> Jako příklad necht' poslouží ukázka z tvorby básnířky Sendy Jóko<sup>655</sup>:

収容所アウシュビッツに鳥の恋<sup>656</sup>

[575]

*Šújódžo / Aušubiccu ni / tori no koi*

V koncentračním táboře

Osvětim

ptačí námluvy

Klasické *kigo* odkazující ke konkrétní roční době je zde zastoupeno místním názvem „Osvětim“, který rovněž vzbuzuje velice silné emoce a představy. Scéna zachycující patrně štěbetání při ptačích námluvách je zasazena do místa obrovského lidského utrpení, čímž se autorce podařilo vytvořit paradox či jisté vnitřní napětí. Přestože úvodní dva verše navozují pochmurnou atmosféru temného a depresivního místa, jež si asociujeme se smrtí, „ptačí námluvy“ uvedené v závěrečném verši značící počátek nového života překvapivě mění celkové vyznění básně – objevuje se náznak naděje, že koloběh života bude navzdory pohnuté historii lokality zachován. Je zde uplatněn estetický princip *jódžó* (viz kapitolu 2 „Formální náležitosti poezie *tanka* a *haiku*“) – ona „přemíra citu“, která způsobí, že báseň ve čtenáři doznívá ještě dlouho po přečtení a nutí jej zamyslet se nad jejím obsahem hlouběji. Přesně tento účinek by *haiku* měla mít, proto lze konstatovat, že místní název – zde použitý jako zástupné *kigo* – byl zvolen vhodně a bylo jím dosaženo patřičného efektu. Podobné emoce by zřejmě vyvolala báseň na stejné téma zasazená v domácím prostředí např. do Hirošimy. Z tohoto důvodu můžeme říci, že navzdory značné geografické vzdálenosti místa vzniku básně a jejího podnětu (Evropa) a místa hlavního příjemce textu (japonského čtenáře) jsou některé pocity velmi dobře srozumitelné a poměrně snadno sdělitelné.

Obdobně jako lze v zahraničí coby zástupná sezónní slova uplatnit místní názvy, objevila se záhy také možnost použít namísto *kigo* např. jména známých osobností, postav vystupujících v mýtech, lidí, kteří se výrazněji zapsali do historie dané oblasti apod. V tomto ohledu tedy místní názvy i vlastní jména osobností (ať už

<sup>654</sup> viz HOŠINO, C. „Kaigai haiku wo dó jomu ka“, str. 111–112.

<sup>655</sup> Senda Jóko 仙田洋子 (nar. 1962).

<sup>656</sup> *Gendai šika šú*, str. 157.

historických nebo smyšlených) fungují obdobně jako *kigo* – a to v tom smyslu, že čtenář si na základě určitých konotací (jež se někdy mohou blížit až kliše) vytváří konkrétnější představu a snáze porozumí pocitu, který se mu básník snaží zprostředkovat a předat. Daný pojem si tudíž sice nespojíme s atmosférou určité roční doby, nýbrž s atmosférou příslušného místa nebo všeobecně přijímaným obrazem osobnosti („image“). Zatímco Benátky či Paříž ve čtenáři pravděpodobně vzbudí představu romantických momentů, Hitlera si okamžitě spojí s pocitem hrůzy, strachu a nehumánnosti a kupříkladu Fukušima pro změnu vyvolá pocit smutku, soucitu či zmaru a bezmoci.

Poněvadž v několika posledních desetiletích se zdá, že problém vyvstanuvší ze skládání *haiku* v zahraničí je zdárně překonán, pro některé básníky tento druh tvorby představuje zvláštní zálibu. Přelom 20. a 21. století s sebou dokonce přinesl vznik skupin *kešša*<sup>657</sup> specializujících se na cesty do vzdálených oblastí<sup>658</sup> a rovněž v poetických rubrikách novin a časopisů se čím dál častěji objevují básně přispěvatelů ze zahraničí. Nemusí se však vždy nutně jednat o Japonce, kteří v cizině pobývají kvůli turistice, studiu nebo práci pouhých několik dnů či měsíců. Občas sem vlastní tvorbou přispívají také jedinci hlásící se k japonské národnostní menšině dlouhodobě a trvale žijící například v Brazílii nebo na Havaji.<sup>659</sup>

Tvořit *haiku* v zahraničí je však i navzdory vyřešené otázce sezónních slov stále problematické, neboť pro cílového (japonského) čtenáře v sobě tyto básně stále ponесou nádech „cizího prvku“. Proto i ti nejzkušenější básníci někdy připouští, že se jim nikdy nepodaří vytvořit dobrou *haiku* v Evropě, která se tolik liší od Japonska. *Haiku* vytvářená v zahraničí tak někdy bývají označovány jako tzv. *kankó ehagaki haiku*<sup>660</sup> („turistické pohlednicové *haiku*“), které se mohou jevit jako svým způsobem poněkud povrchní. Na druhou stranu existuje možnost, že naprosto odlišné prostředí básníkům naopak poskytne zcela nové a obohacující podněty a inspiraci.

Editoři slovníků *saidžiki* v posledních letech básně neobsahující sezónní slova (tzv. *zó* nebo *muki* – viz kapitulu 2 „Formální náležitosti poezie *tanka* a *haiku*“) nezřídka zcela ignorují. V současnosti se občas objevují pokusy o novou kategorizaci, neboť někteří editoři se snaží problematiku *kigo* obejít a namísto „sezónních

---

<sup>657</sup> *Kešša* 結社.

<sup>658</sup> HOŠINO, C. „Kaigai haiku wo dó jomu ka“, str. 103.

<sup>659</sup> Tamtéž, str. 104.

<sup>660</sup> *Kankó ehagaki haiku* 観光絵葉書俳句.

slov“ pracují se „slovy klíčovými“ – viz např. *Gendai haiku kiwádo džiten*<sup>661</sup> z roku 1990. Kaneko Tóta při sestavování *Gendai haiku saidžiki*<sup>662</sup> z roku 1989 rovněž zahrnul sekci *zó* („různé“).<sup>663</sup> Mezi jednotlivými *saidžiki* pochopitelně existují rozdíly, neboť vždy záleží na týmu kompilátorů a na hlavním editorovi, jak k problematice sezónních slov přistoupí. Japonští básníci obvykle za základ považují ten slovník *saidžiki*, na jehož sestavení se podílel jejich mentor.

V současnosti tak na jednu stranu existuje směr, který sezónní slova zcela ignoruje, a vedle toho jiný směr, který k poezii *haiku* přistupuje tradičně – a to dokonce i k básním, které *kigo* neobsahují.<sup>664</sup> Snaží se s nimi zacházet tak, aby nebyly diskvalifikovány. Přespříliš tradicionalistický přístup k *haiku*, kdy básně bez *kigo* jsou naprosto (a záměrně) opomíjeny, ovšem zbytečně rozděluje svět *haiku* na dva tábory (zastánců a odpůrců sezónních slov). Pakliže budeme ochotni připustit, že může existovat i poezie *haiku* neobsahující *kigo*, nebudeme se ochuzovat o celou řadu nepochybně hodnotné básnické tvorby, která by v opačném případě unikla naší pozornosti. Tradiční kategorie v *saidžiki* by básníka neměly omezovat, nýbrž inspirovat a nabídnout mu pestrou škálu témat, jimiž se může zabývat.

Problematiku *kigo* v průběhu postupné všeobecné modernizace Japonska napomohla vyřešit i skutečnost, že rejstřík sezónních slov se pozvolna rozšiřoval o nové pojmy. Současné slovníky *saidžiki* tak vedle skutečně tradičních sezónních slov jako například *hana* („květina“ – ve smyslu „sakura“), *samidare* („májový deštík“), *tonbó* („vážka“), *ómisoka* („poslední den roku“) nebo *arare* („kroupy“) již běžně obsahují i výrazy (mnohdy dokonce přejaté z cizích jazyků) vycházející z každodenního života, jimž byla rovněž přiřazena funkce sezónního slova – např. *aisukurímu* („zmrzlina“), *épuriru-fúru* („apríl“), *kurobíru* („černé pivo“), *kurisumasu* („Vánoce“), *sangurasu* („sluneční brýle“), *sukéto* („brusle“) či *naitá/naitogému* („noční/večerní baseballový zápas“).

Moderní lexikum a odkazy ke jménům známých osobností či věhlasných míst se ovšem nevyskytují pouze v poezii *haiku*, v nichž především suplují úlohu sezónního slova. Představují rovněž oživení poezie *tanka*, jež autorům skýtá více prostoru pro rozvinutí zvoleného tématu. Obyvatelé příslušné země pak básněmi tohoto typu

---

<sup>661</sup> 現代俳句キーワード辞典 – viz NACUIŠI, Ban‘ja, ed. *Gendai haiku kiwádo džiten*. Tókjó: Rippú šobó, 1990.

<sup>662</sup> 現代俳句歳時記 – viz KANEKO, Tóta, ed. *Gendai haiku saidžiki*. Tókjó: Čikuma Šuhanša, 1989.

<sup>663</sup> HIGGINSON, W. J. *The Haiku Seasons*, str. 115.

<sup>664</sup> Tamtéž, str. 118.



mohou být potěšení i překvapení, neboť oko japonského básníka nezřídka zachytí detail či úhel pohledu, který domácímu pozorovateli zůstává skryt nebo zcela uniká.

Básnířka Baba Akiko<sup>665</sup> během svých cest po střední Evropě složila několik básní *tanka* věnovaných mimo jiné i Praze, Vltavě, Karlově mostu, Bedřichu Smetanovi, Franzi Kafkovi či Janu Palachovi a pobyt v Praze ji inspiroval také k napsání následující básně:

チャスラフスカいかなる齡重ぬるや雨に虹立ちやすしプラハは<sup>666</sup> [67559]

*Časurafusuka / ikanaru jowai / kasanuru ja / ame ni nidži / tačijasuši Puraha wa*

Jakpak asi stárne

Čáslavská?

Po dešti se často

objeví duha

v Praze

Tato báseň *tanka*, v níž básnířka použila prvky klasické japonštiny (*ikanaru*, *kasanuru*, *tacujasuši*), poněkud přesahuje standardní rozsah, v ostatních ohledech je ovšem pojata velmi tradičně. Úvodní sloka *kami no ku* uvádí zamyšlení autorky nad osobností Věry Čáslavské,<sup>667</sup> zatímco koncové dvojverší *šimo no ku* následující po předělu *kire* obsahuje lyrický obraz duhy klenoucí se nad Prahou. Pouto mezi oběma slokami je evidentní. Pocity zachycené v této básni patrně nejvíce ocení a pochopí právě Japonci a obyvatelé bývalého Československa, neboť se jich vnitřně dotýká více, na ostatní národy tato *tanka* zřejmě nebude mít tak silný emocionální dopad. Z tohoto důvodu je uvedená báseň poněkud odlišná od ostatních inspirovaných Prahou – Věra Čáslavská je mnoha Japoncům „bližší“ než kupříkladu četné historické a architektonické památky střední Evropy, o nichž Japonci hodně slyšeli, ale řada z nich je nikdy neměla příležitost skutečně spatřit.

Příkladů básní *tanka* i *haiku*, jež obsahují zmínky známých mimojaponských míst a jmen slavných osobností současnosti i minulosti, bychom našli celou řadu. Ne vždy však autora k napsání vede přímo pobyt v příslušné lokalitě – stejně tak nalézáme básně zmiňující např. Boba Dylana nebo dokonce Adolfa

<sup>665</sup> Baba Akiko 馬場あきこ (nar. 1928).

<sup>666</sup> *Seiki: Baba Akiko kašú*. Tókjó: Gojó šuppan, 2001, str. 107.

<sup>667</sup> Věra Čáslavská je od Olympijských her pořádaných roku 1964 v Tokiu v Japonsku nesmírně oblíbená.

Hitlera apod. vytvořené v Japonsku. Hlavním smyslem básně totiž není usouvztažnit danou osobnost s určitým místem, ale zachytit a přenést pocity autora, jež v něm dotyčná osobnost vyvolává. Podobně pak v případě známých míst se může jednat pouze o emoce spojené se vzpomínkou na danou lokalitu, které se nám básník snaží zprostředkovat.

Na počátku 21. století se rozšíření oblasti zájmu básníků poezie *tanka* a *haiku* i o zahraniční osobnosti a místa, resp. jejich zahrnutí do tradiční japonské poezie, jeví jako přirozená reakce na postupující globalizaci. V dnešní době moderních technologií, které nám téměř okamžitě umožňují přístup k informacím všeho druhu, se i porozumění básním ze zahraničí stává snazším – pojmy, jež před několika desetiletími byly některým čtenářů třeba ještě neznámé, si nyní v případě potřeby dokážeme rychle dohledat. To pochopitelně nepředstavuje ideální způsob četby poezie. Na druhou stranu právě díky moderním technologiím má člověk v současnosti mnohem větší rozhled, proto je s řadou dříve neznámých pojmů již dobře obeznámen. Souhrnně lze tedy tematické rozšíření poezie *haiku* a *tanka* o tato zahraniční témata považovat za přirozené, přínosné, obohacující a zpestřující.

## 5.4 Nástup básnířek

Již na počátku období Taišó Takahama Kjoši v časopise *Hototogisu* vytvořil oddíl nazvaný *Fudžin džukkušú*,<sup>668</sup> později přejmenovaný na *Katei džukkušú*,<sup>669</sup> což zapříčinilo větší zájem o skládání *haiku* i ze strany Japonek. Pod označením *Daidokoro haikukai*<sup>670</sup> posléze tuto rubriku převzala a vedla Hasegawa<sup>671</sup> Kanadžo.<sup>672</sup> Kjoši tvrdil, že poezie *haiku* vytvořená ženami může pojednávat o záležitostech, které mohou zažít nebo kterých si povšimnou pouze ženy, případně o pocitech žen.<sup>673</sup> Třebaže rostoucí počet básnířek schopných prosadit se v básnických kruzích pozorujeme již i na přelomu období Taišó a Šówa, jejich pozice v té době dosud nebyla příliš stabilní a proniknout do této převážně mužské společnosti bylo pro mnohé z nich značně obtížné. To je v podstatě paradox, poněvadž poezie vytvořená ženami (a vysoce ceněná) tradičně

<sup>668</sup> *Fudžin džukkušú* 婦人十句集 Deset ženských *haiku*.

<sup>669</sup> *Katei džukkušú* 家庭十句集 Deset *haiku* z domácnosti.

<sup>670</sup> *Daidokoro haikukai* 台所俳句会 Společnost kuchyňské *haiku*.

<sup>671</sup> Hasegawa Kanadžo 長谷川かな女 (1897–1969).

<sup>672</sup> HAŠIMOTO, Mijoko. „Džosei haiku to sozai“. In: *Atarašii sozai to hassó*. Tókjó: Kadokawa šoten, 1996, str. 80.

<sup>673</sup> Tamtéž.

náležela k hlavnímu proudu literatury<sup>674</sup> (obzvláště např. u heianského císařského dvora). Básnířky mohou svět tradiční poezie obohatit o řadu dosud nezpracovaných témat i o odlišný básnický pohled na objekty již důvěrně známé. Óno Rinka<sup>675</sup> tvrdil, že ženy mají ve světě *haiku* jenom dvě možnosti – buď mohou usilovat o to, aby se svou tvorbou vyrovnaly mužům (což v praxi byla cesta obtížnější, leč pokusily se jí vydat např. Sugita Hisadžo<sup>676</sup> nebo Hašimoto Takako<sup>677</sup>), nebo mohou vyhledávat a zachycovat pocity ženy v každodenním životě (což je případ např. Nakamury Teidžo<sup>678</sup> nebo Hošino Tacuko<sup>679</sup>).<sup>680</sup> Feministky by nepochybně podobná tvrzení napadly a zpochybnily by myšlenku vyplývající s tohoto názoru – totiž že žena je v poezii autorsky méněcenná a její literární produkce může jen obtížně dosahovat kvalit srovnatelných s kvalitami tvorby mužských protějšků. Útěchou však může být skutečnost, že v moderní době se dokázala prosadit již celá řada básnířek.

Výrazný nástup nové početnější generace básnířek zaznamenáváme právě v poválečném období. Souvisí to také se všeobecně se zlepšujícím postavením žen v japonské společnosti. Jak již bylo zmíněno výše, ženy kupříkladu poprvé získaly volební právo a pod vlivem feministické ideologie proudící do Japonska ze Západu se hlasitěji začaly domáhat také dalších svých práv. Rozhodně nelze tvrdit, že by se v Japonsku během následujících desetiletí podařilo dosáhnout úplné rovnoprávnosti mužů a žen, nicméně v mnoha oblastech lidského konání se situace přinejmenším znatelně zlepšila. V posledních dekadách se proto již nikdo nepozastavuje nad tím, že se literaturou (včetně poezie) zabývají také ženy, ovšem v období bezprostředně po skončení druhé světové války tato otázka stále ještě představovala poměrně hodně diskutované téma. V dnešní době některé básnířky dokonce zastávají vrcholné pozice v předsednictvu japonských básnických asociací (např. básnířka Uda Kijoko<sup>681</sup> je předsedkyní *Gendai haiku kjó kai*).

Třebaže bychom se primárně neměli dotazovat, zda určitou báseň napsal muž nebo žena, a dělit tak poezii na „mužskou“ a „ženskou“, je faktem, že ve tvorbě poválečných japonských básnířek existují určité podobné rysy, z nichž nejmarkantnější

---

<sup>674</sup> WALKER, Janet A. „Conventions of Love Poetry in Japan and the West“, str. 52.

<sup>675</sup> Óno Rinka 大野林火 (1904–1982).

<sup>676</sup> Sugita Hisadžo 杉田久女 (1890–1946).

<sup>677</sup> Hašimoto Takako 橋本多佳子 (1899–1963).

<sup>678</sup> Nakamura Teidžo 中村汀女 (1900–1988).

<sup>679</sup> Hošino Tacuko 星野立子 (1903–1984).

<sup>680</sup> HAŠIMOTO, M. „Džosei haiku to sozai“, str. 80–81.

<sup>681</sup> Uda Kijoko 宇田喜代子 (nar. 1935).

je tematika jejich básní. Ženy si velmi často všímají detailů, které by mužskému oku možná unikly. V tomto ohledu tedy lze říci, že Kjoši měl svým způsobem pravdu, není však možné ženskou básnickou tvorbu vymezovat pouze tímto způsobem. Pro *haiku* vytvořené ženami je také velmi často typická určitá hravost a vtip. Básnířka Hošino Tacuko tak kupříkladu v následující ukázce dokázala vyjádřit svou až dětskou radost, kterou v daný okamžik pociťovala:

アメリカの銀貨はじめて氷菓買ふ<sup>682</sup>

[575]

*Amerika no / ginka hadžimete / hjóka kau*

Americká mince –  
poprvé si koupím  
zmrzlinu

Třebaže po obsahové stránce tato báseň vyznívá velmi moderně, je koncipována zcela tradičním způsobem. Autorka dodržela standardní rozsah a rovněž uplatnila moderní sezónní slovo – tím je zde výraz *hjóka* („zmrzlina“) odkazující k létu, jenž ovšem nepůsobí tolik nápadně jako jeho synonymum v podobě moderního převzatého slova *aisukurímu*, které se již také stalo součástí rejstříku *kigo*. Ve prospěch tradičního přístupu k *haiku* zde hovoří také použití historického pravopisu slovesa *kau* (transliterováno *kafu*). Za použití tradičních prostředků tak autorka dokázala vytvořit báseň inspirovanou moderními podněty a výstižně vyjadřující radostnou nedočkavost.

Další znatelné rozšíření tematické oblasti tradiční poezie a frekventovaný výskyt výrazů reflektujících i komfortní život ve vyspělé zemi, dokreslený kupříkladu i zmínkou volnočasových požitků, pozorujeme v poezii přelomu období Šówa a Heisei (80. – 90. léta 20. století). U moderních básnířek je však pozoruhodné, že ani výrazy čerpané z moderní reality jejich básním neubírají na tradiční poetice a eleganci, jak demonstruje např. ukázka z tvorby básnířky Hašimoto Mijoko<sup>683</sup>:

ファクシミリ紫雲英田一枚送りましたし<sup>684</sup>

[585]

*Fakušimiri / gengeda ičimai / okuritaši*

---

<sup>682</sup> *Gendai šika šú*, str. 21.

<sup>683</sup> Hašimoto Mijoko 橋本美代子 (nar. 1925).

<sup>684</sup> *Gendai šika šú*, str. 71.

Faxem  
ráda bych poslala  
list pole s květy lotosu

Autorka se zde snaží čtenářům zprostředkovat a předat svou radost z kvetoucích lotosů – je jimi natolik unesena, že se o tento pocit touží podělit s další, zřejmě nepřítomnou osobou. Obklopena technologiemi své doby vyslovuje přání, mít možnost nepopsatelnou krásu přírodního výjevu zachytit a odeslat. „Lotos“ zde současně funguje jako sezónní slovo odkazující k jaru. Kontrastem moderní techniky a přírodního motivu doplněného o užití klasické japonštiny (přací tvar *okuritaši*), autorka dosáhla čtenářsky atraktivní výsledné podoby básně vycházející z tradičního pojetí *haiku*. Velmi podobnou strategii zvolila básnířka Urakawa Satoko<sup>685</sup> v následující básni:

長き長きエスカレーター 百合抱いて<sup>686</sup> [675]

*Nagaki nagaki / esukarétá / juri daite*

Dlouhý, předlouhý  
eskalátor –  
náruč lilií

Scéna pravděpodobně zasazená do prostředí moderní veřejné budovy opět vtípně kombinuje technický pokrok s přírodní lyrikou. Osoba držící „náruč lilií“, které zde současně plní funkci sezónního slova odkazujícího k létu, je upozaděna a to, co pozornost autorky a poslůze i čtenářů poutá především, jsou květy pohybující se po eskalátoru. Značná novodobost je zde opět vyvážena použitím klasické japonštiny v úvodním verši (tvar *nagaki* – srov. *nagai* v moderní japonštině), který zároveň tvoří epizeuxu – opakování výrazu tu slouží jako prostředek intenzifikace. Oproti tomu v závěrečném verši ve slově *daite* autorka uplatnila již moderní tvar i pravopis (srov. *dakite* v klasické japonštině). Kombinování moderní a klasické japonštiny je v poezii poválečného období poměrně častým jevem.

Ve výše uvedených ukázkách básnířky umně zkombinovaly předměty reprezentující přirozenou (přírodní) krásu s relativně velmi moderními objekty, které se

---

<sup>685</sup> Urakawa Satoko 浦川聡子 (nar. 1958).

<sup>686</sup> *Gendai šika šú*, str. 153.

však již staly nedílnou součástí prostředí, v němž se autorky i čtenáři běžně pohybují. Z tohoto důvodu na nás nepůsobí rušivě, naopak se stávají čtenářům srozumitelnějšími.

Kagiwada Júko<sup>687</sup> v následující básni čtenáře pro změnu odvádí na místo ležící poněkud stranou ruchu velkoměsta – na golfové hřiště:

花茨ゴルフボールが孵りさう<sup>688</sup>

[575]

*Hanaibara / gorufubóru ga / kaerisó*

Divoká růže,  
golfový míček  
jako by se chtěl vylíhnout

Golf zde paradoxně představuje určité pojítka mezi hektickým pracovním životem ve velkoměstě a přírodou. Básnička golfový míček ležící poblíž keře divokých růží vtipně personifikuje – míček připomínající vajíčko jako by měl každou chvíli prasknout a vypustit do světa živého tvora. A navzdory nezvyklé tematice je báseň ve své podstatě pojata opět zcela tradičně – „divoká růže“ je *kigo* odkazující k létu a také použitím historického pravopisu (*kaerisó* transliterováno jako *kaerisau*) se autorka hlásí ke standardní koncepci *haiku*.

Básníci a básničky tvořící poezii *haiku* v druhé polovině 20. století očividně našli způsob, jak tuto formu i nadále udržet živou a čtenářsky přitažlivou. *Haiku* překonala existenční krizi konce 40. let a ve zmodernizované podobě obstála i v konkurenci nových literárních žánrů importovaných ze Západu (včetně volného verše a poezie typu *ši*). I v současnosti se *haiku* v Japonsku těší obrovské oblibě, o čemž svědčí také velký zájem o tuto poezii ze strany amatérských autorů (viz níže podkapitolu „Tvorba amatérských básníků“). V případě poezie *tanka* byla v poválečném období situace o něco méně příznivá – z básnických forem stála v popředí *haiku*, zatímco *tanka* byla upozaděna. Výrazně větší popularitu *haiku* lze vysvětlit i zvýšeným zájmem zahraničí o tuto formu. Rozhodně to ovšem neznamená, že by *tanka* zcela upadla v zapomnění. V odborných kruzích i ona dále žila svým životem, avšak větší zájem laické veřejnosti vzbudila na konci období Šówa až nástupem básničky, jíž je věnován následující oddíl.

---

<sup>687</sup> Kagiwada Júko 鍵和田 柚子 (nar. 1932).

<sup>688</sup> *Gendai šika šú*, str. 108.

### *Fenomén Tawara Mači*

O výrazné zvýšení zájmu o poezii *tanka* se zhruba v polovině 80. let zasloužila Tawara Mači,<sup>689</sup> která do té doby v básnických kruzích nebyla vůbec známá. Poté, co publikovala sbírku *Sarada kinenbi*<sup>690</sup> (Salátové výročí), se o její básnickou tvorbu začala ve větší míře zajímat odborná i neoborná veřejnost. Autorka ukázala, že i na konci 20. století lze psát poezii vycházející z nejstarší přežívající japonské básnické formy, která je svěží, čtenářům srozumitelná a především tematicky blízká, a tím se jí podařilo k formě *tanka* opět přilákat více čtenářů. Sbíрка zahrnuje „něhu, ale nikoli sentiment, ironii, ale nikoli cynismus, melancholii, ale nikoli zoufalství“.<sup>691</sup> Ústřední báseň sbírky může posloužit jako příklad všeobecně charakterizující tvorbu Tawary Mači:

「この味がいいね」と君が [57587]  
言ったから  
七月六日は  
サラダ記念日<sup>692</sup>

*Kono adži ga / ii ne to kimi ga / itta kara / šičigacu muika wa / sarada kinenbi*

„To chutná dobře,“  
řekl jsi mi,  
proto je šestý červenec  
salátovým výročím

Navzdory zdánlivě netradičnímu uspořádání veršů (a členění na čtyři řádky) se při bližším pohledu přesvědčíme, že od klasického modelu [57577] se tato báseň odklání pouze minimálně. Vyzdvihuje okamžik (resp. den), jenž pro ni osobně nabývá zcela zásadního významu – a to díky nevinné zmínce partnera, která pro ni znamená malé osobní vítězství. Pro autorku je typická volba tématu básně – v tomto případě se jím stává salát, jindy je to např. zubní kartáček, šaty ve výkladní skříní obchodu, baseball, omeleta či zelinářství – místa a předměty, jež nás zcela běžně obklopují,

<sup>689</sup> Tawara Mači 俵万智 (nar. 1962).

<sup>690</sup> *Sarada kinenbi* サラダ記念日.

<sup>691</sup> WINTERS CARPENTER, Julie. „Tawara Machi: To Create Poetry Is to Live“. *Japan Quarterly*. [online] Vol. 36, No. 2, str. 195.

<sup>692</sup> TAWARA, Mači. *Eigo taijaku han Sarada kinenbi* (Salátové výročí – anglicko-japonské vydání). Tókjó: Kawade Šobó Šinša, 1988, str. 120.

nevěnujeme jim přílišnou pozornost a zřejmě by nás nenapadlo v nich hledat něco poetického. Tawara Mači je ovšem dokáže do básně zakomponovat takovým způsobem, že se ve výsledku stávají klíčovou součástí scény a nezřídka symbolem milostného citu, který chce autorka vyjádřit (zubní kartáček, který kupuje pro svého partnera, salát, který jí její partner pochválí atd.). Básnička také běžně používá současnou a dokonce i hovorovou japonštinu, čímž se ještě více dokáže přiblížit čtenářům. Pozoruhodná je tato báseň i z pohledu eufonie – obzvláště zaujmou opakující se samohlásky *i* a *a*. Poněkud nezvyklé je v tradiční japonské poezii použití přímé řeči, jež autorka ve své tvorbě s oblibou uplatňuje – někdy se setkáváme dokonce i s metajazykem:

「また電話しろよ」 [84677, resp. 57677]

「待ってろ」

いつもいつも

命令形で愛を言う君<sup>693</sup>

*Mata denwa širo jo / mattero / icumo icumo / meireikei de / ai wo iu kimi*

resp. *Mata denwa / širo jo mattero / icumo icumo / meireikei de / ai wo iu kimi*

„Zase mi zavolej“

„Čekej na mě“

Zas a znova

lásku mi vyznáváš

imperativem

Tawara Mači rovněž s oblibou vyhledává a nalézají inspiraci pro svou tvorbu v městském prostředí. V následující ukázce je město (resp. jeho část) personifikováno:

タクシーの河の流れの [57577]

午前二時

眠り続ける

横断歩道<sup>694</sup>

*Takuši no / kawa no nagare no / gozen nidži / nemuricuzukeru / ódanhodó*

---

<sup>693</sup> TAWARA, M. *Sarada kinenbi*, str. 23.

<sup>694</sup> Tamtéž, str. 46.



V proudu řeky taxíků  
ve dvě ráno  
spí nerušen  
přechod pro chodce

Úvodními dvěma verši (graficky oddělenými samostatným prvním řádkem) autorka navozuje téměř přírodní scénu – ulicemi se pohybují pouze vozy taxislužby a vytváří iluzi jakési poklidné řeky tekoucí ztichlým nočním městem. Personifikovaný přechod pro chodce „spí nerušen“ chodci, neboť jediný „život“ v onu noční dobu představují právě pouze taxíky. Nastává tu tedy určitý paradox – „spící“ přechod a na druhé straně „živel“ v podobě „řeky“ automobilů. Veškeré objekty zobrazené v této básni jsou čerpány ze zcela městského prostředí, jsou však koncipovány jako přírodní scenérie.

Tawara Mači svou poezii pojímá tak, jako by chtěla zachytit přehlédnutelné a zdánlivě nezajímavé momenty každodenního života kohokoli ze současných čtenářů – obyčejných lidí. Svěžest, vtip a nadhled, s nimiž se lehce, avšak velmi výstižně trefuje do drobných všedností života, prochází v podstatě celou její básnickou tvorbou. V tomto ohledu sledujeme určité podobné rysy s tvorbou dětských básníků (viz níže podkapitulu „Tvorba amatérských básníků“). Právě hravost vyplývající z předmětů, jež nás obklopují v každodenním životě, činí poezii Tawary Mači srozumitelnou a přístupnou mnohem většímu počtu čtenářů. Avšak nelze tvrdit, že by její tvorba při své oblibě u čtenářů pokulhávala kvalitativně.

Poezie Tawary Mači se liší kupříkladu od tvorby Josano Akiko, s níž bývá často srovnávána, a přesto s ní má i mnoho společného. Obě ženy na sebe svou tvorbou dokázaly strhnout pozornost, psaly, aniž by se nechaly jakkoli omezovat okolím, témata si volily ze svého života a bezprostředního okolí. Poezie Akiko je tradičnější ve smyslu dikce, Tawara Mači oproti tomu často a s oblibou sahá po jazyce moderním, živém a běžně užívaném. Obě básnířky se nebály do poezie zahrnout pojmy nové, zdánlivě nepoetické. A v neposlední řadě u obou autorek je v centru pozornosti žena – Akiko uvádí ženu silnou, svobodnou a nezávislou ve svém jednání, současně však oddaně milující. Sekine Eidži na druhé straně řadí Tawaru Mači k tzv. post-feministické generaci,<sup>695</sup> tato básnířka se totiž ve své tvorbě projevuje jinak romanticky nežli Josano

---

<sup>695</sup> SEKINE, Eiji. „Notes on the Tanka and Tawara Machi“. *Simply Haiku: A Quarterly Journal of Japanese Short Form Poetry*. [online] Vol. 4, No. 3. Dostupné online.

Akiko – žena promlouvající z jejích básní je rovněž silná, sebevědomá a velice výrazná, současně se však ochotně podřídí svému partnerovi (vzniká tu představa ideální japonské ženy v domácnosti). Je to nepochybně dáno rozdílnou společenskou situací – zatímco na počátku 20. století se ženy v Japonsku svých práv musely teprve domáhat a feministické aktivity byly doslova v plenkách, do 80. let se již situace žen značně zlepšila. Třebaže dosud nebylo mezi muži a ženami dosaženo absolutní rovnosti, mnoha Japonkám již tento stav vyhovoval a necítily potřebu domáhat se dalších změn svých práv, svobod a povinností. Julie Winters Carpenter sbírku *Salátové výročí* označuje jako „portrét japonských žen, s nimiž se miliony Japonek ztotožní“.<sup>696</sup> Přestože svou tvorbou Tawara Mači vyjadřuje hluboký cit, nepodléhá sentimentu a z jejích milostných básní je cítit vtip a hravost.

Básnička Tawara Mači se projevila jako vynikající pozorovatelka prostředí kolem sebe a dokázala do poezie *tanka* vnést prvky každodenní zkušenosti a prožitku. Obvykle se přidržuje tradičního rozsahu [57577], ostatní požadavky kladené na tuto básnickou formu pro ni nejsou příliš závazné. Z jazykového hlediska ve tvorbě Tawary Mači nalézáme výrazové prostředky věrohodně kopírující přirozenou současnou mluvu, což báseň čtenářům mnohem více přibližuje a umožňuje jim lépe se s autorkou ztotožnit a vcítit se do jejích emocí. Přesto se v nich tu a tam setkáme i s prvky klasické japonštiny, důraz je však kladen na moderní jazyk. Autorka nezřídka uplatňuje dosti nekonvenční a pro poezii *tanka* neobvyklou slovní zásobu. Právě proto, že ve své tvorbě reflektuje především maličkosti každodenního života, je její poezie pozitivně přijímána nejen japonskými čtenáři, ale kladného ohlasu se dočkala i v zahraničí. Dotýká se totiž předmětů, témat a emocí srozumitelných celosvětově.

## 5.5 Tvorba amatérských básníků

Navzdory zvrátům a krizím, jimiž tradiční japonské básnické formy prošly, se jim stále daří přitahovat pozornost dalších generací jak čtenářů, tak zájem autorů profesionálních i amatérských. Formy *tanka* a *haiku* se v Japonsku i v současnosti těší obrovské oblibě. Nejenže velká část čtenářské obce (stojící i mimo básnické skupiny a časopisy) sleduje tvorbu současných autorů, překvapivě vysoký počet Japonců se vedle četby poezie aktivně věnuje také vlastní tvorbě, což je ve srovnání se zahraničím jistě poněkud neobvyklé. Obzvláště v případě poezie *haiku* se dá hovořit až o několika

---

<sup>696</sup> WINTERS CARPENTER, J. „Tawara Machi: To Create Poetry Is to Live“, str. 195.

milionech<sup>697</sup> Japonců, kteří se jejímu skládání věnují. Ostatně jak již bylo uvedeno výše (viz kapitolu 1 „Žánry *tanka* a *haiku* v kontextu japonské literatury“), *haiku* se těšila velkému zájmu básníků z řad amatérů již v průběhu 18. a velké části 19. století. Byť skládání *haiku* nebylo a není tak snadné, jak by se na první pohled mohlo zdát, mnohé zájemce tato forma přilákala právě svou domnělou jednoduchostí. Zanedlouho se tak rozšířila i mimo řady vzdělanců, čímž se lišila od poezie *tanka* mající původ v aristokratických kruzích, kde rovněž déle přežívala. Díky výše zmíněným reformám z přelomu 19. a 20. století a také proměnám básnického jazyka v průběhu následujících desetiletí si nakonec tradiční poezie – po překonání několika krizí – opět našla cestu k širší veřejnosti. V současnosti se tradiční poezii věnují Japonci všech věkových kategorií a různého společenského i sociálního postavení, kteří mají příležitost se skládání věnovat i pod odborným vedením a svou tvorbu posléze také publikovat.

Díky skutečnosti, že i laičtí básníci mají řadu možností uveřejnit vlastní tvorbu v různých časopisech, novinách a soutěžích, již dlouhou dobu v Japonsku neklesá počet lidí, kteří se skládání poezie věnují amatérsky, tedy aniž by patřili k některé ze škol či básnických skupin *kešša*. Tyto skupiny jsou však pro začátečníky velmi přínosné – přinejmenším proto, že si v nich zájemci pod vedením učitele mohou techniky kompozice osvojit snáze a hlouběji než formou samostudia.<sup>698</sup> Jistou formu vzdělávání amatérských básníků představují také specializované televizní pořady zaměřené na poezii *haiku* či *tanka*.

Alternativu periodik konkrétních básnických skupin, jež však obvykle příliš prostoru pro publikování amatérské tvorby neskýtají, nabízí mnohé novinové tituly. V podstatě všechny hlavní japonské celostátní deníky (*Asahi šinbun*,<sup>699</sup> *Mainiči šinbun*,<sup>700</sup> *Jomiuri šinbun*,<sup>701</sup> *Sankei šinbun*,<sup>702</sup> *Nihon keizai šinbun*<sup>703</sup>) a rovněž některé regionální noviny (např. *Tókjó šinbun*<sup>704</sup>) obsahují rubriku věnovanou poezii. Třebaže v posledních několika desetiletích se jedná o poměrně častou a oblíbenou rubriku,

---

<sup>697</sup> W. J. Higginson zmiňuje odhad z první poloviny 90. let, jenž uvádí, že v Japonsku se poezii *haiku* aktivně věnuje asi pět milionů lidí a za hranicemi Japonska přibližně jeden milion (viz HIGGINSON, W. J. *The Haiku Seasons*, str. 14).

<sup>698</sup> SUZUKI, Eiko. „Sakuhin happjó no ba“. In: *Haiku e no šuppacu*. Tókjó: Kadokawa šoten, 1996, str. 213–214.

<sup>699</sup> *Asahi šinbun* 朝日新聞.

<sup>700</sup> *Mainiči šinbun* 毎日新聞.

<sup>701</sup> *Jomiuri šinbun* 読売新聞.

<sup>702</sup> *Sankei šinbun* 産経新聞.

<sup>703</sup> *Nihon keizai šinbun* 日本経済新聞.

<sup>704</sup> *Tókjó šinbun* 東京新聞.

ve světě japonských novinových titulů se rozhodně nejedná o novinku. Podobný oddíl zaměřený na poezii v mnoha z nich existoval již na sklonku 19. století (viz výše např. noviny *Nihon*, v nichž funkci literárního editora zastával Masaoka Šiki).

Dnešní deníky se věnují převážně poezii *haiku*, ovšem některé tituly prostor věnují i formám *tanka* či *senryú*.<sup>705</sup> Básnická rubrika se obvykle objevuje třikrát až čtyřikrát do měsíce. Čtenáři, kteří se poezii sami aktivně věnují, sem mohou své básně poslat a ty jsou posléze hodnoceny uznávanými básníky, kteří s příslušnými novinami spolupracují. Na základě jejich výběru jsou poté nejzdařilejší básně otištěny a často také doplněny odborným komentářem. Právě komentáře básníků k jednotlivým básním, stejně jako teoretické články otištěné v této rubrice mohou čtenáře-amatérské básníky poučit, ale také inspirovat k dalším básnickým pokusům.

Další z oblíbených možností uveřejnění vlastní tvorby amatérům nabízejí básnické soutěže, jichž se v Japonsku každoročně koná celá řada. Bývají vypisovány soutěže nejen pro dospělé amatérské básníky, ale rovněž pro děti a studenty (existují např. i soutěže, v nichž do souboje jako týmy vstupují celé školy). Vedle jednotlivých básnických asociací tyto soutěže organizují některé firmy (a to nejen pro své zaměstnance), ale také města (např. město Macujama v prefektuře Ehime – rodiště básníků Masaoky Šikiho a Takahamy Kjošiho). Z básnických soutěží pořádaných firmami za zmínku nepochybně stojí pozoruhodný projekt společnosti Itóen vyrábějící nápoje. Tato firma v roce 1989 vytvořila vlastní básnickou soutěž *Itóen Ói oča šinhaiku*<sup>706</sup> rozdělenou do několika věkových kategorií (včetně kategorie anglicky psané *haiku*, což umožnilo také účast cizinců). Tím nejzvláštnějším a patrně i neatraktivnějším na této soutěži je však způsob uveřejnění vítězných básní – bývají otištěny na obalech nápojů této firmy. Na úspěch projektu firmy Itóen se pokusila navázat také japonská letecká společnost JAL. Tato společnost ostatně jistou zkušenost s organizací básnické soutěže již měla, poněvadž soutěž ve skládání *haiku* vyhlásila roku 1964 – a to v souvislosti s pořádáním Letních olympijských her v Tokiu. Soutěž byla prezentována prostřednictvím americké rozhlasové stanice a bylo do ní zasláno na 41 000 básní. V roce 1990 JAL Foundation (s podporou UNICEF) uspořádala první mezinárodní básnickou soutěž pro děti,<sup>707</sup> jež se dodnes těší značné oblibě.

---

<sup>705</sup> *Senryú* 川柳 – básnický útvar svým rozsahem odpovídající *haiku* (17 mór), neobsahuje však *kigo* a *kiredži*, oproti tomu obsahuje humor (někdy až cynický) a obvykle se dotýká lidských slabostí a nectností.

<sup>706</sup> *Itóen Ói oča šinhaiku* 伊藤園お〜いお茶新俳句 – dosl. Nová *haiku* [nápoje] Ói oča [firmy] Itóen.

<sup>707</sup> History. [online] JAL Foundation [vid. 28. 11. 2012]. Dostupné z: <http://www.jal-foundation.or.jp/new/haiku/overview/index.html>

Básně dětí navštěvujících nižší ročníky základní školy dospělému čtenáři neznárodná skýtají svěží a neobvyklou perspektivu nahlížení reality každodenního života a i strastí dítěte. Zdánlivě podružné detaily a nezajímavé události tak v dětských očích získávají až nečekaně na důležitosti a dospělého čtenáře mnohdy zaskočí překvapivé obrazy či souvislosti vystupující z těchto básní. Je ohromen (nebo i pobaven) tím, co v životě dětí hraje důležitou roli, co upoutá jejich pozornost a jaké spojitosti je napadají. O něco starší žáci se již do svých básní častěji snaží zakomponovat abstraktnější témata a patrná je jejich snaha vyjádřit své vnitřní pocity, obavy či přání. S přibývajícím věkem dětských básníků roste i jejich povědomí o formálních náležitostech tradiční poezie, snaží se tudíž více dbát na dodržování pravidel. Následující ukázky necht' jsou příkladem tematické rozmanitosti dětských *haiku*.

Nagano Konacu\*<sup>708</sup> (1. ročník základní školy)

いんさつきいっぱいテストをつくったよ<sup>709</sup>

[585]

*Insacuki / ippai tesuto wo / cukutta jo*

Jeden za druhým

tiskárna vydala

hromadu testů

Abo<sup>710</sup> Nanako<sup>711</sup> (3. ročník základní školy)

じいちゃんと畑の野さい会ぎ中<sup>712</sup>

[575]

*Džiičan to / hatake no jasai / kaigičů*

Dědeček a zelenina

ted' schůzují

na poli

---

<sup>708</sup> Osobní jména označená hvězdičkou (\*) jsou uvedena bez japonských znaků, neboť zdroj je neuvádí.

<sup>709</sup> 2008 JAL Foundation Award. [online] JAL Foundation. [vid. 28. 11. 2012] Dostupné z: <http://www.jal-foundation.or.jp/003zenko/004zenkoei/003zenko004zenkoei08.html>

<sup>710</sup> Čtení příjmení (安保) není zcela jisté. Další možné varianty jsou Anpo či Jasuho.

<sup>711</sup> Abo Nanako 安保菜々子.

<sup>712</sup> 2008 JAL Foundation Award. [online] JAL Foundation. [vid. 28. 11. 2012] Dostupné z: <http://www.jal-foundation.or.jp/003zenko/004zenkoei/003zenko004zenkoei08.html>

Tomita Narihiro<sup>713</sup> (14 let)

夏合宿くつ下脱げば黒と白<sup>714</sup>

[575]

*Nacugašuku / kucušita nugeba / kuro to širo*

Letní soustředění,  
sundám ponožky a –  
černobílé nohy

Watanabe Toa<sup>715</sup>

梅の花パカッと顔だす一とうしょう<sup>716</sup>

[586]

*Ume no hana / pakatto kao dasu / ittōšō*

Květy švestky  
najednou ukázaly svou tvář,  
mají první místo

Na první pohled je zřejmé, že při hodnocení dětských básní bychom asi našli řadu formálních nedostatků. Děti se většinou snaží vyhovět základnímu požadavku na rozsah básně, zatímco další formální náležitosti (např. použití sezónního nebo koncového slova) nebývají vždy nutně splněny. Jednou z příčin může být omezená znalost pravidel pro skládání *haiku*, což je u dětí vcelku pochopitelné. Mnohdy to naopak lze vnímat jako výhodu, neboť dětská autoři pak nejsou tolik svazováni pravidly, a tudíž upřímněji vyjádří to podstatné, co chtějí prostřednictvím svých básní sdělit. Později (na úrovni nižší, ale spíše vyšší střední školy) již u žáků a studentů postupně vzrůstá povědomí o základních principech skládání *haiku*, proto bývá v básních o něco starších dětí patrná větší snaha o dodržování pravidel kompozice. Je však evidentní, že již i v útlém věku se japonské děti seznamují se základní ideou poezie *haiku* a usilují o zachycení a vyjádření bezprostředního pocitu z daného okamžiku. Na této základní

---

<sup>713</sup> Tomita Narihiro 富田 齊 央.

<sup>714</sup> JAL Foundation Daidžúikkai sekai kodomo haiku kontesto. [online] JAL Foundation. [vid. 28. 11. 2012] Dostupné z: [http://www.jal-foundation.or.jp/002sekai/003sekaisa/11th\\_japan.html](http://www.jal-foundation.or.jp/002sekai/003sekaisa/11th_japan.html)

<sup>715</sup> Watanabe Toa 渡邊 和 吾.

<sup>716</sup> Mijaniči bungei – Gakuen haidan. Mijazaki niči niči šinbun – Mijaniči kodomo šinbun. 16. 3. 2013, č. 44, str. 7.

dovednosti mohou posléze dále stavět a prohlubovat si znalosti principů tradičního japonského básnictví.

Jak již bylo uvedeno výše, i dospělí amatérští básníci mají celou řadu možností, jak své básně nechat posoudit a ty zdařilé dokonce publikovat. Básně zasílané do novin nebo přihlášené do soutěží se často drží tématu předepsaného vydavatelem nebo pořadatelem soutěže, jindy jejich autoři vycházejí např. z aktuální roční doby nebo událostí dotýkajících se jednotlivce či celé společnosti. Z toho důvodu se někdy objevují básně hravé, čerpající ze všednosti života obyčejných lidí, ale rovněž takové, jež nesou podstatně závažnější sdělení. Kupříkladu v souvislosti se šedesátým výročím konce druhé světové války se ukázalo, jak je její obraz v myslích Japonců stále živý, což je patrné i z následujícího příkladu.

Kunisawa Rinpú\*

八月は重し昭和を生きし身に<sup>717</sup>

[575]

*Hačigacu wa / omoši Šówa wo / ikiši mi ni*

Srpen je těžký  
pro toho,  
kdo zažil éru Šówa

Autor v básni naráží na srpen roku 1945, kdy bylo Japonsko donuceno uznat svou válečnou porážku a kapitulovat. Hovoří se zde však o tom, „kdo zažil éru Šówa“, která trvala až do roku 1989. To lze tedy interpretovat tak, že mnozí Japonci výsledek války nesou stále velmi bolestivě i v následujících dekádách – minimálně do smrti císaře Šówy, jenž je s druhou světovou válkou tolik spojován (ať už právem či neprávem). Zcela v souladu s estetickými principy uplatňovanými u tohoto druhu poezie báseň doznívá i po přečtení a hloubka jejího sdělení na čtenáře dolehne dodatečně.

Oproti tomu básně inspirované každodenním životem upoutají pozoruhodnými svěžími motivy a někdy i vskutku překvapivými pointami veršů (viz ukázky níže). Snad i díky tomu, že pomocí formy *haiku* lze okamžitě reagovat na podněty přicházející aktuálně z našeho okolí i vlastního nitra (ať už se jedná o záležitosti závažné či triviální

---

<sup>717</sup> *Haiku International Association, the 9th Haiku Contest (2007), The Japan Times Award.* [online] Haiku International Association. [vid. 28. 11. 2012] Dostupné z: [http://www.haiku-hia.com/nyusen\\_en09.html](http://www.haiku-hia.com/nyusen_en09.html)

a odlehčené), se i v současnosti *haiku* setkává s tak pozitivní odezvou veřejnosti a to je zřejmě jedním z hlavních faktorů, které poezii *haiku* dodnes činí tolik přitažlivou.

Umezawa Hóbu\*

夏深し洗うと小さくなりし犬<sup>718</sup> [585]

*Nacu fukaši / arau to čiusaku / nariši inu*

Uprostřed léta

zmenšil se pes

po koupeli

Watanabe Mičiko\*

草かって地球が軽くなりけり<sup>719</sup> [575]

*Kusa katte / Čikjú ga karuku / narinikeri*

Posekaná tráva –

a Země

je lehčí

Jak je evidentní, autoři těchto básní se mimo jiné snažili uplatnit i prvky klasické japonštiny (*fukaši, nariši, narinikeri*), čímž se hlásí k tradičnějšímu pojetí *haiku*. U amatérských básníků je ovšem velmi časté mísení klasické a současné japonštiny, historického i moderního pravopisu.

Pakliže je některá z básní amatérských básníků publikována (bez ohledu na to, zda se jedná o noviny, obaly nápojů nebo internetové stránky básnických asociací), lze to jistě považovat za velký úspěch. Několika málo úspěšným amatérským básníkům se však každoročně naskytne dokonce to privilegium, že jejich básně jsou vybrány a předčítány při tzv. *Utakai hadžime*,<sup>720</sup> jehož se mohou dokonce i osobně zúčastnit. Jedná se o společenskou akci vrcholné úrovně – „Císařský novoroční přednes poezie“, jehož počátky sahají hluboko do historie. Původ této poeticko-společenské akce není již

---

<sup>718</sup> *Haiku International Association, the 7th Haiku Contest (2005), The HIA Award.* [online] Haiku International Association. [vid. 28. 11. 2012] Dostupné z: [http://www.haiku-hia.com/nyusen\\_en07.html](http://www.haiku-hia.com/nyusen_en07.html)

<sup>719</sup> *Haiku International Association, the 4th Haiku Contest (2002), Grand Prize of HIA.* [online] Haiku International Association. [vid. 28. 11. 2012] Dostupné z: [http://www.haiku-hia.com/nyusen\\_en04.html](http://www.haiku-hia.com/nyusen_en04.html)

<sup>720</sup> *Utakai hadžime* 歌会始.



zcela znám, víme, že podobná událost se u císařského dvora konala již ve 13. století, nicméně již v 8. století významný básník Ótomo no Jakamoči (viz kapitolu 1 „Žánry *tanka* a *haiku* v kontextu japonské literatury“) recitoval básně na novoročním banketu.<sup>721</sup>

Současná podoba *Utakai hadžime* byla stanovena po druhé světové válce a umožňuje (byť ve značně omezené míře) také účast veřejnosti – tedy amatérských básníků. Událost bývá také přenášena v živém televizním vysílání. Předčítané básně amatérských básníků pochopitelně tvoří pouze malou část celkové náplně této akce – recitovány jsou taktéž básně profesionálních básníků i členů císařské rodiny.<sup>722</sup> Pro amatérské básníky taková zkušenost rozhodně představuje jedno z nejvyšších možných ohodnocení jejich tvorby a povzbudí nejen je samotné, ale i tisíce dalších zájemců o poezii. Můžeme tedy konstatovat, že navzdory skutečnosti, že zahraničí vnímá Japonsko převážně jako přetechnizovanou, vysoce vyspělou společnost, kde práce a výkonnost je na prvním místě, v této zemi stále ještě existuje prostředí velice příznivé pro básnickou tvorbu jak na profesionální tak amatérské úrovni.

## 5.6 Shrnutí

Tradiční japonská poezie *tanka* a *haiku* překonala krizi hrozící bezprostředně po skončení druhé světové války a opět, podobně jako o několik desetiletí dříve, se jí podařilo ubránit a uhájit si svou pozici na japonské literární scéně. Uvolněná poválečná doba znamenala také ještě větší rozvolnění někdejších striktně daných pravidel obou typů poezie. V podstatě však lze říci, že se jedná o pokračování reformního procesu započatého na přelomu 19. a 20. století. Většina současných básníků *haiku* v Japonsku (ať už profesionálních nebo amatérských) ve své tvorbě stále (alespoň částečně) používá klasickou literární japonštinu, věnují se zejména přírodním tématům a často dodržují standardní formální pravidla (včetně použití sezónních slov).<sup>723</sup> Vedle toho ovšem existuje i nepřehlédnutelný a respektovaný směr *šinkó haiku*, jenž použití *kigo* a *kiredži* nevyžaduje. Poezie *tanka* ve srovnání s *haiku* v popularitě poněkud zaostává, přesto však i nadále zůstává živou formou a v mnoha ohledech vykazuje řadu podobných rysů jako moderní *haiku*.

---

<sup>721</sup> KONISHI, Jin'ichi. *A History of Japanese Literature. Vol. 1*, Princeton University Press, 1984, str. 57.

<sup>722</sup> Ceremony of the Utakai Hajime. [online] The Imperial Household Agency. [vid. 28. 11. 2012] Dostupné z: <http://www.kunaicho.go.jp/e-culture/utakai.html>

<sup>723</sup> HIGGINSON, W. J. *The Haiku Seasons*, str. 80.

Nejmarkantnější změny v průběhu poválečného období pozorujeme v oblasti tematické. Pokud ji však budeme hodnotit s odstupem, zjistíme, že básníci čerpající z moderního, technologicky vyspělého světa v podstatě tvoří vesměs obdobným způsobem jako básníci před několika staletími. Stále se jedná převážně o svým způsobem přírodní lyriku (přestože nezřídka tuto „přírodu“ představuje velkoměsto), zásadní je prostředí, jež člověka obklopuje a působí na něj. Básník usiluje o zachycení pocitů a dojmů, vyjádření určité atmosféry daného okamžiku. Kaneko Tóta uvádí zajímavý postřeh – čím modernější (myšleno současnější) básník, tím silnější dotek lidskosti a lidské přirozenosti.<sup>724</sup>

Svoboda dosažená v japonské poválečné společnosti je reflektována i v literární tvorbě, včetně tradiční poezie. Možnost volně cestovat uvolnila ruce básníkům, kteří dokázali, že tradiční poezii lze uplatnit také pro zachycení dojmů a postřehů z míst ležících za hranicemi Japonska, a našli odpověď na palčivou otázku týkající se sezónních slov. Poezie vznikající v Japonsku téměř okamžitě začala reagovat na proměny společnosti v druhé polovině století a modernizace země si vzápětí vyžádala i rozšíření témat přípustných v poezii, potažmo rejstříku sezónních slov. Předměty a situace, které by na počátku 20. století ještě budily nevoli literární obce, jsou nyní tolerovány bez jakýchkoli výhrad.

Souhrnně lze tradiční japonskou poezii moderní doby charakterizovat jako veskrze otevřenou – otevřenou novým koncepcí, tématům i jazykovým prostředkům pozoruhodně doplňujícím a zpestřujícím dosavadní metody a postupy, které však rozhodně nejsou zatracovány. Svoboda názoru a projevu se zrcadlí i zde – básník sám si svobodně volí způsob své tvorby.

---

<sup>724</sup> KANEKO, Tota. „Ancient Facets of Modern Haiku“. *Japan Quarterly*. [online] Vol. 19, No. 1, str. 69.

## Závěr

Cílem této práce bylo zachytit a popsat proměny poezie *tanka* a *haiku* od období Meidži do současnosti – a to především se zaměřením na oblast jazyka, formy a tematiky. Perspektivou nového historismu jsem se pokusila vysledovat, které historické a společenské události a změny a především do jaké míry měly vliv na proměnu básnických forem a poznamenaly jejich vývoj z hlediska uvedených oblastí, a následně specifikovat konkrétní posun ve vývoji obou forem.

Zasazení obou analyzovaných forem do širšího literárního kontextu v první kapitole práce (s poukazem na jejich původ a postupný vývoj až zhruba do poloviny 19. století) mi umožnilo vytknout skutečnost, že již v obdobích předcházejících éře Meidži tyto formy prošly určitým vývojem, který s sebou přinesl i jejich proměny. Další transformaci poezie *tanka* a *haiku* v moderním období tak lze chápat jako zcela logické a přirozené pokračování tohoto vývoje. Vymezení stěžejních formálních náležitostí analyzovaných básnických forem v druhé kapitole mi napomohlo specifikovat, jakým způsobem a do jaké míry se moderní básníci ve své tvorbě odchylovali či odchylojí od zažitého standardu. Zde shrnuté zásady pro psaní tohoto druhu poezie nám rovněž mohou ozřejmit, zda moderní, současné básně označované jako *tanka* a *haiku* odpovídají požadavkům na ně kladeným a zda je tudíž můžeme za ně skutečně považovat. Proměny obou forem poezie byly demonstrovány na vybraných příkladech z tvorby básníků příslušného období (ve třetí, čtvrté a páté kapitole práce), přičemž byly zohledňovány relevantní historické události a společenské zvraty, jež se na těchto proměnách podepsaly.

Za naprosto nejzásadnější období vývoje tradiční japonské poezie považuji liberálnější porevoluční dobu na přelomu 19. a 20. století, jež byla v Japonsku nakloněna výraznějším změnám ve všech oblastech života. Uvolňování pravidel a přístupu k tradiční poezii nepochybně souvisí s celkovým uvolněním v japonské společnosti v této době. Japonci, lační po objevování a poznávání západního světa, způsobu života a novinek proudících do země ze Západu, se podobně dychtivě a horlivě pouštěli také do experimentování v literární oblasti a japonská literární scéna musela čelit náporu západních forem a žánrů. Diskuse ohledně další existence poezie *tanka* a *haiku* nakonec zásluhou několika významných básnických osobností v čele s Masaokou Šikim dospěla ke zdárné reformě a modernizaci obou forem tak, aby byly pro čtenáře i autory přitažlivé, živé a čtivé také v následujících obdobích. Následná válečná léta

oproti tomu pro další vývoj představovala velmi nepříznivé období a pro modernizaci tradiční japonské poezie znamenala v podstatě vynucený krok zpět. Analogickým procesem proměny jako na přelomu století pak formy *tanka* a *haiku* prošly také v letech následujících po skončení druhé světové války – opět zde pozorujeme určité podobnosti ve smyslu uvolnění pravidel a větší tolerance vůči odchýlkám od standardu, což bylo dle mého názoru usnadněno právě díky faktu, že japonská poezie obdobným procesem prošla již o několik desetiletí dříve. Enormní vliv historických událostí a zvratů ve společnosti na proměny tradičních básnických žánrů je evidentní a nezpochybnitelný. V současnosti již je zcela na uvážení autora, zda se hodlá přidržovat standardního rozsahu, zda zvolí moderní či klasické výrazové prostředky, zda ve své poezii zachytí pocity z přírodního výjevu či městského prostředí.

Přestože monitorované období pouze o něco málo přesahující století je z pohledu historie poměrně krátkým časovým úsekem, pro tradiční japonskou poezii představuje dobu plnou zvratů, změn a posunů ve vývoji. V úvodu práce jsem si stanovila tři základní otázky, na něž jsem se postupnou analýzou tématu snažila nalézt odpovědi, jež shrnuji na tomto místě.

### *1. K čemu básníka vede/nutí určitá doba a jaké mu nabízí/odpírá možnosti?*

Přelom 19. a 20. století pod vlivem radikálních změn ve státě a společnosti vedl nemalou část básníků ke značně uvolněnějšímu přístupu k japonské poezii tradičně svazované celou řadou pravidel a omezení. Jinou část básnické obce naopak tato doba přiměla k obraně dosavadní podoby obou zde sledovaných forem před tlakem západních literárních vlivů, neboť tito básníci proti změně tradiční koncepce obou forem zásadně protestovali. Nové literární formy pronikající do Japonska pro původní japonské formy najednou představovaly jistou konkurenci, ovšem současně také zdroj inspirace. Ke změně přístupu k tradiční literatuře přispěla také gramotnost japonského obyvatelstva rostoucí díky zavedení povinné školní docházky – spolu s vědomím neudržitelnosti nejednotného jazyka používaného v literatuře a v běžném životě (hlasitě vyjadřovaném Hnutím za jednotu mluveného a psaného jazyka) představovala pádný argument také pro úpravu jazyka poezie. S rozšiřující se čtenářskou veřejností vyvstávala rovněž nutnost přiblížit, zpřístupnit a zatraktivnit jim literaturu mimo jiné právě úpravou užitých jazykových prostředků. Díky tomu se již i v této době setkáváme

s moderním pravopisem a prvky moderní hovorové japonštiny, jež pozvolna pronikaly i do poezie (leč ve srovnání s prozaickou tvorbou o poznání pomaleji).

Během druhého sledovaného časového úseku – tedy v první části období Šówa do konce druhé světové války – byla právě doba a tehdejší společenská situace tím hlavní činitelem, jenž se nejzásadněji podepsal na podobě poezie. Sílicí militarizace a všudypřítomný dohled a kontrola ze strany japonské vlády úzce propojené s armádou měly dopad na všechny oblasti života včetně literatury. Levicové názory, postoje a díla vznikající ještě ve 20. letech byly nekompromisně eliminovány, jejich autoři posléze pronásledováni, a tak byl řízeně odstraněn celý jeden literární proud. Básníci se museli podřizovat přísnému diktátu doby, jenž jim stanovil přípustná a žádoucí nebo naopak nežádoucí témata i způsoby zpracování, a držet se oficiální ideologické linie prosazované státem. Je tedy zřejmé, že intenzivní propaganda ruku v ruce se silnou cenzurou, stejně jako situace, v níž se Japonsko spolu s celým Dálným východem nacházelo, se musely nepřehlédnutelně podepsat taktéž na podobě tehdejší literární produkce. Původně především lyrická poezie byla čím dál častěji využívána (resp. zneužívána) coby propagandistický nástroj státu. Nacionalismus pronikající i do umělecké oblasti ovlivnil poezii nejen z hlediska tematiky, kde byl jeho vliv nejmarkantnější, ale rovněž formy. S odkazem na „staré Japonsko“ a jeho tradice byla preferována forma *tanka* se svou více než tisíciletou historií a jak u ní, tak u formy *haiku* byl velký důraz opět kladen na dodržování jejich standardní podoby. Porušení starých pravidel bylo jistými místy vnímáno jako prohřešek vůči japonským tradicím a potažmo i jako protijaponské počínání, což se mnoha básníkům stalo osudným (kupříkladu v případě tzv. *Kjó dai haiku džiken*). Navzdory reformnímu úsilí z přelomu století a proměnám, jimiž *tanka* a *haiku* prošly během několika předchozích desetiletí, byla v této době upřednostňována standardní koncepce z dob před reformováním poezie – autoři se tudíž opět drželi klasického rozsahu a obvykle používali klasickou literární japonštinu, důraz byl kladen na japonské tradice, odkaz předků a vymezení se vůči nežádoucím zahraničním vlivům, mezi něž lze počítat i působení západní literatury na podobu literatury japonské.

Velice výrazný vliv doby a prostředí na proměnu analyzovaných básnických forem lze sledovat rovněž v poválečném období, jemuž odpovídá zbývající část éry Šówa a současná éra Heisei. Podobně jako v době následující po prolomení izolace a otevření Japonska světu v druhé polovině 19. století i období po kapitulaci v druhé světové válce s sebou přineslo řadu změn dotýkajících se všech oblastí života obyvatel.

Díky demilitarizaci, demokratizaci a modernizaci země se z Japonska stal „nový stát“ s rychle rostoucím hospodářstvím a obyvatelstvem lačným po poznávání západních novinek a způsobu života. Svoboda projevu (zaručená novou ústavou) a celkově uvolněnější atmosféra ve společnosti se logicky začala projevovat i v umělecké tvorbě. Měnila se také podoba Japonska, což literáti reflektovali podobně jako jejich předchůdci zhruba o padesát let dříve. Zachycovali měnící se charakter japonské krajiny a měst, jež pro mnohé z nich představovala „přírodu“ coby tradiční zdroj básnické inspirace. V poezii poválečného období zaznamenáváme také vzrůstající podíl původně cizojazyčného lexika – především angličtina (vlivem americké okupace Japonska i následné přítomnosti amerických vojsk a postupující amerikanizaci) v této době začíná rychle pronikat do japonštiny, což ve své tvorbě samozřejmě zohledňují také básníci.

2. *K čemu básníka vede/nutí stručná, pravidelná forma poezie tanka či haiku a jaké mu vymezuje možnosti?*

Až zhruba do poloviny 90. let 19. století byli básníci omezováni striktními pravidly týkajícími se standardního rozsahu, užitých výrazových prostředků, volby tématu, v případě poezie *haiku* také uplatnění sezónních slov *kigo* a koncových slov *kiredži*. Po Šikiho reformě se však autorům najednou začaly otevírat další možnosti tvorby a pod vlivem celkové modernizace a westernizace společnosti byla již i nemalá část básnické obce tolerantnější vůči odchylkám od standardní koncepce poezie *tanka* a *haiku*. Díky uvolnění přípustných témat a výrazů došlo ke značnému rozšíření tematického záběru, svobodnější možnost vyjadřování uvolnila ruce dalším autorům, kteří se standardním rozsahem básně či klasickým literárním jazykem cítili omezováni. Celkově lze tedy toto období charakterizovat jako dobu značného oživení a obohacení tradiční básnické tvorby.

V minulosti byly formy *tanka* a *haiku* hojně využívány k zachycení lyrické přírodní scenerie, k vyjádření pocitů z dané scenerie, ale i citů vůči určité osobě (obvykle opět za využití lyrických přírodních motivů). V druhém sledovaném období se však funkce této poezie podstatněji změnila a poezie bývala využita jako prostředek prezentace názorů (ne nutně autorových). Formy *tanka* a *haiku* i přes svůj nevelký rozsah skýtaly dostatek prostoru pro vyjádření vlasteneckých až nacionalistických myšlenek a pro podporu oficiální ideologie. Do popředí se dostala *tanka*, která se pro tyto potřeby jevila jako o něco vhodnější – a to především svým rozsahem. Úvodní

trojverší posloužilo k navození (někdy zdánlivě) lyrické scény (občas se ovšem jednalo o výjev velmi realistický) a koncové dvojverší skýtalo prostor pro prezentování pointy, jejímž smyslem byla nezřídka snaha vyzdvihnout statečnost, odhodlání a neporazitelnost japonského vojska, eventuálně verbálně inzultovat stranu nepřítel. Zvážíme-li rozsah této tradiční poezie a obsah sdělení absolutní většiny válečných básní, nepřekvapí nás, že ideologické verše vytvořené během druhé světové války i v letech jí bezprostředně předcházejících vyznívají a jeví se spíše jako úderná propagandistická hesla než umělecká poezie. I z tohoto důvodu lze konstatovat, že velká část básnické tvorby tohoto těžkého období po stránce umělecké nedosahovala valné úrovně, avšak nezanedbatelně a významně dokreslovala atmosféru tehdejší doby.

Po skončení druhé světové války byly formy *tanka* a *haiku* opět pojímány mnohem volněji než v předchozím období. Tolerantní přístup i k poněkud netradičnějšímu pojetí této poezie básníku znovu umožnil tvořit a vyjadřovat se zcela svobodně, aniž by byl jakkoli omezován rozsahem básně, okruhem přípustných či doporučovaných témat nebo jazykem poezie. V případě poezie *haiku* autoři již nebyli vázáni povinností uplatnit sezónní a koncová slova. Stejně tak na druhou stranu ani ti básníci, kteří byli a jsou zastánci spíše tradiční koncepce, dodržují standardní rozsah, s oblibou používají klasický literární jazyk apod., nejsou popotahováni a kritizováni za zastaralý přístup a zpátečnictví. Záleží tedy čistě na svobodné volbě autora, zda se rozhodne držet standardní koncepce či nikoli.

### 3. *K čemu básníka vede/nutí jeho vlastní životní zkušenost a jaké mu otevírá/uzavírá možnosti?*

Mnozí básníci přelomu 19. a 20. století cítili potřebu proměny Japonska a společnosti tehdejší doby pronikající do jejich vlastního života a prostředí, v němž se nacházeli, reflektovat ve své tvorbě, proto v literatuře období Meidži a Taišó – poezii nevyjímaje – čím dál častěji narážíme na předměty dokreslující postupnou radikální modernizaci země (železnice, továrny apod.). Hojnější cesty Japonců do zahraničí – a to nejen po asijském kontinentu, ale častěji i do Evropy, případně do USA – básníky rovněž inspirovaly k reflexi dojmů a pocitů z míst pro ně nezřídka velmi exotických. To s sebou v případě poezie *haiku* přineslo mimo jiné diskusi týkající se uplatňování sezónních slov *kigo*, jejichž užití v oblastech geograficky i kulturně výrazně odlišných představovalo nemalé komplikace, neboť původně bylo toto lexikum se značně

specifickou básnickou funkcí odvozeno od přírodních podmínek a reálií střední části Honšú. Také válečné konflikty, jichž se Japonsko coby po všech stránkách silící mocnost na přelomu století účastnilo, některé básníky vedly k tomu, aby prostřednictvím své poezie vyjádřili své postoje (podporu japonských vojsk a kroků japonské vlády, obavu o život blízké osoby atd. – ve srovnání s poezií vytvořenou v době druhé světové války se však jedná pouze o zlomek takto orientované tvorby). Pozvolna se v tradiční japonské poezii začínal projevovat také ženský hlas, o což se nemalou měrou zasloužila Josano Akiko. To mělo souvislost i s pronikáním různých západních myšlenkových směrů do Japonska, které Japonkám umožňovaly otevřeněji vyjadřovat své pocity. Spojitost lze nalézt s tehdejšími válečnými aktivitami Japonska, které u části žen vzbuzovaly pocity hrdosti na manžely a syny bojující za vlast, mnohé však vyjadřovaly své obavy. Vedle toho se setkáváme také s verši otevřeněji vyjadřujícími ženskou smyslnost, což je rovněž patrné kupříkladu v tvorbě již zmiňované Josano Akiko.

Militarizace a druhá světová válka v první části éry Šówa japonské obyvatelstvo obklopovala de facto nepřetržitě. Také mnozí básníci se záhy stali součástí propagandistického procesu manipulace s národem – psali jak básně podporující válečné úsilí Japonska, oslavující úspěchy, hrdinství a odvahu japonských vojáků, tak i básně dehonestující stranu nepřítele. Lze se domnívat, že řada autorů pod vlivem propagandy tomuto všemu skutečně i věřila. Nicméně pro dnešního čtenáře jsou pozoruhodnější básně lidí, jichž se válka dotýkala osobně, básně, které o tehdejší době vypovídají mnohem více než ty vytvořené pouze za účelem propagandy. Nejistota, strach ze smrti či obavy o své blízké – tyto pocity obsažené ve válečných básních jsou permanentně srozumitelné, v tehdejší době jich však mnoho nemohlo být publikováno, neboť neodpovídaly tehdejší oficiální rétorice. Zvláštní kapitolu pak představují básně vojáků – zatímco tvorba některých vysoce postavených představitelů japonské armády většinou působí spíše dojmem pouhých sloganů propagujících válku, básně řadových vojáků přímo z bojiště jsou mnohem lidštější a čtenáře – navzdory občasnému formálnímu nedokonalostem – zasáhnou silněji, poněvadž slovům vojáka bojujícího s vlastním strachem či balancujícího na pomezí života a smrti i současný čtenář porozumí lépe než prázdným a z dnešního pohledu snad až absurdně vyznívajícím heslům. V případě velmi specifické předsmrtné poezie pilotů *kamikaze* lze pozorovat jak oddanost císařství a odhodlání (byť někdy dozajista neupřímné) ovlivněné propagandou a vyplývající



z jejich poslání (vstup do boje s vědomím jisté smrti), tak i pochybnosti, strach a touhu žít (přirozená reakce mladého člověka čelícího reálné hrozbě smrti).

Celková proměna japonské společnosti v průběhu poválečných desetiletí s sebou přinesla tolik razantních a náhlých změn, že se jejich vliv na život obyčejného člověka pochopitelně musel projevit i v literární tvorbě. Jedním z hlavních faktorů ovlivňujících moderní básnickou tvorbu i v poválečném období představují mnohem častější cesty Japonců do zahraničí (především do Evropy a Ameriky), neboť cestování skýtá bezpočet nových podnětů a zdrojů inspirace. Opět se objevila diskuse týkající se sezónních slov, která se netýkala pouze pojmů vztahujících se k odlehlým destinacím, ale rovněž k všedním předmětům moderní doby. Výrazně tolerantnější přístup odborné i laické básnické veřejnosti k této problematice umožnil vznik nových *kigo* reflektujících novodobou realitu, nahrazování sezónních slovy tzv. klíčovými slovy, jimiž se může stát toponymum či antroponymum, nepřekvapí a nešokuje ani existence celé řady básní *haiku*, jež *kigo* zcela postrádají. Lze říci, že v poválečném období bylo definitivně překonáno mnoho pravidel a omezení, jež dosud básníky limitovala po všech možných stránkách. Nově je možno psát takřkajíc jakýmkoli způsobem a o čemkoli, co básníka zaujme, co se jej dotkne – a to včetně zcela všedních předmětů (viz např. poezii Tawary Mači). Ženy-autorky čtenářům ve velké míře zprostředkovávají ženský pohled na svět, ale taktéž ženské pocity, čímž navazují na otevřenost, kterou do tradiční japonské poezie vnesla Josano Akiko na počátku 20. století.

Souhrnně lze konstatovat, že ani současní japonští básníci příliš nevybočují od tradičního rozsahu 31, resp. 17 mór (radikálnější odchylky ve stylu Santókovy poezie nejsou příliš běžné). Soudobí básníci používají moderní hovorový jazyk, nezdědka však sahají také po některých prvcích klasické literární japonštiny (historický pravopis, některé staré slovesné přípony atd.), přičemž velmi často jsme svědky mísení moderního a klasického jazyka. Nejzajímavější proměny ovšem lze sledovat v oblasti tematiky – jednak je patrný určitý dobový obraz Japonska utvořený z předmětů, jež autora nově nebo již zcela běžně obklopují, z nějakého důvodu poutají jeho pozornost a nalézají si cestu až do jeho tvorby. Dále je nově možno do poezie zakomponovat i takové obrazy a motivy, jež byly dřívějšími striktními pravidly eliminovány coby nedostatečně estetické.

Domnívám se, že postupným procesem modernizace se poezie *tanka* a *haiku* svým způsobem přiblížila západní poezii – a to svou otevřeností a volností při volbě

tématu i jazykových prostředků. Mohli bychom si tudíž klást otázku, zda tedy lze i v současnosti ještě hovořit o poezii *tanka* a *haiku*, nebo zda se již jedná o zcela odlišné útvary, které s původními formami mají kromě označení pramálo společného.

Jedním z vodítek klasifikace může být již tradičně rozsah básně – ten však nelze brát jako závazný, jak již bylo řečeno výše. Stejně tak použití sezónních a koncových slov v *haiku* již není normou, proto na jejich uplatnění není možno stoprocentně spoléhat. Přetrvávajícím rysem tradiční japonské poezie však i v současnosti zůstává typický rytmus a obvykle rovněž důraz kladený na zvukovou podobu použitých výrazových prostředků. Dalším charakteristickým rysem této poezie pak je lyrický tón, který u básní převládá, přestože se nezdá setkáváme s básněmi lyrické prvky na první pohled postrádajícími (moderní technologie, předměty všedního života apod.). Nezanedbatelnou roli i nadále sehrávají odkazy na přírodu, třebaže v případě moderních básníků současnosti onu „přírodu“ často představuje prostředí velkoměsta.

Souhrnně tudíž lze konstatovat, že japonští básníci stále mají velmi vstřícný vztah k tradičním formám národní poezie a respektují odkaz předešlých generací básníků. Stejně jako se vyvíjí a mění společnost, kultura národa či jazyk, postupnou proměnou logicky prochází také poezie, která je pozvolna modifikována pro potřeby aktuální doby a společnosti, nadále však staví na základech položených o několik staletí dříve. Uvolnění pravidel a rozšíření možností tvorby lze hodnotit jako veskrze pozitivní krok kupředu ve vývoji poezie, který umožnil další „moderní“ existenci těchto tradičních básnických forem.

## Summary

This dissertation deals with the topic of changes in the traditional Japanese poetic genres *tanka* and *haiku* from the beginning of the Meiji period up until approximately the turn of the Shōwa and Heisei periods. Attention is especially paid to the changes in form, preferred themes and poetic language used. The thesis also presents the poets who have influenced the modern shape of these traditional poetic forms the most. I focus on the relation between the transformation of these genres and the historical and social developments in Japan during this specific period and also on its impact on the changes in perception of these traditional poetic forms.

The first chapter sets the *tanka* and *haiku* forms in the context of Japanese literature and outlines their origins and previous developments. *Tanka* is the oldest existing and currently still popular Japanese poetic form, and can already be found in the 8<sup>th</sup> century *Man'yōshū* anthology. *Haiku*, on the other hand, has its origin in the linked verse *renga* and its comic form *haikai no renga*, and started to be written widely at the end of the 17<sup>th</sup> century. A basic knowledge of the previous developments and background of these poetic forms may help the reader understand their transformation during the modern period.

In the second chapter I characterize the formal standards required when composing *tanka* and *haiku*, including the length of the poems, the usage of *kireji* (cutting words) and *kigo* (seasonal words), the traditionally preferred themes and the poetic language used in these poetic genres. I also pay attention to the basic aesthetic principles applied in Japanese poetry, and to euphony.

The next three chapters deal with the changes of the analyzed poetic forms during the modern period. I consider the first part of the monitored period, which includes the Meiji and Taishō eras (chapter three), as the most important in forming a modern shape of the traditional poetry. At the turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries, both *tanka* and *haiku* went through great changes, which were caused by the influences of Western culture and civilization coming to Japan. The traditional genres had to defend their position in the literary scene of that time, and therefore had to adapt to the needs of the modern times and its readers. Among the poets and literary critics, who contributed to the transformation of *tanka* and *haiku* into poetic forms more suitable to the modern times, was Masaoka Shiki, whose poetic reforms, as well as principle of *shasei*, found many followers.

In the next chapter I focus on the situation of traditional poetry during the first part of the Shōwa era (up until the end of the Second World War). Due to the official ideology and intense propaganda of the Japanese government and army at that time, poets were forced to write poetry supporting the Japanese war efforts and praising the deeds and advances of the Japanese army. I also pay attention to the death poetry of the *kamikaze* pilots.

In the last chapter I introduce some new poetic streams of the postwar era (covering the second part of the Shōwa era and the beginning of the Heisei era). These include the poetry reflecting on the Second World War and the topic of atomic bombs, the poetry of the city (which for many modern poets substitutes nature), or the poetry inspired by travels abroad (causing a discussion about the usage of *kigo* in *haiku*). I also take into account the rise of female poets in this period, Tawara Machi being one of the outstanding examples of modern female authors of *tanka*. I also mention the noteworthy phenomenon of amateur poets and various ways of publishing their poetry.

In order to prove my statements, I quote examples of modern *tanka* and *haiku* poetry, which should help demonstrate the described transformation of the analyzed poetic forms.

In my dissertation I try to find answers to three basic questions:

1. How is the poet influenced by the period, in which he/she composes his/her poetry, and what possibilities does the period offer?
2. How do the short, regular forms of *tanka* and *haiku* limit the poet, and what possibilities do they offer?
3. How is the poet influenced by his/her own life experiences, and what possibilities do they offer?

In my thesis I come to the conclusion that the attitude to both *tanka* and *haiku*, which are still very popular poetic genres to this day, is nowadays not as strict as it used to be a hundred years ago. Poets, literary critics and readers are more tolerant even to poems that have slightly irregular forms, poems missing *kigo* or *kireji* (in the case of *haiku* poetry), and poems dealing with very up-to-date topics. Poets often tend to combine modern (even colloquial) language together with elements of classical literary Japanese. The euphonious facet, as well as the rhythm of the poem, are still the most important features of traditional Japanese poetry even in modern times.

Key words: *tanka*, *haiku*, length, seasonal word *kigo*, cutting word *kireji*, poetic language, theme, Masaoka Shiki, Takahama Kyoshi, Kawahigashi Hekigotō, Ogiwara Seisensui, Yosano Akiko, Tawara Machi, war poetry

## Bibliografie

### Primární literatura a prameny:

COBB, David, ed. *Haiku*. London: The British Museum Press, 2003. ISBN: 071412401X.

*Gendai haiku šú* [Antologie moderní poezie haiku]. Tókjó: Čikuma šobó, 1958. OCLC: 33686650.

*Gendai kašú* [Antologie moderní poezie tanka]. 2. vyd. Tókjó: Čikuma šobó, 1974. OCLC: 25543967.

*Gendai kušú* [Antologie moderní poezie haiku]. 2. vyd. Tókjó: Čikuma šobó, 1974. OCLC: 25543965.

JOSANO Akiko. *Midaregami* [Rozcuchané vlasy]. Tókjó: Šinčóša, 2001.

*Josano Hiroši, Josano Akiko, Išikawa Takuboku, Kitahara Hakušú šú* [Antologie poezie Josana Hirošiho, Josano Akiko, Išikawy Takobukua a Kitahary Hakušúa]. Tókjó: Čikuma šobó, 1954. OCLC: 834373339.

*Pár much a já. Malý výběr z japonských haiku*. Přel. Antonín Líman. Praha: DharmaGaia, 1996. ISBN: 8085905108.

MASAOKA, Šiki. *Pampová tráva se prohýbá pod tíhou srpku měsíce*. Praha: DharmaGaia, 2014. ISBN: 9788074360459. (v tisku)

MASAOKA, Šiki. *Šiki kašú* [Sbírka poezie tanka Masaoky Šikiho]. Tókjó: Iwanami šoten, 2002. ISBN: 4003101332.

MASAOKA, Šiki. *Šiki kušú* [Sbírka poezie haiku Masaoky Šikiho]. Tókjó: Iwanami šoten, 2002. ISBN: 4003101316.

Mijaniči bungei – Gakuen haidan [Literární rubrika listu Mijazaki šinbun – Haiku školáků]. Mijazaki ničiniči šinbun – Mijaniči kodošó šinbun. 16. 3. 2013, č. 44.

NAKAMURA, Sonoko – Akiko BABA – Kazue ŠINKAWA, eds. *Gendai šika šú* [Antologie moderní poezie]. Tókjó: Kadokawa šoten, 1999. ISBN: 4045742247.

*Seiki: Baba Akiko kašú* [Století: Sbírka poezie Baby Akiko]. Tókjó: Gojó šuppan, 2001. OCLC: 676162070.

*Takahama Kjoši šú* [Sbírka poezie Takahamy Kjošiho]. Tókjó: Čikuma šobó, 1957. OCLC: 834371182.

*Takuboku kašú* [Sbírka Takubokuovy poezie tanka]. Tókjó: Iwanami šoten, 2002. ISBN: 4003105419.

TANEDA, Santóka. *Santóka zuihicu šú* [Sbírka Santókových črt]. Tókjó: Kódanša, 2002. ISBN: 4061983024.

TAWARA, Mači. *Eigo taijaku han Sarada kinenbi* [Salátové výročí – anglicko-japonské vydání]. Tókjó: Kawade Šobó Šinša, 1988. ISBN: 4309201199.

Tokkótai senbocuša irei heiwa kinen kjókai, ed. *Tokkótai ieišú* [Sbírka předsmrtné poezie pilotů speciálních útočných jednotek]. Tókjó: PHP Kenkjúdžo, 1999. ISBN: 4569606997.

UEDA, Makoto, ed. *Modern Japanese haiku: An Anthology*. 2. vyd. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1978. OCLC: 264965153.

### **Sekundární literatura:**

ABRAMS, James. „Hail in the Begging Bowl. The Odyssey and Poetry of Santoka“. *Monumenta Nipponica*. [online] Vol. 32, No. 3, pp. 269–302. ISSN: 0027-0741 [vid. 20. 6. 21012]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/2384370>

ATSUMI, Ikuko – Graeme WILSON. „The Poetry of Josano Akiko“. *Japan Quarterly*. [online] Vol. 21, No. 2, pp. 181–187. ISSN: 0021-4590 [vid. 20. 6. 2012]. Dostupné z: [http://www.jiscjournalarchives.ac.uk/browse/proquest/6125\\_issues/21\\_1974.html](http://www.jiscjournalarchives.ac.uk/browse/proquest/6125_issues/21_1974.html)

BEICHMAN, Janine. „Akiko Goes to Paris: The European Poems“. *The Journal of the Association of Teachers of Japanese*. [online] Vol. 25, No. 1, pp. 121–145. ISSN: 0004-5810 [vid. 20. 6. 2012]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/488914>

BEICHMAN, Janine. *Embracing the Firebird: Yosano Akiko and the Birth of the Female Voice in Modern Japanese Poetry*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2002. ISBN: 0585463425.

BEICHMAN, Janine. *Masaoka Shiki*. Boston: Twayne Publishers, 1982. ISBN: 0887273645.

BEICHMAN, Janine. „Yosano Akiko: Return to the Female“. *Japan Quarterly*. Vol. 37, No. 2, pp. 204–228. ISSN: 0021-4590 [vid. 20. 6. 2012]. Dostupné z: [http://www.jiscjournalarchives.ac.uk/browse/proquest/6125\\_issues/37\\_1990.html](http://www.jiscjournalarchives.ac.uk/browse/proquest/6125_issues/37_1990.html)

BIALOCK, David T. „Voice, Text and the Question of Poetic Borrowing in Late Classical Japanese Poetry“. *Harvard Journal of Asiatic Studies*. [online] Vol. 54, No. 1, pp. 181–231. ISSN: 0073-0548 [vid. 27. 6. 2012]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/2719391>

BLYTH, R. H. *A History of Haiku in Two Volumes. Volume Two: From Issa up to the Present*. Tokyo: The Hokuseido Press, 1964. OCLC: 246635660.

BOLTON, J. ed. *Nový historismus / New Historicism*. Přel. Marek Sečkař a Olga Trávníčková. Brno: Host, 2007. ISBN: 8072942174.

BORLAND, Janet. „Capitalising on Catastrophe: Reinvigorating the Japanese State with Moral Values through Education following the 1923 Great Kantō Earthquake“. *Modern Asian Studies*. [online] Vol. 40, No. 4, pp. 875–907. ISSN: 0029-749X [vid. 12. 2. 2013]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/3876637>

BROWER, Robert H. „The Foremost Style of Poetic Composition. Fujiwara Tameie's Eiga no Ittei“. *Monumenta Nipponica*. [online] Vol. 42, No. 4, pp. 391–429. ISSN: 0027-0741 [vid. 20. 6. 2012]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/2384986>

BROWER, Robert H. – Earl Roy MINER. „Formative Elements in the Japanese Poetic Tradition“. *The Journal of Asian Studies*. [online] Vol. 16, No. 4, pp. 503–527. ISSN: 0021-9118 [vid. 20. 6. 2012]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/2941636>

CAMPBELL, James. „Combat Gnosticism: The Ideology of First World War Poetry Criticism“. *New Literary History*. [online] Vol. 30, No. 1, pp. 203–215. ISSN: 0028-6087 [vid. 28. 6. 2012]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/20057530>



CARTER, Steven D. „A Lesson in Failure: Linked-Verse Contests in Medieval Japan“. *Journal of the American Oriental Society*. [online] Vol. 104, No. 4, pp. 727–737. ISSN: 0003-0279 [vid. 27. 6. 2012]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/601902>

COUTTS, Angela. „Gender and Literary Production in Modern Japan: The Role of Female-Run Journals in Promoting Writing by Women during the Interwar Years“. *Signs*. [online] Vol. 32, No. 1, pp. 167–195. ISSN: 0097-9740 [vid. 20. 6. 2012]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/10.1086/505271>

CUBOUČI, Tošinori, ed. *Haikuteki ningen tankateki ningen* [Lidé typu haiku, lidé typu tanka]. Tókjó: Iwanami šoten, 2000. ISBN: 4000029762.

FUDŽITA, Šóši, ed. *Haiku e no šuppacu* [Směrem k haiku]. Série *Haiku džissaku njúmon kóza*. Tókjó: Kadokawa šoten, 1996. ISBN: 4045738010.

HARR, Lorraine Ellis. „Haiku Poetry“. *The Journal of Aesthetic Education*. [online] Vol. 9, No. 3, pp. 112–119. ISSN: 0021-8510 [vid. 10. 1. 2013]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/3331909>

HEINRICH, Amy Vladeck. *Fragments of Rainbows: The Life and Poetry of Saitō Mokichi, 1882–1953*. New York, Columbia University Press, 1983. ISBN: 0231054289.

HIBBETT, Howard S. „The Japanese Comic Linked-verse Tradition“. *Harvard Journal of Asiatic Studies*. [online] Vol. 23, 1960–1961, pp. 76–92. ISSN: 0073-0548 [vid. 27. 6. 2012]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/2718569>

HIGGINSON, William J. *The Haiku Seasons. Poetry of the Natural World*. Tokyo: Kodansha International, 1996. ISBN: 4770016298.

HIGGINSON, William J. – Penny HARTER. *The Haiku Handbook. How to write, share, and teach haiku*. McGraw-Hill Book Company, 1985. ISBN: 0070287864.

HIROSE, Naoto, ed. *Kigo to kiredži to teikei to* [Sezónní slova, koncová slova a tvar]. Série *Haiku džissaku njúmon kóza*. Tókjó: Kadokawa šoten, 1996. ISBN: 4045738045.

HORTON, H. Mack. „Renga Unbound: Performative Aspects of Japanese Linked Verse“. *Harvard Journal of Asiatic Studies*. [online] Vol. 53, No. 2, pp. 443–512. ISSN: 0073-0548 [vid. 27. 6. 2012]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/2719455>

INAHATA, Teiko, ed. *Haiku hjógen no hóhó* [Způsob užití výrazů v poezii haiku]. Série *Haiku džissaku njúmon kóza*. Tókjó: Kadokawa šoten, 1997. ISBN: 4045738037.

ITŌ, Yūki. „New Rising Haiku: The Evolution of Modern Japanese Haiku and the Haiku Persecution Incident“. *Simply Haiku: A Quarterly Journal of Japanese Short Form Poetry*. [online] Vol. 5, No. 4. ISSN: 1545-4355 [vid. 14. 1. 2013]. <http://www.simplyhaiku.com/SHv5n4/features/Ito.html>

JAMAMOTO, Kenkiči. *Gendai haiku* [Současná haiku]. 21. přeprac. vyd. Tókjó: Kadokawa šoten, 1989. ISBN: 4041149037.

JAMAMOTO, Kenkiči. „Kindai Haiku“ [Moderní haiku]. In: *Iwanami kóza Nihon bungakuši* (Dějiny japonské literatury vydavatelství Iwanami), sv. 11. Tókjó: Iwanami, 1958, str. 3–54. OCLC: 767560677.

JAMAMOTO, Kenkiči. *Šówa haiku* [Haiku období Šówa]. Tókjó: Kadokawa šoten, 1958. OCLC: 22864508.

KANEKO, Tota. „Ancient Facets of Modern Haiku“. *Japan Quarterly*. [online] Vol. 19, No. 1, pp. 68–70. ISSN: 0021-4590 [vid. 20. 6. 2012]. Dostupné z: [http://www.jiscjournalarchives.ac.uk/browse/proquest/6125\\_issues/19\\_1972.html](http://www.jiscjournalarchives.ac.uk/browse/proquest/6125_issues/19_1972.html)

KAWAMOTO, Kōji. *The Poetics of Japanese Verse: Imagery, Structure, Meter*. Přel. Stephen Collington, Kevin Collins, Gustav Heldt. Tokyo: University of Tokyo Press, 2000. ISBN: 0860085260.

KEENE, Donald. *Dawn to the West II*. Columbia University Press, New York, 1999. ISBN: 0231114389.

KEENE, Donald. „Japanese Aesthetics“. *Philosophy East and West*. [online] Vol. 19, No. 3, pp. 293–306. ISSN: 1529-1898 [vid. 27. 6. 2012]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/1397586>

KEENE, Donald. „Japanese Literature and Politics in the 1930s“. *The Journal of Japanese Studies*. [online] Vol. 2, No. 2, pp. 225–248. ISSN: 1549-4721 [vid. 12. 2. 2013]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/132053>

KEENE, Donald. „Japanese Writers and the Greater East Asia War“. *The Journal of Asian Studies*. [online] Vol. 23, No. 2, pp. 209–225. ISSN: 0021-9118 [vid. 20. 6. 2012]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/2050133>

KEENE, Donald. „The Barren Years. Japanese War Literature“. *Monumenta Nipponica*. [online] Vol. 33, No. 1, pp. 67–112. ISSN: 0027-0741 [vid. 20. 6. 2012]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/2384256>

KEENE, Donald. „The Diary of Masaoka Shiki“. *Japan Quarterly*. [online] Vol. 36, No. 3, pp. 320–334. ISSN: 0021-4590 [vid. 20. 6. 2012]. Dostupné z: [http://www.jiscjournalarchives.ac.uk/browse/proquest/6125\\_issues/36\\_1989.html](http://www.jiscjournalarchives.ac.uk/browse/proquest/6125_issues/36_1989.html)

KEENE, Donald. *World Within Walls*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1976. ISBN: 0030136261.

KIRBY, E. Stuart. „The Literature of Modern Japan“. *International Affairs*. [online] Vol. 24, No. 2, pp. 229–240. ISSN: 1468-2346 [vid. 26. 7. 2012]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/3017975>

KLÍMA, Tomáš. *Učebnice klasické japonštiny*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2011. ISBN: 8024618850.

KONISHI, Jin'ichi. „Association and Progression: Principles of Integration in Anthologies and Sequences of Japanese Court Poetry, A. D. 900 – 1350“. Trans. Robert H. Brower, Earl Miner. *Harvard Journal of Asiatic Studies*. [online] Vol. 21, Dec. 1958, pp. 67–127. ISSN: 0073-0548 [vid. 27. 6. 2012]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/2718620>

KONISHI, Jin'ichi. *A History of Japanese Literature*. Vol. 1, Princeton University Press, 1984. ISBN: 0691065926.

KONISHI, Jin'ichi. „The Art of Renga“. Trans. Karen Brazell, Lewis Cook. *Journal of Japanese Studies*. [online] Vol. 2, No. 1, pp. 29–31+33–61. ISSN: 1549-4721 [vid. 5. 12. 2012]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/132038>

KONISHI, Jin'ichi – Helen C. McCULLOUGH. „The Genesis of the Kokinshū Style“. *Harvard Journal of Asiatic Studies*. [online] Vol. 38, No. 1, pp. 61–170. ISSN: 0073-0548 [vid. 27. 6. 2012]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/2718933>

KUWABARA, Takeo. „Modern Haiku: A Second-Class Art“. Trans. Mark Jewel, *Simply Haiku: A Quarterly Journal of Japanese Short Form Poetry*. [online] Vol. 4, No. 1. ISSN: 1545-4355 [vid. 15. 1. 2013]. Dostupné z: <http://simplyhaiku.com/SHv4n1/features/Kuwabara.html>

McALPINE, W. R. „Haiku“. *Japan Quarterly*. [online] Vol. 7, No. 1, pp. 47–56. ISSN: 0021-4590 [vid. 7. 3. 2013]. Dostupné z: <http://pao.chadwyck.co.uk/articles/displayItem.do?QueryType=articles&ResultsID=13CAA5E4DC019AD800&filterSequence=0&ItemNumber=6&journalID=6125>

MINER, Earl. „Waka: Features of its Constitution and Development“. *Harvard Journal of Asiatic Studies*. [online] Vol. 50, No. 2, pp. 669–706. ISSN: 0073-0548 [vid. 20. 6. 2012]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/2719211>

MORRIS, Ivan. *The Nobility of Failure. Tragic Heroes in the History of Japan*. New York: The Noonday Press, 1988. OCLC: 758233062.

MORTON, Leith. *Modernism in Practice – An Introduction to Postwar Japanese Poetry*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2004. ISBN: 0824827384.

NOVÁK, Miroslav. „Eufonie v haiku“. Nepublikovaný překlad Jana Klímy. Německý originál in: *Archiv orientální* 30, 1962, str. 192–210.

NOVÁK, Miroslav. *Japonská literatura I*. Praha: SPN, 1989. OCLC: 39440220.

PAPOUŠEK, Vladimír – Dalibor TUREČEK. *Hledání literárních dějin*. (Praha/Litomyšl: Paseka, 2005. ISBN: 8071857602.

RABSON, Steve. „Yosano Akiko on War: To Give One's Life or Not: A Question of Which War“. *The Journal of the Association of Teachers of Japanese*. [online] Vol. 25, No. 1, pp. 45–74. ISSN: 0004-5810 [vid. 20. 6. 2012]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/488910>

REISCHAUER, Edwin O. – Albert M. CRAIG. *Dějiny Japonska*. Přel. David Labus, Jan Sýkora. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000. ISBN: 8071063916.

ROWLEY, G. G. „Yosano Akiko's Poems: In Praise of 'The Tale of Genji'“. *Monumenta Nipponica*. [online] vol. 56, No. 4, pp. 439–486. ISSN: 0027-0741 [vid. 8. 12. 2011]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/3096670>

SAITO, Yuriko. „The Moral Dimension of Japanese Aesthetics“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. [online]. Vol. 65, No. 1, str. 85–97. ISSN: 0021-8529 [vid. 28. 6. 2012]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/4622213>

SEKINE, Eiji. „Notes on the Tanka and Tawara Machi“. *Simply Haiku: A Quarterly Journal of Japanese Short Form Poetry*. [online] Vol. 4, No. 3. ISSN: 1545-4355 [vid. 15. 1. 2013]. Dostupné z: [www.simplyhaiku.com/SHv4n3/features/Sekine.html](http://www.simplyhaiku.com/SHv4n3/features/Sekine.html)

STRONG, Sarah M. „Passion and Patience: Aspects of Feminine Poetic Heritage in Yosano Akiko's Midaregami and Tawara Machi's Sarada kinenbi“. *The Journal of the Association of Teachers of Japanese*. [online] Vol. 25, No. 2, pp. 177–194. ISSN: 0004-5810 [vid. 25. 11. 2011]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/489259>

ŠVARCOVÁ, Zdenka. *Japonská literatura 712–1868*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2005. ISBN: 8024609991.

TAKAHA, Šugjó, ed. *Atarašii sozai to hassó* [Nová látka a koncepce]. Série *Haiku džissaku njúmon kóza*. Tókjó: Kadokawa šoten, 1996. ISBN: 4045738029.

TAKIGUČI, Susumu. „Is Western haiku a Second rate Art?“. *World Haiku Review*. [online] 2013, No. 2. OCLC: 797827395 [vid. 25. 11. 2011]. Dostupné z: <https://sites.google.com/site/worldhaikureview2/whr-summer-2013/haiku>

TEELE, Nicholas J. „Rules for Poetic Elegance. Fujiwara no Kinto's Shinsen Zuino & Waka Kubon“. *Monumenta Nipponica*. [online] Vol. 31, No. 2, pp. 145–164. ISSN: 0027-0741 [vid. 20. 6. 2012]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/2384458>

TREAT, John Whittier. „Beheaded Emperors and the Absent Figure in Contemporary Japanese Literature“. *PMLA*. [online] Vol. 109, No. 1, pp. 100–115. ISSN: 0030-8129 [vid. 28. 6. 2012]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/463014>

UEDA, Makoto. „Bashō and the Poetics of Haiku“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. [online] Vol. 21, No. 4, pp. 423–431. ISSN: 0021-8529 [vid. 20. 6. 2012]. <http://www.jstor.org/stable/427098>

UEDA, Makoto. *Modern Japanese Poets and the Nature of Literature*. Stanford: Stanford University Press, 1983. ISBN: 0804711666.

VASILJEVOVÁ, Zdeňka. *Dějiny Japonska*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1986. OCLC: 39436839.

WALKER, Janet A. „Conventions of Love Poetry in Japan and the West“. *The Journal of the Association of Teachers of Japanese*. [online] Vol. 14, No. 1, pp. 31–65. ISSN: 0004-5810 [vid. 27. 6. 2012]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/489540>

WINKELHÖFFEROVÁ, Vlasta. *Slovník japonské literatury*. Praha: Libri, 2008. ISBN: 8072773732.

WINTERS CARPENTER, Julie. „Tawara Machi: To Create Poetry Is to Live“. *Japan Quarterly*. [online] Vol. 36, No. 2, pp. 193–199. ISSN: 0021-4590 [vid. 20. 6. 2012]. Dostupné z: [http://www.jiscjournalarchives.ac.uk/browse/proquest/6125\\_issues/36\\_1989.html](http://www.jiscjournalarchives.ac.uk/browse/proquest/6125_issues/36_1989.html)

WIXTED, John Timothy. „The Kokinshū Prefaces: Another Perspective“. *Harvard Journal of Asiatic Studies*. [online] Vol. 43, No. 1, pp. 215–238. ISSN: 0073-0548 [vid. 30. 10. 2012]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/2719022>

YASUDA, Kenneth. *The Japanese Haiku: Its Essential Nature, History, and Possibilities in English*. 7. vyd. Rutland, Vermont and Tokyo: Charles E. Tuttle Company, 1985. OCLC: 447098878.

### **Slovníky:**

PETRÁČKOVÁ, Věra – Jiří KRAUS, eds. *Akademický slovník cizích slov*. Praha: Academia, 2001. ISBN: 8020009825.

*Gendai haiku daidžiten* [Velký slovník moderní haiku]. Tókjó: Sanseidó, 2008. ISBN: 4385154237.

*Haiku saidžiki* [Slovník sezónních slov haiku]. Tókjó: Kadokawa šoten, 1997. ISBN: 4048716484.

HIRAI, Šóbin, ed. *Šinsaidžiki* [Nový slovník sezónních slov]. 3. vyd. Tókjó: Kawade, 2007. ISBN: 4309420332.

*Japan: An Illustrated Encyclopedia*. Tokyo: Kodansha, 1994. ISBN: 406205938X.

*Kenkyusha's New Japanese-English Dictionary*. Tokyo: Kenkyusha, 2001. ISBN: 4767420253.

OKAI, Takaši, ed. *Iwanami gendai tanka džiten* [Slovník Iwanami moderní poezie tanka]. 3. vyd. Tókjó: Iwanami šoten, 2000. ISBN: 4000800965.

SAKAMOTO, Taró, ed. *Kokuši daidžiten* [Velký slovník japonských dějin], sv. 6. Kokuši daidžiten henšū iinkai. Tókjó: Jošikawa Kóbunkan, 1993. ISBN: 4642005064

ŽILKA, Tibor. *Poetický slovník*. Bratislava: Tatran, 1987. OCLC: 17806921.

### **Další internetové a elektronické zdroje:**

Ceremony of the Utakai Hajime. [online] The Imperial Household Agency. [vid. 28. 11. 2012] Dostupné z: <http://www.kunaicho.go.jp/e-culture/utakai.html>

*Dainidžúsankai ói oča šinhaiku taišó, Kókósei no bu – Taišó* [23. soutěž haiku Ói oča, kategorie střeškoláků]. [online] Itóen. [vid. 28. 11. 2012] Dostupné z: <http://www.itoen.co.jp/new-haiku/23/taishou.php>

Hara, Tamiki. Genši bakudan sokjó nisugizu [Atomová bomba – Spontánní tvorba]. [online] Aozora. [vid. 5. 2. 2014]. Dostupné z: [http://www.aozora.gr.jp/cards/000293/files/4768\\_6659.html](http://www.aozora.gr.jp/cards/000293/files/4768_6659.html)

Kanši šiši hai dóšó 51–100 haiku [Čínské básně, moderní básně a haiku v jednom]. [online] Kacušika ginša. [vid. 28. 11. 2012] Dostupné z: <http://www.kanshi.org/sihai/imadaC-02.htm> (5. 2. 2014)

*Haiku International Association, the 4th Haiku Contest (2002), Grand Prize of HIA.* [online] Haiku International Association. [vid. 28. 11. 2012] Dostupné z: [http://www.haiku-hia.com/nyusen\\_en04.html](http://www.haiku-hia.com/nyusen_en04.html)

*Haiku International Association, the 7th Haiku Contest (2005), The HIA Award.* [online] Haiku International Association. [vid. 28. 11. 2012] Dostupné z: [http://www.haiku-hia.com/nyusen\\_en07.html](http://www.haiku-hia.com/nyusen_en07.html)

*Haiku International Association, the 9th Haiku Contest (2007), The Japan Times Award.* [online] Haiku International Association. [vid. 28. 11. 2012] Dostupné z: [http://www.haiku-hia.com/nyusen\\_en09.html](http://www.haiku-hia.com/nyusen_en09.html)

*Haiku International Association, the 13th Haiku Contest (2011), The HIA Award.* [online] Haiku International Association. [vid. 28. 11. 2012] Dostupné z: [http://www.haiku-hia.com/nyusen\\_jp13.html](http://www.haiku-hia.com/nyusen_jp13.html)

History. [online] JAL Foundation [vid. 28. 11. 2012]. Dostupné z: <http://www.jal-foundation.or.jp/new/haiku/overview/index.html>

*JAL Foundation Daidžúikkai sekai kodomo haiku kontesto* [11. světová soutěž v dětské haiku JAL Foundation]. [online] JAL Foundation. [vid. 28. 11. 2012] Dostupné z: [http://www.jal-foundation.or.jp/002sekai/003sekaisa/11th\\_japan.html](http://www.jal-foundation.or.jp/002sekai/003sekaisa/11th_japan.html)

*2008 JAL Foundation Award.* [online] JAL Foundation. [vid. 28. 11. 2012] Dostupné z: <http://www.jal-foundation.or.jp/003zenko/004zenkoei/003zenko004zenkoei08.html>

KACIAN, Jim. „Beyond Kigo: Haiku in the Next Millenium“. [online] Tempslibres. [vid. 10. 1. 2013]. Dostupné z: [www.tempslibres.org/aozora/en/asc/aart01.html](http://www.tempslibres.org/aozora/en/asc/aart01.html)

Kan'un (Saitó Mokiči rjóri kašú) Haihó cúšin tankahen [Chladná mračna (Sbírka básní o jídle Saitóa Mokičiho) Hej-hou zpravodaj poezie tanka]. [online] Nakamura Seiši [vid. 21. 8. 2013]. Dostupné z: [http://blog.goo.ne.jp/0323\\_2006/e/2642d37940092135c6a5b3d3a4bfd5a3](http://blog.goo.ne.jp/0323_2006/e/2642d37940092135c6a5b3d3a4bfd5a3)



*Kódžien* [v: elektronický slovník CASIO EX-Word XD-A6500. Casio computer Co., Ltd. Tokyo]. Ed. Izuru Šinmura. 6. vyd. Iwanami šoten, 2008–2009.

MASAOKA, Šiki. *Dassai Šooku haiwa* [Hovory o haiku Dassaie Šookua]. [online] Taiju's Notebook [vid. 9. 9. 2013]. Dostupné z: [http://www2s.biglobe.ne.jp/~Taiju/taiju\\_annex/1893\\_dassaishookuhaiwa\\_01.htm](http://www2s.biglobe.ne.jp/~Taiju/taiju_annex/1893_dassaishookuhaiwa_01.htm)