

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filosofická fakulta

Katedra asijských studií

BAKALÁŘSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Umělci a umění japonského středověku

Vliv zen-buddhismu a jeho hlavní estetické principy

Artists and Art of Japanese Middle Ages

The Influence of Zen-Buddhism and its Fundamental Aesthetical Principles

OLOMOUC 2013

Vendula Bělochová

Vedoucí diplomové práce: **Prof. Zdenka Švarcová, Dr.**

KOPIE ZADÁNÍ PRÁCE

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a uvedla veškeré použité prameny a literaturu.

V Olomouci dne.....

.....

Anotace:

Ve své práci se zaměřuji na umění japonského středověku, především přelom 14. – 15. století, kdy vrcholil vliv zen-buddhismu na umění. Zaměřuji se na tři umělecké disciplíny, výtvarné umění, divadlo a poezii. Z každé jsem vybrala nejvýznamnějšího představitele daného oboru, malíře Seššúa, dramatika Zeami Motokija a básníka Šotecua, jež pojí přibližně stejná doba, ve které žili, všichni tři také byli zenovými mnichy a zároveň uměleckými génii, kteří tvořili v duchu tohoto učení. Rozborem děl těchto autorů hledám základní estetické principy vycházející ze zenu, které následně rozebírám. Dále sleduji vzájemné prolínání jednotlivých uměleckých forem. Cílem mé práce je uvedení těchto principů v širších historicko-kulturních souvislostech a snaha ukázat propojenost umění, života a náboženství v daném období.

Annotation:

The focus of my work is the art of Japan in the middle ages, above all the turn of 14th to 15th century, when the influence of Zen-Buddhism on arts was at its peak. I concentrate on three areas of arts, fine arts, theater and poetry. From these I have chosen the most influential representatives, the painter Sesshu, playwright Zeami Motokiyo and the poet Shotetsu, which are related by the same era, all of them were Zen monks and great artists creating their works in the spirit of Zen. Through the analysis of the works of these authors, I search for elemental aesthetic principles arising from Zen, which are analysed consequently. Furthermore I look for mutual blending of particular art forms. The goal of my work is the presentation of these principles in a broader historical and cultural context and to show the interconnection of arts, life and religion in the selected era.

Klíčová slova:

Japonsko, zen, buddhismus, středověk, umění, náboženství, výtvarné umění, divadlo, poezie, Zeami Motokijo, Seššú, Šotecu, tušová malba, divadlo nó, tanka, júgen, koncept Ma, aware, Japan, art, fine arts, drama, theatre, poetry, Sesshu, Shotetsu, Zeami Motokiyo

Poděkování

Děkuji prof. PhDr. Zdence Švarcové, Dr. za odborné vedení, cenné rady, trpělivost a laskavý přístup.

Obsah

| | |
|---|----|
| Vedoucí diplomové práce: Prof. Zdenka Švarcová, Dr..... | 1 |
| 1 Úvod | 8 |
| 1.1 Úvod do tématu práce..... | 8 |
| 1.2 Postup práce a vytyčení cílů | 9 |
| 1.3 Literatura | 9 |
| 1.4 Ediční poznámka | 10 |
| 2 Zen | 11 |
| 2.1 Úvod do historického kontextu..... | 11 |
| 2.2 Co je to zen? | 11 |
| 2.3 Historie zenu – cesta do Japonska | 12 |
| 2.4 Podstata zen | 13 |
| 2.5 Co je <i>to satori</i> ?..... | 13 |
| 2.6 Zen-buddhismus v umění | 14 |
| 3 Výtvarná kapitola..... | 15 |
| 3.1 Seššú Tójó (1420 – 1506)..... | 15 |
| 3.1.1 Seššú a jeho postoj k zenu | 15 |
| 3.1.2 Seššúovo dílo | 16 |
| 3.1.3 Krajina na dlouhém svitku | 17 |
| 3.1.4 Krajina stylem haboku | 18 |
| 3.2 Koncept <i>Ma</i> | 18 |
| 3.2.1 Prostor a čas | 20 |
| 3.2.2 <i>Ma</i> v každodenním životě..... | 22 |
| 3.2.3 <i>Ma</i> v umění..... | 23 |
| 3.2.4 <i>Ma</i> ve výtvarném umění..... | 23 |

| | |
|--------------------------------------|----|
| 4 Divadelní kapitola | 25 |
| 4.1 Zeami Motokijo (1363-1444) | 25 |
| 4.1.1 Zeami a jeho zen | 25 |
| 4.1.2 Zeamiho dílo | 27 |
| 4.2 Júgen | 34 |
| 5 Kapitola poezie | 36 |
| 5.1 Šótecu (1380-1459) | 36 |
| 5.1.1 Šótecu a jeho zen | 36 |
| 5.1.2 Šótetsu a jeho dílo | 37 |
| 5.2 Aware | 42 |
| 5.3 <i>Ma</i> v poezii | 43 |
| 6 Zen a <i>Ma</i> | 45 |
| 7 Závěr | 46 |
| 7.1 Vzájemné propojení | 46 |
| 7.2 Shrnutí | 48 |
| Resumé | 49 |
| Seznam pramenů: | 50 |
| Seznam literatury: | 50 |
| Přílohy | 53 |

1 Úvod

Člověk již od pravěkých časů, kdy ještě žil v jeskyních a teprve objevoval, co to znamená být člověkem, již od té doby cítil, že existuje jakési nutkání věci upravovat k obrazu svému nebo v nich vyjadřovat své duchovní hodnoty. Ze začátku nešlo o žádnou uměleckou reflexi světa nebo pocitů, důležitá byla přízeň bohů, aby mu zajistili dobrý lov i sklizeň. Život pravěkého člověka závisel na náboženských obřadech, při kterých bylo potřeba navodit správnou duchovní atmosféru. Do rituálů se začal přidávat rytmický doprovod, tanec, dramatické deklamování, zdobení totemů, keramiky na obětiny i vytváření nejrůznějších kostýmů a masek. Tehdy poprvé člověk pocítil, jakou magickou moc má umění. Po čase se tato snaha dostala i do sfér světského života a lidé zdobili svůj šat, nástroje i obydlí. Vše vrcholí jeskynnými malbami, které můžeme chápat jako jakási svědectví o tehdejšíh světě, první vlašťovky obrazového umění. Potupně se umění dostávalo do podvědomí lidí jako součást jejich života, až se nakonec stalo nedílnou součástí lidského bytí.

1.1 Úvod do tématu práce

Zpočátku se vyvíjelo japonské umění zcela svébytným způsobem a vytvářelo „primitivní“ umění vycházející z původního animistického náboženství. Od 6. st. n. l. začal do Japonska (přes Koreu) pronikat buddhismus a čínské vlivy. S ním přišlo kromě jiného i sochařství, malířství a postupně i literatura a Japonci se rychle snažili dohnat, co stará Čína znala již dlouhé stovky let. Více než o umění můžeme mluvit o vynikajícím řemesle, neboť veškerá umělecká díla se řídila podle estetických kánonů vycházejících z buddhistické filosofie a s vlastní uměleckou invencí se nepočítalo. Tak Japonsko na několik staletí potlačilo své umělecké ambice a připoutalo se k ideálu Číny, kterou se snažilo co nejméně napodobit.

Ve 12. století pronikl do Japonska zen-buddhismus, jenž zcela proměnil pohled na umění do té doby vytvářené. Zcela se odvrátil od honosných náboženských témat a naopak se přikláněl k prostotě a náznaku a místo bohů a bódhisattvů hledal duchovno skrze praxi meditace. Ačkoliv i zenu se Japonci museli dlouze učit, v tomto případě lze tvrdit, že žák překonal svého učitele. Ani v Indii, ani Číně zen nezískal tak zásadní postavení a neovlivnil kulturu jako v Japonsku. Japonští umělci ve 14. století, povětšinou zenový mniši, vycházejíce z čínských vzorů, tyto ideály překonávali, a tak vytvářeli samostatný estetický proud, a to ve všech uměleckých formách. Začali do své činnosti vkládat vlastní osobnost a vytvářeli své osobité styly, takže se již nejednalo o pouhé řemeslo, ale můžeme mluvit o umění v pravém slova smyslu.

V rozmezí 14. - 15. století žili, téměř ve stejné době, tři velmi významní umělci japonského zenového umění. Dramatik a divadelní teoretik Zeami Motokijo, básník Šótetsu a malíř Seššú Tójó. Všichni tři se, dříve či později, stali zenovými mnichy, přesto svůj život nezasvětili snaze o dosažení *satori*, ale zcela se oddali umění (a možná skrze něj hledali svá „osvícení“). Především se pro své zapálení a oddanost umění, kvalitu děl a novátorský přístup stali nejvýznamnějšími středověkými představiteli svého oboru. Jejich myšlenky jsou aktuální i dnes a díla jsou stále živá. Atmosféra Šótecuových básní na nás působí stejně silně jako ve 14. století, z maleb Seššúa i dnes číší energie malířových tahů štětce a dramata *nó*, hraná stále tak, jak určil Zeami, ohromují divadelní diváky.

Je zajímavé, že ačkoliv je toto období tak komplexní ve svých principech a tehdejší umělci natolik významní, nenašla jsem žádnou publikaci, která by je dávala do jednoho celku a souvislostí a pokusila se srovnat jednotlivé umělecké disciplíny. Proto jsem tento úkol učinila tématem své bakalářské práce.

1.2 Postup práce a vytyčení cílů

Začnu tedy úvodem do historického kontextu. Dále se pokusím popsat, co to je zen-buddhismus, jeho filosofii a základní pojmy, a jak se projevoval v oblastech umění. Poté budou následovat tři velké kapitoly, výtvarná, divadelní a poezie. V každé z kapitol se budu zabývat jedním z výše jmenovaných umělců, jeho životem, přístupem k zenové filosofii, ale především jeho dílem. Skrze analýzu konkrétních prací chci nalézt estetické principy zenu a pojmenovat je. V každé kapitole bude převažovat jeden princip, nejvíce spjatý s danou uměleckou formou. Nakonec tento princip blíže popíši a pokusím se jej nalézt i v jiných uměleckých sférách. V závěru se pokusím shrnout informace získané skrze rozbor děl a uvést je v širším historicko-kulturním kontextu jakožto svědectví o duchu dané doby. Bude mne zajímat trojúhelník vztahů člověka, filosofie a umění. Cílem mé práce by mělo být shrnutí tří významných uměleckých oborů středověkého Japonska včetně nejvýznamnějších představitelů dané disciplíny v jeden celek jakožto důkaz komplexnosti a propojenosti umění té doby.

1.3 Literatura

Jako primární literaturu jsem použila hry Zeami Motokija *Komači od kláštera Sekidera*, *Komači smývá tuš* v překladu Zdeňky Švarcové a *Vítr v piniích* v překladu Miroslava Nováka. Dále sborník Šótecuových básní *The Unforgotten dreams* od Stevena D. Cartera. Pro výtvarnou kapitolu jsem použila reprodukce Seššúových maleb z knihy *Seššú* od

Tonio Nakamury. Jako sekundární literaturu, která mi pomohla analyzovat jednotlivá díla a určit výchozí principy, jsem použila knihy *Literary and Art Theories in Japan* - Ueda Makoto, *Vitr v piniích* od Dany Kalvodové a Miroslava Nováka, články Zdeňky Švarcové v časopise *Disk* (*Sedmero svědectví o textu, Všichni jsme básníky*), Denisy Vostřé taktéž v časopise *Disk* (*Od náznaku v japonské tradiční poezii waka ke scénám moderní haiku, Prostor a čas v japonském konceptu ma, Výrazové prostředky v divadle nó a používání masky, Rituál, tradice a energie – další příspěvek ke zkoumání japonského vnímání prostoru*) a článek Miroslava Nováka *Každý sám svým pánem bohem* v časopise *Světová literatura*. Další publikace jsou uvedeny v seznamu literatury na konci práce.

1.4 Ediční poznámka

Pro přepis japonských jmen a názvů používám českou transkripci, s výjimkou bibliografie, kde je zachována transkripce anglická. Používám také české pořadí jmen, tedy první jméno, poté příjmení. Citace a názvy publikací jsou přeloženy autorkou práce.

2 Zen

2.1 Úvod do historického kontextu

Japonský středověk je období 12. – 16. století. Ve 12. století vypukly boje o moc mezi dvěma rody Minamoto a Taira, což následně vyústilo v nastolení vlády vojenské šlechty a upozadění císaře. Roku 1333 tato vládnoucí vojenská vrstva ztratila svou moc a Japonsko ovládl císař Godaigo (vládl 1318-1339). Ve své vládě byl však zrazen jedním z předních hejtmanů v nížině Kantó Takaudži Ašikagem, který napadl Kjóto. Císař se sice bránil spojením s Ašikagovými odpůrci, to však nepomohlo, Takaudži napadl Kjóto podruhé a dosadil na císařský trůn povolnějšího císaře. Godaigo uprchl na jih do Jošina, kde založil druhý císařský dvůr. Tento úsek dějin (1336-1392) se nazývá období Severní a Jižní dynastie (*Nambokučó*). Takaudži byl jmenován šógunem a pokusil se obnovit jednotný systém politické kontroly. Na rozdíl od předcházejícího šógunátu Takaudži nastolil spíše jakousi křehkou koalici mezi mocnými rody než dominantní vládu snažící se podrobit poražené. Tato koalice rodu Ašikagů a několika silných rodů Japonska byla sice velmi křehká, na několik let však uklidnila situaci. Až v roce 1467 kvůli následnickým sporům Ašikagů vypukla válka Ónin.

Období Šógunátu Ašikaga bylo charakteristické jak hospodářským vzestupem, tak významným kulturním rozvojem, měla na něj vliv vitalita vojenské vrstvy i ještě doznívající kultura kjótské aristokracie i druhá vlna velkého vlivu Číny. (První vlna byla kolem 600 n. l., kdy byl z Číny do Japonska přenesen buddhismus). Tato vlna znamenala především přenesení filosofie zenu a zenové estetiky do Japonska. Centrem rozvoje byl šógunátní dvůr a sami šógunové se později zapsali do dějin spíše jako propagátoři kultury než válečníci a vládci. (Například šógun Jošimicu se proslavil stavbou Zlatého pavilonu (*Kinkakudži*) v chrámu Rokuondži v Kjótu, Jošimasa zas Stříbrným pavilonem (*Ginkakudži*) na východním okraji Kjóta). Vojenské vrstvě zen vyhovoval svou jednoduchostí, přímočarostí a odmítáním složitých filosofí, proto zenové umění velmi podporovala a hostila umělce ve svých domech (například básnická shromáždění při tvoření řazených básní *renga*).

2.2 Co je to zen?

Původně byl zen jen naukou technických záležitostí, způsobů meditace a vhodných cviků na soustředění, které měly napomáhat lepšímu pochopení Buddhova učení.

Postupem času se rozvinul v něco víc než pouhou sbírku pouček. Zjistilo se, že právě ony cviky a praktické postupy mnohdy řeknou více než dlouhá studování Buddhova učení. Zen je tedy prakticky zaměřená činnost člověka, snaha o soustředění se na žití a život tady, na Zemi a v tomto životě. Zen zavrhl jakékoliv složité poučky a těžko pochopitelné teorie, vlastně zavrhl i to, z čeho sám vyšel – buddhismus. Zenoví Mistři došli ve své herezi tak daleko a tvrdili, že Buddha ve svém učení měl na mysli právě zen, Buddhovi stoupenci ale špatně pochopili jeho slova, a tak vznikl buddhismus.

Zen především není náboženství ve smyslu ustálených dogmat ani se nesnaží vykládat svět jedinou pravdivou cestou a rozhodně není návodem k tajemnému poznání o tomto nebo kterémkoliv jiném světě. V zenu neexistuje autorita, v zenu jsou si všichni rovni a jediný, koho by měl člověk poslouchat, je vlastní přirozenost. Pokud člověk bude žít podle zenu, nezaručí mu to životní pohodlnost ani harmonii do konce života, nezbaví ho to zvrátů a utrpení. Ale praktikování zenového způsobu života naučí člověka umět splývat s dějem věcí, brát okolnosti, jaké jsou. Tím se nemyslí zaujmout nihilistický postoj a přestat se starat o to, jaký život vedeme. Naopak, v zenu jde hlavně o to, umět vést život – v souladu s přírodou, celým svým okolím, v neustálé snaze dojít poznání (vidění vlastní podstaty) – *satori*, ale nikam se nehnat, nelpět na věcech, které k životu nepotřebujeme. Vývoj člověka praktikujícího zen by se dal přirovnat k růstu stromu: velmi pomalý, že jej lidské oko jen tak nezahledne, ale neustále je tu a jde kupředu, postupně, bez snahy zkrátit si cestu ani si ji urychlit.

2.3 Historie zenu – cesta do Japonska

Říká se, že první zenovou přednášku „učení beze slov“ provedl sám Buddha na Supi hoře. Ten před svými žáky, kteří jako obvykle čekali rozsáhlý seznam pouček, jen řekl: „Poslyšte, žáci...“ a vzal do ruky květinu, která rostla poblíž, zdvihl ji do výše očí a naznačil, že tím pro dnešek lekce skončila. Žáci tento výklad nepochopili a obávali se o Mistrovo zdraví. Přitom jim chtěl Buddha jen ukázat, že to, co hledají, je mimo slova, je to něco konkrétního a živého.¹

V 6. století byl zen-buddhismus z Indie přenesen do Číny, kde se spojil s taoistickými myšlenkami, prohloubilo se jeho učení a hlavním předmětem se stala meditace. Na konci 12. a první polovině 13. století navštívili Čínu dva japonští mniši Eisai a Dógen a přinesli

1 NOVÁK Miroslav: **Každý sám svým pánem bohem**, *Světová literatura: revue zahraničních literatur*. Praha: Odeon, 1965, roč. X., č. 4, s. 165

do Japonska zen-buddhismus. Eisai přivezl zen větve *rinzai*, jejímž hlavním prostředkem v duchovní meditaci je *kóan*. Je to duchovní úloha, jejíž podstatou je oproštění se od standartních metod myšlení. S Dógenem přišel do Japonska zen kultu *sótó*, jehož klíčem ke svrchovanému poznání je v tzv. *za-zenu*, neboli meditaci vsedě.

Japoncům se zen-buddhismus stal blízkým, protože hlásal probuzení jako návrat k vlastní přirozenosti a přírodě (vztah k přírodě byl u Japonců zakořeněn již dávno z dob před příchodem buddhismu, kdy Japonsku vládl šintoismus, náboženství pevně spjaté s přírodou.) Také kulturní a estetická vrstva zenu oslovila Japonce, především vojenskou šlechtu, která v té době byla u vrcholu moci a které vyhovoval jednoduchý přístup k životu i umění. Zen v Japonsku zakořenil natolik silně, že se stal jedním z hlavních směrů náboženského i kulturního života a je jedním z hlavních estetických ideálů ještě dnes.

2.4 Podstata zen

Otázka žáka: Co je podstatou zen? Odpověď Mistra: Baf! ²

„Klasický“ buddhismus je založen na pojmech *samsara*, neboli neustálé rození a zanikání v koloběhu životů, což je buddhisty pokládáno za strastičné putování, jehož vysvobozením je *nirvána*, čili vymanění se z tohoto kruhu pomocí poznání pravé skutečnosti. *Samsara* a *nirvána* jsou tedy dva protichůdné pojmy, jeden existuje mimo ten druhý. V zenu však tato dualita zaniká a oba pojmy se spojí v jedno. Tedy *nirvána* není nikde mimo tento svět, je možná jen v našem, přítomném světě, který teď a tady prožíváme. Proto je zen tolik soustředěn na žití v tomto světě a praxi. Neboť kde jinde může žijící člověk prožívat *satori* / *nirvánu*, když ne na tomto světě?

2.5 Co je to satori?

Někdy vznešeně překládáno jako osvícení nebo probuzení, záblesk náhlého uvědomění. Etymologický význam slova je však jednodušší - znamená poznání nebo pochopení. Prosté „aha“, když nám dojde, jak se věci vlastně mají. V Japonsku existuje i výraz *kenšó*, který by měl mít stejný význam jako *satori*. Snad jen s tou výjimkou, že *satori*

²NOVÁK Miroslav: **Každý sám svým pánem bohem**, *Světová literatura: revue zahraničních literatur*. Praha: Odeon, 1965, roč. X., č. 4, s. 165

naznačuje hlubší zkušenost (mluví se o něm v souvislosti s Buddhou). Skrz *satori* je pak možné dojít až k samému osvícení – *nirváně*.

2.6 Zen-buddhismus v umění

Jak jsem již psala, zen pronikl jak do filosoficko-náboženské sféry japonské společnosti, tak do estetické. Projevil se ve všech formách umění, od malířství, architektury a keramiky, přes divadlo – a to jak v dramatech, tak v jevištním zpracování, až po poezii. Postupem času se vytvořily umělecké principy, vycházející ze zenové filosofie, které ale nefungovaly jako nějaká přísná pravidla, podle kterých se musel řídit každý umělec. Zen ale sám o sobě hlásá volnost a přirozenost, sledování vlastní národy, takže se dá říci, že kolik bylo umělců, tolik bylo způsobů, jak tvořit zenové umění.

3 Výtvarná kapitola

3.1 Seššú Tójó (1420 – 1506)

Narozen v provincii Biču v rodině rodu Oda. Již od dětství projevovat výrazný talent pro kresbu i malbu a byl v roce 1431 umístěn do zenového kláštera Hófukudži, poblíž jeho rodiště, kde dostal jméno Tójó a byl vzděláván v zenové filosofii a především v malířském umění. Pro své výborné schopnosti byl ve dvaceti letech přeložen do Kjótského kláštera Sokokudži, jednoho z pěti nejvýznamnějších kulturních a intelektuálních center Japonska. Navíc tento klášter spadal pod patronaci šógunů rodu Ašikaga, proto byl také centrem zahraničních styků, neboť mniši zde cvičení byli vysíláni na mise do Číny. Seššú zde žil celých dvacet let (do roku 1460), naučil se čínsky a především dosáhl výborného vzdělání v umění a kultuře. Zde také získal svého učitele Šúbuna, v té době jednoho z nejlepších zenových malířů. Ze všeho nejdůležitější ale byla možnost studovat umění přímo na obrazech slavných čínských malířů, jejichž umění Ašikagové shromažďovali.

V roce 1468 se vydal na cestu do Číny s cílem ještě více proniknout do umění čínských zenových mistrů přímo v prostředí, kde sami tvořili. Tam strávil několik měsíců v klášteře na hoře T'ien-t'ung a dále pak cestováním po krajinách Číny a tvořením obrazů a skic. Říká se, že když se navracel z cesty zpět do Japonska, jeho loď byla tak naložena sněhově bílými papíry črt a skic, že se mu začalo říkat Seššú – Sněhová loď. Ve skutečnosti se takto nazval autor sám o mnoho let dříve.

Po návratu 1469 jeho sláva ještě vzrostla. Roku 1476 založil vlastní studio v provincii Bungo. Neustále se však vydával na cesty, ze kterých čerpal inspiraci. V tomto období byl velmi produktivní. 1486 vystavěl studio poblíž Jamaguči. V této době také namaloval jedno ze svých vrcholných děl *Krajinu dlouhého svitku*, představující pohled do krajiny ve čtyřech ročních obdobích. Následovala další významná díla. Umírá 1506 v neznámý den i na neznámém místě.

3.1.1 Seššú a jeho postoj k zenu

Podíváme-li se na díla Seššúa, cítíme, že maloval obrazy s velkou energií a vkládal do nich vnitřní sílu duchovně založeného člověka. (Pozn.: Bohužel jsem neměla možnost vidět originální autorova díla, ve své práci vycházím z reprodukcí. V tom vidím jistý handicap, neboť nemohu vidět jemné detaily obrazu, především ale reprodukce v sobě nenese energii, kterou malíř dílu předává. Přesto si myslím, že i z reprodukcí mohu získat alespoň dojem aury, kterou v sobě umělecké dílo nese).

Od doby, kdy vstoupil do kláštera, stal se Seššú zenovým mnichem a tento způsob života do něj pronikl natolik hluboko, že byl schopen vyjádřit své přesvědčení a svou víru skrze umění. Jedna historika praví, že více než studium náboženských textů dával v klášteře mladý Tójó přednost malování. Proto byl jednou za trest přivázán ke sloupu. Když za ním přišel mnich, polekal se myši u chlapcových nohou. Ve skutečnosti to však nebyla myš opravdová, ale namalovaná v písku slzami mladého Tója.³

Samozřejmě nelze tento příběh brát doslova, na druhou stranu je důkazem o tom, že Seššú byl umělcem skrz naskrz. Měl potřebu projevat, co cítí, pomocí výtvarného umění, protože jen opravdový umělec dokáže vnuknout dílu sílu, která na diváka vyzařuje ještě staletí poté, co byl obraz (báseň/melodie) vytvořen. Jeho zenem se tedy stalo malování, skrze které meditoval. Protože meditace je nejdůležitějším aspektem zenu, založil svou víru na malbě, především krajin, jimž dával podobu své představy zen-buddhismu. Dá se říci, že jeho hluboká víra a naprostá oddanost zenu z něj udělaly jednoho z nejlepších malířů japonského středověku.

Aby evropský divák lépe pochopil míru duchovnosti obsaženou v dílech Seššúa, lze jej přirovnat k jeho italskému současníkovi Fra Angelicovi. Oba v mládí vstoupili do kláštera, kde byli vzděláváni duchovně i malířsky. Naprosto se oddali víře a dokázali předávat tyto pocity skrze výtvarné umění. I když každý věřil ve zcela rozdílné hodnoty a každý svou víru vyjadřoval jinak, jejich oddanost „něčemu vyššímu“ je spojuje. Proto lze říci, že to, co cítí křesťan (Evropan) při pohledu na díla Angelicova, cítí stejně zenista (Japonec) při pohledu na malby Seššúovy.⁴

3.1.2 Seššúovo dílo

Není pochyb, že Seššú byl nejvýznamnějším zenovým malířem středověku. V jeho díle najdeme malby jak figurativní – především pak světce zenové, taoistické i šintoistické (například obrazy *Juro, bůh dlouhověkosti, Bišamonten, patron válečníků, nebo Hui-K'o nabízející svou paži Bodhidharmovi*), jindy se zaměřil na scény zvířecí (*Obrazy květin*

3 NAKAMURA, Tanio. *Sesshu Toyo: (1420-1506)*. 2nd printing. Rutland: Charles E. Tuttle Company, 1959.

4 FraAngelico, 1387-1455, byl italský mnich a malíř rané renesance, z jehož díla vycházeli italští renesanční mistři. Maloval oltáře i nástěnné malby. K jeho nejvýznamnějším dílům patří výzdoba kláštera S. Marco ve Florencii a fresky v Cappella Niccolina ve Vatikánu. V roce 1982 byl blahoslaven papežem Janem Pavlem II.

a ptáků, Obrazy opic a ptáků). Byl však především malířem krajin. Ale ani tady není název krajina tak jednoznačný.

V té době Japonsko bylo pod vlivem Číny a čínská malba se stala velkým zdrojem inspirace pro japonské malíře. Zenové tušové malby nahradily barevnější malbu *jamato-e*. Japonští malíři, mezi něž patřil i Seššúův učitel Šúbun, se více než na přírodu spoléhali na svůj um a techniku a malovali imaginární čínské krajiny, aniž by je kdy viděli. Celý proces malby se řídil kánonem, vytvořeným již dávno v Číně a umělci stačilo zvládnout tato pravidla. Malíř tedy nemusel vůbec vycházet ze svého studia a díky nastudovaným standardům mohl malovat krajiny, zvířata, skály i květiny. Seššú ze začátku také maloval podle těchto stanov, které se naučil v klášteře pozorováním a kopírováním děl čínských mistrů. Právě kopírování bylo jednou z hlavních metod učení a na rozdíl od dnešní doby, kdy je kopie považována za méněcennou, v době středověkého Japonska bylo přesné napodobení starých děl cílem malířského vzdělání. Dalším krokem pak byla reinterpretace daného díla ve svém vlastním způsobu vyjádření. U Seššúa tak můžeme najít tři převládající styly: *šin*, ostré a úhlovité tahy štětce, *gjo*, lehké malby nasycené atmosférou, a nejexpresivnější a eruptivní styl *so*. (Tyto názvy jsou odvozeny z kaligrafie).

Jeho význam ale překračuje hranice kopírování, a právě proto jej Japonci pokládají za největšího zenového malíře. Seššú opustil daná schémata a začal malovat v pléněru, chtěl proniknout do atmosféry daného místa a zažít krajinu jako osobní zkušenost. Nechtěl malovat jen prázdné obrazy imaginárních krajin, naopak více než samotná scenerie jej zajímala skrytá síla přírody.

3.1.3 Krajina na dlouhém svitku

Podívejme se na obraz *Krajina na dlouhém svitku*. Tento výtvar o délce 18 metrů je mistrovským dílem vytvořeným v posledních letech malířova života. Po celé délce papíru vidíme rozlehlou krajinu, hory, skály, stromy, vodu, louky, ale i lidi a jejich obydlí. Občas jakoby zahalená hustou mlhou. Díváme se do krajiny ve čtyřech ročních obdobích najednou. Seššú vedle vykreslení monumentální přírody nezapomíná ani na lidský prvek, zasazuje zde chrámy i domy, dokonce i malé postavy cestující po horských pěšinách, tak jako to sám také dělal. V zenu je člověk součástí přírody, není z ní vydělen. Zen není jenom o obdivování krásy krajiny, ale je to splynutí člověka s přírodou, s dalšími lidmi a vůbec s celým svým okolím.

„Myšlenka ztvárnění souvislého panorama krajiny zobrazujícího čtyři roční období byla používána zenovými malíři pro znázornění ústředního principu jejich doktríny jako

vyjádření, že hory, voda, stromy i skály jsou zjevením kosmické podstaty a že vedou přímo k porozumění 'Buddhova srdce'.“⁵

Způsob malby je velmi energický. Tuš byla nanášena v několika vrstvách od nejsvětější až po tmavou a postupně se tak formovaly tvary a jejich stíny. Nakonec byly přidány temné kontury zdůrazňující ostré tvary a detaily. Škála šedých barev je velmi bohatá, je zde nepřeborné množství odstínů, které dávají krajině plastičnost. Seššú byl opravdovým mistrem malby, přesně věděl, kam štětcem nezasahovat a nechat místo osvětlené, nebo naopak, kde přidat černou a podpořit tak stíny. Způsob, jakým byl obraz namalován, je označován jako styl *šin* (viz výše). Občas jsou přidány i jemné odstíny barev, především zelené, modré a načervenalé. Barvy tak zlehka podtrhují střídání ročních období.

3.1.4 Krajina stylem *haboku*

Obraz „Krajina stylem *haboku* - šplíchání tuše“ je dalším Seššúovým mistrovským dílem. Namaloval jej jako dar na rozloučenou pro svého žáka Soena stylem *haboku* - šplíchání tuše. Při pohledu zblízka vidíme rozcákanou tuš jakoby beze smyslu, z dálky se nám však vyjeví strom na břehu řeky, skála, lidské obydlí. Vše je jen naznačeno, zbytek obrazu je prázdný. Tato prázdnota je však relativní. Také na obraze Krajiny dlouhého svitku si můžeme všimnout velkého nevyplněného prostoru. Tato prázdná místa nejsou způsobena tím, že by malíř nevěděl, co malovat, naopak jsou na obraze důležitější než co jiného. Tento jev se nazývá konceptem *Ma* a je zásadním estetickým principem zenového umění. Malba tuší je mistrovsky provedena, tahy štětce jsou energické a zároveň lehce tažené, divák má pocit, jako by výjev krajiny vznikl jen náhodou. Přesto je to skvěle promyšlené dílo, svým provedením, kompozicí a důrazem na prázdnotu versus objekt. Zobrazení jen malého detailu nás nutí přemýšlet o zbytku scenerie a dále až ke vztahu člověka a vesmíru.

3.2 Koncept *Ma*

Koncept *Ma* je v japonské kultuře zakořeněn již dlouhá staletí, přesto je stále aktuální a stále se vyvíjí. Jde o zenovou představu promítnutou do umění, a to nejen výtvarného, ale i dramatického, hudebního, literárního i poetického. *Ma* je všude přítomnou součástí, kterou je potřeba objevovat. Neboť tu zdánlivě není a zároveň je. To je jeho pravou

5 NAKAMURA, Tanio. *Sesshu Toyo: (1420-1506)*. 2nd printing. Rutland: Charles E. Tuttle Company, 1959, Plate 11

podstatou. Koncept *Ma* by se dal vysvětlit jako „plná prázdnota“, zvuk ticha, aktivní nic. V Evropě nám tyto výklady zní spíše jako protimlvy, kdežto v Japonsku jsou to naopak plnohodnotné pojmy nesoucí myšlenku. Je to nic, co se nedá vidět nebo slyšet, ale přesto na člověka působí velice silně, protože je schopen toto *Ma* vnímat. Na obraze bychom jej identifikovali jako nepomalovaná, ničím nevyplněná místa. To může Evropana zmást, neboť není zvyklý na obrazech vidat bílé plochy papíru. Po zamyšlení však člověk dojde k poznání, že právě tato prázdna místa dávají vyniknout objektu samému, jeho charakteru, kompozici i jeho smyslu. Prázdnost podporuje objekt a zároveň dráždí divákovu představivost. Pomáhá mu soustředit se na to opravdu důležité.

Pro pochopení hloubky konceptu *Ma* musíme jít až ke kořenům a podívat se, co vlastně *Ma* znamená a znázorňuje. Japonský jazyk je velmi složitým systémem schopným vyjádřit nejjemnější nuance sdělovaného obsahu. Japonské slovo *Ma* (間, v japonském čtení *aida*, v sinojaponském *kan*, význam „mezi“) se dnes píše znakem pro „bránu“ 門, v níž je znak pro „slunce“ 日. Dříve se však tento znak psával ne se znakem „slunce“, ale „měsíce“ 月. To tedy znamenalo „měsíc v bráně“.⁶ Při představě měsíce uprostřed japonské brány se nám naskytne jedinečný zážitek, který umožňuje procítit prostor jak objektivně (tedy, co skutečně vidíme), tak i subjektivně (jak jej prožíváme my sami). Branou prochází měsíční světlo, nedá se tedy říci, že by to byl prázdny prostor, naopak, je zaplněn měsíční září, která na nás působí. Právě toto je *Ma*, ve znaku obsažené. Brána má navíc až symbolický význam. Jak v šintoismu (*torii*), tak v buddhismu (*mon*) byla brána velmi důležitým stavebním prvkem, v šintoismu dokonce označovala místa, kde žijí božstva *kami*. Brána coby vstup do svatyně rozděluje prostor na vnější – světský a vnitřní – posvátný.

Koncept *Ma* má původ v čínských filosofích, taoismu, konfucianismu i původně indickém buddhismu. V japonském šintoismu také lze najít něco jako vnímání „plnosti prázdného prostoru“. Podle architekta Arata Isozakiho (narozen 1931) nejstarší formou konceptu *Ma* je *ucu(ro)*- „prázdnota“. Právě jako *ucu(ro)* byla šintoisty označována volná místa v jeskyních, skalách, dutinách stromů atd. Šintoisté věří, že právě tato místa jsou sídla *kami* - šintoistických bohů. *Kami* však není bůh v klasickém, např. křesťanském chápání, je to něco abstraktního, jakási duše místa. „To“, díky čemu se

⁶ Nejen v japonštině, ale stejný význam měl tento znak i v čínštině, neboť Japonci od Číňanů převzali znakové písmo. Postupně docházelo k mnoha významovým posunům, u tohoto znaku zůstal význam stejný v obou jazycích.

místo stalo zajímavým. Zen pak dokázal z tohoto podvědomého tušení plnosti prázdna vytvořit koncept a dál jej záměrně používat. Tak se *Ma* dostalo do umění, kde pomohlo vytvořit jednu z nejlepších děl japonské historie.

3.2.1 Prostor a čas

Ma je možno chápat jako určitý (mezi)prostor, ne však z objektivního hlediska, ale právě subjektivního, tedy „můj“ prostor. Jde spíše o cítění prostoru, do něhož může být zahrnuto i reálné uspořádání, více však jde o uvědomování si prostoru mnou samým.

Prostor je v Japonsku chápán mnohem otevřeněji než v Evropě. Pevně dané stěny jsou překážkou a nežádoucí. Vše v prostoru se navzájem ovlivňuje. Stačí se podívat na tradiční japonský dům. Stěny jsou tvořeny z papíru propouštějícího světlo, jsou posuvné, takže se prostor může libovolně dle potřeby měnit. Používá se přenosných zástěn a ochozových verand. Vchod do domu je otočený do zahrady nebo ulice, a tak je vnitřní prostor přirozeně spojen s vnějším prostorem. Nic není definitivně uzavřeno a svět uvnitř se prolíná se světem venku. Jak jsem již napsala, prostor v japonském domě se dal měnit podle potřeby, tedy podle aktuální činnosti v něm provozované. Právě činnost v aktuálním čase je velmi důležitou složkou prostoru. „Podle Arata Isozakiho je čas rozměr, který má na výsledný prostor nezanedbatelný vliv – prostor se totiž vždy vyskytuje pouze v čase, který lidé „pocítují“ či „prožívají“, a z toho důvodu je vždy specifický, konkrétní a nikdy není stálý.“ Dále je podle Isozakiho nutné vnímat prostor všemi pěti smysly, chápe prostor jako „pableskující představu, která se objeví v okamžiku, kdy všech pět smyslů provede své rozdílné operace“.⁷

Pokud se přímo zaměříme na japonská slova pro čas (*džikan* 時間) a prostor (*kúkan* 空間), vidíme, že v sobě mají obsažen znak 間(*kan*), tedy onen koncept *Ma*. *Dži* (時) je znakem vyjadřujícím čas, který plyne, *kan* (間) definuje, že čas plyne v jistém prostoru. Dá se říci, že čas je 'vrstvou' v prostoru, a proto je prostor dynamický.

7 DENISA VOSTRÁ, **Prostor a čas v japonském konceptu ma**, *Disk : časopis pro studium dramatického umění*. Praha : Akademie múzických umění, prosinec 2010, roč. 2010, č. 34, ISSN 12138665, str. 94

Znak *kú* (空) ze složeniny *kúkan* (空間) znamená prázdný prostor (nebo obloha). Tato složenina se používá k označení trojrozměrných prostorů. Nejde však o jakýkoli objektivní prostor, ale znak *ma* (間) mu dává nádech nějakého hlubšího, subjektivně prožitého prostoru.

Zahrada je prostředkem k meditaci.

Vnímejte prázdno,

Naslouchejte hlasu ticha,

Představte si plnou prázdnotu.

Vnímejte nikoli objekty,

Ale vzdálenosti mezi nimi,

Nikoli zvuky, ale pomlky,

Které zůstávají nevyplněné.

Následuje metaforické vyjádření:

Kameny položené na zemi jsou ostrovy ráje,

bílý písek je širý oceán,

který je odděluje od tohoto světa.

Dýchejte, pojměte zahradu do sebe,

ať ona pojme vás,

staňte se jednotou.⁸

⁸ ARATA Isozaki: *MA: Space / Time in the Garden of Ryoan-ji*, Japonsko, 1989, 15min, překlad textu ve článku: DENISA VOSTRÁ, **Prostor a čas v japonském konceptu ma**, *Disk: časopis pro studium dramatického umění*. Praha : Akademie múzických umění, prosinec 2010, roč. 2010, č. 34, ISSN 12138665, str. 89

Autor zde vyjadřuje přístup k *Ma* skrze zenovou zahradu.

Zahrady byly vždy pro Japonce velmi důležitým prvkem architektury. Pro císaře a dvořany to bylo místo zábavy, odpočinku a estetického potěšení, pro buddhisty prostor k meditaci, zen buddhisté si v nich stavěli čajové domy, kde prováděli čajové obřady, či vytvářeli malé idealizované krajinky. Japonské zahrady se v průběhu staletí měnily a vyvíjely se podle aktuálního stavu společenského uspořádání, náboženství, specifického pohledu na přírodu té doby. Jak se Japonci postupně seznamovali se zákonitostmi přírody, čím dál více se snažili o zpodobnění její opravdové podstaty, jejího fungování a základních sil.

‘Suchá ‘ zahrada (*karesansui*) v chrámu Rjóandži (zenový chrám ležící v severozápadní části Kjóta, roku 1994 vyhlášen památkou UNESCO) je jedním z nejslavnějších a nejdokonalejších děl japonského zenového umění. Je tvořena pouze drobnými bílými kamínky a patnácti velkými kameny, uspořádanými do pěti skupin, tvořených dvěma dvojicemi, dvěma trojicemi a jednou pěticí. Navíc jsou uspořádány tak, že z nich divák může najednou vidět pouze čtrnáct. Právě ten patnáctý kámen je ono japonské *Ma*, to, co tu je, i když to není vidět. Říká se, že patnáctý kámen může spatřit jen ten, kdo skrze zenovou meditaci dosáhne duchovního probuzení

3.2.2 *Ma* v každodenním životě

V japonštině se můžeme s *Ma* setkávat i v každodenních výrazech. *Ma* 間 označuje i „vzdálenost, délku“, například mezi dvěma sloupy - *haširama* 柱間). Japonské čtení *aida* „mezi“ označuje vzdálenost mezi dvěma objekty (městy, domy), kde se zároveň předpokládá nějaká povědomost o obou objektech, či zažitá zkušenost, tedy co je vzdálené, se může stát blízkým, záleží na úhlu pohledu. O tomto jevu píše Ejzenštejn v souvislosti s divadelní režii: „Chceme-li například, aby se dvě postavy ocitly blízko sebe, je nutné je mít nejdřív v určité vzdálenosti od sebe, a opačně, máme-li ukázat, že jsou od sebe vzdálené, je nutný element jakési předběžné blízkosti.“⁹

9 DENISA VOSTRÁ, **Prostor a čas v japonském konceptu ma**, *Disk : časopis pro studium dramatického umění*. Praha : Akademie múzických umění, prosinec 2010, roč. 2010, č. 34, ISSN 12138665, s. 98

Ma nalezneme i v ploše. V architektuře tradičního japonského domu existuje jednotka *tatami* – rohož ustálených rozměrů (1,91 x 0,95m nejčastěji, ale velikosti se mohou regionálně lišit) , skládají se na podlahu vedle sebe v určitých vzorcích, pokoje se poté dělí na čtyř, šesti, osmi rohožové - *roku džó no ma* (六畳の間) .

Ma je ale i označení nejrůznějších interakcí mezi lidmi. Například člověk, který nerespektuje dodržování vzdáleností mezi lidmi, které je v japonské kultuře pokládáno za velmi důležité, je označován jako *manuke* (間抜け), tedy hlupák, doslova „ten, komu chybí *Ma*“. Slovo *mačigai* (間違い) označuje chybu, doslova „lišící se *Ma*“. Když se řekne *magawarui* (間が悪い), tedy že „*Ma* bylo špatné“, znamená to, že se nám něco nepovedlo. Dále máme sloveso *maniau* (間に合う), skládající se z *Ma* 間 (časoprostor), *ni* に (označuje směr), *au* 合う (setkat se, sjednotit), tedy, že se trefil ve správný čas na správné místo, čili stihnul to. A pokud člověk řekne *mawotoru* (間を取る) říká, že si „bere *Ma*“, neboli že si dává pauzu.

3.2.3 *Ma* v umění

Koncept *Ma* se projevuje v nejrůznějších formách umění. Například v hudbě mnohdy důležitější než tóny jsou pomlky, ticho předznamenávající tón, nebo v dlouhých pasážích pomlky, které pomohou posluchači nadechnout se a znovu se ponořit do víru harmonie. *Ma* souvisí také s rytmem. V tanci tak jde o poměr dynamiky a klidu. V jevištním – vypravěčském umění jde o pauzy mezi replikami. Stejně tak ve výtvarném umění, více než objekt sám, je důležitější jeho kompozice, rozložení v prostoru, které na člověka podvědomě působí (zde bych srovnala s evropským vnímáním kompozice, např. zlatý řez, kdy i Evropané si uvědomují, jak důležité je zasazení objektu do prostoru a že právě toto je jedním z hlavních faktorů ovlivňujících celkový vzhled obrazu).

3.2.4 *Ma* ve výtvarném umění

Ve výtvarném umění jsou nám „prázdná“ nápadná více než kdekoliv jinde. Původně tato bílá, nevyplněná místa, ve formě mlh, obláčků či oparů byla uváděna jako prostředek pro iluzi prostoru, oddělovala scény, takže obraz měl podobné uspořádání jako dnešní komiks. Postupem času začala tato mlžná místa nabývat na významu, už to nebyly pouhé

hranice mezi jednou a druhou scénou, nýbrž nositelé významu tzv. „absolutní prázdnoty“, což v buddhistickém myšlení znamená pozitivní prvek, prázdnota, co něco skrývá.

Při vytváření zenových obrazů si malíři vystačili jen s pár energickými tahy, téměř absencí barev, omezenou jen na odstíny černé tuše (na druhou stranu tuš byla schopna vykouzlit nepřehrné množství černé a šedé, jen podle svého zředění). S těmito omezenými prvky umělci objevovali svět ukrytý mezi pár liniemi. Nebylo třeba detailů ani zobrazení celého exteriéru, ničeho, čeho se můžeme dotknout, obraz představuje skrytou podstatu věcí, jejich ducha, nikoli formu. Abychom se dokázali soustředit pouze na hledání onoho ducha, nepotřebujeme vidět celé okolí věci, u krajiny nepotřebujeme vidět každý strom, květinu ani ptáka. Právě ona prázdna místa jsou nositelé podstaty: samoty a nekonečnosti. A právě skrze ně můžeme proniknout do zenu.

4 Divadelní kapitola

4.1 Zeami Motokijo (1363-1444)

Vlastním jménem Júzaki Saemon Tajú Motokijo, obecně zvaný Kanze Saburó. Zeami je buddhistické jméno, jež Saburó dostal poté, co formálně vstoupil do mnišského stavu. Byl to herec, dramatik a divadelní teoretik, který se stal jednou z nejvlivnějších osobností středověkého divadla. Narodil se r. 1363 do rodiny významného dramatika a principála divadla sarugaku *nó* Kan'ami (Kanze) Kijocugua. Ten také pocházel z divadelního prostředí, založil školu divadla Kanze a měl velký vliv na formování divadla sarugaku *nó*. Pokoušel se vytvářet harmonická dramata, kde herectví bude vyváženo částmi hudebně rytmičnými a tanečními.

Zeami kráčet v šlépějích svého otce, již od mládí se učil divadlu školy Kanze i jiných škol (Tanaka, Hóšó). V jedenácti letech svým výkonem na jevišti upoutal pozornost šóguna Ašikagy Jošimicua, díky kterému se mohl dostat do okruhu vzdělavců na císařském dvoře. Jeho talentu si také všiml významný básník a učenec Nidžó Jošimoto a rozhodl se chlapce vzdělávat. Po smrti otce se ve svých dvaadvaceti letech stal principálem divadelní společnosti Kanze. Šógun byl až do své smrti ochráncem Zeamiho divadla, díky čemuž se Motokijo mohl plně věnovat tvůrčí činnosti. Roku 1422 vstoupil do zenového kláštera sekty Sótó, to mu však nebránilo věnovat se plně divadlu. Od smrti šóguna Jošimicua v roce 1408 již nebyl tolik v přízni vyšších kruhů, v roce 1434 byl poslán na dva roky do vyhnanství na ostrov Sado. Dál už zdroje mluví o Zeamim nejasně, pravděpodobně zemřel v zenovém klášteře ve vyhnanství.

4.1.1 Zeami a jeho zen

Ačkoliv Zeami netrávil v kláštorech mnoho času a více než životu mnišskému se věnoval divadlu, na svět nahlížel pohledem zenovým. Na rozdíl od Seššúa, z jehož děl na nás i dnes číší energie, Motokijův odkaz lze v současných představeních jeho her pocítit jen z části, neboť velkou měrou záleží na samotném herci, jak se s teorií divadla *nó*, kterou Zeami vytvořil, v praxi vypořádá.

„Estetika divadla *nó* úzce navazuje na meditativní buddhismus zen, to znamená, že preferuje umění náповědi, náznaku, mnohoznačné výpovědi a esenciální zkratky. Cílem *nó* je dosažení určité kvality vyznění uměleckého gesta označované termínem *júgen*. Tento termín označuje zastřené krásno, transcendentální půvab, rafinovanou eleganci.“¹⁰

10 KALVODOVÁ, Dana. *Asijské divadlo na konci milénia*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2003, 317 p. ISBN 80-200-1019-X.

Zeami se tedy snažil vystihnout krásu ukrytou uvnitř. Ta by měla vyzařovat z celé hry, od divadelního prostoru, rekvizit až po dramatický text, především by měla vyzařovat z hereckého projevu. Zeami vytvořil složitý proces herecké výchovy, rozdělený na devět stupňů. Cílem tohoto učení je, aby herec získal tzv. květ – *hana*, který značí dokonalost hereckého projevu. Název květina však má svůj smysl. Květinu zdvihl Buddha při svém kázání na Supí hoře (viz výše), čímž podle legendy proběhlo první zenové kázání. Tím se květina stala symbolem zenu. Zeami označil květinu také jako symbol *júgenu*. Tak můžeme dojít k závěru, že hledání *júgen* v divadle se stalo jeho zenovou meditací. Zeami tvrdí: „Zapomeňte na divadlo a dívejte se na nó, tj. na dokonalé umění, zapomeňte na nó a dívejte se na herce. Zapomeňte na herce a vnímejte jen myšlenku hry. Zapomeňte i na ni a pak teprve pochopíte, co jsou to hry nó.“¹¹

Snažil se o jednoduchost a odstranění všech nadbytečností, které by odváděly pozornost, a zaměřil se přímo na holou podstatu divadelního projevu. Dramata jsou velmi koncentrovaná ve svém ději, nic není napsáno zbytečně, nejsou zde žádné zdlouhavé popisy, dokonce i úvod do děje *nanori*, jež provádí pomocný herec *waki*, je vyjádřen jen pár větami. Zhuštěně je pak sdělen výsek osudu postavy, většinou známý ze starých legend a literárních děl. Je tedy zajímavé, že diváci nechodí do divadla na příběhy, protože ty jsou pevně ukotvené v podvědomí japonské společnosti, ale chodí zažít tu speciální atmosféru, kterou *nó* nabízí, chodí se dívat na výkon herce, nechají na sebe působit květ jeho umění. Dalo by se říct, že chodí divadelně meditovat a prožívat zen, který do *nó* vtiskl Zeami.

Někdy dává Zeami své přesvědčení do úst samotným postavám her. Například ve hře *Stúpa a paní Komači* sedí stará básnířka na dřevěné stúpě, posvátné buddhistické desce značící hrob, přičemž ji přistihnou dva mniši a začnou ji kárat pro její kacířství. Komači ale nechápe nebo nechce chápat, proč by tam nemohla sedět, vždyť je to jen kus dřeva. A právě takto „kacířsky“ se zen chová ke všem uměle vytvořeným modlám tradičního buddhismu.

11 HILSKÁ, Vlasta. *Japonské divadlo*. 1. vyd. Praha: Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol, 1947, 22 s. Knihovna divadelního prostoru. Řada A, 10.

4.1.2 Zeamiho dílo

4.1.2.1 Hry

Zeami dotvořil a zdokonalil dílo svého otce, přepisoval jeho hry a sám napsal mnoho dalších, které se hrají ještě dnes. Mezi jeho nejslavnější hry patří *Tadanori*, *Damaškový buben* (*Aja nocuzumi*), *Brokátový strom* (*Nišikigi*), *Tlouk na prádlo* (*Kinuta*), *Saigjóova sakura* (*Saigjó-zakura*), *Kagekijo*, *Takasago*, upravená Kan'amioho hra *Vítr v piniích* (*Macukaze*) a pět her o básnířce Ono no Komači - tzv. *Komačimono: Komači u kláštera Sekidera* (*SekideraKomači*), *Komači smývá tuš* (*SóšiaraiKomači*), *Komači papouškuje* (*ÓmuKomači*), *Stúpa a paní Komači* (*SotobaKomachi*) a *Cesty za paní Komači* (*KajoiKomači*).

4.1.2.2 Teorie divadla *nó*

Zeami Motokijo byl také významným teoretikem a estetikem divadla. Napsal asi třiatdvacet teoretických spisů o divadle, jeho jevištní podobě i herectví. Jako první napsal v roce 1400 spis *O svěží eleganci* (*Fúšikaden*, jindy nazývaná též *Kadenšo – Kniha o tradici květu*), ve kterém shrnul a popsal všechny poznatky, které mu vštípil otec. Zde je poprvé uveden termín „květ“ (*hana/ka*), který se objevuje i v dalších dílech a stává se jedním z jeho životních témat. Onen „květ“ se někdy prostě překládá jako „umění“. Jde o umění psát divadelní hry a především umění herectví. Podle Zeamiho herectví nemá být pouhou imitací, ale nejdokonalejší a nejkultivovanější schopností exprese. (Květina vykvétá s vývojem hercova umění, až jednoho dne vykvete úplně). Je to však také o účinku tohoto dokonalého hereckého výkonu na diváky. Divák se musí do hry ponořit jako do oživlého snu, musí zapomenout na to, že co vidí, není skutečné, a zcela se zabrat do děje. Herec tak musí každou sekundou a každým svým pohybem udržovat divákovu pozornost. Skloubení těchto dvou podmínek je právě to „umění květiny“.

Další spisy následovaly po roce 1418 a od té doby psal až do své smrti. Ve svých dílech popisuje herectví jako „tajné učení“, do kterého je herec zasvěcován již od útlého věku. Zeami podrobně popsal každé stadium vývoje v herce, sepsal podrobné rady a ponaučení. Vycházel přitom ze svých vlastních zkušeností. Tyto pedagogické příručky byly nejprve určeny pouze pro nejbližší členy rodiny a až několik století po Zeamiho smrti, v roce 1909, byly zveřejněny. Pojednává v nich také o vztahu herce a diváka, jeviště a hlediště, o struktuře her a jejich hudební a vokální složce, o skladbě dramatu a jeho skloubení s hudbou a tancem.

4.1.2.3 Rytmus

Do svých her Motokijo přijal starý čínský třístupňový rytmus *džo-ha-kjú* (úvod - dramatická část - rychlý spád na konci). Podle Zeamiho „Všechny věci ve vesmíru, dobré i špatné, velké i malé, živé i neživé, každá z nich má rytmus džo, ha, kjú. Je obsažen dokonce i v takových věcech, jako ptačí zpěv nebo cvrlikání hmyzu. Všechno má rytmus džo, ha, kjú. A nó jej také následuje.“¹²

Rytmus je vlastně střídání akce a ne-akce, zvuků a ticha, vyplněného prostoru a pomlky. A právě v momentech prázdna můžeme najít zenové *Ma*. Sám Zeami Motokijo říká, že momenty „žádné akce“ v divadle si diváci nejvíce užívají. Tanec, pohyb na jevišti, gesta, mimika, zpěv – to jsou všechno akty představované tělem. Jakmile se ale na jevišti pohyb zastaví a nic se neděje, má to mnohem hlubší význam. Najednou se do představení zapojuje i divák – a to svou fantazií, zaujetím a napětím. Herec totiž v takových chvílích neodpočívá (jak by se mohlo zdát), právě naopak jeho napětí dosahuje vrcholu a přitahuje divákovu pozornost až duchovní silou. „Jemnou náповědí, zkratkou a náznakem jsou (diváci) neustále vybízeni k dotváření a spoluvytváření představení. To, co cítí a prožívají v soustředěném tichu vnímání, je důležitým protipólem toho, co se děje na jevišti. Výsledným účinkem her *nó* je právě tato soustředěná tvůrčí souhra mezi hercem a divákem.“¹³

Pro Zeamiho bylo důležité, aby jeho herci byli schopni s takovouto vnitřní silou na jevišti pracovat. Zároveň však nemohla být na první pohled jasná divákům, neboť pak už by to nebyl moment 'žádné akce', ale hraní.

4.1.2.4 Divadelní prostor

Divadelní prostor *nó* je velmi specifický. Jeho podobou se také zabýval Zeami a z velké části určil jeho podobu, která po celá staletí zůstává neměnná. Prostor nechává promlouvat materiál, ze kterého je vystaven. Je tvořen dřevěným vyvýšeným pódium tvaru čtverce (strana asi pět a půl metru), v každém rohu má sloup, který má vlastní jméno a funkci. Na scénu vede malý mostek ze zákulisí, kolem kterého stojí tři živé pinie.

12 UEDA, Makoto. *Literary and art theories in Japan*. Ann Arbor, Mich.: Center for Japanese Studies, University of Michigan, 1991, xiii, 274 p. Michigan Classics in Japanese Studies, 6. ISBN 09-395-1252-1.

13 KALVODOVÁ, Dana. NOVÁK, Miroslav. *Vítr v piniích: japonské divadlo*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1975. 332 s., [8] s. obr. příl. ISBN (Váz.).

Pódium je otevřeno do tří stran a zastřešeno. Vzadu je jednoduchá neměnná dekorace, malba pinie ve stylu školy Kanó (právě pinie je velmi oblíbeným námětem v japonském umění, neboť je symbolem dlouhověkosti, odolnosti, vytrvalosti a oddanosti). Ze všeho číší jednoduchost a oproštěnost. Vše je vyjádřeno pomocí náznaku, takže prostor dostává konkrétní podobu až v kontextu s hereckou akcí. Na pódiu jsou herci, pomocní herci, chór, hudebníci i pomocníci herců, nikdo se neskrývá. Ve hře se nepoužívají žádné dekorace kromě pár konvenčních předmětů *cukurimono* (např. vějíř, vozíček, dřevěná konstrukce značící dům). Divadelní prostor je tedy natolik zjednodušen a oproštěn od jakýchkoli detailů, že by se dal přirovnat k bílým, nepopsaným místům obrazů zenových mistrů. Neobsahuje nic na první pohled viditelné, je jako mlha, která skrývá divákům, co je za ní. Právě ta strohost prostoru je oním *Ma*, prázdným časoprostorem.

4.1.2.5 Rekvizity

V *nó* se rekvizit používá velmi málo. Jednou z nejdůležitějších je vějíř, který má v *nó* zásadní postavení, stejně jako v celé japonské kultuře. Umožňuje jednoduchou, ale účinnou komunikaci herce s divákem. Nejde jen o ozdobu, vějíř v rukách herce vytváří vztahy, přebírá hercovu energii a pomocí určených pohybů vykouzlí na jevišti předměty, aniž by tam fyzicky musely být. Například roztáhne-li herec vějíř před sebou souběžně se svým tělem a mírně jej nakloní, najednou si před zraky diváků nalévá saké. Pokud vějíř rozevře před sebou v natažených pažích, pomalu je upaží a vějíř zůstane v levé ruce, je to gesto pohledu do dálky – *kumo no sen*. Tyto ustálené postoje se nazývají *kata*. Mohou být rozličného charakteru, buď nějakým způsobem stylizované, vyjadřující vnitřní pocity (gesto smutku *šiori* - herec pomalu přiblíží pravou ruku s prsty u sebe k očím masky), nebo to mohou být abstraktní pohyby nesoucí významy vyplývající z konkrétního kontextu. Právě takové pohyby jsou pokládány za čisté, protože nejsou zatíženy žádnou symbolikou či manýrou, jsou vzdálené jakýmkoli realistickým náznakům a postrádají mimezi. Díky neexistenci pevně daného modulu je divák přirozeně vtažen do děje, který herec vytváří. Jeho zaujetí je vytvořeno nedostatkem informací – prázdným prostorem.

Avšak nejdůležitějším prvkem divadla *nó* je maska, kterou používá hlavní herec *šite*, někdy i pomocný herec *cure*, hlavně pokud hraje ženskou roli. Ačkoliv je maska v mnohém konání na jevišti pro herce omezující (ztížená deklamace, zúžené vidění), divadlo *nó* se jí nezřeklo, naopak ji povýšilo na téměř posvátnou. Je uctívána jako prostředek k dovršení úplného převtělení. Masky mohou být individuální, vytvořené pro konkrétní postavu konkrétní hry, nebo obecnějších typů pro různé role. Je pět typů masek: ženy, starci, božstva, démoni a duchové mrtvých bojovníků. Celkem je asi sto dvacet různých charakterů. Výraz každé masky je zaměřen na jednu emoci, která odpovídá hlavní postavě a hlavně tématu hry. Protože každá hra *nó* je postavena na určité

emoci, která ji celou prostupuje. Masky však není neměnným výrazem obličeje, naopak dokáže měnit své výrazy pod různými úhly a světlem – záleží, jak ji herec natočí. Proto je velice důležité, aby herec uměl perfektně s maskou pracovat a aby byl dokonale soustředěný na každý svůj pohyb. Masky nezakrývá celou tvář, část obličeje jde vidět – opět zde narážíme na něco 'nevyřčeného', úplné zakrytí by bylo v rozporu s estetikou divadla *nó*. Herec pod maskou ztrácí individuální rysy, přestává být někým konkrétním.

4.1.2.6 Text

Hry *nó* se běžně dělí do několika skupin podle charakteristiky hlavního herce *šite*. A to skupina her o bozích (*kamimono*), jež je oslavou ideálu lidských ctností. Dále hry o válečnících (*šuramono*), pojednávající o tragických osudech legendárních hrdinů, hry o ženách neboli „hry s parukami“ (*kazuramono*), které se vyznačují poetickou atmosférou, a skupina her o nepřítelných (*kuruimono*), o pomstě (*onrjómono*) a hry se světskou tematikou (*genzaimono*). Poslední skupinou jsou závěrečná dramata (*kirimono*), v nichž vystupují démoni, skřítci, bozi a přízraky.

Stejně jako v Seššúových obrazech je roční doba nositelem určité nálady, každá hra má hlubokou vazbu k nějakému ročnímu období, kterým je celá hra prostoupena a dotváří její symbolickou atmosféru. Zároveň také odkazuje k ústřední emoci hry, k duchovnímu stavu, v němž se hlavní postava nachází. Například podzim evokuje melancholii, stárnutí a zármutek z blížícího se konce, a to jak v přírodě, kdy zima s sebou přináší dovršení přírodního cyklu, tak i metaforický podzim lidského života s sebou přináší povzdechnutí nad stářím. Právě v podzimu svého života se nachází básnička z 9. století Ono no Komači ve hře *Komači od kláštera Sekidera*, napsané Zeami Motokijem. V této hře, poslední z her *Komačimono*, se kdysi slavná básnička objevuje jako již zestárlá stařena, všemi zapomenutá a přežívající v rozpadlé chatrči poblíž kláštera Sekidera. Děj se odehrává v podvečer svátku Tanabata, Svátku hvězd¹⁴, kdy za Komači přijdou mladí mniši, kteří slyšeli o stařeně, „...která pověstmi je opředena, v básnictví má být nedostižná...“¹⁵,

¹⁴ Podle staré čínské legendy dvě hvězdy, Pasáček (Altair/Kengjúboši) a Tkadlena (Vega/Šokudžosei), překročí nebeskou řeku (Mléčnou dráhu), aby alespoň jeden den v roce mohly býti spolu. Tento den se stal významným svátkem vítání podzimu, v některých částech byl spojen i se svátkem uctívání zemřelých. V tento den lidé píšou svá přání a prosby na barevné papírky a zavěšují je na ratolesti.

¹⁵ ŠVARCOVÁ, Zdenka, **Komači od kláštera Sekidera**, *Disk: časopis pro studium dramatického umění*. Praha: Akademie múzických umění, červen 2007, roč. 2007, č. 20, ISSN 12138665. s. 121

a žádají ji, aby jim předvedla něco ze svého básnického umění. Tak se dozví, že tou starou ženou je slavná Ono no Komači. Nakonec se téměř stoletá Komači přidává k oslavám svátku Tanabata a zatančí svůj závěrečný tanec, nejprve pozvolna, se stařeckou námahou, postupně však přidává na dynamičnosti a jakoby naposledy sesbírá své poslední síly. Stáří ji však dostihne a Komači znavená se vrací do svého úkrytu.

Podzimní období prostupuje celou hrou a rezonuje jí jako nějaké memento mori. Pro mladé mnichy, kteří si ještě neuvědomují melancholii stáří, je podzim především obdobím Svátku hvězd, oslav, veselí a naděje za splněná přání. Radují se také ze šťastného shledání dvou hvězdných milenců na obloze. Jako kontrast k bezstarostnému mládí zde stojí stoletá Komači, která kdysi také bývala mladá a veselící se. Dnes je však všemi zapomenutá a bídná stařena. Sama říká:

„Podzim už nepřichází takový,

jaký chodíval kdysi.

Jak já jsem milovala ty jeho příchody

jak jsem jej milovala.“

I ona kdysi měla milence, ten však zahynul na cestě za ní a ona už nikdy nebude moci zažít setkání jako ti dva milenci na obloze. V textu je použita báseň Ono no Komači, která dokazuje samotu básnířky, především pak v den svátku Tanabata.

„Osaměla jsem, toužím,

aby mě strhl silný proud

zpretrhal kořeny

odnesl s sebou

bezvládnou travinu.“

Je velmi důležité, aby dramatik byl zároveň i dobrým básníkem, protože divadlo *nó* velmi úzce pracuje s poezií. Kromě klasických veršů je v textu využíváno i mnoho konvenčních veršů a sezónních slov *kigo*, které ještě více umocňují určitou atmosféru, především pak nějaké roční doby. Tyto ustálené symboly jsou používány jak v divadle, ještě více pak poezii a fungují jako záchytné body pro čtenáře. Například i slovo Tanabata je sezónním slovem spojeným s podzimním obdobím. Nebo slovní spojení vítr v piniích, které najdeme ve společné písni *ageuta*, ve které mniši zpívají:

„ ...s podzimní loutnou ještě
protkanou květy
o tóny prosíme, perlivé, šumné,
jak vítr v piniích, když tiše přede,
tak chceme spřádat, tkát a hrát
dnes v noci...“

Vítr v piniích patří k jednomu z klasických japonských poetismů, kdy spojuje stále zelenou pinií, symbol věrnosti a čekání (neboť macu, japonský výraz pro pinií má zároveň i význam čekání) s nestálostí a proměnlivostí větru. Z jejich spojení pak vzejde jemné šumění, které vytváří vítr v koruně stromu. Je to tedy poetický výraz pro jemný šum, bublání vody v kotlíku před započetím čajového obřadu.

Hodně se využívají i symbolické verše vyvolávající asociace, jako například:

„Čechrá češe, čechrá češe

chladivý vítr

prořídle vlasy

podzim se hlásí...“

nebo

„Děšť květu zkázu přivodil

vybledla červeň, smrskl se list

Vítr si s vrbou pohrál

svěsila k zemi zelené pruty...“

kde prořídle vlasy a vítr, odnášející mládí někam do dálek nebo seschlý květ evokují stáří ženy.

Právě silná symbolika her, často velmi úzce spojená s přírodou, vytváří jinotaje, které divák pomocí své fantazie a snad i empatie musí objevovat. Nelze mít ke hrám *nó* pasivní

přístup, naopak je třeba hledat a objevovat tajná poselství, jež nám autor sděluje skrze slavné příběhy. I tak by se dalo chápat hledání skryté krásy v divadle.

Dramata jsou psána tak, že čas ani prostor zde nejsou přesně vyjádřeny a tvoří jakoby volné místo, které by se dalo přirovnat k „prázdným“ prostorům na obrazech. Časové roviny se prolínají, není přesně odděleno, co se odehrává teď a co se již odehrálo v minulosti. Text hry *nó* míří spíše k časoprostorové neutrálnosti. Také není rozlišeno, co je imaginární a co realita. To můžeme vidět například u Zeamiho hry *Vítr v piniích* (*Macukaze*). Původní verzi napsal Kan'ami, který přepracoval text staršího anonymního autora. Zeami pak tuto hru upravil a jeho konečná verze je pokládána za jednu z nejlepších *nó* her. *Macukaze* spadá do skupiny her o ženách a je inspirována starým příběhem slavného básníka Ariwary no Jukihiry. Děj se odehrává v podzimní atmosféře na pobřeží Suma, které je proslaveno solivarnictvím, a kde pach chaluh, ze kterých se poléváním horkou vodou získávala sůl, spolu s podzimem vytvářejí melancholickou básnickou atmosféru. Na pobřeží přichází mnich a nalézá zde pinii s pamětní tabulkou, z níž se dozví, že má připomínat dvě mladé dívky solařky, Macukaze (*Vítr v piniích*) a Murasame (*Náhlý déšť*), jež zde před nějakým časem žily. Zde také po tři roky žil hodnostář a básník Jukihira, jenž věnoval svou pozornost těmto solařkám. Mnich k večeru narazí na malé stavení, kde prosí o nocleh, a tak se setkává s Macukaze a Murasame, které pro svůj hluboký cit k Jukihirovi a pro slib na něj čekat jsou nuceny dlít na tomto světě jako přízraky a vyčkávat na návrat básníka (který již dávno není mezi živými) jako věrné pinie. Dívky se svěří se svým osudem mnichovi. Když však noc opadne a začne svítat, přízraky se rozplynou a z povídání se stane jen sen.

„Sen zmizel beze stopy,

i noc se dní.

Zvečera snad bylo občas

Slyšet náhlý déšť,

teď však v zářivém ránu

ze všeho tu zůstal jen vítr v piniích...“¹⁶

16 KALVODOVÁ, Dana. NOVÁK, Miroslav. *Vítr v piniích: japonské divadlo*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1975. 332 s., [8] s. obr. příl. ISBN (Váz.). s. 88

Děj hry se odehrává v neznámém čase, blíže specifikovaném pouze ročním obdobím. Když se mnich poprvé setká s dívkami, divák neví, zda jde právě o ty dvě, které jsou vzpomenuy na pamětní tabulce na pínii, zda jsou to dívky skutečné nebo jen jejich duchové či je to pouhý sen, vyvolaný evokativní atmosférou pobřeží Suma a zajímavým příběhem. Právě, zda šlo pouze o snění nebo zda se mnich opravdu setkal s duchy mladých dívek, zůstane otázkou divákovy fantazie.

„Cílem her nó je intenzivní tvůrčí polarita, vyzařující z emotivních hnutí herce i diváka.“¹⁷

Prostředí slané vonícího pobřeží za podzimní noci zalité měsíčním světlem se pro diváka/čtenáře stane jakousi bublinou, svět sám pro sebe, a navozuje přesně tu snovou atmosféru, jež máme, když se v noci probudíme ze snění a ještě v polospánku sen dále plně prožíváme, jako by šlo o skutečnost. S prvním ranním paprskem však obvyčejně tento stav mezi skutečností a naším nevědomím přejde a my se vracíme do světa reality a rozum chladně zavrhne vše, co nám tu noc přišlo tajemně krásným. Právě tento pocit, kdy nevíme, co je realita a co je nadreálné, to tajemné zmatení, krása ukrytá ve snu, to je právě ten *júgen*, který Zeami hledal.

4.2 Júgen

Můžeme jej popsat jako skrytou eleganci, krásu ukrytou v nitru věcí, tajemnost, „to, co leží pod povrchem“, hloubku, „něco, co nelze postihnout slovy“ atd. Tento termín se vyvinul ze základního významu japonského slova *júgen* 幽玄- tajuplnost, kde 幽[jú] znamená zastřený, těžce viditelný a 玄[gen] – potemnělost. Toto označení se uvádělo ve středověké literatuře - poezii (*waka*) a dramatu (divadlo *nó*).

Tento estetický princip přišel do Japonska z Číny v 10. století. Ve 12. století se plně rozvinul v poezii, dokonalé formy pak dosáhl v Zeamiho dramatech, která jsou touto tajemnou krásou plně prostoupena. Autor jej poprvé blíže definoval ve svém díle *Zrcadlo květu* (*Kakjó*, 1424), kde jej popisuje jako jeden z estetických principů čisté krásy – *júgen*. Tedy skryté krásy věcí, mystériu, tajemné eleganci,... Projevy podmanivé krásy nemusí být na první pohled líbivé, ale je třeba, aby vyzařovaly jakousi zvláštní energii,

17 KALVODOVÁ, Dana. *Asijské divadlo na konci milénia*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2003, 317 p. ISBN 80-200-1019-X.

kteřá nás přitáhne. Tato energie vyzařuje skrytě, jakoby přes mlžný opar, není vidět, ale jde cítit. Právě tento postoj k estetice díla je pro zenbuddhismus příznačný.

„Nelze jej postihnout slovy, vždy za ním zůstává něco nevyřčeného, je tedy zmíněným prázdňým místem, které podněcuje divákovu představivost.“¹⁸

Júgen nalézáme především v poezii a dramatu. Poezie obsahující *júgen* je tajuplná. Nic není vyjádřeno přímočaře, básně musí být výmluvné samy za sebe. Je tedy velmi těžké *júgen* v poezii obsáhnout. Kořeny dramatického textu her *nó* tkví spíše v poezii než v epice. *Júgen* však najdeme v textu, který má formu lyricko-dramatické básně, ani v jeho jevištním ztvárnění. Jak prostor, tak kostýmy i maska, ve všech je náznak tajemna, které musí herec umně poodhalit a divák se musí dovtípit. Zeami vytvořil zajímavé přirovnání pro *júgen*: „labuť s květem na zobáku“.

Júgen má však ještě jednu tvář. Má-li být zobrazením vnitřní pravdy, zobrazuje tedy i pravdu kosmickou. Protože pro buddhisty pravda univerza vždy směřuje k smutnému lidskému osudu, musí i *júgen* odkazovat k smutnému předurčení veškerého lidstva. *Júgen* je tedy melancholická krása, kterou cítíme při pohledu na ideální osobnost (např. dvorní dámu) trpící pod nějakou neznámou silou, jakožto důsledek lidského bytí. Jedna ze Zeamiho definic zní: „Elegance, klid, hloubka, smíšený s pocitem pomíjivosti.“ Proto si dramatici rádi vybírají historické postavy, které měly tragický osud (jako ve hře *Tadanori*), nebo jsou to duchové, kteří musejí dlít na tomto světě jako trest za svůj prohřešek (*Macukaze*), či staří lidé vzbuzující soucit svým stářím a vzpomínáním na chvíle radosti (*Komači*).

18 MIJAKE, Akiko. **Výrazové prostředky v divadle nó a používání masky**, *Disk: časopis pro studium dramatického umění*. Praha: Akademie múzických umění, červen 2007, roč. 2007, č. 20, ISSN 12138665. s. 141

5 Kapitola poezie

5.1 Šótecu (1380-1459)

Původním jménem Masakijo, občas nazýván Sanmjómaru. Jméno Šótecu dostal až po vstupu do kláštera. Byl zen-buddhistický mnich a především básník doby Muromači (1381-1459). Narodil se v rodině samuraje střední třídy Komacu Ysukia. V jeho deseti letech se s rodinou přestěhovali do Kjóta. V patnácti pak byl poslán do zenového kláštera v Naře, kde strávil dalších pět let studiem buddhistických spisů. Již od mládí tíhnul k poezii (dokonce již v deseti letech přednášel své první verše *tanka*). Jeho prvním učitelem poezie byl Reizei Tamemasa (zakladatel slavné básnické školy Reizei). Krátce po otcově smrti, v roce 1400 se vydal zpět do Kjóta, kde vyhledal slavného básníka a bývalého bojovníka Imagawu Rjóšuna, aby Šótecu učil poezii. Po dokončení studia vstupuje do kláštera Tófukudži, kde se také věnuje poezii. K životu zenového mnicha patří i cestování. Šótecu se vydal na cestu v roce 1428 na východ a sever Japonska, aby navštívil slavná „*utamakura*“ – místa, o kterých se píše v básních. Při této příležitosti napíše deník *Poznámky pro útěchu (Nagusamegusa)*. Po návratu pokračoval v psaní básní a navštěvoval venkovskou vojenskou šlechtu, kde se účastnil setkání básníků a skládání řazených básní - *renga*. V roce 1432 požár zničil básníkův příbytek se všemi jeho díly (více jak dvacet tisíc básní). Další tragédií v jeho životě byla ztráta přízně u šóguna Ašikagy Jošinatoriho, zkonfiskování majetku a odmítnutí zařazení do poslední, jedenadvacáté císařské antologie *Nové pokračující sbírky starých a současných básní (Šinšokukokinwakašú)*. Toto období nesl Šótecu velmi těžce, avšak po Jošinatoriho smrti se vrací zpět na svá vrcholná místa ve společenských kruzích, učí poezii a v letech 1452-55 se stává učitelem mladého šóguna Ašikagy Jošimasy, kterého zasvěcuje do tajů *Příběhu prince Gendžiho (Gendži monogatari)*. Roku 1459 Šótecu podléhá dlouhodobé nemoci a umírá ve věku 79 let.

5.1.1 Šótecu a jeho zen

Ortodoxní zen-buddhismus káže prostotu až askezi, život zenového mnicha by se proto měl naplňovat pouze meditací a prací na klášterní zahradě, kde si mniši pěstovali obživu. Při všem by mělo vládnout ticho, neboť slova jsou pro zen zbytečná – poznání se uskutečňuje jinou cestou než slovní. Přesto právě zenový mniši měli velmi často sklony se k umění obracet. Jednak se dá říci, že v kláštrech měli relativně dost času, aby rozvíjeli svá nadání, také je pravdou, že kláštery byly centry vzdělanosti a velmi často se v nich shromažďovala umělecká díla jak literární, tak i výtvarná. Tak se občas mezi přísně založenými mnichy objevila nějaká individualita, která se rozhodla hledat poznání skrze Cestu Umění.

To je případ i Šótecu. Po přestěhování se s rodinou do Kjóta, začal mladý Masakijo projevovat první literární sklony. Otec však nechtěl, aby se jeho syn stal básníkem, a tak jej poslal do kláštera. To se ale později projevilo jako velký otcův omyl, neboť právě tím dal synovi ideální podmínky, aby se básníkem opravdu stal. Šótecu zřejmě v sobě touhu skládat poezii cítil natolik silně, že jej neodradil ani otec, ani konvence odmítání slov a dokázal si najít svou vlastní cestu zenem.

Z jeho básní lze cítit silnou duchovní sílu. Právě víra mu zřejmě byla velkou oporou v jeho životních tragédiích, kdy mu shořel dům se všemi pracemi, byl mu zabaven majetek a jeho báseň nebyla zařazena do poslední císařské antologie. Tato událost byla pro básníka jako Šótecu asi největší tragédií, neboť znamenala naprosté popření celoživotní práce a uvrhnutí jeho jména do zapomnění.

5.1.2 Šótetsu a jeho dílo

Šótetsu se věnoval skládání jak poezie *waka*¹⁹ i *tanka*²⁰, tak i novější formě *renga*²¹. Právě ve formě *tanka* dosáhl svého uměleckého vrcholu. Ačkoli se již ostatní básníci soustředili na novou a moderní *rengu*, on dokázal vytříbit téměř k dokonalosti starší *tanka*, proto je považován za nejlepšího básníka tohoto druhu poezie.

Byl velmi plodným básníkem. Kdyby nebylo požárem zničeno dílo za dvacet let jeho života, pravděpodobně by (podle Steven D. Cartera) jeho dílo čítalo až 31 000 básní. Psal básně na mnoho témat, od oslavných buddhistických, přes variace na básně jiných básníků, až po básně milostné. Velmi často se objevují básně vázané na konkrétní roční období. Celkem 11 000 pětiverší *tanka* je obsaženo v jeho osobní básnické sbírce *Kořeny trávy (Sókonšú)*. Dále také vypracoval sbírku svých kritických statí *Šótecuovo vyprávění (Šótecu monogatari)*. Toto dílo není, jak by se mohlo zdát z názvu, pouhým životopisným vyprávěním, nýbrž obsahuje teoretické statí, eseje a vlastní příspěvky k japonské poetice.

19⁹ 和歌- japonská báseň, skládaná v japonském jazyce, odlišená od poezie *kanši*- kterou skládali japonští básníci v jazyce čínském

20 短歌-krátká báseň, kde se střídají pěti a šesti slabičné verše (přesněji móry) v pořadí 5-7-5první sloka a 7-7 druhá sloka

21 連歌-řazená báseň, básně typu *waka* jsou za sebou řazeny, někdy čítají až sto veršů. Mnohdy tyto básně byly skládány na básnických soutěžích, kde každý autor svou básní reagoval na báseň předchozího a verše se tak řadily za sebou

Tanka je tedy báseň o 31 slabikách, rozdělených na dvě části - ku. Tvar 5-7-5 má horní část neboli *kami-no-ku*. Dolní část ve tvaru 7-7 slabik je nazývána *šimo-no-ku*. Jsou to dva samostatné celky, mezi nimiž panuje určitý vztah. Buďto si mohou navzájem odporovat, nebo se naopak podporovat, jeden ke druhému může stát jako hádanka k rozluštění, ...

Slova v básních používaná, ačkoliv se zdají být jakoby nahodilá, tak jak básníkovi zrovna utanulo na mysli při procitování nějaké chvíle, mají svůj vlastní sémantický systém a pro hlubší pochopení básní je potřeba znát jejich symboliku. Dále je třeba při čtení japonské poezie mít na paměti historické a kulturní rozdílnosti, které hrají velkou roli. Protože pouze pokud dobře známe japonskou kulturu, tradici a historické souvislosti, lépe pochopíme, proč například Japonci dávají přednost Měsíci před Sluncem, noci před dnem atd. Odpověď je jednodušší, než se zdá. Protože ve dne je příliš vedro, noc poskytuje příjemný chládek a uvolnění.

Vrátíme-li se k symbolice slov v básních, jde o to, že jednotlivá slova v myslích čtenáře sama evokují další a další asociace, a tak někdy jen podvědomě jsou spojována s určitými jevy. Ani Šótecu nebyl výjimkou a pracuje s touto metodou asociací. Pro analýzu budu vycházet z článku Zdenky Švarcové *Japonské reflexe básnických obrazů*.²²

V Šótecuových básních se samozřejmě vyskytují znaky typické pro zenovou estetiku. Velmi často můžeme narazit na *Ma*, které se projevuje buď ve formě dělicích slov – *kiredži* nebo je v básni *Ma* přímo zmíněné. Kromě *Ma* můžeme objevit i principy *aware* – povzdechnutí, tklivost, melancholii.

Básně budu uvádět ve třech variantách. Japonštině, české transkripci a českém překladu.²³

22 ŠVARCOVÁ, Zdenka, „Reflexe japonských básnických obrazů“, Poetický cikháj, v Brně 2010, ed. A. Veřmiřovský, BRNO, Tribun EU, str. 127-136

23 Nepublikované překlady Zdenky Švarcové

| | | |
|--------|------------------|-------------------------------|
| 高ねこす | TAKANE KOSU | Přecházím přes kopce |
| 木のまの夕日 | KONO MA NO JÚHI | Stíny vrhané skulinami stromů |
| 影消えて | KAGE KIETE | Večerním sluncem mizí |
| 桜にかへる | SAKURA NI KAERU | A z vzrušujících květů |
| 花の色かな | HANA NO IRO KANA | Jsou zase sakury |

Jde o báseň s jarní tematikou. Denní dobou je západ slunce, stmívání. Právě to je doba, kdy se stíny ztrácejí, a vše upadá pod závoj noci. Předěl *kire* mezi slokami by měl být mezi 3. a 4. veršem. *Kami-no-ku* nám tedy představuje večerní scénu jarní horské krajiny, plné rozkvetlých bělostných sakur. *Šimo-no-ku* nás zavádí ještě blíže k sakurám a zaměříme se na květy, které už nejsou ozářeny sluncem. Vrchní část uvádí do děje, navozuje atmosféru. Spodní už nám přímo ukazuje básníkovo téma, bílé květy sakury, které při změně osvětlení mění barvu z bílé, jež přitahuje pozornost, na barvu zšedlou večerem.

Vyskytují se zde dva základní symboly, uváděné ve Švarcové *Reflexi japonských básnických obrazů*,²⁴ a to stín a sakura. Stín je významově provázán s výjevem, naším nazíráním na svět. V této básni se na svět - krajinu se sakurami - díváme skrze skuliny mezi stromy, jako bychom vycházeli z lesa na jarní horskou mýtinu. Právě meziprostory mezi kmeny stromů představují prázdno *Ma*, které jde zde přímo vyjádřeno – *KO NO MA*. Ačkoliv jsou to volná místa, zaplňuje je změna, která se s bílými květy děje na přelomu dne a noci.

Květ sakury má v japonské poetice nepřeberné množství významů a mnohdy je velmi těžké, ne-li nemožné určit, který z významů měl básník na mysli. Sakura je symbolem krásy, čistoty, pomíjivosti, uvadání, stárnutí, ale i smrti. Při slunečním světle se květy

24 ŠVARCOVÁ, Zdenka. *Reflexe japonských básnických obrazů*, Poetický cikláj, v Brně 2010, ed. A. Veřmiřovský, BRNO, Tribun EU, str. 127-136

třpytí, až mámivě a neskutečně, teprve jakmile sluneční záře opadne, stanou se zase krásnými ve své pravdivosti.

| | | |
|---------|-------------------|-----------------------|
| 時のまに | TOKI NO MA NI | Z nenadání |
| 明くるは五月 | AKURU WA SACUKI | Mi náruč otevírá léto |
| さまざまに | SAMA ZAMA NI | Tu porůznu se objeví |
| 見えてのこらぬ | MIETE NOKORANU | Však nezdrží se |
| 夢は秋の夜 | JUME WA AKI NO JO | Sen – o podzimní noci |

V této básni se ocitáme uprostřed parného léta. Kvůli opravdu vysokým teplotám a téměř neustálým dešťům patří k dosti neoblíbenému období. Japonci mnohem více milují jaro a podzim, jednak pro ideální teploty, jednak pro svou poetičnost (jaro-sakury, podzim-zbarvené listí stromů). Tato báseň je očekáváním konce léta a začátku podzimu.

Básník se řídil lunárním kalendářem, proto, když píše o pátém měsíci (*SACUKI*), má na mysli prostředek léta. Sloveso *AKURU* znamená otevírat, ale také končit, ve smyslu zcela se otevřít, být jasný, neskrývat žádná tajemství. Tedy už jsme celý (např. rok) prožili, není nic víc, co očekávat. To je právě ten sklonek léta, kdy se překulí z jedné poloviny do druhé a člověk poprvé zahlédne naději, že jednou ta úmorná vedra skončí. Tím okamžikem (*TOKI NO MA*) je právě jen kratičkový sen, chvilková vzpomínka na chladivý podzim. Protože ačkoliv je ještě daleko, už se blíží. Noc pak ještě umocní tu příjemnou chladivost, po které básník touží.

Ma zde máme jako jakýsi okamžik, jedinečný a neopakovatelný, kdy nám z hloubi naší mysli vyvstala myšlenka na podzim. Básník svými slovy silně působí na čtenářovu mysl a představivost a snaží se v něm vyvolat stejné pocity, které pociťuje on. Nejprve v horní *kami-no-ku* čtenáře uvrhne do letních veder a vyvolá v něm pocity horka. Nakonec, posledními dvěma znaky dolní *šimo-no-ku* v něm vyvolá příjemný pocit chladu spojený se snovou náladou.

| | | |
|--------|------------------|----------------------|
| 哀にも | AWARE NI MO | Je smutné |
| 鳥のしづまる | TORI NO ŠIZUMARU | Že ptáci v háji |
| 林かな | HAJAŠI KANA | Umlkli |
| 夕とどろきの | JÚTODOROKI NO | Večerní švitoření |
| 里はのこりて | SATO WA NOKORITE | Zbývá na lidi ve vsi |

Báseň začíná povzdechem – *aware ni mo*. Slovíčko *aware* zde funguje jako pohnutí mysli či melancholické „ach jo“. Toto slovo je také velmi důležitým estetickým a poetickým pojmem japonské kultury, a to už od dob Heian. Podrobnější popis učiním později.

V *kami-no-ku*, horní sloce, nám autor melancholicky oznamuje, že již ptáci utichli, tudíž nadchází večer a den pomalu končí. V dolní sloce však tomuto tvrzení trochu odporuje, protože ačkoliv ptáci ztichli, něco stále švitoří. Básník zde myslí na rolníky, kteří po celém dni práce na poli, navečer při cestě domů, scházejí se na křižovatkách a povídají si. To je jejich jediný čas na zábavu. Takových shromáždění využívali i nejrůznější vykladači snů zvaní *ura*. Potemnělá krajina umocněná dojmy z výkladu snu nebo budoucnosti jistě měla pro rolníka, vracejícího se z práce na poli, velký nádech mystiky a tajemna. Také symbol ptáka, spojovaného s představami (viz Švarcová) ještě více podtrhuje myšlenku, že autor v básni myslí sedláka, omámeného snovou atmosférou večera. A snad i to je důvod Šótecuova teskného povzdechnutí.

| | | |
|--------|------------------|------------------------|
| ことのはを | KOTO NO HA WO | Na výběr máme |
| えらぶ数には | ERABU KAZU NI WA | Spoustu slov, nikdy je |
| はいらず共 | HAIRAZU TOMO | Nespočítáme |
| 只かばかりを | TADA KABAKARI WO | Zkusme však nad tím |
| 哀ともみよ | AWARE TO MO MIJO | Jen si povzdechnout! |

Další povzdechnutí nad zbytečností slov. Čistý zen z úst básníka. Ačkoliv sám pracuje se slovy, zamýšlí se nad tím, že je jich až zbytečně moc, odpoutávají pozornost člověka a ten se pak nemůže soustředit na opravdu důležité věci. Možná, že Šótecu myslel svou báseň ironicky a že se sám sobě tak trošku vysmívá, protože humor a ironie nebyly zenu cizí.

5.2 Aware

Zprvu to bylo jen slovo vyjadřující údiv či povzdech. Později toto citoslovce začíná nabývat na dalších významech, nejrůzněji se s ním pracuje a proměňuje se, až se nakonec změní na jeden z nejzásadnějších pojmů japonské estetiky a poetiky.

Filosof Motoori Norinaga (1730-1801) odvozuje etymologii slova *aware* od zvolání „*a! hare!*“, jehož výklad by také mohl být „konečně se rozjasnilo!“. Tedy šťastné zvolání po dlouhém období dešťů.

Slovo *aware* se vyskytlo již v básních ve *Sbírci bezpočtu listů Manjōšū* v souvislosti s různými stavy duše. V době Heian (794-1185) se stalo hlavní esteticou kvalitou jak prózy, tak poezie. Díky svému dlouhodobému používání nejrůznějšími autory v různých dobách se stalo opravdu mnohoznačným pojmem. Není přesně určeno ani jako slovní druh, ani nemá přesnou syntaktickou funkci, ani není sémanticky vyhraněno. Může být citoslovcem, příslovcem, jako podstatným nebo přídavným jménem, ale i přísudkem či volným větným členem. Obsáhne škálu od údivu, smutku, radosti, dojetí,...s významy „tklivost“, „smutek“, „dojetí“, „melancholie“, „zadumčivost“, ...

„Při překládání *aware* do češtiny je vhodné vycházet z významového okruhu slov „duše“ a „doteky“ a z ustálených výrazů s tímto sémantickým okruhem spojených.“²⁵

Pod vlivem buddhismu pak *aware* stále více nabývalo na významu smutku, spojeného s pomíjivostí světa, nostalgie po něčem, co uplynulo a již se nevrátí. Uvědomění si krásy pomíjivosti bytosti či předmětu (častým příkladem se stala krása krátkého trvání sakurového květu). Byl to také povzdech nad stárnutím, rozkladem, žádostivostí i bolestí.

Později se k *aware* ještě připojil přívlastek *mono no* a vzniklo substantivum *mono no aware*, vyjadřující „dojetí z věcí/lidí“.²⁶

5.3 *Ma* v poezii

V básních jsme opět narazili na termín *Ma*. Prázdná místa se v poezii projevují ve formě pomlky, kdy jedna myšlenka končí a přichází nová, je to nadechnutí se a příprava na další fázi. Tyto pomlky jsou vyjadřovány dělicími slovy *kiredži*: *ja*, *keri* a *kana*. Básně se tak neřadí podle veršů, ale jsou rozdělovány *kiredži* na jednotlivé části. Dělicí slova sama o sobě nemají konkrétní význam, každé se však používá v jiném kontextu. Částice *ja* se staví na konec prvního verše, „vyjadřuje vnitřní představu upřesněnou následujícími verši a má v sobě tvrdou koncentrovanou sílu,..."²⁷, jindy je označována za spíše napomínající, přesto nenásilnou a otevřenou – vytvořená asociace je díky částici *ja* neukončená, očekáváme v nadcházejících verších další detaily, které nám dotvoří celkový obraz básně. *Keri* je slovesný sufix, vyjadřující trvání, odkazy k minulosti i náznak emotivní reakce na nový vjem. *Kana* je spíše povzdechem na konci verše, změkčuje a rozlévá se. Přesto je považována za částici uzavřenou, neboť označuje určitý uzavřený

25 ŠVARCOVÁ, Zdeňka. *Japonská literatura 712-1868*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2005, 300 s. ISBN 80-246-0998-3

26 *mono* může mít význam jak „věci“, tak „lidé“.

27 DENISA VOSTRÁ, **Od náznaku v japonské tradiční poezii waka ke scénám moderní haiku**, *Disk: časopis pro studium dramatického umění*. Praha: Akademie múzických umění, prosinec 2009, roč. 2009, č. 30, ISSN 12138665, s. 148

prostor, který je „...vyjádřením emoce, jíž verš označuje – slovo, které stojí před touto částicí, a zároveň se stává výchozím bodem energie.“²⁸

V každé básni je použito jen jedno dělicí slovo, i když existují výjimky. *Kiredži* v básni jsou signály pro zasnění či procítění prožitku, stejně jako v obraze prázdná místa podněcují čtenářovu fantazii a zahalují okolí básnického obrazu do všeřikajícího prázdna. Jsou to otevřené prostory, které nelze brát dogmaticky, nýbrž lze k nim přistupovat individuálně a naslouchat vlastnímu rytmu, který v nás báseň probouzí. Tímto nás umělec nenutí němě obdivovat to, co stvořil, nýbrž pobízí ke spolupráci na jeho díle a k souznění s jeho vlastními pocity.

Někdy je *Ma* v básni přímo explicitně vyjádřeno, jak jsme například mohli vidět v první ukázce. Autor vytváří vnitřní obrazy v myslích čtenáře a nutí jej hledat skuliny, škvíry a volná místa, aby mu skrze ně mohl ukázat něco mnohem hlubšího.

28 DENISA VOSTRÁ, **Od náznaku v japonské tradiční poezii waka ke scénám moderní haiku**, *Disk: časopis pro studium dramatického umění*. Praha: Akademie múzických umění, prosinec 2009, roč. 2009, č. 30, ISSN 12138665, s. 148

6 Zen a Ma

Viděli jsme, že koncept *Ma* je v zenu opravdu častým pojmem a je se zenovou estetikou velmi silně svázán, a to ve všech druzích umění. Vždy se projevuje ve formě skulin, prostorů i prázdného nic, nikdy na něj nelze hledět objektivně, ale vždy skrze vlastní nitro a vlastní představivost, v tomto čase a v tomto prostoru.

Otázkou je, proč právě tyto prostory byly pro zenové příznivce tak důležité? Proč tolik chtěli, aby se člověk dokázal dívat skrze své já do prázdnoty? A co chtěli, abychom tam našli? Nutí nás to zamyslet se, kterým směrem se nás snaží zen nasměrovat.

Ludvík Armbruster ve své knize *Tokijské květy*²⁹ píše:

„Co znamená definovat? Vykrojit téma z určitého pozadí. „Finis“ je „konec“ a „definovat“ znamená tedy ohraničit. Když namaluješ na tabuli trojúhelník, vykrojil jsi z tabule určitý obrazec, můžeš s ním pracovat a víš, že zbytek té tabule není trojúhelník. Když ale mluvíme o duchovních věcech, uvažují Japonci docela jinak. Japonce zajímá spíš ono pozadí, na kterém se to děje.“³⁰

Právě tady vidím odpověď na všechny výše položené otázky. Autor dále píše, že pokud budeme vykrajovat dál a dál, tabuli z domu, dům z vesnice, nakonec nám možnosti stejně dojdou. Už nebudeme vědět, co vykrajovat, ačkoliv tu pozadí stále bude. Stejně tak kupříkladu Seššú mohl nejprve namalovat list, poté větev, strom, les, horu, pohoří. Ale dál už nevěděl, co „většího“ namalovat (ačkoliv tušil, že tam něco je), protože tam už jeho znalosti tohoto světa nesahaly. Přesto mu ještě zbývalo mnoho nepomalovaného bílého papíru. Bílá místa, kde by něco namalováno být mělo, ale zatím se neví co. L. Armbruster toto poslední pozadí nazývá Bůh. Já myslím, že by se mohlo použít i pojmu Pravda nebo *satori*.

29 ARMBRUSTER, Ludvík. *Tokijské květy: Ludvík Armbruster v rozhovoru s Alešem Palánem*.

Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2011, 321 s., [8] s. obr. příl. Rozhovory (Karmelitánské nakladatelství). ISBN 978-80-7195-078-3.

30 tamtéž, s. 104-105

7 Závěr

7.1 Vzájemné propojení

Jak jsme sami mohli vidět, období Muromači, ve kterém tito tři významní umělci žili, bylo prochnuto filosofií zen-buddhismu skrz naskrz, a ačkoli tyto osobnosti tvořily každá svým osobitým způsobem, byli velmi jednotní ve své estetice výrazu. Také můžeme sledovat, jak se jednotlivé umělecké formy navzájem prolínají.

Kupříkladu v dramatickém textu zcela jistě můžeme nalézt i poezii. Jednak jako součást textu, obvykle dramatické pasáže jsou psány veršem, někdy také celou hrou prostupuje jedna ústřední báseň, která se vlastně stává hlavním motivem dramatu. Například v Zeamiho hrách *Tadanori* a *Vítr v piniích* nalezneme básně skutečných básníků z japonské historie (Taira no Tadanoriho³¹ a Ariwara no Jukihiri³²), kolem kterých je, částečně pravdivě, částečně smyšleně, především pak v duchu básně, vytvořen dramatický příběh, jenž může vyznít jako jakási dramatická asociace vycházející z poezie.

V zenu byly poezie a malířství vždy blízce spojeny. Obrazy byly často malovány na téma nějaké básně či imaginace vyvolané poezií. Zvláště později u básní haiku z 16. století se tyto dvě formy natolik sblížily, až vzniklo jedno společné dílo – báseň doprovázená obrazem nebo obraz doprovázen básní. Poezie někdy sama dokáže vyvolávat velmi silné představy, takže ve čtenářově mysli vznikají imaginární obrazy. Jako v poezii a dramatu, i v malířství jsou díla často těsně spjata s ročním obdobím. Právě záměrné stylizování krajín do určitého ročního období zas připomíná scéničnost dramatu *nó*.

Asi největší propojení všech tří uměleckých oborů jsem našla v Zeamiho dramatu *Komači smývá tuš*³³. Jde o jednu z her, kde téma poezie je prosyceno celým dějem dramatu. Vše se odehrává na jedné z básnických soutěží, které se kromě Komači účastní i básník Ótomo no Kuruoši. Ten se bojí, že slavnou básničku nedokáže v básnickém umění porazit, proto tajně vyslechne, jakou báseň si Komači na soutěž přichystala a vepíše ji do *Sbírký bezpočtu listů – Manjóšú*. Během soutěže pak básničku nařkne, že podvádí a nepřednáší novou báseň, a jako důkaz donese onu sbírku. Komači se však nedá

31 (1144–1184), básník a slavný generál ve válkách Gempei proti rodu Minamoto

32 (818–893), dvořan a básník, bratr slavného Ariwara no Narihiry

33 ŠVARCOVÁ, Zdeňka. **Komači smývá tuš**. *Disk: časopis pro studium dramatického umění*. Praha: Akademie múzických umění, září 2012, roč. 2004, č. 41, ISSN 12138665 s. 66-75

zmást a dokáže svou nevinu omytím svazku *Manjóšú*, kdy stará, dobře zaschlá tuš stále drží, ale čerstvě nanesená se lehce smyje.

„Až dojde řada na praní zimních slok

až budu zimní básně prát...

...budou si vodní ptáci umývat

urousané peří

....

Až dojde k řádkům písní milostných

černá tuš zmizí a s ní i starosti...

...

Bílé vlny omývají skály v Sumijoši

ach, Sumijoši, narážejí do skal bílé vlny

omývají staleté borovice...“³⁴

Právě proces smývání je skvělým básnickým dílem, jenž silně evokuje imaginativní obrazy v mysli čtenáře. V duchu si představujeme, jak voda klouže po starých listech *Manjóšú*, jak prostupuje básněmi a mísí jejich obsah, jedna báseň přes druhou. Stejně tak, jako když Seššú rozmýval tuš na svých obrazech. Ještě většího efektu se pak dosáhne, hraje-li se hra živě před divadelními diváky a působí na jejich představivost právě teď a tady.

34 ŠVARCOVÁ, Zdeňka. **Komači smývá tuš.** *Disk: časopis pro studium dramatického umění.* Praha: Akademie múzických umění, září 2012, roč. 2004, č. 41, ISSN 12138665, s. 73-74

7.2 Shrnutí

Ve své práci jsem se pokusila na dílech třech významných japonských umělců 14. - 15. století ukázat vliv zen-buddhismu na umění. Skrze analýzu děl poezie, dramatu a výtvarného umění jsem identifikovala základní estetické principy, zjistila, jak fungují v praxi, a blíže je popsala. Na základě mého zkoumání jsem našla především princip *ma*, koncept projevující se vynecháváním, tvořením pomlk a prázdných míst. *Ma* prostupuje všemi uvedenými uměleckými obory, i když ve výtvarném umění je asi nejvíce nápadný. Dále se zamýšlím nad vztahem zenu a *Ma*. Dalším velmi důležitým principem je *júgen*, hledající ukrytou krásu a tajemnou eleganci. *Júgen* nalezneme především v divadle, i když jeho ozvěny lze cítit i v poezii. Té pak dominuje *aware*, dojemné povzdechnutí. Zcela jistě by se daly najít i jiné principy vycházející ze zen-buddhismu, já ale zvolila ty nejdůležitější, které dominují právě u hlavních představitelů daných uměleckých disciplín.

Zamyslíme-li se, proč právě zen získal tak zásadní postavení ve své době, nabídne se nám několikero vysvětlení. V Japonsku již od dávných dob byly silné tendence tíhnout k přírodě a souznít s ní (původní japonské náboženství šintoismus je založeno na soužití s přírodou). Proto také zen, snažící se o identitu člověka s přírodou a pochopení základních principů vesmíru, byl Japonci tak nadšeně přijat. Další příčinou by mohlo být vyžadování jednoduchosti a strohosti, které se zamlouvalo právě vládnoucí vojenské šlechtě. Navíc právě vyžadovaná prostota výborně ladila s relativní chudobou, která právě ve válkami zničeném feudálním Japonsku vládla.

„Menší se cenilo nad rozměrné, intimní nad působivé, jednoduché nad složité, přirozené nad umělé, staré a omšelé nad nové a dokonalé. Obliba malého a jednoduchého mohla lehce sklouznout do snobské pózy předstírané jednoduchosti, avšak nestalo se tak, ...naopak i dnes dokáže esteticky oslovit dnešní složitou dobu.“³⁵

35 REISCHAUER, Edwin O a Albert M CRAIG. *Dějiny Japonska*. Vyd. 2., dopl. Překlad David Labus, Jan Sýkora. Praha: Lidové noviny, 2006, 476 s. Dějiny států. ISBN 97880710651352, str. 70

Resumé

My work is focused on three branches of Japanese art in the middle ages influenced by Zen-Buddhism. Fine arts, theater and poetry. I chose one most important representative from each branch from the turn of 14th to 15th century, the pinnacle of Japanese middle-age art. In theater it is Zeami Motokijo, Sesshu in fine arts and Shotetsu in poetry, whose works I analyze and in these works I look for the most fundamental aesthetical principles of Zen-Buddhism, which are then described in a broader context. These principles are the concept of Ma, Yugen and Aware. I am studying their specific expression and mutual blending of various art forms to point out the tight relation of religion and art in the given era and to prove the importance of transferring Zen to Japan.

Seznam pramenů:

ŠVARCOVÁ, Zdeňka. **Komači smývá tuš.** *Disk: časopis pro studium dramatického umění.* Praha: Akademie múzických umění, září 2012, roč. 2004, č. 41, ISSN 12138665 s. 66-75

ŠVARCOVÁ, Zdenka, **Komači od kláštera Sekidera,** *Disk: časopis pro studium dramatického umění.* Praha: Akademie múzických umění, červen 2007, roč. 2007, č. 20, ISSN 12138665.

KALVODOVÁ, Dana. NOVÁK, Miroslav. *Vitr v piniích: japonské divadlo.* 1. vyd. Praha: Odeon, 1975. 332 s., [8] s. obr. příl. ISBN (Váz.).

Nepublikované básně Prof. Zdenky Švarcové, Dr.

Seznam literatury:

NOVÁK Miroslav: **Každý sám svým pánem bohem,** *Světová literatura: revue zahraničních literatur.* Praha: Odeon, 1965, roč.. X., č. 4, s. 165

EARHART, H. *Náboženství Japonska: mnoho tradic na jedné svaté cestě. V českém jazyce vyd. 2.* Praha: Prostor, 1999, 189 s. *Obzor*, 9. ISBN 80-726-0000-1.

SUZUKI, Daisetsu Teitaró. *Zen and Japanese culture.* Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1973, xxiii, 478 s. ISBN 0691017700.

NAVRÁTIL, Jiří. *Uvedení do zenu.* 2., přeprac. vyd. Praha: Avatar, c2004. 223 s. *Vhled.* ISBN 8085862581.

ARMBRUSTER, Ludvík. *Tokijské květy: Ludvík Armbruster v rozhovoru s Alešem Palánem.* Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2011, 321 s., [8] s. obr. příl. *Rozhovory* (Karmelitánské nakladatelství). ISBN 978-80-7195-078-3.

UEDA, Makoto. *Literary and art theories in Japan.* Ann Arbor, Mich.: Center for Japanese Studies, University of Michigan, 1991, xiii, 274 p. *Michigan Classics in Japanese Studies*, 6. ISBN 09-395-1252-1.

ŠVARCOVÁ, Zdeňka. *Japonská literatura 712-1868.* Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2005, 300 s. ISBN 80-246-0998-3.

MINER, Earl Roy, Hiroko ODAGIRI a Robert E MORRELL. *The Princeton companion to classical Japanese literature.* Princeton, N. J.: Princeton University Press, c1985, xxi, 570 p. ISBN 06-910-6599-3.

WINKELHÖFEROVÁ, Vlasta. *Slovník japonské literatury*. 1. vyd. Praha: Libri, 2008, 335 s. ISBN 978-807-2773-732.

REISCHAUER, Edwin O a Albert M CRAIG. *Dějiny Japonska*. Vyd. 2., dopl. Překlad David Labus, Jan Sýkora. Praha: Lidové noviny, 2006, 476 s. Dějiny států. ISBN 97880710651352., str. 70

SWANN, Peter C. *Umění Číny, Koreje a Japonska*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1970. 286 s. Světové umění; sv. 42.

KALVODOVÁ, Dana. NOVÁK, Miroslav. *Vítr v piniích: japonské divadlo*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1975. 332 s., [8] s. obr. příl. ISBN (Váz.).

KALVODOVÁ, Dana. *Asijské divadlo na konci milénia*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2003, 317 p. ISBN 80-200-1019-X.

HILSKÁ, Vlasta. *Japonské divadlo*. 1. vyd. Praha: Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol, 1947, 22 s. Knihovna divadelního prostoru. Řada A, 10.

ŠVARCOVÁ, Zdenka, *Reflexe japonských básnických obrazů*, Poetický cikháj, v Brně 2010, ed. A. Veřmiřovský, BRNO, Tribun EU, str. 127-136

SHŌTETSU, a Steven D CARTER. *Unforgotten dreams: poems by the Zen monk Shōtetsu*. New York: Columbia University Press, c1997, xxx, 232 p. ISBN02-311-0577-0.

NAKAMURA, Tanio. *Sesshu Toyo: (1420-1506)*. 2nd printing. Rutland: Charles E. Tuttle Company, 1959.

HÁNOVÁ, Markéta. *Japonské vize krajiny: Japanese vision of landscape*. Praha: Národní galerie v Praze, 2009, 158 s. ISBN 9788070354063.

DENISA VOSTRÁ, **Prostor a čas v japonském konceptu ma**, *Disk: časopis pro studium dramatického umění*. Praha: Akademie múzických umění, prosinec 2010, roč. 2010, č. 34, ISSN 12138665, str. 94

MIJAKE, Akiko. **Výrazové prostředky v divadle nó a používání masky**, *Disk: časopis pro studium dramatického umění*. Praha: Akademie múzických umění, červen 2007, roč. 2007, č. 20, ISSN 12138665.

DENISA VOSTRÁ, **Od náznaku v japonské tradiční poezii waka ke scénám moderní haiku**, *Disk: časopis pro studium dramatického umění*. Praha: Akademie múzických umění, prosinec 2009, roč. 2009, č. 30, ISSN 12138665, s. 148

ŠVARCOVÁ, Zdeňka. **Komači smývá tuš.** *Disk: časopis pro studium dramatického umění.* Praha: Akademie múzických umění, září 2012, roč. 2004, č. 41, ISSN 12138665 str. 73-74

Přílohy: Krajina dlouhého svitku



Krajina stylem haboku

