

TVOŘENÍ Z PRÁZDNA A NICOTY

Macuo Bašó, haiku a zen

Na podzim loňského roku vydalo pražské nakladatelství Aurora antologii japonských haiku nazvanou *Mléčná dráha* v překladu Alfonse Bresky, jež poprvé vyšla v roce 1937. Nyní tedy máme k dispozici již tři antologie haiku v češtině. Breskovy překlady jsou nejstarší, za nimi následuje sbírka Macuo Bašóa *Měsíce a květy* v překladu Miroslava Nováka a Jana Vladislava z roku 1962 (druhé vydání vyšlo v roce 1997) a konečně nejmladším překladem je antologie *Pár much a já* Antonína Límana z roku 1996. Na několik haiku přeložených z angličtiny lze navíc narazit v práci Jiřího Navrátila *Uvedení do Zenu* (1990) a *Cesta zenu* od Alana W. Wattse (1995, překlad Petr Jochmann). Přestože většina z nás nemá tu jedinečnou možnost posoudit nápaditost či výstižnost překladů na základě srovnání s japonskými originály, můžeme alespoň porovnat jednotlivé překlady mezi sebou. Tím se o haiku dozvíme více, než kdybychom bádali nad překladem jediným, byť by byl vynikající.

Původ a vznik haiku

Haiku, tedy básně o sedmácti slabikách rozložených v poměru 5–7–5 slabik do tří veršů, vzniklo v druhé polovině sedmnáctého století v Japonsku ze staršího klasického pěťverší zvaného *tanka*. Klasická japonská *tanka* dosáhla vrcholu v desátém století, byla to však forma svázaná tolika pravidly, že na konci sedmnáctého století byl její tvůrčí potenciál vyčerpán a původní vytržebnost nahrazena formalismem. Oblíbenou a v podstatě jedinou živou básnickou formou té doby byla *renku* neboli *haikai no renga* (lehkovážná řazená básně). *Renku*, jakási parodie *tanky*, byla vytvářena tak, že několik osob postupně skládalo a řadilo za sebou tři a dva verše (tedy pěťverší, z něhož sestávala původní *tanka*) na různá nezávislá a humorná témata, bez snahy o jednotnější obsahovou linii. *Renku* byla tedy spíše společenskou hrou a neměla vyšší umělecké ambice. Pouze počáteční trojverší mělo být významově i výrazově ucelené a mělo udávat směr a téma celé řady. A tak se na tyto sloky zvané *hokku* postupně specializovali jen ti nejnadanější, až se později tato trojverší zcela osamostatnila a pod názvem *haiku* naplnila dobovou poptávku po seriózní a přitom živé a aktuální poezii.

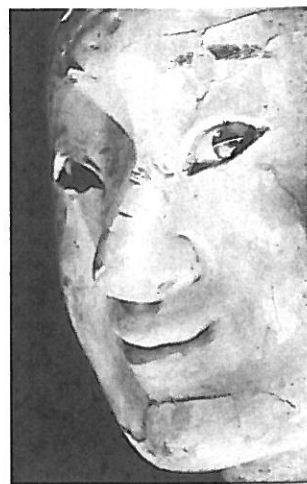
Jedním z nejvýznamnějších skladatelů *hokku* a pozdějším skutečným „zakladatelem“ haiku byl básník Macuo Bašó (1644–1694), který hned v počátku vtiskl haiku jeho výrazný duchovní náboj a stanovil základní principy a charakteristické rysy, které (být v průběhu staletí podléhaly změnám a úpravám) byly po jeho smrti označeny jako „pravý styl“ a dodnes představují ideál, kolem něž Bašóvi pokračovatelé a následovníci neustále krouží se snahou přiblížit se mu, či se od něj naopak programově vzdálit. Haiku se dodnes těší oblibě nejen v Japonsku; rozšířilo se i do západní literární tradice (u nás píše vynikající haiku například Ivan Wernisch) a stalo se pokladem celosvětového kulturního fondu.

Poutník, mnich a básník

Bašóův přínos spočíval v tom, že „*potlačil umělostky, preciozitu a literární inspiraci staršího haiku a zaměřil rozvíjející se tendenci k mnohoznačnosti v jistotě metaforičnosti, která se obracela ke skutečnému světu a životu. Dřívější složitost výrazu (...) nahradil krajní prostotou, která nutí hledat složitost a hloubku ve vztahu mezi obrazem a námětem. Samoučelný žert zaměnil vtipným, nečekaným postřehem, jež tato dráždíva prostota povyšuje na objev – objev poezie ve všední skutečnosti*“ (Novák, Vladislav, 1962, s. 18). Bašó byl nejprve sluhou a společníkem syna svého lenního pána, později krátce magistrátním úředníkem. Věnoval se studiu zenu a nakonec přijal životní styl básníka a poustevníka. Zbožným a osamělým poustevníkem se však nestal, neboť trávil mnoho času na cestách za svými literárními příznivci a četnými žáky. Sám o své životní dráze říkal toto: „*Je ve mně cosi, co odedávna tak miluje básnění, až se stalo cílem mého života. Někdy mě omrzí a chtěl bych toho nechat, jindy pln horlivosti se snažím jiné v něm překonat. Tyto nálady soupeří v mé hruď a nedopřávají mi klidu. Na chvíli jsem si přál získat postavení a dosáhnout hodnosti, ale to cosi mi v tom zabránilo. A tak jsem nakonec zůstal bez schopnosti a dovednosti viset na tenké niti poezie*“ (Bašó, cit. podle Novák, Vladislav, 1962, s. 20). Ať už putoval pěšky nebo na vypůjčeném koni, sám či v doprovodu některého ze svých žáků, procestoval Bašó do slova stovky kilometrů po hlavním japonském ostrově Honšú jako zenový poutník – což byla v té době jediná možnost, jak se svobodně pohybovat po celé zemi. Přesto však jeho mnišská kutna nebyla pouhou formalitou – právě v zenu nacházel zdroje svého filozofického i uměleckého přesvědčení. „*Jindy jsem si usmyslil studovat pravou Cestu poznání a osvitit svou nevědomost, ale ono cosi mě od toho zase odvedlo. Zůstal jsem tedy věrný jiné cestě (...). Tou musí kráčet každý, kdo ctí krásu, a ten se také stane přítelem čtyř ročních dob, řídí se zákony přírody a k přírodě se navrácí*“ (tamtéž, s. 24–25). V Bašóově pojetí bylo básnění životním posláním a nespochoválo ani tak ve zprostředkování krásy, jako spíše moudrosti a dokonalosti. Jeho verše nebyly „*pouhou zábavou a hříčkou, ale obrozením člověka, zrcadlením vnitřního zdokonalování. Všechno vědění je mu prohlubováním duše, všechno podrobné a pozorné pozorování přírody vnikáním v podstatu věcí a osvědčováním lásky ke všemu živoucímu, i k tvůrčím*

nejnepatrnějším. Haiku bylo mu zbožňováním krásna uprostřed všednosti denního života, cestou za vyšším poznáním. Tři delikátní řádky, tři kadence stávají se spíš nápovědí čehosi hlubšího než obrazem skutečnosti. Snaží se vyjádřit věčné pravdivé v přírodě a lidském životě slovem svěžím a novým. A je s podivem, že prostředky tak skrovnými docíloval takového účinku“ (Breska, 1999, s. 10–11).

Bašóovy haiku se svojí prostotou a duchovní hloubkou staly nedostupné ve schopnosti pronikat k tomu podstatnému a poodhalovat přirozený běh věcí. Haiku je dodnes živé možná právě proto, že už na počátku nasadilo tak vysokou laťku kvality v osobě svého zakladatele.



Bašóova škola a tradice

Přestože se Bašó záměrně a cílevědomě snažil založit novou básnickou školu a odlišit ji od starých zkonstatěných forem, nevytvořil žádné teoretické dílo a veškeré jeho názory, doporučení a zkušenosti se dochovaly pouze v jeho cestovních denících, dopisech a zápisích jeho žáků. Podle Bašóa má básník čtít své předchůdce a sdílet s nimi podobné cíle, má se však za tímto cílem ubírat svou vlastní cestou v souladu s požadavky doby, v níž žije. Pravidla a formální zásady jsou nezbytné pro začátečníky, ale opravdového mistrovství a skutečné poezie dosáhneme teprve ve chvíli, kdy je přestaneme potřebovat. „*Požadavek prostoty a bedlivého pozorování konkrétní skutečnosti pak vyjádří příkazem: Co je pinie, uč se od pinie, co je bambus, uč se od bambusu*.“ (Novák, Vladislav, 1962, s. 28–29). „*Psát haiku,*“ říkal, „*znamená pochopit malé dítě, stát se jím*“ (Bašó, cit. podle Watts, 1995, s. 190–191). Proto, když ho kdosi požádal, zda by se mohl stát jeho žákem, Bašó mu skromně odpověděl tímto haiku: „*Nevsedni člověk / když obrací se k stromu / jenž květů nemá*“ (překlad Breska, 1999, s. 36). Přesto Bašó zavedl některé základní principy, díky nimž se haiku po jeho smrti stalo v podstatě jediným stylem a hlavní formou japonské poezie. Tyto principy nicméně nebyly vždy a každým tvůrcem haiku dodržovány. „*Leckterý následovník zaměřoval nadále prostotu a jednoduchost se snadností. ... Jiní zase přilíhli lpěli na svém velkém vzoru a do omrzení přemílali jeho nápady, takže zásoba nových myšlenek se po čase vyčerpala, a tak již v další básnické generaci opět sílí stará humoristická a posměšná nota. ... Bašó však ukázal směr hlavnímu proudu poezie a vyznačil vrcholy, k nimž pak nevědomky směřoval i ten poslední epigon. Později se našli čas od času i skuteční pokračovatelé, a ti pak dovedli jeho pojetí s různými osobními a dobovými obměnami přes staletí až do moderní doby*“ (Novák, Vladislav, 1962, s. 29–30). Několik Bašóových následovníků, kteří dovedli svá haiku k dokonalosti formy a hloubce obsahu jejich zakladatele, toho dosáhli právě proto, že přesně v duchu Bašóových doporučení některá z těchto pravidel porušili či upravili a dodali tak poetice haiku něco svého a nového. Takovými mistry byli například Kaga no Čijo-ni (1701–1775), Josa Buson (1716–1784), Kobajasi Issa (1763–1827), či Taneda Santóka (1882–1940).

„P r a v ý s t y l“

Přestože zdaleka ne v každém dobrém haiku se prolíná alespoň většina principů Bašóova „pravého stylu“, některá z těchto pravidel přetrvávala beze změny. Jedním z nich je sedmáctislabičný rytmus rozložený do tří veršů po 5–7–5 slabikách (tzv. *go-ši-či-go*). *Go-ši-či-go* klade značné nároky na překladatele. Breska a Novák s Vladislavem sedmáctislabičný rytmus dodržují (Novák s Vladislavem navíc nahrazují zvukomalebnost japonských originálů rýmem), zatímco nejnovější překlad Límanův (stejně tak i Navrátilovy a Jochmannovy překlady z angličtiny) s ním nakládá volně.

Bašó:
*PRUDCE PROCITÁM.
Noční led
mi roztrhl
na úsvitu
džbán.*

(Novák, Vladislav)

*Praskání džbánu
v mrazivé noci –
nemohu spát
(Líman)*

Tím se z některých haiku může poněkud ztrácet rytmus a dramatictost, na druhou stranu to však překladateli umožňuje více se držet originálu bez bytčejných rytmických výplní a zachovávat tak přirozenost, stručnost a „švih“ originálu (tzv. *hasomi*).

Bašó:
*CHLADNÝ ZIMNÍ DEN.
I můj stín
a můj komoň
přimrzají
v něm!*

(Novák, Vladislav)

Zimní den
na koni přimrzlý
můj stín
(Líman)

Haiku však mohou mít při stejném rytmu méně slabik, když se místo některé slabiky použije *kiredží*, tedy rytmická pauza, pomlčka či delší spočinutí na jednom ze slov. V každém tradičním haiku by dále mělo být *kigo*, slovo situující báseň do určitého ročního období a tedy nálady.

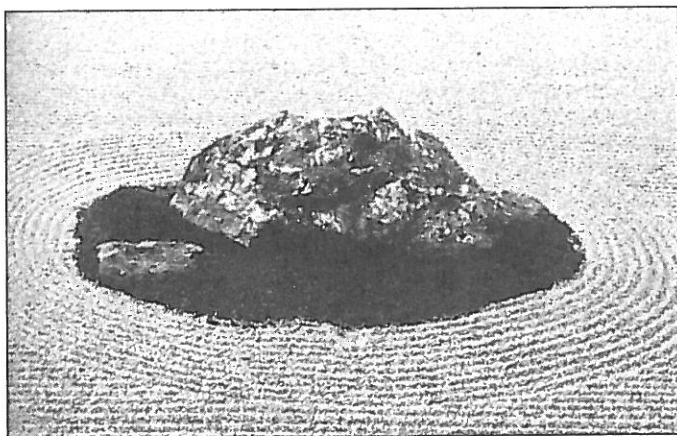
Bašó:
CESTA VPROSTŘED HOR.
Ve vůni trnek
stoupá
slunce nad obzor.
(Novák, Vladislav)

Na horské stezce
pojednou slunce vyšlo
z broskvových květů.
(Breska)

Nad vysokou horskou stezkou
vychází pomalu slunce.
A kolem voní višně.
(Navrátil)

Těchto slov je v japonské kultuře velmi mnoho a tvoří společenský úzus. „*Řekne-li básník motýl, myslí se tím vždy jarní motýl a květem je míněn toliko třešňový květ. Napíše-li básník měsíc, jasný měsíc, dnešní noci měsíc, myslí tím vždy podzimní úplněk. Stejně Mléčná dráha vztahuje se k jeseni, kdy svítí nejjasněji*“ (Breska, 1999, s. 9). To svědčí mimo jiné o tom, jak niterný mívali Japonci vztah k přírodě a s jakou pozorností sledovali její děje. Jednou z nejčastějších nálad haiku – a jedním z nejcharakterističtějších prvků celé japonské kultury – je *wabi*, jakási atmosféra patiny a omšelosti nánosem času, z níž vyplývá vyrovnaný a smířený stesk nad proměnlivostí věcí, ale také naděje z věčného vznikání a rození v přírodním koloběhu. K tomu často přistupuje *sabi*, pocit samoty, avšak nikoliv samoty bolestné, nýbrž určitého sladkého meditativního sebezapomenutí, jež nám dovoluje nahlédnout svět a veškeré přírodní děje takové, jaké skutečně jsou.

Buson:
Jarní moře
vlnka za vlnkou
po celý den
(Líman)



Na jaře moře
po celý den se vlní,
vlní a vlní.
(Breska)

„*Sabi* je tedy osamělostí ve smyslu buddhistické objektivitvy, schopnosti vidět, jak se všechny věci dějí ‚samy od sebe‘, se záračnou spontaneitou“ (Watts, 1995, s. 193). Výsledným pocitem mnoha haiku je tak určitá „hořkosladkost“ (*šibumi*) – vyrovnaný, bezbolestný a tichý, zato však trvalý smutek nad uplyvajícím časem, z něhož paradoxně vyrůstá úžas, okouzlení, schopnost radovat se ze samozřejmostí. A tak je i to nejbolestnější, nejzávažnější téma odlehčeno (*karumi*). Vše je v dynamické rovnováze, vše má svou přivrácenou i odvrácenou stranu.

Bašó:
PO VLNÁCH PLYNE
napadlý sniž.
Květ vody
V zimních měsících.
(Novák, Vladislav)

Pochyby není,
má záliv též své jaro,
přilivu kvítí.
(Breska)

Všeobecně lze tedy říct, že haiku často proti sobě (či spíše vedle sebe) klade věci a pocity zdánlivě nesouměřitelné a že jeho základním znakem a principem je paradox. Nyní si můžeme některé z těchto principů vysvětlit podrobněji.

V y t ř í b e n o s t f o r m y

„*Formální principy haiku, které v podstatě ustavil Bašó a jeho žáci, nikterak neodcizují tuto formu běžnému čtenáři*“ (Líman, 1996, s. 10), kladou však značné nároky na autora. Nejsou to nároky na vzdělání a intelekt, nýbrž na citovou otevřenost vůči světu, mimořádnou všímavost, skromnost, pokoru a schopnost disciplíny. Tato ukázněnost umožňuje dosáhnout jedinečné rovnováhy obsahu a formy, podněcuje k maximální stručnosti a výstižnosti, zaručuje rytmus a dokonalou kompoziční dramaturgii. Je základním integrujícím a organizujícím prostředkem, jenž teprve dává tvůrčímu nápadu umělecký tvar. V haiku tedy forma nestojí proti síle výrazu, nenutí osekávat a přizpůsobovat prvotní záblesk inspirace, nýbrž modeluje už samotný způsob básníkovy vnímání. Vyžaduje neobyčejně otevřený a široký úhel pohledu, tolik podobný pohledu dítěte. Vrací nás „*k témuž citění světa, jako když se s ním naše užaslé oči setkaly poprvé*“ (Watts, 1995, s. 191).

Bašó:
NA STĚBLO TRÁVY
vážka sedá.
A stéblo
jí sednout nedá.
(Novák, Vladislav)

Metlice stonek
Na nějž se vážka sněti
pokouší marně.
(Breska)

Jednoduše řečeno – haiku není jen básnickou formou, ale také určitou životní filozofií. Jeho formální principy se nelze „naučit“, aniž bychom je zabudovali do nejhlubších vrstev naší bytosti.

S t r u č n o s t a p r o s t o t a

Ta nejlepší haiku jsou „*jako kapky růžového oleje, z nichž by bylo možno vyrobit láhve zředěné poezie*“ (Breska, 1999, s. 9). „*Haiku je záblesk myšlenky, okamžitý dojem ve třech kadencích, třech obrazech vyňatých z relativnosti světa. Oproti mnohmluvnosti Západu je stručnost a elipsa duši této poezie...*“ (tamtéž, s. 8–9). Go-ši-či-go spolu s hosomi „*nutí básníka, aby vyjádřil svou myšlenku šesti nebo sedmi slovy a postihl jimi to podstatné, co může navodit náladu, citovou atmosféru, v níž lze myšlenku domyslet a dotvořit. Tak těsné sepětí slov, z nichž žádné není zbytečné, uvolňuje jejich citovou potenci, jejich širší nebo skrytý význam. V tak vypjaté konfrontaci je vlastně každé slovo jakousi metonymií, zastupuje a připomíná celou skutečnost, situaci, v níž je třeba nepatrným článkem. Asociační sféry slov se prolínají a vytvářejí tak na nepatrné ploše obraz, v němž se neurčitě zračí celý svět. Je tedy v haiku lecky důležitější to, co není řečeno, to nevyřčené, naznačené, slova jsou jen několika body, vytvářejícími prostor, jež čtenář vyplňuje svou vlastní myšlenkou, svou vlastní citovou zkušeností*“ (Novák, Vladislav, 1962, s. 25). „... Dobré haiku je oblázkem hoseným do tůně posluchačovy mysli, který evokuje asociace z pokladnice jeho vlastní paměti. Zve posluchače ke spolupráci, namísto aby ho nutilo němě obdivovat to, co básník vystavuje na obdiv“ (Watts, 1995, s. 190).

Buson:
Ach, jaká to slast
brodit se s botami v rukou
letní říčkou.
(Navrátil)

Ó, jaká rozkoš
brodit se letní říčkou
s opánky v ruce!
(Breska)

Stručnost a prostota je všeobecným rysem východní poezie, avšak „*právě v haiku (...)* naplňuje Bašó snahu generací svých japonských předků zestručnit básnický

výraz na estetické minimum" (Honcoopová, 1997, doslov, s. 1–2). Není náhodou, že Bašó tvořil pod výrazným vlivem zenu, buddhistické meditační školy, která se do Japonska (kde se rychle rozšířila, rozvinula a ovlivnila veškerou kulturu japonského středověku) dostala z Číny, kde vznikla jako specifická čínská úprava původního indického buddhismu pod názvem *čchan*. V samotných základech *čchanu* (zenu) totiž spočívá velmi radikální odmítnutí intelektuálních a abstraktních spekulací, krajní nedůvěra k vyjadřovacím možnostem jazyka a silný důraz na bezprostřední smyslovou zkušenost, na nepředpojaté vnímání a prožívání obyčejných přírodních dějů a všedních lidských činností. Pouze to může vést k „osvícení“, k náhlému nazření jednoty v rozmanitosti, prohlédnutí světa v jeho celistvosti a vzájemných vztazích, tedy světa takového, jaký doopravdy je, nikoliv takového, jak se jeví našemu sebestřednému vědomí. „*Odtud také pramení vědomá prostota haiku a její intenzivní zájem o konkrétní a hmotné. Básek se dovede ztotožnit s tím nejjednějším a nejnepatřejším a je schopen vidět v jediném okamžiku celý život*“ (Novák, Vladislav, 1962, s. 26–27). Stručně řečeno, zen haiku vstřípl, že „*cesta k poznání je úzká (...) a velká, těžká a tučná slova jsou mu na překážku*“ (Líman, 1996, s. 12).

V ý z n a m ě t i c h a

Stručnost haiku má tedy svůj výrazný mystický aspekt. Haiku je ve své podstatě na tichu založeno. V tom má mnoho společného se „zenovým“ malířstvím, jež zobrazuje svět prostřednictvím prázdného prostoru oživeného jen několika málo údery štětce. „*V poezii je tímto prázdným prostorem ticho, ve kterém (...) báseň spočívá a jež vyžaduje – mlčení mysli, kde člověk „nepřemýšlí“ o básni, ale skutečně pocituje prožitek, který evokuje – a to tím silněji, že řekla tak málo*“ (Watts, 1995, s. 190).

Bašó:
*Nesmírné ticho.
Skalami ke mně proniká
jen cvrkot cikád.*
(Navrátil)

*Ticho –
zpěv cikád
proniká do skály*
(Líman)

„*Důležitá role pauz je zřejmá i v běžné poezii: ony totiž navozují ono spočinutí, jakkoli krátké a plně neuvědomované... Umožňují mysli plně spočinout na prezentované představě a aktivují schopnost úžasu, tak příbuznou schopnosti intuitivního vhledu*“ (Navrátil, 1990, s. 150). V Zenu nemá „prázdnost“ a „nicota“ význam černé jámy, která dříve či později všechno pohltí, nýbrž je naopak zdrojem všeho tvoření, jeho potencialit, alternativ a možností. Je zřídlem života.

Citová vyrovnanost a moudrost

V zenu to, co nazýváme „pravdou“, tedy svět takový, jaký je sám o sobě, nepokřivený čoučkou našeho egocentrismu „*nedí ani v subjektu ani v objektu, ale někde mezi nimi. Pravda se tedy může realizovat jen jako výsledek vzájemné souhry či střetu lidského subjektu a světa*“ (Líman, 1996, s. 8–9). Toto přesvědčení se výrazně projevuje v citové střídmosti a uměřenosti haiku. Dobré haiku nemůže být romantickým, sentimentálním výlevem, ale už vůbec ne chladným a neosobním konstatováním. Dokonce i tam, kde báseň zachycuje výhradně výsek ze života přírody a pozorovatel zůstává zcela skryt a zdržuje se komentáře, často cítíme, že jde ve skutečnosti o odraz básnickovy duše a zmočňuje se nás velmi silný subjektivní pocit.

Bašó:
*SYROVÝ ZÁPACH
jde vesnici.
Vnitřnosti
mřenek v ostřici.*
(Novák, Vladislav)

*Pach rybiny
na stvolu chalupy
střeva z bělice*
(Líman)

V haiku je tedy poměr subjektivního prožívání a objektivního dění přesně vyvážen, lidské pocity a přírodní události tu stojí ve vzácné rovnováze. A tak základním pocitem každého opravdového haiku je vyrovnanost, moudrost, smíření a klid.

Paradoxnost a relativita

Haiku nejde o evokaci výstižného obrazu či dojmu, nýbrž o zpřítomnění celého jednoho okamžiku, v níž smyslové, citové i intelektuální podněty vytvářejí nedělitelný a nerozlišitelný

celek. Dualita vnímajícího a vnímaného mizí, subjekt a objekt splývají v jedno a vteřina se stává věčností. Náhle není nikoho, kdo by vnímal – sami jsme tímto světem. A to je osvícení. „*V základu životního postoje haiku tkví totiž paradoxní představa o jednotě, vzájemné zaměnitelnosti rozmanitých jevů a jejich přirozené samozřejmosti*“ (Novák, 1962, s. 26). Zdroje těchto aspektů haiku nemusíme hledat pouze v zenu, ale také v *šintoismu*, původním japonském animistickém náboženství. „*Stará japonština nerozlišuje mezi „věcí“ a „živou bytostí“, všechno je „mono“, ať je to skála, vodopád, brouk či člověk. Nic není ničemu nadřazeno či podřizeno a celá osnova života je posvátná*“ (Líman, 1996, s. 7). „*Zároveň představa o rovnosti všech jevů a smysl pro drobné a opomíjené (...) se mění často ve skutečný soucit...*“ (Novák, Vladislav, 1962, s. 27).

Buson:
*Vysoko nahoře na chrámovém zvonu
spokojeně dříme
motýl.*

(Navrátil)

*Na obrovitém
chrámovém zvonu sedí
motýlek spící.*

(Breska)

*Na chrámovém zvonu
se usadil motýl
A tvrdě spí*
(Líman)

„*Stručně řečeno, vrcholná haiku dosahují hranice nemožného: jsou záznamem mystické zkušenosti*“ (Líman, 1996, s. 9).

Bašó:
*ŠLEHNUTÍ BLESKU!
Do tmy prchá
volavčí
křik plný stesku.*
(Novák, Vladislav)

*Moře ztemnělo,
hlasy divokých kachen
jsou lehce bílé.*
(Jochmann)

*V strnávání nad mořem
bílý záblesk
výkřik divoké kachny*
(Líman)

*Noc na jezeře.
Divokých kachen hlasy
jsou mdlé a bílé.*
(Breska)

Mnozí současní autoři, ať už se o haiku pokoušejí, či platí za jeho skutečné mistry, považují haiku za literární formu, která prověří nejen autorovo nadání a schopnost tvůrčí kázně, ale také jeho nejněrnější vztah ke světu. Haiku nevyhnutelně odráží nejzákladnější rysy autorova vnímání: proto má v každé době mnoho obdivovatelů, mnohem méně autorů, a jen skutečná hrstka jedinců se stane (či spíše se narodí) skutečnými mistry této formy. Antonín Líman cituje jednoho z největších současných japonských prozaiků, Ibuse Masudžiho, jenž se mu svěřil: „*Víte, já jsem se vždycky chtěl stát básníkem haiku, protože si myslím, že haiku je vrcholná forma japonské literatury, ale dobré haiku vám přijde tak jednou za rok, a tak jsem musel začít psát prózu, abych se uživil*“ (Líman, 1996, s. 9–10). To však čtenáře a obdivovatele trápit nemusí. Haiku je pro nás cennou inspirací v současném postmoderním zájmu o vrcholy a základy celosvětového kulturního dědictví. Představuje klíč k japonské kultuře. Haiku „*vyjadřuje japonského génia v nejpřístupnější a nejsevěřenější formě*“ (Líman, 1996, s. 10). Především nám však může být haiku pomůckou při hledání a znovuoživování hodnot naší vlastní kultury, letným a skromným, ale o to oslnivějším zábleskem smyslu v naší duchovní nejistotě.

Vř Barban
Repro archiv

Literatura:
Bašó: *Měsíce a květy* (překlad a předmluva M. Novák a J. Vladislav). Praha, SNKLU 1962
Breska, J.: *Mléčná dráha* (antologie haiku). Praha, Aurora 1999
Líman, A.: *Pár much a já* (malý výběr z japonských haiku). Praha, Dharmagaia 1996
Navrátil, J.: *Uvedení do Zenu*. Liberec, Dialog / Severočeské nakladatelství 1990
Sto básní – *stará japonská poezie* (překlad a doslov H. Honcoopová). Národní galerie v Praze 1997
Světová literatura, č. 3: *zen... ZEN!* 1992/XXXVII
Watts, W. A.: *Cesta zenu* Olomouc, Votobia 1995
Wemisch, I.: *Proslýchá se* Brno, Petrov 1996

