

Výtvarné zpracování knih s japonským haiku

Michaela Kristlová



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Ateliér Grafický design

Akademický rok: 2019/2020

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE
(projektu, uměleckého díla, uměleckého výkonu)

Jméno a příjmení: **BcA. Michaela Kristlová**
Osobní číslo: **K17303**
Studijní program: **N8206 Výtvarná umění**
Studijní obor: **Multimédia a design – Grafický design**
Forma studia: **Prezenční**
Téma práce: **Výtvarné zpracování knih s japonským haiku**

Zásady pro vypracování

Rozsah teoretické práce minimálně 40 – 45 stran + obrazové přílohy (dokumentace praktické části). Práci odevzdat v elektronické podobě (dle předepsané celouniverzitní šablony viz směrnice rektora č. 33/2019) ve formátu PDF na 1 ks CD (DVD) nosiče, dále odevzdat 2 kusy výtisků práce v pevné vazbě (v jedné z nich bude vlepeno CD) a 1 výtisk graficky zpracované práce, která má volnější grafickou podobu.

1. Teoretická část: Výtvarné zpracování knih japonských haiku
2. Praktická část: Knihy inspirované japonským uměním

Rozsah diplomové práce: viz Zásady pro vypracování
Rozsah příloh: viz Zásady pro vypracování
Forma zpracování diplomové práce: tištěná/umělecké dílo

Seznam doporučené literatury:

- KOREN, Leonard. Wabi-sabi: pro umělce, designéry, básníky a filozofy. Přeložil Magdalena WELLS. V Praze: K-A-V-K-A, knižní a výtvarná kultura, 2016. ISBN 978-80-270-0082-1
- KOČMAN, Jiří H. Čajové minimum. 6. korigované vyd. Tišnov: Sursum, 2000. ISBN 80-85799-34-0
- KOYANAGI, Mikado. Book Design Of Graphic designers In Japan. PIE Books, 2006. ISBN 978-4894445154
- BOHÁČKOVÁ, Libuše a Vlasta WINKELHÖFEROVÁ. *Vějíř a meč: kapitoly z dějin japonské kultury*. Praha: Panorama, 1987. Stopy, fakta, svědectví (Panorama)
- MACFARLANE, Alan. *Japonsko za zrcadlem*. Zlín: Kniha Zlín, 2013. Tema (Kniha Zlín). ISBN 978-80-87162-65-1
- LÍMAN, Antonín. *Chrást plný květů: výběr ze tří staletí japonských haiku*. V Praze: DharmaGaia, 2011. ISBN 978-80-7436-015-2
- Černá na bílé: současná japonská kaligrafie ze sbírek Národní galerie v Praze : [Galerie výtvarného umění v Chebu 18. ledna – 4. března 2007]*. V Chebu: Galerie výtvarného umění, c2007. ISBN 978-80-85016-82-6
- TAKENAMI, Yoko. *Japonská kaligrafie*. Brno: Computer Press, 2006. Výtvarné techniky (Computer Press). ISBN 80-251-0937-2
- ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO, Vlasta a Oldřich KRÁL. *Soudobá japonská kaligrafie a malba: Praha, Valdštejnská jízdárna, prosinec 1986 – leden 1987: katalog výstavy*. Praha: Národní galerie, 1986. Výstavy (Národní galerie)

Vedoucí diplomové práce: **MgA. Dušan Wolf**
Kabinet teoretických studií

Datum zadání diplomové práce: **1. listopadu 2019**
Termín odevzdání diplomové práce: **15. května 2020**

doc. Mgr. Irena Armutidisová
děkanka



doc. Mgr.A. Pavel Noga, ArtD.
vedoucí ateliéru

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ / DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3;
- podle § 60 odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům;
- pokud je výstupem bakalářské/diplomové práce jakýkoliv softwarový produkt, považuji se za součást práce rovněž i zdrojové kódy, popř. soubory, ze kterých se projekt skládá. Neodevzdání této součásti může být důvodem k neobhájení práce.

Prohlašuji, že:

- jsem na bakalářské/diplomové práci pracoval samostatně a použitou literaturu jsem citoval. V případě publikace výsledků budu uveden jako spoluautor.

Ve Zlíně dne:6. 12. 2019.....

Jméno a příjmení studenta: ...BcA. Michaela Kristlová.....

.....
podpis studenta

Prohlašuji, že odevzdaná verze bakalářské práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou totožné.

ABSTRAKT

Téma diplomové práce je japonské haiku a jeho výtvarná podoba. Práce je zaměřena na sledování vlivů a estetických ideálů, které jsou spojeny s poezií haiku a jejími autory. Tyto vlivy a ideály jsou pak dále hledány i ve výtvarných formách, které haiku doprovází – v kaligrafii a v ilustracích. Dílčím cílem je zhodnocení zpracování haiku v České republice u japonských a českých autorů. Výsledkem praktické části je zpracování knihy nejznámějšího japonského autora haiku Macua Bašóa, Úzká stezka do vnitrozemí, kde jsou uplatňovány získané hodnoty a estetické principy.

Klíčová slova: bašó, haigu, haiku, haibun, japonské umění, Japonsko, kaligrafie, wabi-sabi, zen

ABSTRACT

The topic of the diploma thesis is Japanese haiku and its artistic similarity. The work is focused on monitoring the influences and aesthetic ideals that are associated with haiku poetry and its authors. These influences and ideals are also sought after in the art forms that accompany haiku - in calligraphy and illustrations. A partial goal is an evaluation of the processing of haiku in the Czech Republic by Japanese and Czech authors. The result of the practical part is the elaboration of a book by the most famous Japanese haiku author Macu Bašó, The Narrow Road to the Deep North, where the acquired values and aesthetic principles are applied.

Keywords: basho, haigu, haiku, haibun, Japanese art, Japan, calligraphy, wabi-sabi, zen

OBSAH

| | |
|---|-----------|
| ÚVOD | 10 |
| I. TEORETICKÁ ČÁST | 11 |
| 1 MYŠLENÍ..... | 12 |
| 1. 1 ZEN BUDDHISMUS..... | 12 |
| 1. 2 ŠINTOISMUS | 13 |
| 1. 3 WABI SABI..... | 14 |
| 1. 3. 1 Duchovní hodnoty | 16 |
| 1. 3. 2 Estetický ideál..... | 17 |
| 1. 3. 3 Reakce na dobu | 18 |
| 1. 4 DALŠÍ ESTETICKÉ A POETICKÉ PRINCIPY | 19 |
| 1. 4. 1 Šibui, mingei..... | 19 |
| 1. 4. 2 Mudžó, mono no aware | 19 |
| 1. 4. 3 Júgen, jódžo | 19 |
| 2 HAIKU A JEHO VÝTVARNÁ FORMA..... | 20 |
| 2. 1 HAIKU JAKO POEZIE | 20 |
| 2. 1. 1 Forma a kompozice | 21 |
| 2. 1. 2 Poustevnický ideál – wabišii..... | 21 |
| 2. 1. 3 Ideál prostoty..... | 22 |
| 2. 1. 4 Témata, náměty, symbolika | 22 |
| 2. 1. 5 Haibuny..... | 23 |
| 2. 2 AUTOŘI HAIKU | 23 |
| 2. 2. 1 Macuo Bašó (1644–1694)..... | 23 |
| 2. 2. 2 Buson Josa (1716–1784) | 25 |
| 2. 2. 3 Issa Kobajaši (1763–1827) | 26 |
| 2. 2. 4 Šiki Masaoka (1867–1902) | 27 |
| 2. 2. 5 Santóka Taneda (1882–1940)..... | 27 |
| 2. 3 HAIGA..... | 28 |
| 2. 4 BUNJINGA – LITERÁTSKÁ MALBA | 29 |
| 2. 4. 1 Ike no Taiga (1723–1776) | 29 |
| 2. 4. 2 Buson Josa..... | 30 |
| 2. 4. 3 Tomioka Tessai (1837–1924)..... | 31 |
| 2. 5 LITERÁRNÍ MAGAZÍNY ZAMĚŘENÉ NA POEZII..... | 33 |
| 2. 5. 1 Časopis Hototogisu | 33 |
| 2. 5. 2 Gunzó..... | 33 |
| 2. 5. 3 Tokyo Poetry Journal | 34 |
| 3 KALIGRAFIE..... | 35 |
| 3. 1 CESTA PÍSMSA..... | 35 |

| | |
|---|-----------|
| 3. 2 PSANÍ A ZNAKY | 36 |
| 3. 3 POMŮCKY | 39 |
| 3. 3. 1 Hedvábí, papír | 39 |
| 3. 3. 2 Štětce | 40 |
| 3. 3. 3 Tuš | 41 |
| 3. 3. 4 Třecí kámen | 41 |
| 3. 4 KOMPOZICE | 42 |
| 3. 5 UKÁZKY KALIGRAFIE – HAIKU | 42 |
| 4 JAPONSKÉ MALÍŘSTVÍ A DŘEVOŘEZ | 43 |
| 4. 1 ZENOVÉ UMĚNÍ – SEKTA ZEN | 43 |
| 4. 2 SUMI-E – TUŠOVÉ MALÍŘSTVÍ | 44 |
| 4. 3 JAPONSKÝ DŘEVOŘEZ | 44 |
| 4. 3. 1 Ukijo-e | 45 |
| 4. 3. 2 Hišikawa Moronobu (1618–1694) | 46 |
| 4. 3. 3 Kacušika Hokusai (1760–1849) | 46 |
| 4. 3. 4 Kitagawa Utamara (1753–1806) | 47 |
| 4. 3. 5 Utagawa Hirošige (1797–1858) | 47 |
| 5 JAPONSKÝ KNIŽNÍ DESIGN | 49 |
| 5. 1 KNIHTISK | 49 |
| 5. 2 KNIŽNÍ VAZBA | 52 |
| 5. 3 SOUČASNÝ KNIŽNÍ DESIGN | 53 |
| 5. 3. 1 Haiku | 53 |
| 5. 3. 2 Ostatní knihy | 54 |
| 6 HAIKU A ČR | 56 |
| 6. 1 SBÍRKY HAIKU A HAIBUNY JAPONSKÝCH AUTORŮ | 56 |
| 6. 1. 1 Chrám plný květů | 56 |
| 6. 1. 2 Pár much a já. Malý výběr z japonských haiku 17.–19. stol. | 57 |
| 6. 1. 3 Boží člověk Issa – Výběr z haiku Kobajaši Issy | 57 |
| 6. 1. 4 Úzká stezka do vnitrozemí – Bašó | 58 |
| 6. 1. 5 Pod tíhou měsíce – Masaoka Šiki | 58 |
| 6. 1. 6 Tráva podél cesty – Santóko Taneda | 59 |
| 6. 1. 7 Oči vážky / Krůpěj rosy – haiku Issa Kobajaši | 60 |
| 6. 2 SBÍRKY HAIKU ČESKÝCH AUTORŮ | 60 |
| 6. 2. 1 108 haiku – Jakub Zeman | 61 |
| 6. 2. 2 Kobajaši Issa – 108 nevydaných haiku | 61 |
| 6. 2. 3 Petr Petříček – Dvanáct měsíců | 61 |
| 6. 2. 4 Miloň Čepelka – Deníky haiku | 62 |
| 6. 2. 5 Karel Trinkewitz (1931–2014) | 62 |

| | |
|---|-----------|
| II. PRAKTICKÁ ČÁST..... | 63 |
| 7 ÚZKÁ STEZKA DO VNITROZEMÍ..... | 64 |
| 7. 1 INSPIRACE..... | 64 |
| 7. 2 PRACOVNÍ PROCES | 66 |
| ZÁVĚR..... | 70 |
| SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY | 72 |
| INTERNETOVÉ ZDROJE | 74 |
| SEZNAM OBRÁZKŮ..... | 75 |

ÚVOD

Ve své teoretické práci zkoumám téma haiku, tedy krátké japonské básně, a jejich výtvarné zpracování v tradiční i novodobé formě. Velmi nápomocnou knihou, ze které jsem čerpala napříč všemi kapitolami, se mi stala kniha *Vějíř a meč* (Boháčková, Winkelhöferová, 1987). Také mi mnoho informací poskytly doslovy pana Antonína Límana a Heleny Honcoopové ve sbírkách japonských haiku, které u nás vyšly.

Abych blíže pochopila kroky, které vedou k literární i výtvarné formě haiku, věnuji se kořenům v japonské kultuře a umění, které začínají u zen buddhismu. Další inspirační vliv je v Japonsku šintoismus, což je náboženství, které vzniklo přímo v Japonsku a mělo zásadní vliv na vztah tamějších obyvatel k přírodě. Blíže rozebírám termín wabi-sabi – pojem japonské estetiky, jehož hodnoty jsou blízké hodnotám haiku. Pomáhá mi to tak blíže pochopit vnímání a pohled na to, co je pro Japonce krásné.

V druhé kapitole se věnuji samotnému haiku, jeho terminologii, historii a principům. Zmiňuji uplatňované ideály, které přímo či nepřímo vycházejí z estetických principů, jimž se věnuji v předcházející kapitole. Představuji zde také tři hlavní a tradiční básníky – Macuo Bašó, Buson Josa, Issa Kobajaša a dva představitele volnějšího moderní proudu – Šiki Masaoka a Santóko Taneda. Rozebírám hlavní výtvarné žánry, které jsou s haiku spojovány (literátská malba bunjinga a haiga) a jejich hlavní představitele včetně ukázek děl. Poslední podkapitolu věnuji japonským časopisům, které se zaměřují na haiku.

Třetí kapitola se věnuje kaligrafii, jejímž prostřednictvím se haiku často interpretovala. Stručně tedy vysvětluji pojem kaligrafie s ohledem na Japonskou kulturu a základní seznámení s technikou kaligrafie.

Čtvrtá kapitola se pak stručně zaobírá japonských tušovým malířstvím a dřevořezem, které se k haiku okrajově vztahují. Blíže rozebírám termín ukijo-e, tedy obrazy pomíjivého života, jež zachycují prchlivost okamžiku stejně jako haiku. Na tuto kapitolu navazuje kapitola o japonském knihtisku, zmiňuji jeho vznik, vývoj i ukázkou současného knižního designu v Japonsku.

Poslední kapitola je shrnutí vybraných sbírek haiku, které vyšly v České republice, a to jak japonských, tak českých autorů s ohledem na grafické zpracování a výtvarný doprovod.

V praktické části práce zpracovávám cestovní deník *Úzká stezka do vnitrozemí*, jehož autorem je Macuo Bašó. Tato kniha se stala vzorem pro spousty dalších básníků, kteří šli tuto trasu po jeho stopách. Knihu doplňuji svými ilustracemi, které vycházejí z principů japonské grafiky.

I. TEORETICKÁ ČÁST

1 MYŠLENÍ

Japonská kultura se vyvíjela a utvářela pomocí několika myšlenkových tradic – domácí kult šintó, vliv buddhismu z Indie i vliv čínského konfucianismu a taoismu. Tato učení se vzájemně prolínala, měla tolerantní charakter a souběžně je ještě doplňovala lidová náboženství se svými zvyky, vírami a rituály. Výsledek tak byl, že většinou jedinec tradiční japonské společnosti participoval na více nebo všech tradicích zároveň, nesvazoval se dogmaticky jen jedním učením a nehlásil se k jediné víře. Učení nezastávalo soustavu náboženských příkázání, spíše podněcovalo k morálce a dobrým mravům.

Já se v této kapitole budu blíže věnovat těm učením, která svým myšlením ovlivňovala především japonskou estetiku a vnímání krásy.

1. 1 ZEN BUDDHISMUS

Zen je označení pro odnož buddhismu, který vznikl v 5. st. v Indii a který indický buddhistický mnich Bódhidharma rozšířil do Číny. Ve 12.–13. století se začal šířit i do dalších zemí, zejména do Japonska, kde se brzy stal náboženstvím samurajů, což vedlo ke kultu válečníka.

Zen, v původním indickém sanskrtu slovem *dhjána*, označuje soustředěné spočívání, v Číně slovo přejali do podoby *čchan* (meditace), z čehož se pak vyvinulo japonské *zen*.

Zen je na rozdíl od tradičního buddhismu více neformální, jeho stoupenci ho považují za učení předávané beze slov, od mysli k mysli, respektive od srdce k srdci. Není nutná kompletní znalost a načtené texty o buddhismu. Dle nich není nejpodstatnější co a kde přesně Buddha řekl, protože smysl těchto slov se týká přímo toho okamžiku, místa a posluchačů. Pro zenové mnichy je nejdůležitější osobní zkušenost získaná probuzením, vlastní vnímání skutečné podstaty světa kolem nás. A k nalezení této pravdy bylo zapotřebí meditace, nikoliv studium textů, které dle nich naopak učence rozptylovalo a odvádělo ho od probuzení. Domnívali se, že každý má povahu Buddhy a může ji v sobě najít právě pomocí meditace, nejčastěji ve známé poloze vsedě v lotosové pozici *zazen*. Zdrojem poznání je pak náhlý chvilkový záblesk poznání, tzv. **satori**, prožití čistého přítomného okamžiku. Praktikanti zenu tvrdí, že satori nelze vysvětlit a popsat slovy a proto jej vyjadřují častěji kaligrafií nebo obrazem.

Intimní souvislost básnictví a výtvarného umění se stoupenci Zenu¹ vychází ze zenové zkušenosti jednoty a totality vesmíru, že člověk je jedno s univerzem a vše prožívá jako posvátné. Toto splynutí s přírodou dokonale vyjadřuje zenové umění, především tušové malířství zenga (podrobněji v samostatné kapitole) či čajový obřad. (Boháčková, 1987, s.122)

Zenový buddhismus hraje důležitou roli v životě Japonců hlavně skrze náboženství a přístup k životu, jeho přítomnost ale lze nalézt v kulturní sféře – objevuje se v literatuře (*haiku*), v malbě (*ukijo-e*), v aranžování květin (*ikebana*), v divadle (*drama*).

1 v knize *Knihy Vějířů* (Boháčková, Winkelhöferová, 1987) autorky o skupinách stoupců určitého smýšlení hovoří jako o sektách – sekta Zenu, Lotosová sekta, sekta Čchan atd.

1. 2 ŠINTOISMUS

Náboženství Šintó nepatří k velkým náboženstvím jako křesťanství, buddhismus či islám, ale pro Japonce je významné tím, že jako jediné vzniklo přímo v Japonsku a nebylo ani později vytlačeno novými náboženstvími, která přicházela. Šintoismus nemá konkrétního zakladatele, koherentní nauku ani jasná pravidla, kánony či dogmata. Je to původem animistické polyteistické náboženství, které vychází z úcty k přírodě – považuje ji za posvátnou. Název Šintó vznikl v období Nara² a je složen ze znaků „šin“ (神), ve významu něčeho, co přesahuje člověka svou kvalitou, v našem světě je to překládáno jako „bůh“, a ze znaku „tó“ (道 – v čínštině se znak používá pro Tao) ve významu cesta. Šintó se tak dá přeložit jako cesta bohů. Nejspíše právě zde se pro Japonce rodí důležitost významu cesty, podobně se totiž v japonském umění nachází i např. kadó – cesta květin, čádó – cesta čaje, šodó – cesta písma či bušidó – cesta válečníka.

Základní myšlenka tkví v uctívání **kami** (神 – znak znamená také „nahore“, což se metaforicky vztahuje k vyšším silám, nadpřirozeným schopnostem). Kami se do cizích jazyků překládá jako bohové, božstvo, božské síly, duchové atd., ale pro Japonce se pojem bůh od západního monoteistického pojetí „Boha“ velmi liší. Ve skutečnosti kami nejsou jen ti nejvyšší bohové, ale označují tímto pojmem bohy vyššího i nižšího řádu, přírodní síly, zemřelé předky. Je to síla, duch, který není jen „někde v nebi“, ale nachází se ve všem živém i neživém a všude okolo – ve stromech, skalách, pramenech, ale i např. v nástrojích a předmětech, které vyrobili lidé. Japonci cítí kami i při intenzivních pocitech, může být špatné i dobré kami. Kami uctívali kolektivními rituály tzv. *macuri*, především tancem, zpěvem a hudbou. Tyto rituály se mohly odehrávat téměř kdekoliv, v domácnostech nebo pod širým nebem, kde se očekávala přítomnost kami. Nevznikla tak zde potřeba sakrálních staveb, což je další odlišný rys od většiny jiných náboženství. Stavěly se pouze skromné nenápadné svatyně (*mija*), kde mohl být uložen zástupný předmět kami, a místo se tak stalo jeho sídlem. Shromažďování se však nekonalo uvnitř v interiéru budovy, ale v prostoru venku kolem svatyně. Do tohoto prostoru se vstupuje bránou (*torii*), která symbolizuje vstup na posvátné území. Tato brána je nejnápadnějším a také nejznámějším znakem šintoistických svatyní. Před svatyní také bývá umístěna nádrž s vodou a dřevěná nádoba s rukojetí, se kterou se vyplachují ústa, a před vstupem do svatyně je potřeba se rituálně očistit. To vychází z velkého důrazu na čistotu, protože věřili, že „rituální nečistota“ (*kegare*) odpuzuje kami. Očistit se bylo potřeba např. v případě přírodní pohromy nebo nemoci či smrti někoho, s kým člověk přišel do styku, aby se zabránilo „šíření zla“. Sloužily k tomu nejčastěji pusty, které spočívaly nejen v absenci masa, ale byl tím myšlen také sexuální půst nebo omezení hygieny.

Šintó učí Japonce především k přirozené úctě a pokoře k přírodě, díky tomu mají výraznou schopnost oceňovat krásu přírody i její proměny. Kladou velký důraz na harmonii s přírodou mnohem více než ostatní národy, což se velmi odráží i v jejich kultuře a umění (viz ikebana, tradiční japonská architektura, wabi-sabi, japonské zahrady). Vlivem šintó také většina činností, od pití čaje přes malování dramatu *nó* až po otevírání nové budovy, dostává „posvátný nádech“,

2 Historické období Nara v letech 710 až 794 n. l.

jelikož je často doprovází obřad, který většinou provádí šintoističtí kněží. (Macfarlene, 2013, s. 180)

Vliv šintó můžeme vidět např. i u zápasů sumo, kdy kněží před zápasem očišťují zápasíště vodou a sypou jej solí, nebo i později v japonské pop-kultuře manga a anime (např. ve filmu *Cesta do fantazie*, 2001).



Obr. 1. Ukázka brány torii.

1. 3 WABI SABI

Principy wabi-sabi jsou nejen principy tradičního pojetí krásy, ale je to také způsob života, cesta, jak život lze vnímat a dívat se na něj. Tak jako i mnoho jiných japonských výrazů, nelze slovo wabi-sabi přeložit doslova. V češtině se jako nejbližší ekvivalenty používají slova rustikální a nebo primitivní, ale ani jedno není úplně přesné. Když se to rozvede dál, synonyma estetiky wabi-sabi odpovídají slovům a výrazům – prosté, nedokonalé, obyčejné, drsné, mající hrubý a nepravidelný povrch. Se slovy rustikální a primitivní můžeme shledat jisté podobnosti, ale ani jedno neodpovídá doslova. Podobnost je zemitost, prostora, skromnost, přírodní materiály a nedokonalost z toho plynoucí.

Komplikovanost překladu přesného znění wabi-sabi je způsobena také tím, že wabi a sabi jsou v japonštině dvě odlišná slova s odlišnými významy, která jsou spojena dohromady a tvoří tak nový celek. Obě jsou ale odrazem jedné estetiky – nevtíravé, tlumené, zároveň dojemné krásy. Původně slova měla spíše negativní znění, sabi znamenalo „studený, povadlý, chudý“, wabi představovalo bídu života o samotě v přírodě, bezútěšnost a smutek. Kolem 14. století se ale významy slov měnily k pozitivnějším hodnotám – samota a chudoba poustevníků byla dobrovolná a vnímala se jako příležitost k duchovnímu obohacení a růstu. Pochmurná prostota se tak začala brát jinak a stala se základem pro čistou krásu, obzvláště naklonění jí byli básníci. (Koren, 2016, s. 24)

Ideál sabi více odkazuje k materiálním předmětům, umění a literatuře, vnějškovosti a objektivitě. Symbolizuje opuštěnost, melancholickou samotou, kdy můžeme naslouchat svému vnitřnímu hlasu, poetickou krásu smířenosti a stárí. Winkelhöferová o něm hovoří jako o koncepci krásy, jíž dovedou ocenit především starší lidé, kteří více prožívají „poezii uvadání, jaké s sebou přináší

podzim v přírodě i v životě“. (1987, s. 142) Spojuje jej s půvabem omšelosti, patiny starobylosti i stáří. Toto pojetí bylo obzvlášť blízké básníkovi Bašóovi v 17. st., jsou to tak principy, které se často objevují i v jeho haiku.

Ideál wabi více směřuje k způsobu života, duchovní cestě a subjektivitě filozofického pojetí prostorových událostí. Pojem wabi se formoval ve středověku, který byl příznačný poustevnickým životem, kdy člověk odcházel do ústranní samoty, kde se mohl „oprotit od utrpení, hmotných starostí i citových svazků s pozemským životem, oddat se rozjímání o smyslu života a hledat pravdu a krásu ve střídmé prostotě“. (Winkelhöferová, 1987, s. 143) Chudoba a samota je v tomto pojetí brána jako osvobození člověka. Tento ideál doprovází také např. čajový obřad.

Pojem wabi-sabi tak lze vysvětlit/definovat přiblížením jeho hodnot, nejsou to hodnoty jen estetické, ale také duchovní, což plyne ze skutečnosti, že tento pojem je blízký také buddhistickým mnichům.

„Wabi není pouhou duševní reakcí na určité prostředí, je v něm přítomen estetický princip, bez něhož by již wabi nebylo estetickým oceněným prostoty, jednoduchosti – hledání krásy a pravdy ve střídmé prostotě je synonymem osvobození člověka; wabi je i výchozím bodem básníků, jako byl Saigjó a Bašó.“ (Richard, s. 29)

„Pro básníky jako byl Saigjó anebo Bašó, nebylo wabi jen poetickým estetickým ideálem, nýbrž i základním nazíráním na lidský život.“ (Winkelhöferová, 1987, s. 143)

Wabi-sabi se projevilo ve většině žánrů tradičního japonského umění, zejména v čajovém obřadu, keramice a také u školy haiku Macua Bašóa. Čajovní mistři wabi-sabi vnímali jako stav mysli a tato báseň³ (Okakura, 2000, s. 45) je podle čajmistra Sen Rikjúa vyjádřením toho, co je wabi-sabi:

*ohlédl jsem se
žádné květy
žádné zbarvené listí
na mořském pobřeží
osamělá chatrč
v ubývajícím světle
podzimního večera*

Že má wabi-sabi blízko k čaji dokazuje i vyjádření Korena: „Uměleckým cílem, v němž se realizovalo wabi-sabi v celé své podstatě, byl čaj.“ (2016, s. 34) Estetika se zde promítala zejména v čajové keramice.

3 Autor básně je Fudžiwaro no Teika (1162–1241).



Obr. 2. Ukázka čajové keramiky v estetickém ideálu wabi-sabi.

1. 3. 1 Duchovní hodnoty

Dle Korena: „Věci buď mizí v prázdnu nebo se z něj vynořují. Svět se ničí a zároveň buduje.“ (2016, s. 44) Wabi-sabi si pokládá otázku – jaký je svět? Odpověď dle tohoto ideálu vychází z pozorování přírody. I když se snažíte ovládnout přírodu pomocí lidské technologie, všechno ovládnout nemůžete. Můžete třeba změnit tok řeky a pobřeží oceánu, ale počasí lze změnit nelze. Nesvedete nic s horkým létem ani se suchou zimou. Nemůžete ovládnout období dešťů. Japonci se ze začátku snažili přírodu ovládnout, ale proti zemětřesení, sopečným erupcím, tsunami a častým tajfunům nedokázali nic. Příroda byla silnější a nepředvídatelná, věděli sice, že to přijde, ale nevěděli kdy. A i když to tedy nemohli ovládnout, nebojovali proti ní, ale učili se z toho, a z kontaktu s přírodou si odnesli tři základní poučky, které se staly důležitými hodnotami pro ideál wabi-sabi.

NIC NENÍ STÁLÉ

Vše se jednou opotřebuje, vše směřuje k prázdnu, vše jednou upadne do zapomnění a nebytí. Věci, které jsou hmotné, fyzicky pevné a nehybné, i věci pro nás v hmotnosti abstraktní, jako hvězdy a planety, a hodnoty, které jsou nehmotné – to vše je jen iluzí své stálosti a životnosti.

NIC NENÍ DOKONALÉ

Každá věc, co existuje, má na sobě nějaký prvek nedokonalosti. Někdy už je to patrné hned, někdy až když se podíváme hodně zblízka. Časem se pak tyto nedokonalosti a nepravidelnosti prohlubují.

NIC NENÍ ÚPLNÉ

Všechno neustále zaniká a vzniká a nelze definovat, kdy nastává „úplnost“ a dokonalost. Co je dokonalost? Novorozeně, dospělý člověk, stařec? Podle wabi-sabi nelze určit, ve které fázi je osud naplněn a dokončen.

I Macfarlene ve své knize Japonsko za zrcadlem o Japoncích zmiňuje, že nehostinnost tamější krajiny a množství všech destruktivních sil, výrazně utváří jejich vztah k životu, přírodě a pře-

devším tolik v Japonsku zmiňované pomíjivosti. Modelovým příkladem je tsunami, ničivá příbojová vlna vyvolaná zemětřesením, jejíž pojmenování vzniklo právě v Japonsku a znamená dlouhá vlna v přístavu. Právě tsunami je typické svou obrovskou ničivostí, během okamžiku je vše pryč. Pomíjivost. „Většina japonské duchovnosti, filozofie a umění vychází právě z uvědomování si této skutečnosti.“ (2013, s. 63)

Koren po třech základních hodnotách, na kterých wabi-sabi staví, zmiňuje ještě další.

PŘIJETÍ NEVYHNUTELNÉHO

Míní se tím rozvaha nad vlastní smrtelností – jedinec se potýká s existencionální samotou. Cítíme smutek, ale zároveň lze nalézt útěchu v tom, že vše živé čeká stejný osud.

ZBAV SE VŠEHO ZBYTEČNÉHO

Wabi-sabi říká: „Materiální chudoba, duchovní bohatství.“ (Koren, 2016, s. 61) Nabádá k tomu najít křehkou rovnováhu mezi potěšením, které nám věci poskytují – protože nelze se oprostit od toho, že žijeme ve světě věcí – a mezi požitkem, který nás od věcí osvobodí. Jinými slovy – těšit se z žití, z obyčejného prožívání, nikoliv z luxusu a bohatství.

ZAMĚŘ SE NA PODSTATU A NEVŠÍMEJ SI MATERIÁLNÍ HIERARCHIE

Ve wabi-sabi neexistuje pojem cenný, poněvadž z toho by jinak vyplývalo, že něco jiného je méně cenného nebo bezcenného. Tato rovnocennost se nacházela především v čajových místnostech, kde si každý byl roven, nebylo důležité jeho postavení, a dokonce ani jeho jméno. Nefunguje zde materiální hierarchie na základě peněz. Venku jasně stanovené společenské třídy se zde slévají do jedné, všichni jsou stejně živí a smrtelní.

1. 3. 2 Estetický ideál

Vyumělkovaná, dokonalá a okázalá krása se brala jako nevkus. Estetický ideál wabi-sabi byl tak přímo opačný – prostý, nedokonalý.

Asymetrie, patina starobylosti, drsný a nepravidelný povrch, nedokonalost. Jednoduché měkké tvary a linie, většinou zemité a šedé barvy pouze s nádechem barevnosti. Koren s ideálem zmiňuje také intimitu. Dle něj jsou předměty wabi-sabi spíše malé, tiché, niterné, místa odloučená a důvěrná. Nabádají: „Pojď blíž, dotkni se, utvoř si vztah.“ (2016, s. 68)

1. 3. 3 Reakce na dobu

Wabi-sabi je podobně jako třeba modernismus reakcí na tehdejší dobu, na pozlátko a hladkou nabubřelost, přesto se však pracuje s rozdílnými hodnotami. Koren používá termín modernismu jako vhodný pro lepší pochopení „co je a není wabi-sabi“ (2016, s. 27), a to konkrétně díky srovnání těchto dvou termínů a jejich hodnot mezi sebou.

| WABI-SABI | MODERNISMUS |
|--|--|
| soukromá sféra | veřejná sféra |
| intuitivní pohled na svět | logický a racionální pohled na svět |
| relativní | absolutní |
| osobní, idiosynkratická řešení | univerzální, ukázková řešení |
| pokrok neexistuje | víra v pokrok |
| přítomnost | budoucnost |
| přírodu nelze kontrolovat | příroda jde ovládnout |
| příroda | technologie |
| přizpůsobení přírodě | přizpůsobení strojům |
| organická forma – měkké neurčité tvary, hrany | geometrizační forma – ostré, přesné, jednoznačné tvary a hrany |
| metaforou je miska – libovolný, nahoře otevřený tvar | metaforou je krabice – pravoúhlá, přesná |
| přírodní materiály | člověkem vytvořené materiály |
| ostentativně hrubé | ostentativně hladké |
| degradace, opotřebování, koroze, znečištění | udržování vzhledu, čistota |
| usilování o expanzi smysly přenášených informací | usilování o redukci smysly přenášených informací |
| nevadí dvojznačnost, protimluv | nepřipouští dvojznačnost, protimluv |
| teplé | studené |
| obecně tmavé a ponuré | obecně světlé a jasné |
| funkce a užítkovost nejsou podstatné | funkce a užítkovost jsou hlavními hodnotami |
| ideálem je nedokonalost materiálu | ideálem je dokonalost materiálu |
| nestálost | trvalost |

Oba pojmy se vztahují k předmětům a prostoru, který byl vytvořen člověkem a vymezují se vůči době, ve které vznikly. Wabi-sabi je silnou reakcí na přepych a na dokonalost čínského drahého porcelánu 16. století, modernismus se zas radikálně vymezoval vůči klasicismu a eklekticismu 19. století. Oba pojmy nemají rády zdobnost, jsou spíše abstraktní a nejdou ruku v ruce s ideály krásy.

1. 4 DALŠÍ ESTETICKÉ A POETICKÉ PRINCIPY

V japonské kultuře se objevuje hned několik estetických ideálů, které se promítaly do celé japonské kultury a pomáhaly tak vytvořit její identitu. Ideály určoval kulturní směr i životní styl dané éry. Ideály se v průběhu doby měnily, ale spíše se rozšiřovaly a obohacovaly, než že by šly vzájemně proti sobě nebo měly radikální rozdíly v přístupu.

1. 4. 1 Šibui, mingei

Třetí estetický princip doplňující wabi-sabi už není tak známý, je to šibui. Šibui se používá pro střízlivou a přirozenou krásu. Krása kvalitní, ale na pohled nenápadná, což bylo příznačné například pro oděv. Šibui znamenalo krásu, kterou dokázal ocenit kultivovaný znalec, nemámila na prvotní lesk.

1. 4. 2 Mudžó, mono no aware

Mudžó je pojem z buddhistického učení a znamená pomíjivost a nestálost v naší existenci. Oceňování pomíjivosti se promítlo do *mono no aware*, což lze přeložit jako tklivost, dojetí z věcí. Je to vyjádření citlivosti vůči pomíjivému, melancholické vědomí o tom, že každá vteřina, každý okamžik je křehký a prchlivý. Je to povzdech nad vytříbenou krásou, která díky své křehkosti brzy zanikne. Typickým příkladem jsou v Japonsku třešňové květy nebo krása mladé ženy. Objevuje se zde teskná krása, patos a melancholie. Vše neustále vzniká a zaniká, lpění na něčem, co je pomíjivé, je zároveň i trýznivé, a proto nicotné. To úzce souvisí i s filozofií wabi-sabi – vše neustále vzniká a zaniká, nic není stálé.

1. 4. 3 Júgen, jódžo

Júgen označuje nadpozemskou, nadskutečnou krásu, která je mysteriózní a má skrytý smysl, je nejasná. Termín je původem z Číny, kde se používal pro věc, která leží příliš hluboko na to, aby mohla být spatřena či pochopena. Básník Kamo no Čómei o něm na přelomu 12.–13. století pronesl, že je to „cit nevyjádřený slovy, vize neviděná tvaru.“ (Winkelhöferová, 1987, s. 141) Největší obliba a rozvoj tohoto estetického principu byly v 12.–15. století, objevuje se především v básních waka⁴ a divadle nó.⁵ Podle tradičního pojetí hodnota umění spočívala především v tom, že zviditelňovala neviditelné taje přírody a života. Později z něj vycházely principy wabi-sabi.

Jódžo je částečně v souladu s júgenem, znamená „cit navíc“. Tento poetický a estetický princip se používal především v básních tanka a jeho posláním bylo, aby báseň obsahovala něco hlubšího než jen prosté významy slov.

4 **básně waka** – tradiční básnická forma později nazývaná jako **tanka** se schématem slabik 5-7-5-7-7. Vycházela z ní řetězová báseň renga, ze které se později osamostatnilo první tříverší – haiku.

5 **divadlo nó** – tradiční japonské divadlo se stylizovanými maskami, hraji v něm pouze muži.

2 HAIKU A JEHO VÝTVARNÁ FORMA

Haiku je specifická japonská báseň, která patří mezi nejznámější žánr z japonské tvorby. Tradiční haiku je pouze a striktně 17slabičné (5-7-5 slabik), díky čemuž se řadí mezi nejtěžší formy poezie. Je to často lyrická báseň s přírodní tematikou, což je podmíněno především japonským kultem přírody – šintó. Díky důrazu na harmonii s přírodou i básníci často byli poutníci a putovali krajinou. Ze zen buddhismu pak přicházela snaha člověka být harmonickou součástí vesmíru, a důležitý byl bezprostřední prožitek skutečnosti. (Kraemerová, 2008, s. 8) Důležitá je i zvukomalebnost slov a pauza, která verše rozděluje do stejně nebo rozdílně velkých významových celků. Haiku ve své podstatě zachycuje dokonalost okamžiku a jeho prchavost, okamžik tady a teď, přítomnost. Je v něm ukryta metafora a ponaučení. Ve spojitosti s haiku se mluví o poetických emocích a tichu, kvůli skromnosti popisných slov, a o upřímném záznamu mimořádného okamžiku.

Priya Hemenway v knize Moudrost východu o haiku hovoří jako o básni „kterou lze vyslovit jedním dechem a která sděluje zkušenosti konkrétního okamžiku“. (2007, s. 143)

Japanolog Antonín Líman v předmluvě Chrám plný květů o haiku hovoří takto: „Tak jako zen, haiku je především, Cesta, duchovní hledání, kde prvotní je prožření a uvědomění, záznam zkušenosti až druhotný.“ V knize Pár much a já zase zmiňuje, že „duchovní zdroje haiku je tedy třeba hledat v pevně zakotveném šintoistickém bytí ve světě, v hlubokém souzvuku přírodního člověka s bližními tvory“. (1996, s. 7)

Minimalismus haiku není „banální“, jak ho může vnímat západní svět, který je dle Límana nemocný egocentrismem. Japonští básníci si naopak uvědomovali zhoubnost egocentrismu a jejich haiku je tak spíše pokusem o překonání ega a sebestřednosti. (2011, s. 7) R. Barthes v knize Říše znaků také trefně naráží na „banálnost“, která haiku mylně doprovází: „Haiku má jednu poněkud fantasmagorickou vlastnost: každý se neustále domnívá, že by jej snadno zvládl sám.“ (2012, s. 110)

2. 1 HAIKU JAKO POEZIE

Forma haiku vychází z básní *haikai no renga* (hravá renga), což jsou tzv. řazené nebo řetězové básně, které sloužily výhradně japonské městské populaci pro pobavení. Nešlo o vážnou formu poezie, spíše o společenskou hru, kdy tvůrci básně improvizovali a skládali ji společně. První autor nahodil první tříverší, druhý na ně musel odpovědět dvojverším atd. V 17. století se první tři verše odtrhly pod názvem haikai a staly se základem pro haiku. Pro autory haiku bylo i poté typické, že svými verši reagovali na haiku jiného autora, nejčastěji těch autorů, kteří byli vzorem. Typická je také reakce na místo a zdroj inspirace, tato vlastní interpretace je často doplněna zmínkou jména vzorového básníka.

První významný básník haiku poezie byl Macuo Bašó v 2. pol. 17. st., mezi další pak patří Buson Josa nebo Masaoka Šiki, který také tuto formu pojmenoval jako haiku a vznikla tak jako samostatný typ básně.

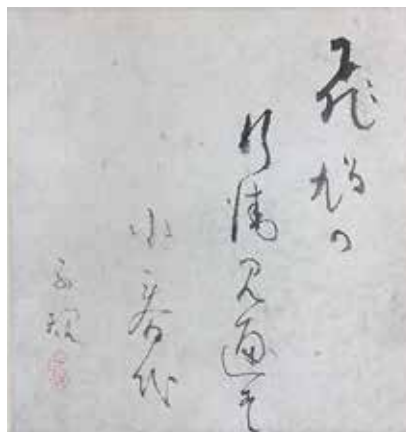
2. 1. 1 Forma a kompozice

Haiku není pouze o události jako takové, zachycuje okamžiky, jejichž subtilní podstata by se dala dobře zachytit i v malbě. Haiku se dá jistě zeširoka rozebírat i z literárního hlediska, mě však zajímá spíše jeho vizuální forma. Tím, že každá báseň je tvořena vždy 17 slabikami, vznikají přibližně stejně dlouhé básně. Svým rozpětím jsou však drobné a tím, že mají lyrický nádech, potřebují často prostor kolem sebe, aby nebyly „rušeny“. Lze na ně tak nahlížet jako na zajímavý typografický aspekt. U haiku se často pracuje hojně s volným prostorem, kdy se i třeba jedna haiku báseň vyskytuje sama na dvojstraně. V japonštině jsou často básně umístěny v kompozici tak, že horní okraj je větší než dolní a volný horní prostor se nazývá obloha – na rozdíl např. od kaligrafie, kde jsou znaky jsou umístěny do horní poloviny – horní okraj je menší než dolní, což je typická kompozice i u nás.

V japonštině vizuální znění básně výrazně ovlivňuje také kaligrafie, to jak jsou jednotlivé znaky psány. Drobná báseň je tak sama o sobě zajímavým vizuálním objektem.

飛鳩の
行衛見通す
小春哉

*A dove in flight –
the way she will go clearly seen
this warm day in the tenth month.*



Obr. 3. ▶ Masaoka Shiki – haiku.

Často se v haiku vyskytuje také pauza, tzv. *kiredži* – něco jako pomlčka za slovem či důraz na něj (doslovně v překladu slovo-řez), Antonín Líman pro tento důraz v českém překladu používá pomlčku a vyskytuje se většinou na konci prvního nebo druhého řádku.

2. 1. 2 Poustevnícký ideál – wabišii

Jak už bylo zmíněno, pojem *cesta* je v japonské kultuře velmi významný. *Wabišii* znamená osamělý a tento poustevnícký ideál provází autory básní haiku. Ti často odcházejí do přírody, žijí prostým životem a na těchto cestách hledají inspiraci pro krátké básně, zachycují svět a okamžiky kolem sebe a někteří je zároveň i doplňují ilustracemi. V návaznosti na to, že autor ve svém osamění píše i maluje, cituji Robina Heřmana: „Dá se říci, že malba vytváří prostor, do něhož vstupuje báseň, aby se v něm udála.“ (Heřman, 2011, s. 8) Zachycení okamžiku je tak ještě umocněnější, v tu chvíli nejde jen o zachycení okamžiku slovy, která jsou prostředníkem k imaginaci oné chvíle, ale ilustrace či kaligrafie onen okamžik dotváří, vytváří ojedinělou atmosféru.

Zároveň zmiňuje, že snahu o co nejpřímější a tedy i nejprostší zachycení okamžiku, měl Kobajaši Issa, jehož jednoduché černobílé ilustrace stály na pomezí abstraktní jednoduchosti až dětské neohrabané kresby.

2. 1. 3 Ideál prostoty

Japonské estetické představy lze charakterizovat jako vyznavačství prostoty a jednoduchosti a to se odráží i v haiku. „Ideál prostoty prodchl celou poezii haiku, neboť bezprostředně souvisel se snahou spokojit se při hledání výrazu s pouhým symbolickým náznakem.“ (Winkelhöferová, 1987, s. 142)

2. 1. 4 Témata, náměty, symbolika

Pro Japonce je typické, že ve většině forem umění (včetně právě poezie, kaligrafie a výtvarného umění), používají obecně srozumitelné symboly, skrz které komunikují s publikem. Velká část umění je tak náznaková a použitými symboly odkazuje nepřímou na něco jiného. Podle Macflarneho se Japonci díky použití symbolu vyhýbají tomu, co je zřejmé a realistické, nabádají k vlastní interpretaci, k použití důmyslu, asociace, sugesce. Dávají prostor mysli. (2013, s. 39) Konkrétní slova tak fungují podobně jako symboly použité ve výtvarném umění. Hlavní inspirační zdroj pro tyto náměty a symboliku byla pro Japonce opět příroda. Ta byla vyjadřována slovním spojením *kačó fúgecu* – květiny, ptáci, vítr, měsíc. (Winkelhöferová, 1987, s. 20) Slova jako slivoň, bambus, žába nebo kapr pro Japonce nepředstavují jen určující botanická a zoologická označení, ale každé takové slovo představuje soubor významů, asociací a představ, se kterými tvůrci pracují.

V poezii haiku se s užitím symboliky setkáváme také a to v podobě tzv. témat. Témata pro haiku byla předem daná a podle Kraemerové se tato témata šířila už od časů dvorské poezie. (2008, s. 9) Mezi nejtypičtější náměty patřila roční období, láska, putování, pocity smutku a stesku, pomíjivost.

Kigo představovalo tzv. zařazovací slovo nebo také sezónní slovo, které začleňovalo báseň nejčastěji do určitého ročního období nebo tématu. Většinou tato slova měla už tradičně dána k čemu odkazují – sníh znamená zimu, vážky léto, žáby jaro apod. Původně pro tato slova byla jistá pravidla, která se musela dodržovat a básníci se je museli nejdříve naučit, aby je posléze mohli porušovat.

Lze pozorovat, že pro Japonce bylo důležité především rozlišování ročních období, protože každé s sebou neslo odlišné významy, náladu a představovalo přírodu jinak. Díky tamějšímu podnebí byly roční období nápadně odlišné a Japonci si těchto proměn v přírodě byli vědomi a svůj životní rytmus tomu přizpůsobovali, stále se snažili být v harmonii s přírodou. Možná i proto hledali odpovídající výrazy k těmto proměnám a rozdílům i ve výtvarném a slovesném umění. Motivy se však promítaly i do běžného života, ženy – především gejši – nosily kimona a vějíře se vzory odpovídající roční době. Některé přírodní motivy se dokonce vázaly k určitému měsíci: borovice – leden, slivoň – únor, kosatce – květen. Většina motivů se ale obecně vztahovala k ročnímu období: sakury – jaro, pstruzi – léto, javorové listy – podzim. Měnily se i zavěšené kaligrafické svitky a obrazy v místnosti (zima – zasněžená hora Fudži...) a rozlišovaly se dle roční doby i tvary váz a barvy čajového nádobí. Podle Winkelhöferové se Japonci díky těmto nenápadným estetickým principům ztotožňovali s atmosférou jednotlivých ročních období a mohli tak vychutnávat jejich půvaby a přednosti. (1987, s. 330)

I v tradičním haiku je proto kladen důraz na důležitost sezónních slov, která nejčastěji hned v úvodu básně čtenáři prozrazují, do jakého období lze báseň zařadit.

2. 1. 5 Haibuny

Haibuny byly drobné cestovatelské deníky, které se skládaly z krátkých próz, haiku a někdy i kresby (*haigu*) – útvar tak často byl tvořen jen jedním autorem, jelikož tyto deníky nejčastěji vznikaly během osamělých poutí po Japonsku. Krátké prózy často byly útržkovitého charakteru, byly to postřehy z cest, popisy krajín a míst, laděné poeticky. Haibuny se pak stávaly inspirací a jakýmsi návodem pro další zájemce o haiku. Ti v nich našli svůj vzor a absolvovali poutě podle stop autora. Nejznámější haibun je Úzká stezka do vnitrozemí od Bašóa, který cestu započal v roce 1689. Část cesty šel se svým studentem a učněm Sorou, který taktéž psal během cesty svůj vlastní deník. Ten se objevil v roce 1943 a 15. června 1978 byl zaznamenán jako důležité kulturní vlastnictví Japonska. Deník se shoduje s Bašóovým vyprávěním, je však brán jako více faktický, zatímco Bašó své texty a básně ještě 5 let přepracovával, než je vydal, a jeho deník je tak více stylizovaný.

2. 2 AUTOŘI HAIKU

2. 2. 1 Macuo Bašó (1644–1694)

Macuo Bašó, původním jménem Macuo Munefusa (pseudonym *bašó* vznikl podle banánovníku, který mu daroval jeden z jeho žáků), se považuje za zakladatele haiku a jeho jméno patří mezi ty nejznámější. Svým dílem přispěl nejen k vývoji haiku, ale byl inspirací pro celou japonskou poezii. Narodil se v rodině chudého samuraje, v Kjótu studoval japonskou poezii, kaligrafii a filosofii a poté se přesunul do Eda (dnešní Tokyo), kde se přidal ke škole Danrin. Postupně si však vytvořil vlastní básnický styl, nazývaný *šófu*, „Bašóův styl“ a nebo také tzv. „pravý styl“, který měl významný vliv na to, kam se haiku dále ubíralo, a kterým si také získal své přívržence a žáky. V Bašóově stylu byly znát přednosti škol Teimon a Danrin, dobrá znalost starých básníků a především studium zenu, kterému se krátkou dobu věnoval. Bašó do původních haiku přidal vážnost a namísto hravých hříček haiku dostalo novou symboliku ze všedního života a přírody. Haiku dostalo vážnost poezie, oddělilo se od původní podoby, kterou mělo z řazených básní, a stalo se samostatným poetickým žánrem.

Básně přinášely čtenáři prostor pro filozofické poselství a hlubší i déle doznívající estetický zážitek, především díky užívání symbolů namísto popisných slov.

Velmi blízký mu byl ideál wabi a sabi – prostota, samota, omšelost a melancholická krása. Nebyl to pro něj jen estetický a poetický ideál, ale i pohlížení na život. Chudoba a samota se stala jakýmsi synonymem pro osvobození člověka, což je ideál, který provází více básníků než jenom Bašóa. Poustevnický život v přírodě se stal vzorem i pro další Bašóovy žáky a spousty z nich se později vydalo po jeho stopách a stezkách, které popsal ve svých haibunech. První byl deník Zápisky z putování na čerstvém povětří (1685), pak následovaly Úryvky z poutníkovy kapsy (1687), Úzká stezka do vnitrozemí (1689, vydáno 1702) a poslední Záznam z Gendžúovy

poustevný (1691). Z toho lze odvodit, že se v pozdějším věku více vydával na cesty. V posledních letech se jeho tvorba začala ubírat jiným novým stylem s prvky bezstarostnosti, který nazval *kamuri* – lehkost.



Obr. 4. Haiku a haigu, autor Macuo Bašó.

Mezi nejslavnější haiku od Bašóa patří báseň o žábě u rybníka (obr. 4).

*Do staré tůně
skočila žába
žbluňk*

I když Bašó občas svá haiku doplňoval ilustracemi, známý je především jako autor haiku. Jako vzor mnoha dalších umělců byl často zobrazován, je tak zachovalých víc ilustrací samotného Bašóa než přímo ilustrací od něj. Často jej ilustroval například Josa Buson, což je po Bašóovi druhý nejvýznamnější básník haiku.



Obr. 5. Vlevo – Loučení Bašóa a Sory v Jamanace, autor neznámý.

Obr. 6. Uprostřed – Básník Bašó se vydává na cestu, Josa Buson.

Obr. 7. Vpravo – Macuo Bašó, portrét, Josa Buson.

2. 2. 2 Buson Josa (1716–1784)

Buson, vlastním jménem Josa Taniguči, byl japonský básník, malíř a kaligraf v období Edo. Je známý především jako autor haiku, tvořil však také básně renga, haibuny a ilustrovaná haigu. Po smrti Bašóa haiku prošlo obdobím úpadku, a až při padesátém výročí od jeho smrti se lidé znovu hlásili o jeho styl a poetické ideály. Až právě Josa Buson prolomil tento úpadek a vyzdvihl haiku znovu do své slávy, svými kvalitami se Bašóovi mohl vyrovnat.

Buson svoji kariéru začínal jako básník a mnich v městě Edo. Po smrti svého učitele se přestěhoval do provincie Šimósa a stejně jako jeho vzor, Macuo Bašó, se vydal na cestu po vnitrozemí Japonska a psal si cestovní deník – haibun. Tuto cestu podnikl především pro kompletní pochopení Bašóovy inspirace – Bašóa však na jeho toulkách zajímal především vztah člověka a přírody. V Busonově poezii můžeme najít spíše zálibu a inspiraci v historických a romantických námětech a více popisných pasáží. Jeho malby připomínají impresionistické črty a ukazují jeho vlastní vidění světa. Buson byl proto také významný jako malíř – byl zakladatelem školy *bundžinga* neboli literátské malby, která doprovázela jeho poezii (Winkelhöferová, 1987, s. 183), o tomto výtvarném žánru pojednává dále samostatná kapitola.

Buson se od Bašóa liší především v důrazu na výtvarné prvky doprovázející básnický text a také velmi bohatým množstvím námětů. (Líman, 2011, s. 24)

Pro autory haiku bylo typické, že navazovali na své předchůdce a učitele, inspirovali se a reagovali na sebe i svými haiku. Příkladem je Busonova parodie na nejslavnější báseň od Bašóa, která je uvedena výše.

*Do staré tůně
neslyšně padá listí
žába už stárne*

Buson také ilustroval Bašóovu Úzkou stezku do vnitrozemí (1779) – po tom, co se sám vydal na cestu po jeho stopách.



Obr. 8. Matsuo Basho – Oku no Hosomichi, ilustrace Josa Buson, 1779.

2. 2. 3 Issa Kobajaši (1763–1827)

Issa Kobajaši je vedle Bašóa a Busona považován za třetího největšího mistra v dějinách poezie haiku. Vlastním jménem Nobujuki Kobajaši se narodil jako syn chudého rolníka a jeho život byl plný citového a fyzického strádání – nejen v jeho dětství, ale později mu zemřely jeho 3 malé děti i manželka. Během učednických let se začal zajímat o haiku, v necelých 30 letech se pak vydává na sedmiletou pouť po Japonsku.

Pro jeho poezii je typické až dětské vidění světa. Překladatel Antonín Líman o něm napsal: „Issa se často dívá na svět z hlubiny zoufalství a beznaděje, ale jeho zrak je vždycky oslněný jeho krásou. Je osamělý, ale každý den si nachází přátele mezi květinami, zvířaty a broučky. Jeho dětský pohled v sobě má až vesmírnou toleranci a průzračnou čistotu.“ (Líman, 2006, s. 17)

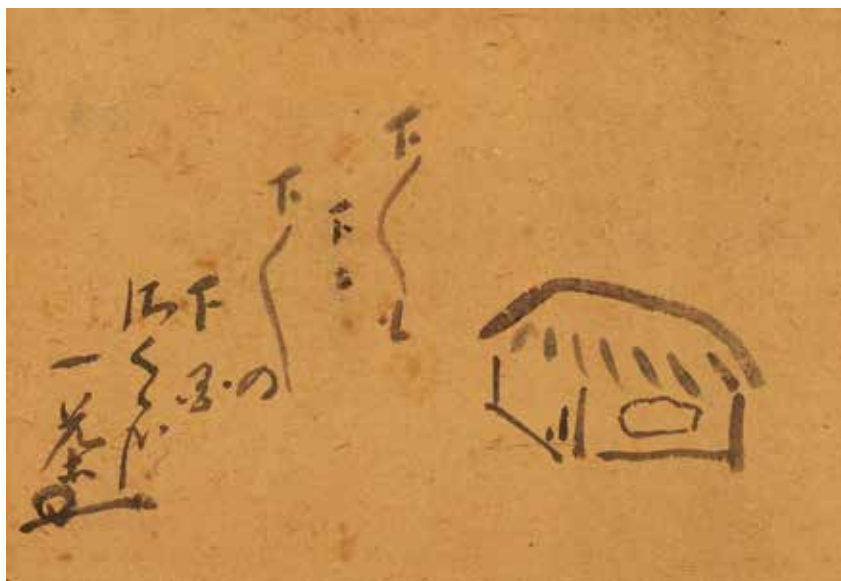
Winkelhöferová o něm hovoří „že jeho poezie je prodchnuta hlubokým soucitem se všemi živými tvory, trpícími, ukřivděnými, hladovými, osiřelými...“ (1987, s. 183) Svým citlivým viděním a vnímáním světa se utváří nový Issův styl, kterým haiku obohatil. Příznačná je pro něj lidskost, tklivost, upřímnost, mravní rozhořčení, používá přírodní motivy (měsíc, květy, vítr, voda, zvířata, hmyz). Příliš nerespektoval ustálená pravidla v haiku a značně rozšířil i témata o netradiční náměty, humor a satiru, což ne všichni zastánci tradičního stylu uznávali. Nerespektoval také „čistý jazyk“, používal hovorové výrazy a dialekt.

Po vzoru svých předchůdců se také často vydával na osamělé toulky po Japonsku i okolních ostrovech. Krom haiku si psal také poetické deníky ve stylu haibunu, za život jich napsal celkem 8, u nás vyšel jen jeden – Můj Nový rok (2004, Paseka). Díky těmto deníkům se dochovala většina jeho básní, odhaduje se jich na 20 000.

Nezabíjej mouchu

nevidíš, jak spíná ručičky

jak prosí?



Obr. 9. Kobayashi Issa – haiku a haiga.

2. 2. 4 Šiki Masaoka (1867–1902)

Jméno Šiki Masaoka se váže k návratu tradičního haiku v moderní společnosti na konci 19. stol. v období Meidži.⁶ Jeho stanovisko k tradičnímu haiku bylo zpočátku odmítavé, dokonce prohlásil, že „musejí být už čistě z matematického hlediska všechny možné kombinace slabik, a tím i témat, nutně vyčerpány“. (Líman, 2011, s. 320) Terčem jeho kritiky se stal i samotný Bašó při příležitosti 200. výročí jeho smrti.

Postupem času se však jeho postoj mění a haiku zařazuje i do moderní poezie, nadále však odmítá konvenční témata jako náboženství a filozofie. V poezii i próze propagoval princip realistického záznamu bezprostřední skutečnosti. Napsal článek Mistr haiku Buson (1896), kde srovnává Bašóa s Busonem – kritizuje, že Bašó se zaobírá jen sám sebou a svým životem, zatímco Buson hovoří o lidském životě jako takovém. Svými články usiluje o oproštění se od Bašóových principů, náboženství a duchovno má nahradit více realistický přístup.

*Výročí Bašóa –
já nepatřím k žádné škole
žádné tradici*

Jeho význam v reformě haiku má i v přejmenování názvu – do té doby se haiku říkalo *hokka* – název haiku se však ujal a používá se nyní i zpětně ke starším autorům. Haiku oživil také tím, že začal psát volnější verš a působil v okruhu lidí, se kterými založil časopisu *Hototogisu*, kde haiku mohli vydávat.

2. 2. 5 Santóka Taneda (1882–1940)

Santóku Tanedu jsem si vybrala jako druhého představitele moderního proudu haiku. Byl to populární opilecký mnich, jež se ve svých básních zaměřuje především na prchlivou krásu okolního světa, kterým kráčí. Jan Burian o něm v předmluvě sbírky *Tráva podél cesty* hovoří jako o poutníkově a mnichovi, který zosobňuje tradiční zenové hodnoty jednoduchosti, osamění a pomíjivosti. (str. 7) V počátku své tvorby píše haiku v tradiční formě (5-7-5 slabik), díky problémům s alkoholem ale studium literatury nikdy nedokončil a postupně přichází o všechno. To ho dovede do zenového kláštera a pak k osamělým poutím, které ho provází až do smrti.

V roce 1911 se Taneda seznamuje s volnou moderní tvorbou haiku – nedodržují se zde pravidla o předepsaných slovech pro rozlišení ročního období ani předepsaná slabičná forma. Taneda naopak navíc i používá slova méně lyrická a poetická, jako třeba čůrání. Jeho haiku jsou spíše ještě více minimalistická než tradiční haiku, přesto pár slovy dokáže bravurně vystihnout atmosféru, náladu a hlavně sklíčenost, depresi a chudobu, se kterou se každý den potýká. V roce 1943 se vydává stejně jako Buson na osmiměsíční pouť po stopách Bašóa a jeho *Úzké stezky do vnitrozemí*. Na japonské poměry byl Taneda neobvyklý bohém a rebel, což se odráží i v jeho poezii. (Líman, 2011, s. 293)

6 Meidži – éra osvěcené vlády, 23. říjen 1868 – 30. červenec 1912.

Vojáci

vracejí se do Japonska

ruce a nohy nechali v Číně

2. 3 HAIGA

Haiga by se dala jednoduše vysvětlit jako obrazové haiku. Robin Heřman v předmluvě *Chrám plný květů* to výstižně interpretuje v jedné větě: „Je-li haiku verbalizovanou formou vrcholně vybroušeného specificky japonského vnímání světa, pak haiga je jemu analogickou formou grafickou.“ (2011, s. 8) Většinou autoři těchto doprovázejících ilustrací byli samotní básníci, což vycházelo z poustevnického ideálu wabišii. Básníci byli osamělí poutníci a jejich díla často vznikala právě na cestách v ústraní, náměty tak často byly hlavně přírodní. Za zakladatele žánru haiga se považuje Josa Buson.

Haigu jsou většinou drobné kresby, které vznikají na stejném formátu, kde je napsané haiku. Z toho důvodu by měly být tvořeny stejným štětcem a tuší, aby s básní tvořily součást. Jsou často jednoduché a provedeny jen pár tahy, skoro až kostrbatými čarami. Na první pohled mohou proto působit až příliš jednoduše a neuměle – není to však amatérství, naopak se žánr haiga považoval za komplexní a rafinovanou tvůrčí činnost. Na výsledné ilustrace se však muselo pohlízet s ohledem na dobu a jejich autory.

V roce 1909 vznikla útlá kniha *Haiga Hô*, která zkoumala vztah haiku a haigu. Autory byli Nakamura Fusetsu a Kawahigashi Hekigotô, oba byli blízcí básníkovi Masaoku Shiki a patřili do vlivného literárního kruhu spojeného s časopisem *HOTOTOGISU* – Fusetsu pro tento časopis dokonce vytvořil logo (kaligrafii) na obálku.

Haiga Hô má včetně titulní strany 13 celostránkových dřevorytů podle návrhů Fusetsua a 40 kaligrafických haiku provedených v dřevorezu od Hekigota. Další strany jsou vědecká pojednání, jejichž autorem je Fusetsua. Po vizuální i obsahové stránce dílo ovlivnilo další vývoj literární a vizuální estetiky v Japonsku ve 20. století.



Obr. 10. HAIGA HÔ – dochovalé ukázky z knihy.

Haiga hô se dá vyložit jako „pravidla pro obrázky haiku“. Fusetsua ve svých esejích objasňuje, že nejčastější chybou v tvorbě haigy je snaha přesně ilustrovat, co je vyjádřeno v poezii haiku. Tvrdí, že umělec by měl čerpat ze svých vizuálních asociací s haiku, obrazem, který si vybavuje při čtení. Kniha je ukázkou jeho interpretací haiku v haigu.



Obr. 11. Ukázky z knihy FUSETSU HAIGA, Nakamura Fusetsu, 1910.

2. 4 BUNJINGA – LITERÁTSKÁ MALBA

Malířský žánr *Bunjinga*, známý také jako *Nanga* (Jižní malba), byla škola japonské malby, jejíž největší rozkvět byl v období Edo (1603–1868) a byla příznačná pro literárně vzdělané umělce. I když pro autory byla důležitá nezávislost a svobodný až jedinečný projev, všichni uctívali odkaz k tradiční čínské kultuře. Hodnoty a principy čínské kultury se tak promítaly do jejich tvorby a vzor nacházela škola *Bunjinga* v čínské literární malbě. Obrazy jsou nejčastěji tušové monochromní, někdy bývají doplněné také světlou barvou. Náměty vychází z přírody, nejčastěji se zobrazuje krajina, ptáci a květiny. Do obrazu se pak často také přidává ještě poezie nebo nápisy, které se stávají důležitou součástí díla, ač nebylo nutné, aby texty dodal samotný autor. Charakteristickým rysem je také jednodušnost pozadí a popředí, kdy autoři barevně nerozlišují oblohu a zem, pozadí spíše často přechází do ztracena jemným přechodem od linky a působí jako „prázdné místo“, obraz tak je na pohled velmi vzdušný.

Pro tuto školu nebyl typický specifický rukopis, předávala se spíše idea a vzor v zmíněné čínské literární malbě, rukopis byl zpravidla obohacen o charakteristické prvky a styl autora. Hlavními představiteli byl *Ike no Taiga* a *Buson Josa*.

2. 4. 1 *Ike no Taiga* (1723–1776)

Ike no Taiga se narodil v Kyotu a v 6 letech začal dostávat lekce kaligrafie v zenovém klášteře. Díky tomu byl ve 14 letech považován za profesionálního kaligrafa a otevřel si malý obchůdek pro obdivovatele umění. Velký vliv na něj mělo setkání s čínským malířem *Yi Fujiu*, díky tomu se jeho silným vzorem stává čínská literární malba. V roce 1803 spolu publikují malířskou příručku krajiny (*I Fukyū Ike no Taiga sansui gafu*).



Obr. 12. I Fukyū Ike no Taiga sansui gafu – ukázka.

Společně s Busonem zdokonalili styl školy Bunjinga. Jeho rukopis byl oproti Busonovi více rozmáchlý a expresivní. Některé jeho obrazy působily lehce nedodělaně, trochu skicovitě – naznačoval pouze rozmáchlými tahy hrubé obrysy, které koloroval, příliš se ale nevěnoval detailům. Později ho významně ovlivňuje i tvorba Hakuina Ekaku, pro jeho osobitý přístup a styl.



Obr. 13. Ukázky malby ve stylu Bunjinga, autor Ike no Taiga.

2. 4. 2 Buson Josa

Buson Josa byl hlavním představitelem obou zmíněných žánrů – malby haiga i bunjiijanga. Jeho poeticko-malířský styl spočíval v oživení čínské malby přírodou a životem v ní, typická je pro Busona lehkost štětce, lyrický nádech a potlačená jemná barevnost.

Mezi významné dílo patří reprodukce haibunu Oku no Hosomichi – Úzká stezka do vnitrozemí od Bašóa, který Buson doplnil ilustracemi (obr. 8).

V žánru haiga tvořil drobné tušové ilustrace, které rovněž vznikaly jako doprovod poezie. Jeho linka je lehká až expresivní. Jeho větší ilustrace na svitcích jsou prokreslenější, používá širokou škálu tlumených hnědošedých barev, které mají potlačenou sytost i barevnost, a obraz tak působí velice měkce. Používá jemné stínování a tečkování černou k modelaci tvarů.



Obr. 14. Josa Buson –ukázky ilustrací a stylu Bunjinga.

Obr. 15. Haiga „A little cuckoo across a hydrange“.

2. 4. 3 Tomioka Tessai (1837–1924)

Byl kaligraf a malíř a považuje se za posledního hlavního umělce v literátské malbě. Participoval na více žánrech malby, ale jeho vrcholná tvorba spadala do žánru Bunjinga. Jeho styl byl expresivnější, používal výraznější barvy než jeho předchůdci a zaměřoval se více na lidi než na krajinu. Jeho nejčastější výjev byla krajina s početnou skupinou lidí, kde líčil nějakou historickou nebo literární epizodu. Kombinoval zde také náboženské náměty, nejčastěji z buddhismu nebo konfucianismu. Vrcholná díla byla buď monochromní s barevným akcentem, kdy používal hrubé a drsné štětce, a nebo expresivnější a barevnější.



Obr. 16. Ukázka ze souboru „Thirty-six Master Poets“, kaligrafie a malba Tomioka Tessai, 1890.



Obr. 17. Vlevo – „Taoist Immortals Celebrating Longevity“, Tomioka Tessai, 1923.



Obr. 18. Vpravo – „Two Divinities Dancing“, Tomioka Tessai.

2. 5 LITERÁRNÍ MAGAZÍNY ZAMĚŘENÉ NA POEZII

Vzhledem k oblíbenosti haiku v Japonsku vzniklo několik časopisů, které se specializují přímo na tento typ poezie. Obecně v Japonsku vycházelo mnoho literárních i básnických časopisů, některé vychází až doteď. Níže uvádím výběr tří pro mě nejzajímavějších časopisů.

2. 5. 1 Časopis Hototogisu

Magazín Hototogisu (Kukačka) byl založen v roce 1897 a byl zaměřen primárně na poezii haiku. První číslo vyšlo 15. ledna 1987 v nákladu 300 ks pod člověkem Yanagihara Gyokudo, což byl přítel básníka haiku Masaoka Šiki. Účelem časopisu bylo více prosadit moderní proud poezie haiku. Rozsah i obsah časopisu se odvíjel podle hospodářsko-společenského vývoje. V roce 1902 šéfredaktor časopisu zemřel a časopis se rozdělil na dva nové směry – Hototogisu school a New trend poetry. Hototogisu podporovalo tradiční formu 5-7-5 a tradiční témata, zatímco New trend poetry dávalo prostor volnější formě haiku. V roce 1906 se časopis stal na chvíli literárním a vydával krom haiku i krátké prózy, později se ale vrátil zpět k zaměření na haiku. Časopis vychází dodnes.



Obr. 19. Ukázka obálek Hototogisu.

2. 5. 2 Gunzō

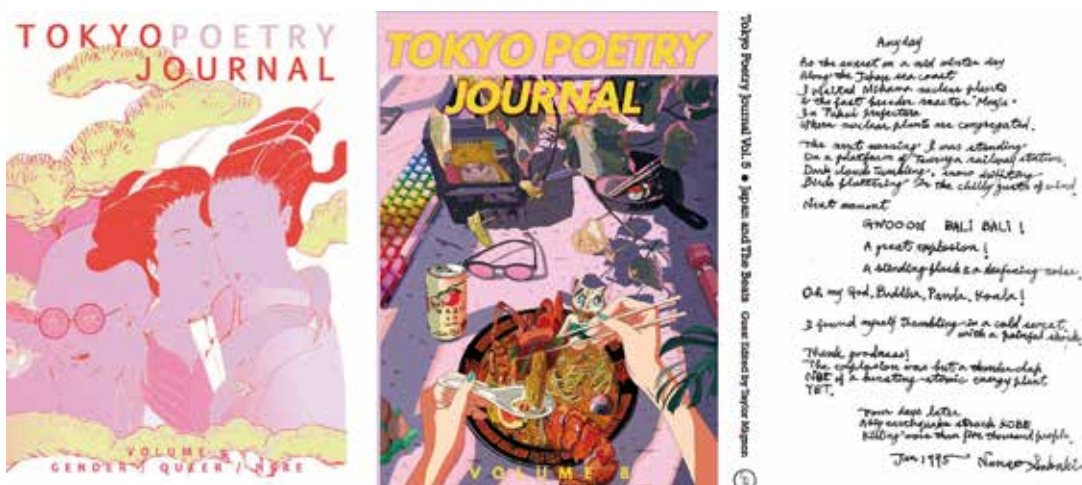
Významný literární časopis, který vychází od roku 1946 až doteď v nakladatelství Kódanša. Specifikum obálek spočívá ve výtvarném pojetí, které každý rok drží svoji vizuální řadu, ale další rok se mění. Je tak vždy řada dvanácti obálek, které mají společný vizuální koncept, kdy hlavní pojítka je především stabilní umístění názvu ve znacích kanji. Obálky tak ve výsledku působí jako ediční řada pro každý rok.



Obr. 20. Ukázky přebalů časopisu Gunzō, zleva – 2020, 2019, 2014, 2011.

2. 5. 3 Tokyo Poetry Journal

Současný magazín byl založen v roce 2015 a snaží se představovat japonskou tvorbu v mezinárodní rovině – v překladech do angličtiny. Doteď vyšlo 9 čísel, každé zaměřené na jiné období, druh či téma poezie. Obálky jsou barevné s minimem textu.



Obr. 21. Ukázka obálek časopisu Tokyo Poetry Journal – zleva Vol. 9: Gender / Queer / Here, Volume 8, Vol. 3: Music and Poetry.

3 KALIGRAFIE

Jedna z cest, jak haiku ztvárnit, je kaligrafie. Kaligrafie je důležitou součástí japonské kultury a sami básníci se jí často věnovali. Japonská kaligrafie neboli **šodó** se překládá jako cesta písma. (Šo – psát, dó – cesta), což pro Japonce znamená, že kaligrafie je způsob žití skrze písmo a psaní. Není to pro ně tedy jen cesta umělecká a výtvarná, jako třeba u nás, ale je to také filozofie, smysl života.

U nás, i celkově na západě, je kaligrafie více vnímána jako řemeslo, krasopis, tedy umění krásně psát. Pro Japonce to však není jen o krásném a estetickém písmu, je to také o duchovním odraze pisatele. Je to obraz srdce a duše, vyjádření emocí a zároveň je to také forma meditace.

I když tradičně je kaligrafie brána jako záležitost soustředění a meditace, spousta současných japonských kaligrafů své umění prezentuje i jako performance, kdy jejich pohyby připomínají téměř tanec. Důležitý tak není jen výsledek, ale především onen proces a jeho prožití, kdy je zapotřebí velká míra soustředění. „Kaligrafická performance“ bývá i jako soutěž pro veřejnost.



Obr. 22. Aoi Yamaguchi na TYPO Berlin 2017.

3. 1 CESTA PÍSMO

Kaligrafie dnes slouží především jako forma uměleckého projevu, dříve však sloužila také jako komunikační prostředek. Když se na ni ale podíváme z hlediska uměleckého, tak stejně jako jiné formy umění i kaligrafie odráží umělcovu osobnost, jeho duševní rozjímání i rozpoložení. Výstižná mi přijde také citace Rolanda Barthese v knize *Říše znaků – „Kde začíná rukopis? Kde začíná malba?“* (2012, s. 41), která poukazuje na tenkou hranici definic v umění.

O kaligrafii se dá říci, že je to umění okamžiku, což je opět princip, který se promítá i v jiných sférách japonského umění. Každý tah je jen jeden, je přesný a nelze ho změnit, opravit, či pře-

kreslit. Je to tah daného okamžiku, který s sebou nese velkou míru soustředěnosti. Každý znak tvořený z jednotlivých tahů je odrazem samotného umělce a jde jen velmi těžce napodobit. Nejlépe to lze vidět na znaku jedna, který je tvořen pouze jedním vodorovným tahem. Je to tah, který je nejjednodušší a nejtěžší zároveň právě v té rovině, že každý kaligraf hledá svoji cestu, jak tento znak ztvárnit.

Japonci několik let psali a mluvili čínsky, pak čínštinu asimilovali do své rodné řeči. Rozvoj japonské kaligrafie se datuje k 6. století a je spojen s přejímáním čínských znaků – přesněji souborem znaků *kandži*. Japonci tento soubor převzali a vycházeli z něj při vytváření podoby znaků, které by odpovídaly jejich jazyku.

3. 2 PSANÍ A ZNAKY

Japonci pro psaní používají kombinaci dvou jednoslabičných písem, které se jednotným názvem nazývají **kana** (*katakana*, *hiragana*), a systému znaků, který původně převzali z čínštiny (*kanji*). Na první pohled je to trochu chaotické, zkusím tedy jen zjednodušeně vysvětlit, jak písma kombinují.



Obr. 23. Ukázka odlišnosti písem, zleva – kanji, kana.

Kanji jsou upravené čínské znaky, které zastupují konkrétní významy. **Hiraganou** (46 znaků) se zapisují gramatické části v textu jako jsou časy, přípony, částice apod. Používají se i pro slova japonského původu, pro která neexistují znaky *kanji*. Protože se děti jako první učí soubor těchto znaků, bývají hiraganou vysázeny dětské knihy. U *hiragany* i *katakany* platí, že jeden znak zastupuje jednu slabiku. **Katakana** (48 znaků) se pak používá pro zápis cizích a přejatých slov. Všechna 3 písma jsou vizuálně odlišná, takže je lze dobře rozeznat. K základní gramotnosti japonského občana je potřeba znát min. 2000 čínských znaků – konkrétně oficiálně stanovený seznam běžně používaných znaků čítá 2 136 znaků. To jsou znaky, které se děti učí během povinné školní docházky. Vzdělanější Japonec má zásobu kolem 5000 znaků.

Znaky se dělí podle své vnitřní struktury na 6 kategorií:

1. **PIKTOGRAMY** – jednoduché ikony, znaky odkazující svým tvarem k osobám, přírodě, zvířatům a věcem
2. **INDIKÁTORY** – ukazatele odkazující k významům, vztahům, dějům a vlastnostem
3. **ASOCIÁTORY** – asociativní znaky vznikají spojením 2 a více jednodušších prvků ke kompozici, která asociuje odvozený význam
4. **PIKTOFONOGRAMY** – poukazují na význam a naznačují výslovnost
5. **DERIVÁTY** – odkazy, které nesou složité významy na základě podobnosti či protikladu k původnímu znaku
6. **SUPLIKÁTORY** – výpůjčky pracují v přeneseném významu na základě totožné fonetiky, homonymity

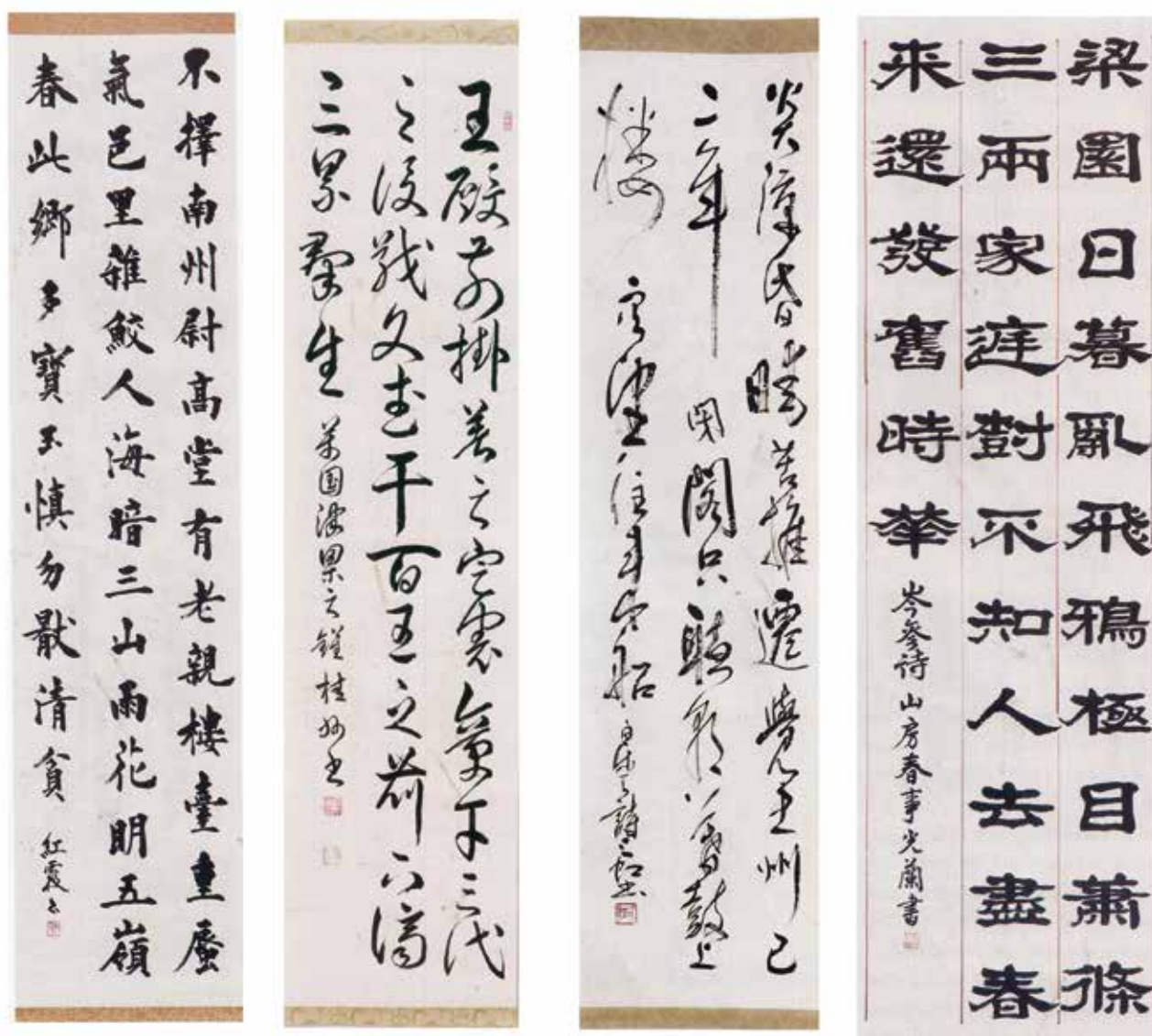
Co se týče stylu psaní, dělí se podobně jako u nás na tiskací a psací písmo:

KAIŠO – tiskací písmo, je nejlépe čitelné; je to písmo vzorové – vyučuje se ve školách, používá se do tiskovin i v počítačích

GJÓŠO – psací písmo, osobitější podoba dle pisatele

SÓŠO – tzv. trávové písmo, velmi uvolněný rukopis, je na hraně čitelnosti; znak, který má standardně několik tahů, lze v tomto stylu zapsat pouze jedním tahem

REIŠO – úřednické písmo, každý znak je velmi zdobný



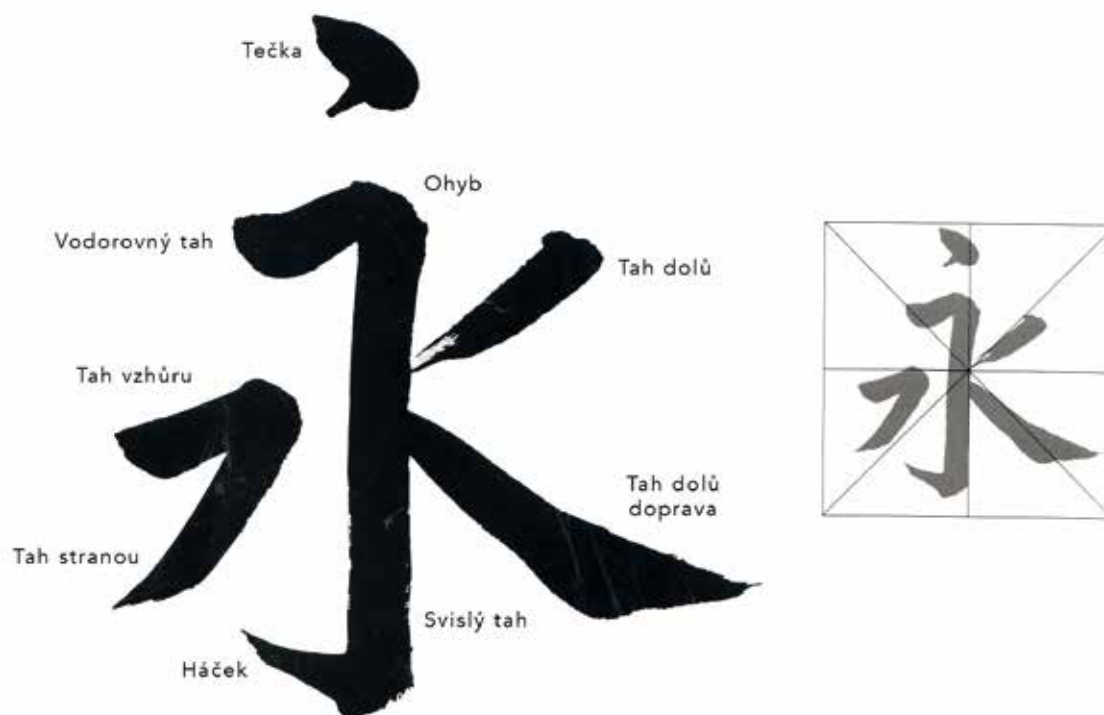
Obr. 24. Ukázky stylů japonského písma, zleva – kaisho, gjóšo, sóšo, reišo.

Píše se většinou do vertikálních sloupců zprava doleva – z našeho hlediska je to opačné směřování, než jsme zvyklí. V moderní literatuře se texty někdy sází již vodorovně a kniha je vázána naším způsobem, ale většina knih, časopisů a novin se i dnes tiskne tradičně v opačném směru – tedy čte se zprava doleva. Pohyb očí se tak odehrává v pravolevé sestupné diagonále, konec textu se nachází v levém dolním rohu, kde je označen červenou pečetí. Proto se tato diagonála objevuje jako vůdčí pro kompozici nejen textů ale i obrazů. Při vytváření kaligrafie Japonci nepoužívají symetrii, snaží se o vytvoření dynamiky, ale zároveň stále dbají na dodržení harmonie a rovnováhy mezi černou popsanou plochou a prázdným místem. To je pro tuto kulturu typický princip *yang* a *yin* – harmonie ženské a mužské polarity, pasivity a aktivity, černé a bílé.

Samotný znak je komponován do čtverce – lze tedy psát do pomyslného čtvercového rastru, který může být předtištěn na papír – kaligrafická předloha. Znak se píše jednotlivými tahy – vodorovně se píše jako u nás zleva doprava, svislé seshora dolů. Tahy štětcem mají pevné pořadí.

Kaligraf je tak svázán těmito zásadami – formou a postupem tahu, u každého znaku je potřeba znát přesné pořadí znaků. Oblíbený znak pro cvičení psaní tahů je znak věčnosti, protože se v něm nachází všechny základní tahy. (obr. 25)

Znaky jsou tvořené tahy a údery štětce, a i když mají pevný střed, nejsou nutně symetrické. Existují znaky tvořené jedním tahem i znaky mající 30 tahů a více. Slovo pak může být tvořeno jedním znakem (木 strom), dvěma znaky (着物 kimono), nebo i třemi znaky (自動車 automobil).



Obr. 25. Čínský znak pro věčnost a ukázka cvičné mřížky.

3. 3 POMŮCKY

Shihó – tzv. **čtyři poklady učencovy studovny** představují základní psací náčiní nezbytné ke kaligrafii. Patří mezi ně papír či hedvábí, štětec, tuš a třecí kámen. Další pomůcky mohou být těžítka a podložka pod papír.

3. 3. 1 Hedvábí, papír

Hedvábí patří mezi čínský vynález a jeho nespornou výhodou je dlouhá životnost – vydrží až osm století, oproti tomu papír svoji životnost má hraniční už kolem 500 let.

Mezi první hedvábí patří kinu, bylo to jednoduché a řídké hedvábí s jednoduchým útkem, které se užívalo ke psaní už od 4. st. Během dalších dynastií hedvábí bylo pevnější a těžší, od 14. stol. se již užívalo hedvábí se saténovou vazbou a impregnacemi. Před použitím se hedvábí zpravidla napouští vrstvou rozemleté křídly či moučkou z perlorodek kvůli hladšímu a savějšímu povrchu. Takovéto hedvábí sloužilo především k malbě a kaligrafii při vzácných příležitostech.

Papír vznikl také v Číně a jako psací materiál se používá už od 2. stol. př. n. l., k jeho rozšíření došlo až ve 3. století. Čínský papír je s příměsí rýžové slámy, je nažloutlý a oproti japonskému papíru je tenčí, křehčí a lámavější. V japonském papíru se nacházely tři druhy lýka – ze stromu *kózo* (moruše papírová) a z keřů *mikumata* a *gampi*. Díky tomu byl papír pružnější a měl větší trvanlivost i barevnou stálost. Jeho charakter a vlastnosti se měnily právě i poměrem těchto tří základních surovin a nebo přidáním dalších, vesměs přírodních látek.

Základní složení a výroba papíru spočívaly v rozdrčeném lýku, které se namáčelo ve vodě a míchalo se s drtí z rýžové slámy, konopí, textilních vláken a bělicích příměsí. Papírová kaše se pak přesunula do plochých sít, umístěných na stojanech ve stínu v průvanu, kde papírová směs uschla do papírových archů. Do papírové směsi se přimíchaly nejrůznější příměsy, barvy, listy a nebo i květy, které papír dekorovaly.

Výroba ručního papíru probíhala nejčastěji v horách, kde se takto živily celé kolonie rodin, nejčastěji funkci zastávaly ženy.

Druhy papíru:

WAŠI – Japonské ruční papíry, které jsou dostupné v široké škále nejen barev, formátů a gramáže, ale také různého stupně savosti. Jsou zdobené i přírodní. Každý papír má své specifické pojmenování. Čím starší jsou, tím lépe se s nimi pracuje.

PAPÍRY KARAGAMI – Tzv. korejský papír je silné gramáže, barevný s dekorativním potiskem čínských pravidelných ornamentů. Potisk je tvořen zlatými, stříbrnými nebo barevnými pigmenty.

PAPÍRY ČIJOGAMI – Papíry s texturou zdobené fólií.

TRÁVOVÉ PAPÍRY – Speciální japonské papíry, které se vyskytují především v Japonsku.

RUČNÍ PAPÍRY – Dlouhé papírové pruhy se nejčastěji používají pro kaligrafii básní haiku. Bývají ozdobené listy, stonky a květy rostlin.

PROCVIČOVACÍ PAPÍRY – Speciální papíry jsou určené k procvičování kaligrafie, jejich povrch je upraven tak, aby byl co nejvíce savý.

SHIKISHI – Barevné zdobené papíry čtvercového formátu vyšší gramáže, které se používají pro zápis poezie.

Že Japonci uměli vytvořit velmi kvalitní papír, můžeme vidět například na jejich architektuře. Nebylo výjimkou, že se z papíru tvořily výplň oken a posuvných dveří. Bylo to díky lýku ze stromu *kózo*, jehož vlákna jsou jemná, dlouhá a velmi pevná. Výsledný papír byl nejen pevný, ale i vodě odolný. Dříve se proto používal i třeba na potahy deštníků.

3. 3. 2 Štětce

Volba štětce odpovídá i velikosti zvoleného formátu – je na výběr od velmi tenkých drobných štětců až po masivní štětce, skoro spíše košťata, kterými lze psát monumentální kaligrafii. Platí však pravidlo, že stejný štětec, který použijeme na kaligrafii, bychom pak měli použít i na podpis. Japonský štětec **fude** je vícesložkový, má pevnější jádro a velmi jemné chlupy tvořící dlouhou

tenkou špici. Na jeho výrobu se užívá široká škála zvířecích chlupů – oblíbené jsou lišky, kuny, srny, psi, kočky i krysy. Správný chlup musí být nejen savý, ale také pružný a dobře držet tvar, aby se špice netřepila. Pro držení chlupu se používá nejčastěji dlouhá tenká násada z bambusu, někdy se ale také násada tvoří z kosti, dřeva, slonoviny a nebo třeba i porcelánu.

Štětce držíme třemi prsty – mezi palcem, ukazováčkem a prostředníčkem, zhruba v 1. třetině odspodu. Čím větší dílo, tím větší rozmach pro tahy je potřeba, štětec se pak drží výše, aby byl uvolněnější. Štětce držíme kolmo k papíru bez opory proto, aby se díky pohybu zápěstí – kroužením a pérováním – uvolňoval nebo zesiloval tlak, který tak vytváří tenčí a nebo silnější stopu tahu. Kaligrafie se proto také nejčastěji dělá vestoje u stolu. Záda musí být narovnaná, ramena uvolněná, nohy pevně stojící na zemi a mezi břichem a hranou stolu se udržuje vzdálenost, volný prostor by měl být zhruba na šířku dlaně. Loket by se nikdy neměl opírat o stůl.

TYPY ŠTĚTCŮ PODLE STAVBY:

SUIHITSU – vodní štětce se sytou, vlhkou stopou

KANHITSU – suché štětce pro menší míru tuše, vhodné na jemné písmo

HAKÉ – neboli kartáče, jsou silné štětce s rovným vlasem

HOFOSUDE – tenké štětce

FUTOFUDE – silné štětce

Štětce se odkládají do bambusové nebo porcelánové nádoby tak, aby se co nejlépe zachovala jejich špice. Další pomůcka pro kaligrafy je kámen či těžítka ze slonoviny, kovu či dřeva, které se užívá k zatížení strany role papíru.

3. 3. 3 Tuš

Japonská tuš **sumi** vzniká z dřevěných sazí a klihu, následně se suší do dekorativně zdobených bloků. Před použitím je potřeba rozředit ji vodou na třecím kameni, množstvím vody lze určit sytost a černě tuše. Existuje více druhů tuší. Malují-li kaligrafové např. na dřevo (desky do buddhistických chrámů apod.), přimíchává se do tuše trochu oleje. Podstatná je hustota tuše, která má velký vliv na výsledný dojem. Pro dosažení správného efektu se tuš s vodou rozmíchává postupně, voda se přidává po malých dávkách a vždy se důkladně promíchá. Výsledný efekt dobře rozmíchané tuše je ten, že po zaschnutí lze v jednotlivých tazích vidět stopy štětce, špatně rozmíchaná tuš vytvoří celistvé rozpité „fleky“. Tuš s nízkým obsahem vody se nazývá *Nōboku*, psané znaky jsou sytě černé. Tuš s vysokým obsahem vody (*Tanboku*) má po zaschnutí šedou barvu a nižší krycí schopnosti.

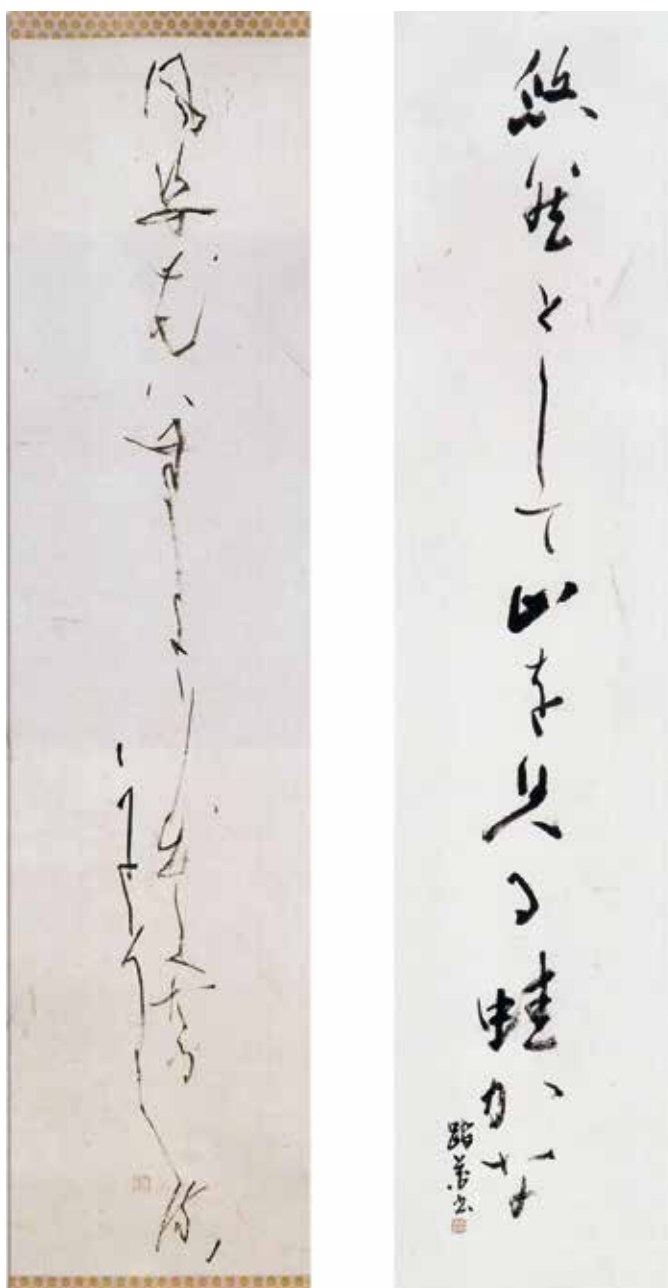
3. 3. 4 Třecí kámen

Třecí kámen **suzuri** je obdélného tvaru a uprostřed má mělký žlábek s drsnějším povrchem, kde se ředí tuš s vodou.

3. 4 KOMPOZICE

Znak či znaky se neumísťují přímo do geometrického středu. Znak by měl být umístěn spíše v horní polovině – tedy méně místa nahoře a více volného místa dole a spíše více napravo. K levému okraji se pak totiž píše podpis, který by měl být umístěn v optickém středu ve vztahu ke znaku. Obecně se znak umísťuje spíše opticky než metricky. Každý znak má svůj střed, a když se píše více znaků, středy těchto znaků by měly být pod sebou.

3. 5 UKÁZKY KALIGRAFIE – HAIKU



Obr. 26. Vlevo – Kaligraf Chie Tomiya (*1931),
japonská báseň haiku Květy ve větru.

Obr. 27. Vpravo – Kaligraf Toka Seno (*1934),
Žába si sedí / a s naprostým klidem / hledí na hory – K. Issa.

4 JAPONSKÉ MALÍŘSTVÍ A DŘEVOŘEZ

Pro japonskou kulturu a umění je příznačné, že všechno souvisí se vším. To lze nejspíše pozorovat z toho, že většina žánrů je silně inspirována tím stejným – zenem, přírodou, prostotou, pomíjivostí. Kaligrafie, tuš, japonský dřevořez, architektura – v těchto i jiných různých žánrech se tato témata nacházela. V této kapitole shrnu příbuzné výtvarné žánry, které se okrajově dotýkaly haiku.

4. 1 ZENOVÉ UMĚNÍ – SEKTA ZEN

Zengy byly „zenové obrázky“ sekty Zen, jednalo se o tušovou malbu mnichů této sekty, kteří se inspirovali japonskou školou Bunjinga. Tyto obrázky doprovázely krátké básně nebo rčení o cestě k zenu. V mnoha případech byla kaligrafie znaků provedena stejným autorem i stejným štětcem jako ilustrace. Tato tušová malba byla charakteristická jednoduchými a silnými tahy, které přecházely až k abstrakci. Zenga se používala nejen mnichy, ale byla součástí i japonského čajového obřadu nebo bojového umění.



Obr. 28. Sengai Gibon – ukázky zenových obrázků.

Mistr Hakuin (1686–1769) byl mnich zenu v době Edo a považuje se za představitele a největšího mistra zengy. Další známý mnich věnující se zenovému umění byl Sengai Gibon – maloval především vtipné obrázky, tzv. humor zenu. Jeho nejslavnější obraz je trojice „čtverec, trojúhelník a kruh“ proveden v různé intenzitě tuše. Obraz má představovat to, co je nevyslovitelné, vybízet k meditaci. Japonský spisovatel Daiseicu Teitaró Suzuki, který se věnoval esejím o buddhismu a zenu, často tento obraz zmiňoval ve spojitosti se zenem, viděl jej jako ztělesnění vesmíru. Ony tři základní formy, které interpretoval jako geometrii beztvorosti a nekonečnosti, podtrhly jeho vlastní pohled na prázdnotu jako podstatu osvícení zenu. V angličtině se obraz nazývá *The Universe*.

„My play with brush and ink is not calligraphy or painting; yet unknowing people mistakenly think: this is calligraphy, this is painting.“ – Sengai Gibon



Obr. 29. Zleva – *The universe*, příklad zenového humoru.

4. 2 SUMI-E – TUŠOVÉ MALÍŘSTVÍ

Tušové malířství neboli **sumi-e** (墨 – znak pro tuš, 絵 – znak pro obrázek) vzniklo v Číně a poté se rozšířilo i do dalších zemí východní Asie, do Koreje, Vietnamu a především Japonska. Cílem tušové malby nebylo zachytit ani tak přesný vzhled objektu, ale především zachytit jeho podstatu. Nešlo o dokonalost vizuální reprodukce a detaily, ale o zachycení toho něčeho, co spíše z objektu vyzařuje a co cítíme, než toho, co vidíme na první pohled. Hustota tuše, která se ředila vodou, a tlak na štětec, nabízely širokou škálu možností tahu v jeho barevné sytosti a šířce tahu. I jeden tah tak mohl mít velký rozptyl sytosti od sytě černé po velmi světle šedou.

Pomůcky pro tušovou malbu byly stejné jako u kaligrafie: štětec, tuš, třecí kámen, savý papír, těžítka a případně pečeť.

Josetsu (1405–1496) byl jeden z prvních malířů sumi-e a byl přezdívaný jako otec japonské inkoustové malby. Jeho nejznámější obraz se nazývá *Catching a Catfish with a Gourd* (Chytání sumce s tykví) a ukazuje lehce komicky vypadajícího muže, který stojí u řeky a v napřážených rukou drží oranžovou tykev směrem k sumci. Námět je pravděpodobně inspirovaný koánovou hádankou⁷: „Jak chytíte sumce tykví?“ (Ashikaga Shōgun) Tento zenový, lehce absurdní humor je pro *koán* typický a Josetsu jej v malbě ztvárnil vizuálně – tato komická a iracionální situace má diváka vyprovokovat k novým způsobům vidění.



Obr. 30. Josetsu (*Catching a Catfish with a Gourd*), Sesshū Tōyō.

4. 3 JAPONSKÝ DŘEVOŘEZ

Nejstarší japonské dřevořezy vznikaly už v 7.–8. st. pod vlivem čínského umění a jejich autoři byli japonští mniši. Byly to votivní obrázky a vznikaly ve specializovaných klášterních dílnách

⁷ Koány = krátké iracionální příběhy mající nelogickou „hádankou“, která pomáhá osvobodit mysl od zavedených konceptů.

dřevořezáčů, kde se každý mnich věnoval jiné části kresby – obličej, drapérie, krajina apod. (Krejča, str. 24). Tyto staré dřevořezy byly monochromní, až od 17. století se začínaly více prosazovat barevné tisky, které se nejdříve ručně kolorovaly. V 18. století vynález soutisku z několika matric přinesl velký přelom a vznikly dnešní nejnámější japonské dřevořezy. Řezalo se většinou do hruškového dřeva, které bylo podélně uříznuto z kmene, a ostrými dlatky a noži byla vyhloubena místa, která se neměla tisknout. Barevnosti se pak dosahovalo soutisky z několika různě barevných štočků, kdy přesný soutisk barev a kontur byl díky zářezům na deskách. Dokonalost japonských dřevořezů se tak dříve odvíjela od spolupráce čtyř osob: malíře, rytce, tiskaře a vydavatele.

Nový, osvobozený styl od čínského přejatého vzoru, byl typický výraznou kaligrafií kresby a jednoduchou kompozicí. Aleš Krejča v knize *Techniky grafického umění* tento rozdíl mezi čínským a japonským dřevořezem shrnuje takto: „Jestliže se čínský snaží co nejpřesněji reprodukovat účín štětcových úderů a tušových valérů, japonský dřevořez navazuje spíše na charakter iluminátorské techniky kolorované kresby.“ (1981, s. 24)

Mezi hlavním námětem typický pro japonské umění byla příroda. Nebyla pro ně jen krásná, ale také posvátná – jako sídlo bohů a místo, kde se ve všem živém rodí zárodek buddhovství (Boháčková, 1987, s. 235), což byla hlavní idea jejich vlastního náboženství – šintoismu. Jejich důvěrný až posvátný vztah zapříčinil také to, že ve své stylizaci nikdy nepotlačili skutečnou identitu zobrazovaného. I když spousty přírodních motivů přejali z pevniny a znali i pevninskou stylizaci, vždy si k motivu našli svoji vlastní cestu, svůj vlastní způsob stylizace s úctou k přírodě.

Japonský dřevořez dosáhl nejen vrcholu po řemeslné i technické stránce, ale jeho význam spočíval především v ojedinělém pokusu o masové rozšíření barevných reprodukcí uměleckých děl za přijatelnou cenu. Díky tomu, že se jednalo o tisky, mohly se vyrábět ve větší produkci a byly tak dostupné i nižší sociální vrstvě. Dřevořez tak získal uplatnění nejen v umělecké sféře, ale později se tiskly i kalendáře, plakáty, divadelní programy apod.

Díky tomu byl ve své době dřevořez považován spíše za pokleslé umění, byl brán jako nekultivovaná zábava měšťanské společnosti. Nicméně je to první odnož japonského umění, která nejenže vzbudila značný zájem na Západě, ale také se jí dostalo vysokého ocenění a ovlivnila evropskou moderní malbu, obzvláště impresionismus (Claude Monet, Edgar Degas) a postimpresionismus (Vincent van Gogh).

Mezi nejnámější představitele japonského dřevořezu patří Moronobu Hišikawa, Kacušika Hokusai, Kitagawa Utamaro a Utagawa Hirošige.

4. 3. 1 Ukijo-e

Ukijo-e neboli **obrazy prchavého světa** je označení pro dřevotisky a dřevoryty převážně z období 17. až 20. století. Mezi hlavní náměty patřil venkovský život a společenská kultura/zábava – kurtizány, tanečnice, umělci, herci nebo zápasníci sumó. Častým žánrem byla také posvátná místa a slavné krajiny v Japonsku.

Oceňování prchavosti se v Japonsku objevilo spolu s buddhismem, který svými podstatami zdůrazňoval pomíjivost a nestálost. Ukijo-e je tak odkaz především k tomu, co je krátkodobé a nestálé – protože v tom oni vidí melancholickou krásu – typickým symbolem jsou třešňové květy. Tento rys je podobný i v přístupu haiku.

Historicky si tento pojem prošel zajímavým vývojem. Na začátku bylo **ukijo**, to představovalo především kulturu prchavého světa měšťanské společnosti – dle buddhismu to odkazovalo k pomíjivému světu, který byl plný utrpení, byl bolestivý a krátký. Paradoxně se z pojmu ale stal pravý opak – utrpení se změnilo v slast. Pojem už nepředstavoval melancholii a soužení, naopak, začal symbolizovat představu radosti z možností, které nabízel tento svět. Právě prchavost, uvědomění, že život není věčný, ale přechodný, s sebou přineslo zároveň pochopení toho, že život by se měl užívat v každém okamžiku, kdykoliv a kdekoliv se naskytne.

„Ocitli jsme se v dokonale existencionální společnosti. Pouze jsme, přítomný okamžik je vším. To však přináší jistý smutek, protože přítomnost neustále mizí, dokonalý moment plného květu či úplňku, i vlna na mořském břehu, jsou pokaždé pomíjivé. Všechno je pouhý chvilkový sen, jenž se brzy vypaří jako ranní rosa.“ (Macfarlane, 2013 s. 149)

4. 3. 2 Hišikawa Moronobu (1618–1694)

Hišikawa Moronobu byl považovaný za prvního velkého mistra v japonském dřevořezu a byl také významný tvůrce ve stylu ukijo-e. Měl také velkou zásluhu na vývoji knihtisku, vytvořil až 150 ilustrovaných knih různých žánrů – romány, básnické soubory, knížky se vzorem pro kimona, obrázková i erotická alba nebo různé průvodce mešťanskou kulturou.



Obr. 31. Ukázka z tvorby Hišikawa Moronuby.

4. 3. 3 Kacušika Hokusai (1760–1849)

Mezi jeho významná díla se uvádí patnáctidílná sbírka Hokusai manga nebo sbírka dřevotisků 36 pohledů na horu Fudži (1823–1829). Hokusai manga byla kniha plná důkladných skic a karykatur a považuje se za předvoj kresebného stylu manga. 36 pohledů na horu Fudži je série tisků ukijo-e zobrazující horu Fudži z různých úhlů, vzdáleností a v různých ročních dobách. Je také autorem asi nejznámější japonské grafiky – Velká vlna u pobřeží Kanagawy. Tvořil reklamy pro

různá představení, divadla a veřejné domy, což byly většinou erotické malby ve stylu šunga. Jeho umění bylo velkou inspirací pro řadu impresionistů.



Obr. 32. Manga Hokusai – ukázka.

4. 3. 4 Kitagawa Utamara (1753–1806)

Byl významný malíř a grafik školy ukijo-e, nejčastěji tvořil barevné dřvořezy s motivem ženské postavy. Ženy pozoroval při jejich všedních činnostech během dne a zachycoval je nejčastěji v polopostavě nebo v detailnějším záběru na hlavu a dekolt. Jím ztvárněné ženy jsou charakteristické i jemnou linkou a silným kontrastem černých vlasů a bílé pleti. Jeho grafiky a ilustrace doprovázely často i knižní produkci.



Obr. 33. Ukázky grafik – Kitagawa Utamara.

4. 3. 5 Utagawa Hirošige (1797–1858)

Svémi grafikami ovlivnil evropskou krajinnou malbu a především také impresionisty. Typické jsou pro něj prosté motivy měst a hor, kterými vycházel vstříc požadavkům střední třídy. V 19. st. byly oblíbené poutě k buddhistickým svatyním a jiné posvátné cesty, které byly vzorem pro grafiky. Ty pak sloužily jako vzpomínka nebo byly inspirací pro další grafické zpracování. Je známý svým cyklem Padesát tři stanic Tóikaidó.



Obr. 34. Ukázka z cyklu Padesát tři stanic na cestě Tōkaidō.

5 JAPONSKÝ KNIŽNÍ DESIGN

Japonský knižní design je obsáhlé téma a vystačilo by si nejspíše na celou samostatnou práci, proto se jej budu snažit podat stručně pro seznámení.

5. 1 KNIHTISK

Znalost knihtisku byla v Japonsku už v 8. st., ze začátku se ale používal jen zřídka, převážně buddhistickými mnichy. Ti techniku užívali k tisknutí učených buddhistických spisů, které doplňovali ilustracemi příběhů z Buddhova života nebo portréty významných mnichů.

Větší zájem o produkci knih přišel s korejskými tiskaři a s misionáři v 16. stol. a především byl podnícen s vzrůstající obecnou gramotností napříč společenskými vrstvami. Počátkem 17. stol. se začalo tisknout z dřevěných desek, kdy každá strana měla vlastní samostatnou desku. Díky tomu se do knih mohly vkládat i ilustrace (japonský dřevořez).

První lidové knížky nebo spíše sešity byly většinou tištěny abecedou kana nebo čínskými znaky s doplňující abecedou, což jim dalo označení **kanazóši**. Skládaly se většinou z moralistních příběhů historického nebo náboženského rázu, později se žánr zlehčoval a přidávaly se realistické i zábavné elementy.

V době Edo vzkvétalo mnoho nakladatelství, tisklo se velké množství knih od odborných spisů přes poezii až po pornografii. Jak se rozvíjel komerční knihtisk, zvyšovala se i potřeba doprovodných ilustrací a jejich technická i estetická úroveň se zlepšovala se stoupající hodnotou vydávané literatury. Ze začátku se tisklo pouze černou barvou, ilustrátoři si však byli vědomi, že barevné tisky by byly estetičtější a lákavější, a společně s rytci a tiskaři tak dovedli techniku dřevořezu do dokonalosti.

Mezi první ilustrované knihy, které se tiskly, patří např. **sagabony**, což byly tzv. krásné knihy, které vznikaly převážně jako dary. Byly to exkluzivní sešity z kvalitního přepychového papíru, který byl zdobený stříbrným dekorem. Desén a kaligrafie se předepisovaly předem a následně se tiskly. Úplně první kniha, která se takto tiskla byla Ise Monogatari (Příběhy Ise, 1608), publikovaná bohatým podnikatelem a uměleckým znalcem Suminokurou Soanem, ve spolupráci s malířem a kaligrafem Honami Kóecu (1558–1637) a redaktorem Nakanoim Michikatsu (1558–1610). Kniha je souborem 209 básní a 125 epizod ze života básníka. Autor textu a většiny ilustrací není známý, některé ilustrace ale nejspíše vytvořil i sám Kóecu. Že se jednalo o luxusní vydání knihy bylo znát i na papíře, kniha se skládala z pěti různých ručně vyráběných barevných papírů, dohromady měla kniha 40 listů. Do roku 1610 měla dohromady 8 vydání a ilustrace v ní vydané byly velkou inspirací i pro další knihy.

V 18. století vzkvétala měšťanská zábava, která značně podpořila rozvoj knihtisku. Zábavná tvorba autorů se nazývala souhrnným názvem **gesaku**. Autoři často psali více žánrů, ke každému žánru se pak přiřazoval typ knihy/sešitků. Tak vznikaly knížečky jako příručky o zábavě, které nabízelo město. Hlavními náměty byly popisy nejznámějších kurtizán a divadelních herců, kteří bavili měšťanskou třídu.



Obr. 35. Zleva – ilustrace „Postup při tisku“.

Obr. 36. Ukázka staré knihy – gókan – Falešná Murasaki a venkovský Gendži.

Mezi neznámější a nejoblíbenější patřily sešity **ukijozóši**. Byly to ilustrované románové sešity pojednávající o buddhistickém důraze na pomíjivost a prchavost života, ale zároveň o touze po intenzivním smyslovém prožitku. Jejich zakladatelem byl Ihara Saikaku (1642–1693). Je to současník Bašóa a podobně jako Bašó i on ze začátku studoval haiku ve škole Danrin. V době studia básnické školy se proslavil především improvizacním uměním na veřejných soutěžích, kdy básníci před diváky soutěžili o nejvyšší počet přednesených haiku za daný čas. V roce 1680 přednesl během 24 hodin 4000 slok haiku, které se dodnes považují za rekordní. Na rozdíl ale od Bašóa, který spíše utíkal z města pryč a hledal inspiraci především v přírodě, Saikaku si jako zdroj inspirace zvolil město a zábavu a začal psát krátké novely. Považoval se za velmi plodného a významného spisovatele, avšak ve své době jeho postavení bylo podřadné, protože psal pro „obyčejné lidi“. (Winkelhöferová, 1987, s. 178) Jedny z podob oněch „příruček“ byly bohatě ilustrované sešity, ve kterých líčil estetické a životní ideály měšťanstva, které oživoval humorem, anekdotami či erotickou tematikou – to vše se tím pádem stalo zároveň i náměty pro doprovodné knižní ilustrace. Jeho tvorba se dá rozdělit na tři hlavní témata – *kóšoku mono* (erotické prózy), *buke mono* (samurajské prózy) a *čónin mono* (prózy s tematikou peněz). Za jeho vrcholné dílo se považuje román Největší rozkošnice (v českém překladu M. Nováka, Praha 1967), kdy se radost z rozkoše potýká se smutkem nad její pomíjivostí.

Dalším oblíbeným žánrem byly knihy **kibjóši**, tzv. žluté knížky, bohatě ilustrované sešitky se žlutou obálkou. V případě více svazků (na pokračování) se jim říkalo **gókan**. Krátké příběhy kibjóši byly často humorné až satirické a s nadsázkou popisovaly dobové mravy. Největší oblibu měly od konce 18. st. kdy je ilustrovali známí umělci jako např. Kitagawa Utamaro. Za zakladatele žlutých obálek se považuje Koikawa Harumači (1744–1789), ale významnějším autorem je pak Santó Kjóden (1761–1816). Ten se považoval za všestranného umělce a své texty

si i sám ilustroval. Jeho nejúspěšnější příběhy jsou z nevěstinců. Do svého stylu kombinoval i prvky z dalšího žánru – **šarebonů**. Šarebony se dají charakterizovat jako módní knihy. Děje se zpravidla odehrávaly v zábavných čtvrtích města a hlavní postavy byli elegáni, kteří komentovali ženskou krásu a módu. I šarebony v sobě obsahovaly erotické prvky a některé erotické scény dokonce autorovi Kjódenovi přinesly střet s cenzurou a trest v podobě nošení pout po 50 dnů, aby nemohl psát.

Příběhy na pokračování **gókany** byly rovněž hojně ilustrované a vycházely v edičních řadách, dají se tak považovat za předchůdce románu na pokračování v novinách a časopisech. Mezi nejoblíbenější příběh patřila Falešná Murasaki a venkovský Gendži, jehož autorem byl Rjútei Tanehiko a ilustroval je barevnými dřevořezy Utagawa Kunisada. Román byl parodií na Příběh o Gendžim a byl natolik populární, že na pokračování vycházel 14 let (1829–1842) a skončil až kvůli vládní cenzuře.

Příběhy na pokračování vycházely i v dalším žánru, tzv. **kokkeibony** byly považovány za humorné knížky a mezi nejznámější patří pikareskní román na pokračování Pěšky po silnici Tó-kaido (1802–1822, autor Džippenša Ikku), kdy hlavními hrdiny byli dva mladíci, jež se dostávali do řady komických situací díky svému darebáctví. I tyto příběhy byly doplněny barevnými dřevořezy, např. i od jednoho z nejznámějších mistrů Utagawy Hirošigy.



Obr. 37. Ukázka ilustrovaného kokkeibonu, autor Džippenša Ikku (1803).

V první polovině 19. stol. se do podvědomí dostává další žánr zvaný **nindžóbon**, vykládající se jako knihy o lidských citech. Byly oblíbené především mezi ženami, protože to byly ilustrované milostné příběhy. I ty narazily na cenzuru a v polovině 19. stol. se zakázaly.

Poslední významnější žánr byly **jomibony**, které se ze všech žánrů nejvíce zaměřovaly především na čtení a nebyly tak ani příliš ilustrované. Náměty byly hlavně fantaskní a historické.

Očividná obliba erotické tematiky vedla v 18. a 19. stol. k erotickým dřevořezům **šunga**, tzv. jarní obrázky (jaro je v Japonsku metaforou pro sex), které pak tvořily vlastní žánr knih **kōsho-kubon**, které se dají přeložit jako oplzlé knihy. Tyto obrázky zobrazovaly nejrůznější sexuální praktiky od lehké erotiky až k velmi explicitním výjevům, detaily na nahé orgány či sexuální

orgie se zvířaty. Novomanželům byly tyto ilustrace tradičně schovávány pod polštář jako „návod k použití“. Mezi nejznámější ilustrátory jarních obrázků patřil Keisai Eisen, Yanagawa Shigenobu či Kacušika Hokusai.

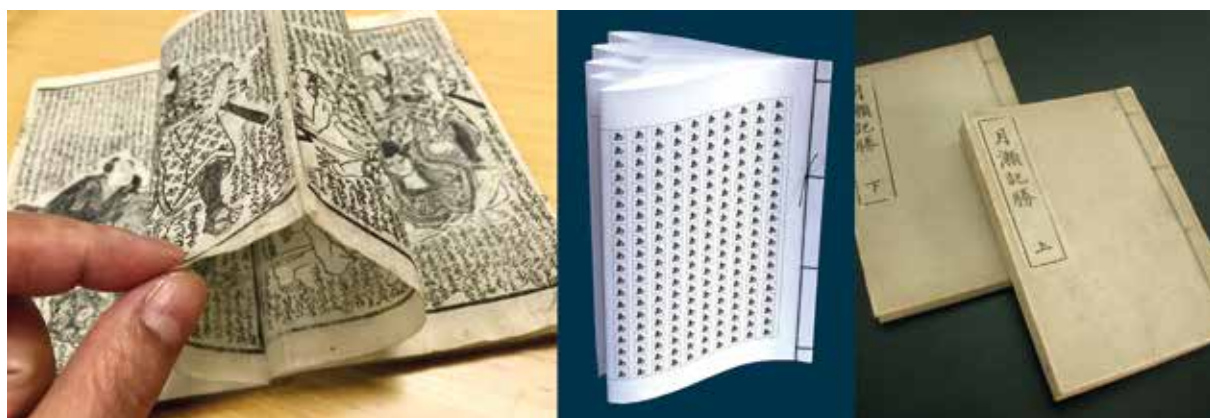
V polovině 19. st. však přichází cenzura a většina knih věnující se především zábavě a erotice je zakázána, povolené zůstávají pouze knihy ke čtení, jomibony.

5. 2 KNIŽNÍ VAZBA

Většina knižních vazeb Dálného východu vznikla v Číně a do Japonska se dostaly s celkovým přejímáním čínského kulturního vzoru. Knižní formy vznikaly přibližně do 10. stol., tedy v době, kdy Japonsko bylo pod vlivem čínské kultury, a japonská kultura a její základní umělecké projevy se tak utvářely podle aspektů té čínské.

Konkrétně knižní vazba se do Japonska dostala nejen díky šíření znalosti o papíru, ale také v souvislosti s čínským jazykem, jehož znalost umožnila šíření literatury. I když se základy knižní vazby přejaly a zakořenily i v jiných zemích (např. Korea), Japonsko je prominentní tím, že vazby dovedlo k dokonalosti (podobně se tomu stalo i v jiných oborech).

V Japonsku se před šitými knihami používala vazba podobná klasickému svitku (*Kansubon*) a nebo skládaná kniha, kdy jednotlivé listy byly slepeny a poskládány jako akordeon (*Orihon*). Poté vznikaly i lepené knihy (*Detchōsō*) a šité (*Tetsuyōsō*). Nejpoužívanější vazba v době rozvoje knihtisku – tedy v období Edo – byla jednoduchá šitá vazba *Fukuro Toji*, která je podobná klasické japonské vazbě, kterou známe nyní (*Yotsume Toji*). Rozdíl je v tom, že se tisklo jednostranně, a aby docílili oboustranného efektu, listy byly v přední části složeny a sešity takto složené. V angličtině se jim říká „pouch binding“, protože tím vytvoří „kapsy“. Tento způsob mohli používat především i díky jejich kvalitnímu papíru *waši*, který byl sice velmi tenký, ale přitom pevný. Díky oboustrannému tisku se pak listy už šily klasicky po jednom, jako známe vazbu nyní.



Obr. 38. Ukázka vazby *Fukuro Toji* a *Yotsume Toji*.

5. 3 SOUČASNÝ KNIŽNÍ DESIGN

5. 3. 1 Haiku

Díky velké oblibě haiku se v Japonsku stále vydává mnoho sbírek haiku, ať už reedice tradičních básníků a nebo nová vydání těch současných. Obálky knih s haiku jsou většinou jednoduché s pastelovými nebo tlumenějšími barvami. Častý je motiv barevného přechodu, výrazná kaligrafie, jemná ilustrace a nebo opakující se vzorek. Vizuálně jsou odlišné především od časopisů s haiku, které jsou na pohled mnohem zaplněnější texty i grafikou.



Obr. 39. Macuo Bašo – edice knih, kdy spojující prvek je výrazná kaligrafie v kontrastu s jemnou ilustrací.



Obr. 40. Ukázky knih s haiku.



Obr. 41. Ukázka ilustrované knihy pro děti s haiku.

5. 3. 2 Ostatní knihy

Japonský knižní design má samozřejmě širokou škálu výtvarného pojetí, zkusím tak nahodit alespoň malou ukázkou a zda se dá vypořádat nějaké typické tendence vyskytující se u více knih nebo přímo společné opakující se prvky.

Současné zábavné romány na pokračování **kadobuny**, vychází elektronicky. Obálky mají výrazné barevné ilustrace, obsah je však pouze textový. Jedna celostránková ilustrace se nachází vždy na úvodu povídky, každá má ale úplně jiný výtvarný rukopis a je spíše takovým podtitulem pod hlavní obálkou.



Obr. 42. Zleva – obálky kadebonů, ukázka sazby.

Ilustrované obálky se u japonských knih vyskytují často, ilustrace není jen u dětských knih. Příkladem je designér Hiroki Taniguchi, jehož obálky jsou pestrá škála barev i stylů (obr. 42). Výrazné zastoupení mají ilustrované komiksově sešity **manga** – údajně pokrývají až 40 % všech tištěných publikací v Japonsku. Manga často nejdříve vychází jako jednotlivé příběhy/kapitoly ve formě časopisu/sešitku, pokud jsou oblíbené, vydají se pak příběhy knižně (**tankóbon**) ve formátu, který je podobný evropské brožované knize/paperbacku. Kresebný styl manga se vyskytuje i u sešitových románů **raito noberu** (v českém překladu lehké romány) a nebo i u klasické beletrie, tam je ale škála stylu ilustrace větší.



Obr. 43. Ukázky ilustrovaných přebalů od Hirokiho Taniguchi.

Naopak další častý typ knih je minimalistický, založený na principu prázdnoty, kdy se nejčastěji používají max. tři barvy – bílá, černá, červená. Často se také používá i geometrie, nejčastější je kruh – právě zenový kruh sám o sobě symbolizuje prázdnotu.



Obr. 44. Ukázky častého motivu červené a červeného kruhu.



Obr. 45. Grafický designér Yuta Takahashi a jeho minimalistický přístup.

6 HAIKU A ČR

V této kapitole se zaměřuji na vybrané vydané knihy u nás s haiku – jak od japonských tvůrců tak od českých autorů – abych srovnala jejich zpracování po typografické i výtvarné stránce. Jelikož knih je mnoho a není reálné ani nutné uvádět je v této práci všechny, vybrala jsem představitele různých typů sbírek podle autorů i zajímavého zpracování. Schválně zvlášť uvádím japonské a české autory, protože přístup k výtvarnému zpracování je často výrazně odlišný.

6. 1 SBÍRKY HAIKU A HAIBUNY JAPONSKÝCH AUTORŮ

Důležitou roli zde hraje nakladatelství DharmaGaia (založeno 1992), které stojí za většinou vydaných knih s haiku u nás. Některé knihy jsou vydané ve spolupráci s Česko-japonskou společností. Nesporně důležitým jménem je v tomto žánru také překladatel a japanolog Antonín Líman, který má zásluhu na spoustě překladů a především i na poznámkách a doslovecích k jednotlivým sbírkám, ze kterých tak lze lépe chápat jednotlivé souvislosti mezi autory a jejich poezií. Druhé význačné jméno je Helena Hooncopová, která hraje důležitou roli v obrazovém doprovodu sbírek a rovněž svými doslovy ve sbírkách vysvětluje pozadí jednotlivých maleb a autorů a zdůvodňuje tak jejich výběr.

Obrazový doprovod japonských haiku je totiž často tvořen vybranými díly z volných zdrojů malby a grafiky či ze sbírky Orientálního oddělení Národní galerie v Praze. Díky tomu jsou tyto knihy rozpoznatelné, mají podobný výtvarný ráz.

Nejobsáhlejší a nejpropracovanější sbírka haiku je Chrám plný květů, která je souborem 70 autorů a většina jejich veršů je doplněna vybranými haigu, jež často tvořili sami básníci.

6. 1. 1 Chrám plný květů

Největší knižní sbírka haiku u nás, z japonštiny haiku vybral, přeložil a uspořádal Antonín Líman. V knize najdeme přes osm set vybraných haiku od sedmdesáti autorů počínaje zakladatelem žánru Bašóem, jeho žáky, konče modernisty 20. stol. Kniha má 340 stran a obsahuje mnoho ilustrací haigu. Ty vybíral a doplnil poznámkami Robin Heřman. Básně jsou přehledně rozděleny do 5 kategorií – deset starých mistrů, Bašóovi žáci, zenoví mniši a mistři, Busonovi žáci a současníci a Pětatřicet moderních mistrů haiku (19–20. st.). V kategoriích jsou pak uspořádány podle autorů, kdy jim nejdříve předchází krátký text o nich. Pak následuje dvoustrana až dvě s haiku, kdy nejvíce jich na jedné straně je 6, spíše jsou ale po 4–5, aby bylo i místo na poznámky. Dvoustrany jsou často doplněny i fragmentem ilustrace a zabarveným pozadím nebo větší ilustrací. Seznam autorů těchto ilustrací pak najdeme na konci v rejstříku autorů haigu.

Nejvíce ilustrací je zde od básníka Josa Busona, včetně jeho vlastního autoportrétu. Další autoportrét je pak i od Issy Kobajaši.



Obr. 46. Ukázka z knihy Chrám plný květů.

6. 1. 2 Pár much a já. Malý výběr z japonských haiku 17.–19. stol.

Sbírka čtyř autorů – Antonín Líman je nazval „zenový filosof a estét“ Bašó, „boží člověk“ Issa, „malíř a intelektuál“ Buson a „piják a poutník“ Santéka. Líman také přeložil a sestavil do knihy vybraná haiku a je autorem doslovu. Na obálce je sice ilustrace Josy Busona „Venkovská cha-ta v bambusovém háji“, specifikum této sbírky ale je, že haiku jsou doplněny kaligrafiemi od českého kaligrafa Petra Geislera. Kaligrafie je vždy u začátku kapitoly s autorem, dále je uvnitř 26 doprovodných kaligrafií haiku, které nemají žádné pravidelné opakování v umístění a jsou spíše vloženy volně. Na každé straně je vždy pouze jedna báseň, v knize je tak dostatek volného prostoru, který dobře kontrastuje s černou sytou kaligrafií. Jako doplňková barva je barva červená v paginaci, což je drobný detail, který velmi dobře funguje – nejspíše právě i díky červené barvě, která evokuje barevnost pečete, která se u kaligrafie používá.



Obr. 47. Ukázka z knihy Pár much a já.

6. 1. 3 Boží člověk Issa – Výběr z haiku Kobajaši Issy

Z japonštiny přeložil a úvod napsal Antonín Líman. Každé haiku je v knize zachováno také ve své originální podobě, v japonštině. Básně jsou doplněny celostránkovými ilustracemi od malíře

Keisae (1764–1824). Ty Helena Hooncopová vybrala, protože podle ní ilustrace odpovídají vidění světa, který má i Issa – láskyplný vztah k nemluvicím tvorům (zvířatům, ptákům, hmyzu), lehký smutek ale i jemný humor a vynikající úderná stručnost. Zajímavá je i technika provedení zvaná *á la poupée* – jemné pastelové barvy se mísí rovnou na štočku, rozmývají se a splývají, díky tomu je pak každý tisk naprosto originální. Ilustrace jsou jemné, působí křehce a poeticky, což odpovídá i charakteristice básnického stylu Issy.



Obr. 48. Ukázky z knihy Boží člověk Issa.

6. 1. 4 Úzká stezka do vnitrozemí – Bašó

Stylizovaný cestovní deník Macua Bašóa vydalo nakladatelství DharmaGaia v roce 2006. V knize je 12 barevných dřevorezů od Kamedy Bósaie, které jsou z alba tisků *Hory mého srdce*. Dohromady je v něm 29 krajin, které autor namaloval ve stylu haiga a které vyšly tiskem v roce 1816 technikou barevného dřevorezu. Imaginární krajiny vybrané Helenou Honcoopovou v sobě mají lehkost, která se připisuje také Bašóově próze – lehkost *kamuri*.



Obr. 49. Ukázka deníku Úzká stezka do vnitrozemí.

6. 1. 5 Pod tíhou měsíce – Masaoka Šiki

Představitel moderního proudu haiku má u nás vydanou jednu sbírku s názvem *Pod tíhou měsíce*, kterou opět vydalo nakladatelství DharmaGaia (2014, výběr a překlad haiku Antonín Líman). Kniha je rozdělena na 4 části podle ročního období – jarní, letní, podzimní a zimní haiku.

Výtvarný doprovod je výběr maleb a grafik z 19. století, dohromady je tak v knize 12 různých autorů ilustrací, včetně např. Josy Busona nebo Kacušika Hokusai. Největší zastoupení ilustrací má Ogata Gekkó (1859–1920), jehož ilustrace je na obálce knihy a opakuje se i v úvodu 4 zmíněných kapitol, kdy celý obrázek je na pravé straně pod názvem kapitoly a jeho část se pak ještě jako zvětšený fragment se sníženou průhledností opakuje i na levé straně. Princip opakování obrázků se sníženou kryvostí se pak různě objevuje u všech ilustrací v knize, někdy je nejdříve na jedné dvoustraně fragment nebo celý obraz jen lehce viditelný, a až na další dvoustraně vidíme celý obrázek. Jindy se s tímto principem pracuje rovnou na jedné dvoustraně. V knize je také zajímavý doslov od Heleny Honcoopové, která stručně seznamuje s pozadím výtvarného umění v 19. století v Japonsku a s japonským přístupem k realismu v malbě.

6. 1. 6 Tráva podél cesty – Santóko Taneda

Sbírka *Tráva podél cesty*, přeložená Janem Burianem, vyšla v nakladatelství Malvern (2017). Právě asi díky tomu, že kniha vznikla v jiném nakladatelství, se oproti všem zmíněným knihám liší. Má jiný formát, jiný papír a je především čistě typografická – bez výtvarného doprovodu. I když nevím, zda to byl záměr, tato knižní úprava už na první pohled evokuje, že Taneda patřil už do modernějšího proudu haiku a vizuálně tak člověk vnímá rozdíl oproti sbírkám tradičních básníků jako je Bašó nebo Buson. Tento rozdíl mi např. chybí u předchozí sbírky *Pod tíhou měsíce*, kdy autor Šiki patří také do moderního proudu haiku, ale kniha je vizuálně laděna stejně jako u tradičních básníků.

Zde je knižní úprava minimalistická stejně jako Tanedova haiku. Na obálce je jednoduchá tušová kresba evokující stébla trávy a název a autor knihy je zakomponován do podoby pečeti, kterou používají kaligrafové jako svůj podpis. Haiku je umístěno vždy samostatně na stránce, má tedy dost místa, ale tím, že je formát knihy malý, nepůsobí to tak volným prostorem jako např. ve sbírce *Pár much a já*. Jednotlivá haiku jsou ve sbírce poskládaná tak, že kráčí cestu podobně jako autor, jaro střídá léto, pak podzim, krutá a dlouhá zima a zase jaro, pak válka a nakonec smrt.



Obr. 50. Ukázka obálky *Tráva podél cesty*.

6. 1. 7 Oči vážky / Krůpěj rosy – haiku Issa Kobajaši

Z řad tradičních básníků knihy Oči vážky a Krůpěj rosy vybočují. Vznikly jako bakalářská práce studentky Daniely Renčové (Ústav umění a designu, Západočeská Univerzita, obor Mediální a didaktická ilustrace) a vydalo je v roce 2014 nakladatelství Argo. Výběr haiku je rozdělen do dvou útlých knížek a vizuální stránka je postavena na kontrastu černé a bílé. Drobné tušové ilustrace u haiku rovněž fungují na kontrastu tahu, kdy je robustní tah štětce doplněn subtilní linkou. Silnému působení kontrastu pomáhá i dostatek volné bílé plochy. U ilustrací se objevuje princip, který je přítomen i např. v knize Pod tíhou měsíce nebo Dvanáct měsíců od Petra Petříčka, kdy se nejdříve objevuje na dvoustraně fragment ilustrace a na další dvoustraně již ilustrace kompletní. Hezky o tom pojednává autorka v úvodu:

„Ilustrace jsou zprvu pouze náznakem. Až po přečtení básně je vidíme celé. Stejně je to i s naším vnímáním skutečnosti. Pochopit haiku nelze pomocí logiky. Hlavní roli hraje ztišení a intuice.“



Obr. 51. Ukázka ze sbírky Oči vážky / Krůpěj rosy.

6. 2 SBÍRKY HAIKU ČESKÝCH AUTORŮ

První překlad japonské poezie se u nás objevuje v roce 1909 ve sbírce Nipponari od Emanuela z Lešehradu a první přeložená haiku japonských básníků se publikují v roce 1937 v antologii Mléčná dráha (Alfons Breska, 1873–1946). V obou případech šlo o překlady z jiných evropských jazyků. První překladatel z japonštiny byl Miroslav Novák (1924–1982) spolu s Janem Vladislavem (1923–2009) v období chvíli po druhé světové válce. Dále po roce 1989 překládá z japonštiny Antonín Líman (1932–2018) a Zdenka Švarcová (1942).

Díky těmto překladům se k haiku dostávají i čeští autoři, což je zásadní pro inspiraci k jejich vlastní tvorbě. Schéma 17 slabik se u nás ale uplatňuje hůř, vzhledem k odlišnosti struktury jazyka. Trefně to vystihuje definice, kterou pronesl Jack Kerouac, který se haiku věnoval: „Západní haiku nemusí dodržovat sedmnáctislabičné schéma, protože západní jazyky mohou jen stěží napodobit pružnou japonštinu. Navrhují proto, aby západní haiku prostě vyslovila něco obsaženého ve třech krátkých řádcích v nějakém západním jazyce.“

Je to velmi prostá formulace, přesto však je otázka, zda se tímto "zjednodušením" krátké básně nestávají jen básněmi, ale chybí jim podstata haiku. Moderní proudy haiku sice také opouštějí od pevného počtu slabik, ale stále vycházejí z tradice a uvolnění schématu berou jako "růst" tradiční formy. I témata a náměty se značně liší, což lze vidět i u haiku českých autorů.

6. 2. 1 108 haiku – Jakub Zeman

Úzká podlouhlá knížka, jejímž autorem je Jakub Zeman, vyšla v nakladatelství Kant (2017). Kniha se skládá ze složených listů a je doplněna jemnými tušovými malbami od sinologa a malíře Jiřího Straky. Výtvarně je práce velmi čistě a minimalisticky zpracovaná s ohledem na žánr. Je zde dostatek bílé prázdné plochy, ilustrace jsou převážně černobílé s občasným červeným akcentem – akcent červené se nachází i v pečeti u ilustrace, což je další prvek, který evokuje Japonsko. Na obálce je výrazný kaligrafický prvek, který sice výtvarně napodobuje japonskou kaligrafii, ale stále je zde český název, což je velmi příjemná kombinace, protože už od pohledu se kniha dobře zařazuje a správně evokuje, co je jejím obsahem.



Obr. 52. Ukázka 108 haiku – Jakub Zeman.

6. 2. 2 Kobajaši Issa – 108 nevydaných haiku

Kniha haiku, která vyšla v malonákladovém počtu kusů díky kampani na Hithitu, a za jehož celkovým výtvarným zpracováním stojí Sven Kraus. Kniha má oproti ostatním sbírkám znatelně větší formát, má japonskou vazbu a uvnitř se objevuje kaligrafie i drobné tušové ilustrace přírodnin.



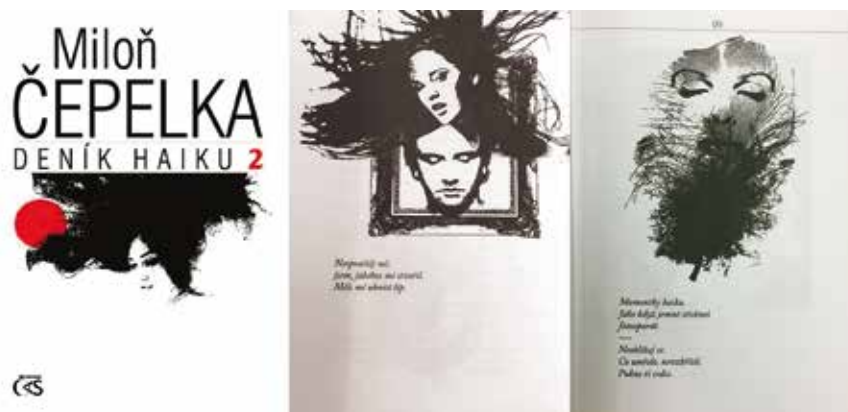
Obr. 53. Ukázka 108 nevydaných haiku – Kobajaši Issa.

6. 2. 3 Petr Petříček – Dvanáct měsíců

Sbírka haiku Petra Petříčka vyšla v roce 2017 v nakladatelství DharmaGaia. Obálka je bílá s fragmentem květin, jež působí jako rozpitá tuš, mírně zbarvená dohněda. Každá kapitola měsíce je pak doplněna černobílým stínem květiny, ten se dále objevuje v menší kryvosti jako fragment na dalších stránkách s haiku. Jelikož se jedná o fotografie, jsou tyto stíny rostlin více technické a chybí jim trochu křehkost a poetismus, který je na tušové ilustraci na obálce.

6. 2. 4 Miloň Čepelka – Deníky haiku

Miloň Čepelka spoluzaložil divadlo Járy Cimrmana – už to napovídá, že jeho haiku budou laděna i humorem. Jeho knihy jsou ideální ukázkou odlišnosti od japonských básníků. Nejen náměty a přístupem v literární rovině (*V hlavě má guláš / a to je trapné, / je-li vegetarián*), ale především i ilustracemi od Jiřího Hovorky. Jeho perokresby vypadají jako hutné černobílé koláže z realistických prvků s prokreslenými detaily. V knize tak není žádný odkaz na Japonsko, je to spíše autorská výpověď básníka a výtvarníka.



Obr. 54. Ukázka Deník haiku 2 – Miloň Čepelka.

6. 2. 5 Karel Trinkewitz (1931–2014)

Haiku Karla Trinkewitze jsou také naprosto odlišná a namísto zenového poetismu je v nich především lehkost tvorby a výrazná exprese. Pro ilustrace je charakteristický černý fix a verše jsou psané rukou. Celkové znění je tak velmi autorské a expresivní.

Karel Trinkewitz byl literární teoretik, karikaturista, tvůrce typografických koláží a představitel experimentální poezie. V mladých letech byl ovlivněn surrealismem, později se věnoval kaligrafii, vizuální poezii, kolážím a byl také jedním z představitelů lettrismu u nás.

Krátkých básní ve stylu haiku, které zároveň ilustroval, napsal údajně až 14 000. Během svého exilového pobytu v Německu v r. 1984 vydal knihu *Haiku o Praze: sto haiku a sto kreseb Karla Trinkewitze*. V roce 2004 vydalo nakladatelství Akropolis výběr 200 básní pod názvem *Chvála haiku/Lob des Haiku*.



Obr. 55. Ukázka z tvorby Karla Trinkewitze.

II. PRAKTICKÁ ČÁST

7 ÚZKÁ STEZKA DO VNITROZEMÍ

Než jsem si vybrala finální téma pro praktickou část, polemizovala jsem nad vícero tématy. Chtěla jsem se přímo inspirovat vlivem a kulturou, která je v Japonsku stěžejní – šintoismus, zen, wabi-sabi. Původní idea byla vlastní kniha o čaji nebo čajový průvodce Taiwanem, kde jsem strávila jeden studijní semestr. Protože jsem však už u bakalářské práce tvořila celý obsah sama (Pracovní listy pro dospělé s poruchou řeči), věděla jsem, že to vyžaduje spousty času a že je pak riziko, že nezbyde dostatek času pro tu důležitější část – výtvarnou podobu. Chtěla jsem se tomu tak spíše vyvarovat a proto jsem od čistě autorské knihy upustila.

Nakonec jsem zjistila, že přepracovat knihu japonského autora nabízí více úskalí, nad kterými je potřeba přemýšlet a brát na ně ohled. Je to tak ve výsledku větší výzva než autorská kniha, která nemá limity. Navíc jak už jsem zmiňovala v teoretické části, skoro všechny knihy japonských autorů jsou u nás s výtvarným doprovodem, který je převzatý ze sbírek, nabízel se tak prostor to pojmout nově a jinak.

Můj výběr padl na haibun Úzká stezka do vnitrozemí od Bašóa. Mé kroky k výběru byly poměrně jednoduché – Macuo Bašó je nejslavnější japonský básník haiku a tento jeho haibun je ve svém žánru velmi důležitou knihou, protože sloužil jako inspirace pro spousty dalších poutníků a umělců a to nejen v Japonsku, ale i ve světě a u nás. Přišlo mi to tak jako ideální prototyp knihy pro zpracování. Dalším důvodem bylo, že jsem chtěla řešit spíše jednu knihu jako celek a tato kniha díky své formě deníku a kombinaci textu a haiku nabízela zajímavější možnosti zpracování než jen sbírka čistě s poezií haiku. Žánr deníku je navíc také velmi příjemný pro ilustraci, protože je popisnější a obrazovější než básně a lze zde dobře pracovat s atmosférou.

Že Bašó a jeho Úzká stezka měli vliv nejen v Japonsku, ale např. i u nás, dokazuje zápisek Josefa Kroutvora (str. 29), který k Bašóovi odkazuje: „*Literáti, učenci, úředníci, kteří se věnovali poezii, kaligrafii a malířství. Sám velký Bašó a jeho kult. Putování po „úzkých stezkách“ do vnitrozemí. Já, tykvové semínko, já, bosá hlava, jsem se vydal do Novohradských hor.*“

7. 1 INSPIRACE

Zpočátku jsem si ještě nebyla jista, kterým směrem se v praktické části budu přesně ubírat, přihlásila jsem se tedy na kurz japonské kaligrafie, který v Praze vede čech René Ochiai, abych trochu pronikla do jednoho odvětví japonské kultury. Zpočátku jsem si naivně myslela, že bych něco z toho mohla použít okrajově později, ale během půlročního kurzu jsem se spíše jen naučila základní principy psaní, jak se tvoří znaky a jaké jsou základní tahy. Je mi také mnohem bližší tužka a celkově jemnější výtvarno, tuš tak najednou pro mě byla velmi výrazná a trvalo mi, než jsem si na ni zvykla a naučila se s ní pracovat.

I z toho důvodu jsem zkoušela převést kaligrafii do kresby, namísto štětce a tuše. Zprvu jsem zvažovala možnost jít touto cestou, ale během hledání formy jsem cítila, že by se výrazovost znaků opakovala a brzy by se vyčerpala, proto jsem tuto variantu nakonec zavrhla.



Obr. 56. Ukázka z workshopu japonské kaligrafie.



Obr. 57. Ukázka znaků uhlím.

7. 2 PRACOVNÍ PROCES

Při přemýšlení o výtvarném pojetí knihy jsem vycházela především ze své teoretické části práce. Nejprve jsem si udělala stručný přehled, co je pro deník charakteristické – zen, příroda, hory, poezie, poetismus, poutník, osamělost, přemýšlení nad stářím, únava. Jako stěžejní jsem také vnímala, že Bašó tuto cestu podnikl v roce 1689.

U ilustrací jsem se snažila brát ohled především na tři věci – že ilustruji japonskou knihu, že je ze 17. století a že se jedná o stylizovaný poetický deník. Potřebovala jsem tak pracovat s principy, které evokují japonskou tvorbu a krajinu, ale zároveň ji nekopírovat. K tomu mi pomohlo především to, že jsem si nejdříve charakterizovala principy, které se objevují v japonské tvorbě ze 17. a 18. století, a ty jsem následně převzala a použila s vlastním rukopisem.

Mezi principy, na které jsem se zaměřila a ze kterých jsem vycházela patří:

oblíba růžové barvy, která vedla k typu obrázků *beni-e*, tzv. rumělkových obrázků, což byly ručně kolorované tisky 17. a počátku 18. století

plochá perspektiva – žádná nebo ne příliš důsledná perspektiva oproti Evropě, až v roce 1770 je patrná v tvorbě Utagawa Tojohary

kontrastní plochy – tmavé vlasy, bílá pleť, minimum barev, horizont v horní 1/3

plošnost – stylizace forem do větších jednobarevných celků (oblaka, koruny stromů...), výrazovost barevné plochy v kontrastu, čisté plochy bez detailů

japonský dekorativismus – detail jako jeden hlavní prvek, opakující se, používání barevného vzorku, vzorovaná kimona atd., stylizovanost linie a tvaru

kompozice – s průhledem přes zvětšený fragment v popředí, zvýrazněný detail jako strom, větve, asymetrická dekorativní kompozice, úhlopříčná kompozice, rytmické střídání ornamentálních prvků do diagonál

diagonály a rastr – dynamika, rozdělování do plánů (děšť, bambusový háj, mostní pilíře, hejno ptáků...)

přírodní motivy zachyceny spíše diagonálně bokem, ne ve středu obrazu/mimo středovou obrazovou osu

střídání pevných prvků (rostliny, stromy, skály, země) a **volných** (mlha, voda, oblaka)

dané a ustálené motivy (např. jeřáb a borovice, bažant a pivoňka, kachna a rákos)

nedokončenost – více prostoru, tajemno, **prázdná plocha**

Zvolila jsem tak především používání barevných přechodů růžové a červené v pozadí, barevnou plošnost a výrazovost barevné plochy v kontrastu. Jako výrazný opakující se – a také spojující – prvek jsem zvolila hory. Naopak jsem plně upustila od linky, která je sice pro Japonsko typická, ale jak jsem psala výše, chtěla jsem ilustrace posunout i směrem do svého rukopisu a pojetí. Díky absenci linky mi ilustrace přišly i více poetické. Poetismus jsem se snažila podpořit i výběrem barevné palety, která je napříč celou knihou jednotná – primárně růžová, červená, škála tmavě

modré – fialové – až světlých odstínů, béžové – žluté – hnědé. V akcentu se občas objevuje i zelená barva. Všechny barvy jsou v sytosti potlačené a jsou spíše pastelové, tím jsem chtěla docílit atmosféry 17. století.

Jako hlavní písmo jsem zvolila font **lapture**, gotickou antikvu německého typografa Alberta Kapra. Jeho kresba je výrazná a kaligrafická, funguje tak dobře i u velmi krátkých kapitol, kde převažuje bílá plocha. *Lapture italic* pak používám pro zvýraznění japonských názvů dle předlohy překladu Antonína Límana. Haiku jsou vysázena zúženým řezem **Fira Sans**, aby se odlišila od hlavního textu, ale zároveň nebyla odlišným fontem příliš výrazná.

Náměty jsem čerpala ze starých japonských grafik a také z vlastní návštěvy Japonska. Myslím, že díky osobní zkušenosti se zemí jsem se i lépe orientovala v některých popisech.



Obr. 58. Osobní fotky z Japonska – inspirace pro ilustrace.

Jelikož jde spíše o drobné texty a básně, zvolila jsem proto menší formát knihy 120×150 mm. Menší formát je také více kapesní, což podporuje i žánr knihy (cestovní deník). Layout sazby jsem pak tvořila s ohledem na nejkratší kapitolu v knize (Komacu), která byla tvořena pouze jednou větou v próze a jedním haiku.

Jako finální knihu jsem se rozhodla udělat dvě variace – tradiční Úzká stezka do vnitrozemí, s předmluvou a překladem japanologa Antonína Límana. Druhá knížečka je útlejší a skládá se pouze z ilustrací a vyňatých haiku z celkového textu. Hlavní text nahrazují ilustrace a jde spíše o volnou interpretaci Bašóovy cesty.

U vazby jsem vycházela rovněž z japonské tradice. Jelikož japonská vazba je velmi charakteristickým vizuálním prvkem, chtěla jsem jí podpořit celkové vyznění knihy. Přesto to však není vazba úplně nejpraktičtější na otvírání, proto jsem jako druhou variantu zvolila otevřený hřbet.

U obou vazeb je použita stejná červená, aby se výtisky na první pohled propojily, i když se jedná o odlišnou vazbu. U útlejších výtisků, kde se nachází pouze ilustrace a haiku a nejde tak o typickou knihu ke čtení, je pouze japonská vazba.

Protože ilustrací je v deníku hodně, obálku jsem chtěla nechat klidnější, aby se vizuálně odlišila i od vnitřku. Zvolila jsem tak barevný přechod, který je použit i v úvodu knihy a volně přechází do ilustrace. Barevné přechody se i v Japonsku běžně na knižních obálkách používají, podporuje to tak i „japonský výraz“. Druhý stěžejní prvek, který jsem použila, je slepotisk japonských znaků Oku no Hosomichi おくのほそ道 – originální název Úzké stezky do vnitrozemí.



Obr. 59. Ukázky ilustrací.



Obr. 60. Ukázka sazby.

ZÁVĚR

V úvodní části teoretické práce jsem okrajově zmapovala inspirační zdroje pro japonskou kulturu a myšlení, převážně japonské náboženství a japonské estetické ideály. Hlavní zdroj inspirace pro Japonce je příroda a mají k ní až posvátný vztah, což je vlivem náboženství šintó. Jejich vztah k přírodě se výrazně promítal i do aspektů jejich kultury a umění, jedním z nich je i poezie haiku. Japonské básníky ovlivňovalo i studium zenu, často to byli mniši nebo osamělí poutníci, kteří nacházeli inspiraci při toulkách v přírodě a skrze krátkou poezii zaznamenávali i jen jednoduché okamžiky, ve kterých dokázali najít „krásu okamžiku“. Do jejich pohledu na život se projevoval i estetický ideál wabi-sabi, který uznával krásu nedokonalou, prostou a pomíjivou. Charakteristické pro japonskou kulturu je uvědomění si pomíjivosti času, z toho plyne přijetí nedokonalosti a ocenění jednoduchosti.

V další kapitole jsem se pak věnovala samotnému fenoménu haiku. Poukázala jsem na návaznost na myšlenkové principy, které jsem zmiňovala v první kapitole, poustevnický ideál wabišii a ideál prostoty. Ve spojitosti s haiku je zmíněno používání tzv. sezónních slov, která haiku zařazovala nejčastěji do ročních období. Tento princip byl založen na používání slov (symboly), která odkazovala ke konkrétnímu výkladu, umožnilo to tak autorům ubrat na popisnosti. Pro dokonalé pochopení haiku bylo potřeba znát mnoho souvislostí, včetně těchto sezónních slov. Používání odkazů namísto popisu se pak promítalo i do výtvarného žánru haiga, doprovodné kresby byly tvořené jen pár tahy, aby vystihly podstatu, nešlo o přesný popis reality. Zakladatel básnické formy haiku byl Macuo Bašó, významný reformátor haiku byl Šiki Masaoka. Pro básníky bylo typické, že se ohlíželi zpět na své předchůdce a reagovali na ně, ať pozitivně či negativně. Josa Buson např. z tradice Bašóa vycházel a absolvoval i jeho stezky Japonskem. Naopak zmíněný Masaoko Šiki vůči němu revoltoval a snažil se haiku modernizovat. Josa Buson byl také ze zmíněných básníků nejvýznamnější jako malíř, byl zakladatelem žánru haiga a bunjinga (literární malba).

Další zmíněný žánr, který s haiku souvisí je kaligrafie. V Japonsku se jí říká šodó a překládá se jako cesta písma. Pro Japonce tak kaligrafie není jen psaní, je to zároveň i forma meditace a duchovní cesta. I zde se objevuje princip okamžiku, který sebou nese velkou míru soustředěnosti při psaní jednotlivých tahů. Sami básníci za sebou často měli studium kaligrafie. Ostatní výtvarné žánry, které okrajově souvisí s haiku, jsou zenová malba, tušová malba sumi-e a japonské dřevořezy. U každého žánru je vždy uvedena ukázka autora a díla, na kterém je demonstrováno, co je pro daný žánr charakteristické. U japonského dřevořezu je zmíněn také pojem ukijo-e – obrazy prchavého světa, které jsou založeny především na pomíjivosti.

Další část pojednává o japonském knihtisku a jeho vzniku a vývoji, navazuje tak na předchozí podkapitulu o japonském dřevořezu. Největší rozmach knihtisku byl v 18. století díky měšťanské zábavě, která byla hlavním inspiračním zdrojem pro humorné ilustrované sešity. Ty se zařazovaly do žánru podle námětu. Časté byly i románové sešity na pokračování. O jejich velké oblibě v Japonsku svědčí to, že i současná japonská knižní tvorba má velké zastoupení v časopisech

a románech na pokračování. Původně jsem chtěla současnou tvorbu rozvést více, ale bylo to značně stíženo tím, že většina současných věcí není příliš dostupná ani v angličtině, a já tak musela hledat převážně pod klíčovými slovy v japonštině.

V poslední části teoretické práce je uveden výběr knih ze sbírek haiku, které u nás vyšly. Jsou rozděleny na knihy japonských autorů a na české autory, protože přístup i výtvarné zpracování je často diametrálně odlišný. Většina japonských sbírek má obrazový doprovod z volných zdrojů japonské malby a grafiky nebo ze sbírek Orientálního oddělení Národní galerie v Praze. Obzvláště sbírky vydané v nakladatelství DharmaGaia mají podobný výtvarný ráz, formát i zpracování. Naopak knihy českých autorů haiku jsou více rozdílné a autorské. Sami básníci zde k haiku přistupují buď tradičně a ctí jak formu, tak i náměty tradičních básníků – kniha je pak zpracována více v japonském duchu ať už to pomocí ilustrací, vazby či kaligrafie – nebo naopak berou formu haiku, ale zpracovávají ji více po svém a promítají do ní vlastní náměty. Zde je to pak znát i ve výtvarném pojetí knihy, kde chybí prvky, které by evokovaly japonskou kulturu. U zmíněných autorů je největší výtvarný posun u expresivních haiku Karla Trinkewitze.

V praktické části práce jsem zpracovávala cestovní deník Úzká stezka do vnitrozemí od tradičního básníka Bašóa. Kniha je drobného formátu a snažila jsem se především dbát na to, aby výtvarné zpracování odpovídalo žánru knihy – poetický stylizovaný cestovní deník ze 17. století. Ke knize jsem vytvořila přes 40 barevných ilustrací a použila jsem font Lapture a Fira Sans.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- BARTHES, Roland, 2012. Říše znaků. Praha: Fra. Eseje (Fra). ISBN 978-80-87429-25-9.
- BOHÁČKOVÁ, Libuše a Vlasta WINKELHÖFEROVÁ, 1987. Vějíř a meč: kapitoly z dějin japonské kultury. Praha: Panorama. Stopy, fakta, svědectví (Panorama). ISBN 11-092-87.
- ČEPELKA, Miloň, 2012. Deník haiku 2: 2010-2011. Ilustroval Jiří HOVORKA. Řitka: Čas. ISBN 978-80-87470-53-4.
- DALBY, Liza Crihfield, 2001. Gejša. Přeložila Zdeňka VASILJEVOVÁ. Praha: Ivo Železný. ISBN 80-240-2046-7.
- HEMENWAY, Priya, c2007. Moudrost Východu. [Praha]: Slovart. Evergreen (Taschen). ISBN 978-80-7209-949-8.
- HEŘMAN, Robin, 2011. Haiga neboli obrazové haiku. In: LÍMAN, Antonín, 2011. Chrám plný květů: výběr ze tří staletí japonských haiku. V Praze: DharmaGaia. ISBN 978-80-7436-015-2.
- HONCOOPOVÁ, Helena, 2007. Černá na bílé: současná japonská kaligrafie ze sbírek Národní galerie v Praze : [Galerie výtvarného umění v Chebu 18. ledna–4. března 2007. V Chebu: Galerie výtvarného umění. ISBN 978-80-85016-82-6.
- HYBNER, Jan, 2015. Stavíme knižní vazbu: teorie knižní vazby pro studenty VŠUP. V Praze: Vysoká škola uměleckoprávní. Knihařem snadno a rychle. ISBN 978-80-86863-82-5.
- LÍMAN, Antonín, 2011. Chrám plný květů: výběr ze tří staletí japonských haiku. V Praze: DharmaGaia. ISBN 978-80-7436-015-2.
- LÍMAN, Antonín, 1996. Pár much a já. Praha: DharmaGaia. ISBN 80-85905-10-8.
- KOBAYASHI, Issa, 2006. Boží člověk Issa: výběr z haiku Kobajaši Issy. Ilustroval Shohaku SOGA, přeložil Antonín LÍMAN, Zdeňka ŠVARCOVÁ. Praha: DharmaGaia. ISBN 80-86685-27-6.
- KOBAYASHI, Issa a Daniela RENČOVÁ, 2014. Oči vážky: výběr z haiku Kobajaši Issy. Přeložil Antonín LÍMAN. Praha: Argo. ISBN 978-80-257-1400-3.
- KOREN, Leonard, 2016. Wabi-sabi: pro umělce, designéry, básníky a filozofy. Praha: K-A-V-K-A. ISBN 978-80-270-0082-1.
- KRAEMEROVÁ, Alice, 2008. Dravý jestřáb si načechral peří: japonské řazené básně. Praha: Dokořán. Mocca. ISBN 978-80-7363-209-0.
- KREJČA, Aleš, 1981. Techniky grafického umění: průvodce pracovními postupy a dějinami originální tiskové grafiky. Praha: Artia.
- KROUTVOR, Josef, 2005. Rozsypaný čaj. Příbram: Knižovna Jana Drdy. Edice současné české poezie (Knižovna Jana Drdy). ISBN 80-86937-00-3.
- OKAKURA, Kakuzó, 2000. Kniha o čaji. Tohoto překladu 1. vyd. Přeložil Dita HORÁKOVÁ. Praha: Brody. Východní řada. ISBN 80-86112-12-8.
- MACFARLANE, Alan, 2013. Japonsko za zrcadlem. Zlín: Kniha Zlín. Tema (Kniha Zlín). ISBN 978-80-87162-65-1.
- MASAOKA, Shiki a Antonín LÍMAN, 2014. Pod tíhou měsíce. V Praze: DharmaGaia. ISBN 978-80-7436-045-9.
- MATSUO, Bashō, 2006. Úzká stezka do vnitrozemí. Vyd. 2. Přeložil Antonín LÍMAN, ilustroval Bōsai KAMEDA, ilustroval Hokusai KATSUSHIKA. Praha: DharmaGaia. ISBN 80-86685-59-4.
- PETŘÍČEK, Petr, 2017. Dvanáct měsíců: 108 haiku. V Praze: DharmaGaia. ISBN 978-80-7436-081-7.
- TAKENAMI, Yoko, 2006. Japonská kaligrafie. Brno: Computer Press. Výtvarné techniky (Computer Press). ISBN 80-251-0937-2.
- TANEDA, Santōka, 2017. Tráva podél cesty: sbírka haiku. Praha: Malvern. ISBN 978-80-7530-088-1.
- TAO-ŤI, 2007. Malířské rozpravy Mnicha Okurky. Vyd. 2., upr., (Ve Fra 1.). Přeložil Oldřich KRÁL. Praha: Agite/Fra. ISBN 978-80-86603-32-2.
- VASILJEVOVÁ, Zdeňka, 1986. Dějiny Japonska. Praha: Svoboda. Členská knižnice (Svoboda).
- WINKELHÖFEROVÁ, Vlasta, 2006. Mingei – lidové umění a řemeslo v Japonsku. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny. ISBN 80-7106-720-2.

WINKELHÖFEROVÁ, Vlasta, 2008. Slovník japonské literatury. Praha: Libri. ISBN 978-80-7277-373-2.

ZEMAN, Jakub, 2017. Haiku 108. Ilustroval Jiří STRAKA. [Praha]: KANT ve spolupráci se společností Asiatika. ISBN 978-80-7437-245-2.

INTERNETOVÉ ZDROJE

FUSETSU HAIGA | EHON, artist Nakamura Fusetsu. Boston Book Company [online]. Copyright © 2020 Boston Book Company. All rights reserved. [cit. 25. 07. 2020]. Dostupné z: <https://www.rarebook.com/pages/books/89994/ehon-artist-nakamura-fusetsu/fusetsu-haiga>

HAIGA HŌ | Ehon, Nakamura Fusetsu, Kawahigashi Hekigotō. Boston Book Company [online]. Copyright © 2020 Boston Book Company. All rights reserved. [cit. 25. 07. 2020]. Dostupné z: <https://www.rarebook.com/pages/books/87976/ehon-nakamura-fusetsu-kawahigashi-hekigoto/haiga-ho>

Haiga – Wikipedia. [online]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Haiga>

Haiku – Wikipedia. [online]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Haiku>

Hirošige – Wikipedie. [online]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Hirošige>

Hokusai – Wikipedia. [online]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Hokusai>

Hototogisu, the longest haiku magazine and its school | Masterpieces of Japanese Culture. HOME | Masterpieces of Japanese Culture [online]. Dostupné z: <https://www.masterpiece-of-japanese-culture.com/literatures-and-poems/hototogisu-the-oldest-haiku-magazine>

Ihara Saikaku – Wikipedie. [online]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Ihara_Saikaku

Ike no Taiga – Wikipedia. [online]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Ike_no_Taiga

Issa Kobajaši – Wikipedie. [online]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Issa_Kobajaši

Japanese books – Wikipedia. [online]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Japanese_books

Kacušika Hokusai – Wikipedie. [online]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Kacušika_Hokusai

Light novel – Wikipedie. [online]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Light_novel

Manga – Wikipedie. [online]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Manga>

Masaoka Shiki – Wikipedia. [online]. Copyright © 1998 [cit. 25. 07. 2020]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Masaoka_Shiki

Matsuo Bashō – Wikipedia. [online]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Matsuo_Bashō

Nanga (Japanese painting) – Wikipedia. [online]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Nanga_\(Japanese_painting\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Nanga_(Japanese_painting))

Oku no Hosomichi – Wikipedia. [online]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Oku_no_Hosomichi

Santōka Taneda – Wikipedia. [online]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Santōka_Taneda

Sengai – Wikipedia. [online]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Sengai>

Šintoismus – Wikipedie. [online]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Šintoismus>

Tomioka Tessai – Wikipedia. [online]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Tomioka_Tessai

Tsunami – Wikipedie. [online]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Tsunami>

Utamaro Kitagawa – Wikipedie. [online]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Utamaro_Kitagawa

Yosa Buson – Wikipedia. [online]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Yosa_Buson

Zen – Wikipedie. [online]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Zen>

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obr. 1. Ukázka brány torii.

Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Svatyně_Icukušima#/media/Soubor:Itsukushima_torii_angle.jpg

Obr. 2. Ukázka čajové keramiky v estetickém ideálu wabi-sabi.

Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Svatyně_Icukušima#/media/Soubor:Itsukushima_torii_angle.jpg

Obr. 3. Masaoka Shiki – haiku.

Dostupné z: <https://www.bachmanneckenstein.com/product-page/masaoka-shiki-poem>

Obr. 4. Haiku a haigu, autor Macuo Bašó.

Dostupné z: <https://www.kazumiart.com/about>

Obr. 5. Vlevo – Loučení Bašóa a Sory v Jamanace, autor neznámý.

Dostupné z: https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Oku_no_Hosomichi-_separate_at_Yamanaka.jpg

Obr. 6. Uprostřed – Básník Bašó se vydává na cestu, Josa Buson.

Dostupné z: BOHÁČKOVÁ, Libuše a Vlasta WINKELHÖFEROVÁ, 1987. Vějíř a meč: kapitoly z dějin japonské kultury. Praha: Panorama. Stopy, fakta, svědectví (Panorama). ISBN 11-092-87, příloha– obr. IV

Obr. 7. Vpravo – Macuo Bašó, portrét, Josa Buson.

Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Macuo_Bašó

Obr. 8. Matsuo Basho – Oku no Hosomichi, ilustrace Josa Buson, 1779.

Dostupné z: <https://tereless.hu/english/haiku/basho2.html>

Obr. 9. Kobayashi Issa – haiku a haiga.

Dostupné z: <https://www.bachmanneckenstein.com/product-page/kobayashi-issa-painting-with-poem>

Obr. 10. HAIGA HŌ – dochovalé ukázky z knihy.

Dostupné z: <https://www.rarebook.com/pages/books/87976/ehon-nakamura-fusetsu-kawahigashi-hekigoto/haiga-ho>

Obr. 11. Ukázky z knihy FUSETSU HAIGA, Nakamura Fusetsu, 1910.

Dostupné z: <https://www.rarebook.com/pages/books/89994/ehon-artist-nakamura-fusetsu/fusetsu-haiga>

Obr. 12. I Fukyū Ike no Taiga sansui gafu – ukázka.

Dostupné z: <https://artsandculture.google.com/asset/i-fukyū-ike-taiga-sansui-gafu/ZgFuKJljqwn1ew>

Obr. 13. Ukázky malby ve stylu Bunjinga, autor Ike no Taiga.

Dostupné z: <https://www.wikiart.org/en/ike-no-taiga/all-works#!#filterName=all-paintings-chronologically,resultType:masonry>, <https://www.wikiart.org/en/ike-no-taiga/landscape-with-pavilion-hanging-scroll-1750>

Obr. 14. Josa Buson – ukázky ilustrací a stylu Bunjinga.

Dostupné z: <https://www.wikiart.org/en/yosa-buson>

Obr. 15. Haiga „A little cuckoo across a hydrangea“.

Dostupné z: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:A_little_cuckoo_across_a_hydrangea\(Haiga\)_by_Yosa_Buson.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:A_little_cuckoo_across_a_hydrangea(Haiga)_by_Yosa_Buson.jpg)

Obr. 16. Ukázka ze souboru „Thirty-six Master Poets“, kaligrafie a malba Tomioka Tessai, 1890.

Dostupné z: <https://asia.si.edu/object/F2019.3.39.1-2/>

Obr. 17. Vlevo – „Taoist Immortals Celebrating Longevity“, Tomioka Tessai, 1923.

Dostupné z: <https://www.wikiart.org/en/tomioka-tessai/taoist-immortals-celebrating-longevity-1923>

Obr. 18. Vpravo – „Two Divinities Dancing“, Tomioka Tessai.

Dostupné z: <https://www.wikiart.org/en/tomioka-tessai/two-divinities-dancing-1924>

Obr. 19. Ukázka obálek Hototogisu.

Dostupné z: <http://www.kyoshi.or.jp/j-huuten/1300/01.htm>

Obr. 20. Ukázky přebalů časopisu Gunzō, zleva – 2020, 2019, 2014, 2011.

Dostupné z: http://gunzo.kodansha.co.jp/e_detail

Obr. 21. Ukázka obálek časopisu Tokyo Poetry Journal – zleva Vol. 9: Gender / Queer / Here, Volume 8, Vol. 3: Music and Poetry.

Dostupné z: <https://www.topojo.com>

Obr. 22. Aoi Yamaguchi na TYPO Berlin 2017.

Dostupné z: <https://www.aoiyamaguchi.com/portfolio/linlow-towards-transcendence-typoberlin2017/>

Obr. 23. Ukázka odlišnosti písem, zleva – kanji, kana.

Dostupné z: HONCOOPOVÁ, Helena, 2007. Černá na bílé: současná japonská kaligrafie ze sbírek Národní galerie v Praze : [Galerie výtvarného umění v Chebu 18. ledna–4. března 2007. V Chebu: Galerie výtvarného umění. ISBN 978-80-85016-82-6.

Obr. 24. Ukázky stylů japonského písma, zleva – kaisho, gjóšo, sóšo, reišo.

Dostupné z: HONCOOPOVÁ, Helena, 2007. Černá na bílé: současná japonská kaligrafie ze sbírek Národní galerie v Praze : [Galerie výtvarného umění v Chebu 18. ledna–4. března 2007. V Chebu: Galerie výtvarného umění. ISBN 978-80-85016-82-6.

Obr. 25. Čínský znak pro věčnost a ukázka cvičné mřížky.

Dostupné z: TAKENAMI, Yoko, 2006. Japonská kaligrafie. Brno: Computer Press. Výtvarné techniky (Computer Press). ISBN 80-251-0937-2.

Obr. 26. Vlevo – Kaligraf Chie Tomiya (*1931), japonská báseň haiku Květy ve větru.

Dostupné z: HONCOOPOVÁ, Helena, 2007. Černá na bílé: současná japonská kaligrafie ze sbírek Národní galerie v Praze : [Galerie výtvarného umění v Chebu 18. ledna–4. března 2007. V Chebu: Galerie výtvarného umění. ISBN 978-80-85016-82-6.

Obr. 27. Vpravo – Kaligraf Toka Seno (*1934), Žába si sedí / a s naprostým klidem / hledí na hory – K. Issa.

Dostupné z: HONCOOPOVÁ, Helena, 2007. Černá na bílé: současná japonská kaligrafie ze sbírek Národní galerie v Praze : [Galerie výtvarného umění v Chebu 18. ledna–4. března 2007. V Chebu: Galerie výtvarného umění. ISBN 978-80-85016-82-6.

Obr. 28. Sengai Gibon – ukázky zenových obrázků.

Dostupné z: <https://terebess.hu/zen/sengai.html>

Obr. 29. Zleva – The universe, příklad zenového humoru.

Dostupné z: <https://terebess.hu/zen/sengai.html>

Obr. 30. Josetsu (Catching a Catfish with a Gourd), Sesshū Tōyō

Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Josetsu>

Obr. 31. Ukázka z tvorby Hišikawa Moronuby.

Dostupné z <https://artsandculture.google.com/entity/hišikawa-moronobu/m050tq0?hl=cs>:

Obr. 32. Manga Hokusai – ukázka.

Dostupné z: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hokusai_Manga_05.jpg

Obr. 33. Ukázky grafik – Kitagawa Utamara.

Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Utamaro>

Obr. 34. Ukázka z cyklu Padesát tři stanic na cestě Tókaidó.

Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Fifty-three_Stations_of_the_Tōkaidō

Obr. 35. Zleva – ilustrace „Postup při tisku“.

Dostupné z: BOHÁČKOVÁ, Libuše a Vlasta WINKELHÖFEROVÁ, 1987. Vějíř a meč: kapitoly z dějin japonské kultury. Praha: Panorama. Stopy, fakta, svědectví (Panorama). ISBN 11-092-87, příloha– obr. XVIII

Obr. 36. Ukázka staré knihy – gókan – Falešná Murasaki a venkovský Gendži.

Dostupné z: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:A_Country_Genji_by_a_Fake_Murasaki_-_Nise_Murasaki_inaka_Genji.ehon.series.volume.cover.testscan.05.jpg

Obr. 37. Ukázka ilustrovaného kokkeibonu, autor Džippenša Ikku (1803).

Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Nise_Murasaki_inaka_Genji

Obr. 38. Ukázka vazby Fukuro Toji a Yotsume Toji.

Dostupné z: <https://twitter.com/tkasasagi/status/1148136164332752896?lang=ga>, https://en.wikipedia.org/wiki/Japanese_books

Obr. 39. Macuo Bašó – edice knih, kdy spojující prvek je výrazná kaligrafie v kontrastu s jemnou ilustrací.

Dostupné z: <https://www.kadokawa.co.jp/product/search/?auth=高橋政光>

Obr. 40. Ukázky knih s haiku.

Dostupné z: <https://www.kadokawa.co.jp/product/search/?sort=0 & kw=俳句>

- Obr. 41. Ukázka ilustrované knihy pro děti s haiku.
Dostupné z: <https://www.kadokawa.co.jp/product/321906000247/>
- Obr. 42. Zleva – obálky kadebonů, ukázka sazby.
Dostupné z: <https://kadobun.jp>
- Obr. 43. Ukázky ilustrovaných přebalů od Hirokiho Taniguchi.
Dostupné z: <https://www.kadokawa.co.jp/product/search/?auth=谷口広樹>
- Obr. 44. Ukázky častého motivu červené a červeného kruhu.
Dostupné z: <https://draw-down.com/products/made-in-japan-awe-inspiring-graphics-from-japan-today>, <http://wangzhihong.com/Fifty-Years-of-Photo-Albums-in-Japan>
- Obr. 45. Grafický designér Yuta Takahashi a jeho minimalistický přístup.
Dostupné z: <http://vsljrnل.xyz/interviews/yuta-takahashi/>
- Obr. 46. Ukázka z knihy Chrám plný květů.
Dostupné z: vlastní zdroj
- Obr. 47. Ukázka z knihy Pár much a já.
Dostupné z: vlastní zdroj
- Obr. 48. Ukázky z knihy Boží člověk Issa.
Dostupné z: vlastní zdroj
- Obr. 49. Ukázka deníku Úzká stezka do vnitrozemí.
Dostupné z: vlastní zdroj
- Obr. 50. Ukázka obálky Tráva podél cesty.
Dostupné z: vlastní zdroj
- Obr. 51. Ukázka ze sbírky Oči vážky / Krůpěje rosy.
Dostupné z: <https://www.kosmas.cz/knihy/195713/oci-vazky.-krupej-rosy/>
- Obr. 52. Ukázka 108 haiku – Jakub Zeman.
Dostupné z: <http://jiristraka.cz/108-haiku/>
- Obr. 53. Ukázka 108 nevydaných haiku – Kobajaši Issa.
Dostupné z: <https://www.darjeeling.cz/cz/prislusenstvi/knihy/kobajasi-issa-108-nevydanych-haiku-1709>
- Obr. 54. Ukázka Deník haiku 2 – Miloň Čepelka.
Dostupné z: vlastní zdroj
- Obr. 55. Ukázka z tvorby Karla Trinkewitze.
Dostupné z: <https://knihobot.cz/kniha/236565-haiku-o-praze-1984>, <https://exhibit.leibniz-gwzo.de/trinkewitz-digital/tafelinhalte/10-haiku-intertextuell/>
- Obr. 56. Ukázka z workshopu Japonské kaligrafie.
Dostupné z: vlastní zdroj
- Obr. 57. Ukázka znaků uhlím.
Dostupné z: vlastní zdroj
- Obr. 58. Osobní fotky z Japonska – inspirace pro ilustrace.
Dostupné z: vlastní zdroj
- Obr. 59. Ukázky ilustrací.
Dostupné z: vlastní zdroj
- Obr. 60. Ukázky sazby.
Dostupné z: vlastní zdroj