

„Esencia“ haiku (na príklade haiku Etely Farkašovej)

Eva Urbanová

Eva Urbanová: „Esencia“ haiku (na príklade haiku Etely Farkašovej) [The „essence“ of haiku (on the example of Etela Farkasova’s haiku)]. In: *Ostium*, vol. 20, 2024, no. 2.



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

The essence of haiku

(on the example of Etela Farkašová’s haiku)

The study focuses on one of the fundamental questions of international haiku realizations, which is how to preserve individual rules and not break the essence of this originally Japanese genre from the 17th century. The presented study is using the example of Etela Farkašová’s haiku. The paper shows the overlap of the aesthetic category of subtlety with concepts from Japanese aesthetics that apply to the creation of haiku. This implicitly shows not only the poetics of the Slovak author of haiku, but also reveals the nuances of the so-called wabi and sabi, which belong to the foundations of Japanese aesthetics, as well as the lesser known shiori and hosomi. Etela Farkašová’s haiku represents one of the possible ways to transform the rules of haiku into a foreign form while preserving the so-called the „essence“ of haiku.

Keywords: haiku, genre, aesthetics, subtlety, Etela Farkašová

Úvod alebo pravidlá haiku

Za východiskové pre naplnenie podstaty haiku[1] možno považovať jednak pochopenie a „preklad“ jeho pravidiel do jazyka európskej estetiky, t. j. tej-ktorej literárnej tradície, a tiež prispôsobenie žánrovej matrice tzv. autorskému rukopisu[2]. Medzi základné pravidlá haiku patria: go-šiči-go, kigo, kireji, wabi, sabi, shiori, kurai, karumi a tiež princípy ako makoto, šasei či estetika mono no aware a ďalšie. Navyše, nemožno zabudnúť na príznačný životný „názor“ daného žánru, náboženské a filozofické koncepty (zen-budhizmus, šintoizmus, taoizmus a ďalšie), ktoré často vyúsťujú do konkrétneho, hodnotovo vyšpecifikovaného pohľadu na svet. Duchovný pôdorys haiku je totiž úzko spätý s podstatou jednotlivých pravidiel.

Prvé dve menované zásady - presný počet slabík a sezónne slovo, ktoré zobrazovaný okamih zaradi do konkrétneho ročného obdobia - sa v inonárodných realizáciách považujú za základné a často jediné podmienky k napísaniu „pravého“ haiku. Stereotypné chápanie haiku len ako normovanej (slabičnej) básne o prírode spôsobuje nielen žánrové, ale aj estetické posuny. Ako uvádza Cor Van den Heuvel: „... myšlienka, že haiku je čokoľvek v troch riadkoch s 5-7-5 slabikami, umiera len ťažko. Ľudia píšu malé epigramy v tejto forme, alebo vtipy, alebo roztomilé opisy vtákov a kvetov a myslia si, že píšu haiku.“[3] Na jednej strane absolutizácia, na druhej nepochopenie pravidiel haiku narúšajú jeho osobitosť. Počet sedemnástich slabík v presnom usporiadaní má v Japonsku svoju (nábožensko-filozofickú) tradíciu a súvisí s vývinom poetických žánrov - s tankou a rengou. Reginald

Horace Blyth pripomína, že striedanie piatich a siedmich slabík malo pre starých Japoncov svoju príťažlivosť, čiastočne možno preto, že opakovania päťky a sedmičky vyjadrovali zákonitosti prírody, ich striedanie zase jej nepravidelnosť[4]. Je zrejme, že v európskej literárnej tradícii takáto hlboká motivácia chýba a dodržanie sedemnásťslabičnej podmienky je len umelou realizáciou cudzieho modelu. Beata Śniecikowska v súvislosti s poľským jazykom výstižne používa spojenie „slabičný korzet“ [5]. Istú podobnosť v dodržiavaní slabičného modelu možno vidieť s tradíciou veršových systémov, v ktorých sa striedajú dlhé a krátke (časomiera) či prízvučné a neprízvučné (syllabotonizmus) slabiky. Najmä časomiera, ako dedičstvo gréckej a latinskej poézie, predstavovala pre slovenský jazyk určité obmedzenie.

Podobne by bolo možné odkryť pozadie tzv. kiga („sezónne slovo“). Opäť možno jeho východisko hľadať vo vzťahu Japoncov k prírode, ktorý sa líši od európskeho ponímania prírody v živote človeka, čoho dôkazom je práve lyrika postavená na výraznej seba projekcii subjektu do javov či objektov z prírodnej sféry. V pozadí takto nastolenej rôznosti stojí zrejme opozícia budhistického (ale aj šintoistického, taoistického) a kresťanského pohľadu na človeka a prírodu. Len ťažko by sme v západnej literárnej tradícii hľadali taký prírodný obraz, v ktorom by sa pocit predmetu vnoril do tvorcu (a nie naopak), ako sa to deje v haiku. „Básnik vníma jemný život predmetu a cíti ‚jeho‘ pocity, z ktorých tvorí báseň, ktorá by však nemala prezentovať predmet a básnika ako dve oddelené veci. V haiku, alebo aspoň v haiku Bašóovej školy, nenájdeme osobnú emóciu vyjadrenú ako v básni waka alebo v západnej poézii všeobecne. Cieľom majstra je zámerné hľadanie neosobnej energie kozmu, ktorá prúdi vo všetkých predmetoch a v prírode a nemá nič spoločné s osobnými citmi či vôľou tvorcu.“ [6] Možno však súhlasiť aj s Leonardom Korenom, ktorý v súvislosti s vývinom japonskej estetiky rozvíja myšlienku, že príroda sa chápala aj širšie, ako všetko, čo v nej existuje, vrátane základných princípov života a takéto ponímanie úzko korešponduje so západným, monoteistickým pojmom boha [7]. Ak sa pozrieme výhradne na vývinové epochy v slovenskej literárnej histórii (stredovek, humanizmus a renesanciu, barok, ale i na klasicizmus a romantizmus), možno zovšeobecniť, že sa v nej neustále preskupoval vzťah Boh – človek – príroda, ale príroda nikdy nezaberala prvé miesto.

Rovnako dôležité pravidlo haiku, na ktoré sa však často zabúda, resp. sa nevníma ako dôležité, je kireji. V „prepise“ do európskeho teoretického aparátu vyznieva ako formálna požiadavka, ale v japonskom jazyku mu prislúcha najmä významová platnosť. Prekladá sa ako „slovo-rez“ vyjadrené pomlčkou, čiarkou alebo inou logickou cezúrou. V japonskom haiku zvolené kireji (môže ísť o slovo, ale aj len o gramatickú časticu) významovo preruší predošlú myšlienku, zároveň ju však zviaže s nasledujúcou a tým ju zvýrazní, završí alebo iným spôsobom nasmeruje význam básne. Śniecikowska ho nazýva „interstrofou“ [8], miestom, ktoré nás prinúti znížiť hlas, uvedomiť si predel a oddeliť subjekt od predikátu a objektu, čo prináša výraznú zmenu – je možné postaviť objekt do roly subjektu. [9]

Ďalšie menované pravidlá sa v slovenských variantoch haiku realizujú taktiež len výberovo alebo vôbec. Otázkou zostáva, nakoľko je možné určiť, ktoré z nich by autori a autorky nemali obísť, ak je ich cieľom zachovať podstatu daného žánru a priniesť aj esteticky účinnú básnickú výpoveď. Odpoveď zrejme prinesie len hlbšia analýza konkrétnych autorských realizácií. Ako uvádza Śniecikowska, existujú pravidlá, ktoré tvoria stred žánru, a teda znaky trvalé a kľúčové, hoci ani toto neplatí paušálne a môže sa stať, že sa ich hierarchia zmení [10]. Treba tiež zdôrazniť, že viaceré zásady haiku spolu bezprostredne súvisia a nemožno ich realizovať separátne. V symbióze fungujú najmä tzv. estetické pojmy ako wabi a sabi, shiori, hosomi a ďalšie. Ich uplatnenie v inonárodných haiku sa „dokazuje“ ťažšie ako prítomnosť pravidiel go-šiči-go (počet slabík), kigo (prírodné slovo) či kireji („prerušenie“ sledovaného obrazu), ale práve tieto znaky sa podieľajú na „esencii“ haiku, inak povedané, na estetike špecifickej trojriadkovej básne.

Subtílna haiku Etely Farkašovej

V prípade niektorých autorov a autoriek slovenského haiku môžeme sledovať (zámerné alebo nezámerné) uplatnenie daných pravidiel v rámci autorskej poetiky. Vhodným príkladom sú haiku Etely Farkašovej, v ktorých možno identifikovať pravidlá žánru, akými sú *sabi*, *wabi*, *shiori*, *hosomi* a ďalšie. Farkašová bola v čase publikovania svojich prvých haiku už známa autorka[11]. Haiku uverejnila v časopisoch *Romboid* (2012) a *Slovenské pohľady* (2013) a tiež v rakúskych periodikách (*Pilum Literaricum*, 2015; *Lotosblute*, 2018). Zbierky haiku vydala v roku 2014 pod názvom *Načúvam ránu* a v roku 2018 v spoluautorstve so slovenskou dolnozemsťou autorkou Vierou Benkovou v srbskom jazyku pod názvom *Lišće na vetru*. Farkašová podobne ako iní nejaponskí autori a autorky haiku prispôsobuje pravidlá žánru svojmu autorskému naturelu. Literárna veda charakterizuje Farkašovej poetiku vo všeobecnosti ako snahu zachytiť netušené a nepostrehnutelné pohyby duše[12], s dôrazom na autenticitu výpovede či zvýznamnenie okamihu[13]. Najmä posledné menované tvrdenia možno vzťahovať aj na poetiku haiku, rovnako ako slová **Eleny Ehrgangovej, hoci primárne adresované knihe *Fragmenty*: „Spisovateľka svoje skúsenosti považuje za malé čiastočky celku a myslí tým komplexnú existenciu vo vesmíre.“[14]**

Jemnosť, náznakovosť, skratkovitosť a najmä miera exponovaných emócií spája všetky pravidlá haiku. Napríklad menované *hosomi* doslova hovorí o striedmosti a úspornosti, ako uvádza Makoto Ueda: „[h]osomi je citlivá práca srdca, ktorá preniká do najvnútornejšej podstaty vecí. [...] Každý môže zachytiť hrubé emócie, ako je hnev alebo žiarlivosť, no na pochopenie beztvarej nálady, ktorá obklopuje život prírodného objektu, je potrebná maximálna citlivosť“[15]. Anglicky sa slovo *hosomi* prekladá ako „slenderness“ – štíhlosť, resp. vhodnejšie by bolo spojenie emocionálna štíhlosť, striedmosť. Rovnako Adam L. Kern[16] píše o zdržanlivosti a má na mysli najmä osobné emócie. Podobne ďalšie menej známe pravidlo – *shiori*, ktoré sa charakterizuje ako nálada či naladenie básne – možno síce priblížiť pojmami ako súcitie či empatia, ale ani jedno sa nevzťahuje primárne na subjekt básne či tvorcu. Ueda pripomína, že podstatné meno *shiori* popisuje básneň s niekoľkými úrovňami významu, pričom všetky majú spoločný pocit akéhosi neosobného smútku.[17] Hovoriť priamo o lúťosti je nepresné, keďže lúťosť je osobná emócia, ktorú nájdeme napríklad v žalospeve. Ak obsahuje básneň kvalitu *shiori*, znamená to, že stelesňuje „nedefinovateľnú, nejednoznačnú náladu obklopujúcu pocit lúťosti, potom môže čitateľ rozvažovať nad tým, či je básneň o smrti konkrétneho človeka alebo o smrteľnosti všeobecne, alebo o letnom období“[18]. Je zrejmé, že obe menované kategórie si následne vyžadujú vysokú citlivosť nielen zo strany tvorcu, ale aj zo strany recipienta.

Najbližšie k menovaným kvalitám haiku sa v slovenskom literárnom kontexte nachádza kategória subtilnosti, ktorú nájdeme opísanú v Tezauze estetických výrazových kvalít. Príbuznosť dokladujú najmä synonymné pojmy ako jemný, krehký, nepatrný, drobný, malý, tichý, zameraný na detail, ale aj empatický, citlivý atď.[19] Tak ako *hosomi*, aj subtilnosť sa týka miery ľudskej vnímavosti, zachytenia tých najjemnejších a sotva rozpoznateľných výrazových podôb.[20] Kategóriu subtilnosti spája so *shiori* zase tajomnosť a implicitnosť výpovede – podstata sa odkrýva cez nepatrné náznaky a jemné významy prostredníctvom konotácií.[21] Zásadný rozdiel však spočíva v tom, že subtilnosť chápeme ako niečo prislúchajúce subjektivite a emocionálnosti básne – ide o vzťah podriadenosti: „registrovaná jemnosť je často podmienená výrazovým sprítomnením nositeľa výpovede“[22]. Naopak, v haiku uvažujeme o objektívnom pohľade, o hľadaní spomínanej neosobnej nálady, neosobnej emócie, ktorá takmer úplne vylučuje výsostne intímne a individuálne: „básnik pozastaví svoje ego a akékoľvek osobné pocity formuluje v jazyku objektívneho opisu.“[23] Pokiaľ subtilnosť v lyrike ukazuje na subjekt, bližšie ho určuje nuansami, v haiku sa aj tá najosobnejšia výpoveď v konečnom dôsledku univerzalizuje. Výsledkom oboch je však scitlivenie na strane čitateľa, ktorý takéto jemné pohyby na osi subjektivity a objektivity reflektuje.

Inonárodné varianty haiku sú príznačné práve významovými a výrazovými posunmi špecifických haiku kategórií smerom k subtilnosti – pozorovanie objektu z prírody sa často antropomorfizuje, slúži na paralelizáciu vnútorných pocitov lyrického subjektu a pod. V haiku E. Farkašovej sa ono subtilné

niekedy načisto dotýka hrdinky, inokedy len predmetu pozorovania, do ktorého autorka projektuje svoje jemné, nepatrné pocity. Subjektka je síce v centre pozornosti, ale ustupuje v pokore a uvedomení si pominuteľnosti voči univerzu. Prienik sveta a subjektky sa deje potichu, opatrne, takmer nebadane, v jej vnútri.

*zimná partita -
chveje sa vo mne hudba
biela, stíšená*[\[24\]](#)

Haiku je vo všeobecnosti popisované ako umenie podstatných mien, prídavné mená a príslovky sa vyskytujú málo a existujú aj texty, v ktorých sa vôbec nenachádza sloveso[\[25\]](#). V citovanej ukážke práve sloveso vyvoláva dojem subtilnosti. Ďalej sú pre básň dôležité najmä podstatné mená - biela farba, ktorá korešponduje s ročným obdobím zimy, ale v danom prípade sa významovo dotýka najmä jemných, stíšených zvukov hudby. Zimu potom možno vnímať ako pozadie odohrávajúcich sa záchvevov vo vnútri subjektky, ako vymedzené obdobie, ale i dočasnú daného stavu - čosi je umlčané len na určitý čas. Utlmený prírodný svet, v ktorom pozorujeme len minimálne zmeny, sa prekrýva s vnútrom stíšenej subjektky.

Ako uvádza základná definícia v Tezauze estetických výrazových kvalít: „Subtilnosť sa vzťahuje na mieru našej vnímavosti [...]. Prvotne označuje povahu a kvalitu javov fyzikálneho sveta (veľkosť, povrch, hmotnosť, intenzita).“[\[26\]](#) Podobne v nasledujúcom haiku je potrebná vysoká miera citlivosti, aby sme si všimli nepatrný dotyk atramentu, ktorý preniká povrchom papiera. Z tohto hľadiska sa k výrazu „subtilný“ významovo blížia synonymické alternatívy ako drobný, nepatrný, nevýrazný, sotva badateľný a pod. Objekt básne - *atrament* - plní synekdochickú funkciu, zastupuje pero a následne subjekt, ktorý ho drží, ktorý ním píše, ktorý zaplní prázdno papiera a vykonáva tento jemný pohyb. Naznačenú interpretáciu podporujú aj slová ako „plachý“ a „potajomky“, keďže obe prislúchajú človeku, nie veci.

*plachý atrament
potajomky sa vkráda
na prázdny papier*[\[27\]](#)

Zreteľnejšie sa antropomorfizácia objavuje v nasledujúcom haiku, v ktorom sa však prekračuje miera implicitnosti a básň otvorene smeruje k obrazu konkrétnej emócie - smútku subjektky. Slová ako „prasknutá“ a „zmáčaný“ následne možno prečítať ako atribúty prislúchajúce citovému rozpoloženiu subjektky - jedno odkazuje na akýsi zlom v jej stave, druhé zase na jeho negatívne vyústenie (evokuje slzy a plač). Navyše, motív stola situuje básň do interiéru, do osobného, intímneho priestoru subjektky:

*puknutá váza
preciedza hlinou smútok
na zmáčaný stôl*[\[28\]](#)

Pre Farkašovej haiku však vo všeobecnosti platí, že subjektka otvorene obracia svoju pozornosť na seba. Využíva k tomu básnické prostriedky, čo je spôsob, ktorý sa v haiku realizuje zriedka. Śniecikowska upozorňuje najmä na „šetrné používanie obrazných prostriedkov v haiku“[\[29\]](#), obzvlášť metafory, ale tiež nefunkčné aliteračné a iné zvukové a štylistické experimenty, ktoré zasahujú hĺbkovú sémantiku básne na úkor zmyslového, bezprostredného, jednoduchého zážitku. Príkladom môže byť nasledujúce Farkašovej haiku so subtilnou metaforou bielych dní, ktoré možno v kontexte zbierky prečítať opäť ako subjektkinu snahu o stíšenie sa, obrátenie svojej pozornosti na najnepatrnejšie detaily svojho ja, ale tiež ako obraz dlhého čakania, pokory voči prírodnému svetu, s ktorým sa usiluje súznieť:

*plynutie zimy
obrátená do seba
rátam biele dni*[\[30\]](#)

Citované ukážky sú dôkazom, že aj samotná lexika sa podieľa na subtilnosti Farkašovej poetiky. Symptomatická je i zvuková organizácia veršov. Často využíva eufóniu, najmä opakovanie slov s rovnakým začiatočným konsonantom (najčastejšie „p“ a „s“), ale aj aliteračné verše či jednoduchú asonanciu ako v nasledovnom haiku. Okrem uvedeného v ňom možno nájsť štandardnú haiku „rekvizitu“ – motív motýľa ako symbol krehkej krásy, ale aj nepatrnej, v konečnom dôsledku až fatálnej zmeny (efekt motýľích krídel). Motýľ v básni odkazuje tiež na prenesené pomenovanie eufórie z lásky a fyzického kontaktu s ňou spojeného (príkladom môže byť frazéma „mať motýle v bruchu“). Naznačenie prítomnosti druhého človeka (slovo *tvojej*) ukazuje, že vzťah je v poetkinom haiku zobrazovaný rovnako ako čosi nežné, jemné, takmer nezbadané:

*moja ruka sa
zl'ahka tvojej dotýka
chvenie motýľa*[\[31\]](#)

Po tematickej stránke sa vo Farkašovej haiku frekventovane objavuje téma samoty, absencie či potreby toho druhého, ale opäť v súlade s poetikou haiku, a teda smeruje k nehe a mimoriadnej citlivosti v zachytení tejto túžby. Poetka využíva okrem prírodných motívov tiež motívy z hudby (odkazuje najmä na konkrétne hudobné žánre príznačné svojou cyklickosťou, fragmentárnosťou, inštrumentálnosťou ako sonáta, suite, partita, partitúra a iné). V nasledovnom haiku je lexika z hudobnej oblasti podporená i zvukovou organizáciou básne, ktorá umocňuje významovú zhodu – samota struny a sláka sú si rovné, čo je možné interpretovať ako rovnakú bolesť z odlúčenia u ženy (struna) ako u muža (slák).

*samota struny
možno rovnaká ako
samota sláka*[\[32\]](#)

Medzi ďalšie estetické kategórie haiku patria tzv. wabi a sabi, ktorých význam sa rovnako približuje k subtilnosti Farkašovej haiku. Oba pojmy vo všeobecnosti vystihujú výrazy ako prirodzenosť, tlmenosť, neokázalá krása.[33] Väčšinou sa wabi a sabi uvádzajú spoločne, pretože hranice medzi nimi sa stierajú. V prípade haiku však môžeme nájsť ich osobitné definície. Sabi (zo slova sabishi) sa zvykne prekladať ako osamelý či pustý, napriek tomu ho nemôžeme nahradiť týmito slovami.[34] Sabi deklaruje životný postoj, ktorý je prítomný v každom haiku, niekde sa ukazuje jasnejšie, napríklad cez konkrétne motívy či symboly, inokedy je ukrytý v podloží básne natolko, že si ho neuvedomujeme. Ueda si vypomáha obrazným spojením „sfarbenie haiku“ [35]. Sabi možno v haiku čítať tiež v dôraze na prítomnosť, v momentálnom precitnutí pred skutočnosťou, ktorú si subjekt náhle uvedomí.

Definície oboch pojmov sa však pohybujú od ich najširšieho ponímania ako filozofie spôsobu života, až po špecifický druh krásy: „Wabi-sabi je nejnápadnejším a nejcharakteristickejšým rysem toho, čo považujeme za tradičnú japonskú krásu. V panteonu japonskej estetiky zaujíma zhruba rovnaké miesto ako řecký ideál krásy a dokonalosti v západnej kultúre.“[36] Ich exotickosť siaha dokonca až k trhovej politike: „Zatemňovanie smyslu wabi-sabi a zároveň dráždenie spotrebiteľa poodhalovaním jeho hodnoty bolo neúčinným prostriedkom iemotovského podnikania.“[37] Wabi a sabi sa teda nevzťahujú len k haiku či literatúre, ale spájajú sa s výtvarným umením, kaligrafiou, čajovými obradmi a iným. Obe kategórie sú úzko prepojené s nábožensko-filozofickým pozadím japonského umenia, najmä so zen-budhizmom – často sa uvádzajú ako príklad niektorých duchovno-filozofických zásad.[38]

Wabi sa prvotne týkalo chudoby, „označovalo bídu života o samote v prírode, daleko od ľudí; navozovalo pocit bezútěšnosti, sklíčenosti a smutku“[39]. Postupne sa ale oba výrazy začali používať v pozitívnom zmysle: „Dobrovoľná samota a chudoba poustevníkov a asketů byly brány jako příležitosti k duchovnímu obohacení. Těm, kdo byli nakloněni poezii, umožnil tento způsob života najít zálibu v každodenních drobných detailech a pochopit krásu nenápadných a přehlížených stránek přírody.“[40] Antonín Líman vysvetľoval sabi západnému čitateľovi ako „stesk samoty [...] melancholii filozofického odstupu, samotu nikoliv ve smyslu zoufalého mladického pocitu opuštěnosti, ale naopak sladkou samotu, ve které člověk může naslouchat hlasu vlastního nitra a zpěvu veškerenstva“[41].

Za dôležitý sa považuje tiež priestor, ktorý k rozjímaniu podnecuje. Častým toposom objavujúcim sa v zen-budhistických príbehoch (podobenstvách) je záhrada. Ľubomír Plesník uvažuje o wabi ako o zvláštnom druhu clivoty a identifikuje ho v príbehu o čajovej záhrade rodži. Majster Sen no Rikjū sa v nej usiluje vytvoriť takú scéneriu, ktorej kolorit by návštevníka odpútal od každodenných problémov a uviedol ho do kontemplatívneho stavu prelínajúceho sa s clivotou wabi.[42] Pre Farkašovej haiku je záhrada príznačná. Sama autorka haiku špecifikuje slovami: „Haiku mi tak trochu pripomína vnútorný priestor japonskej záhrady, básnické miniatúry sa podriaďujú prísny m pravidlám, vyžadujú minimum slov na vyjadrenie pocitu, nálady, obrazu, presný počet slabík, ani jednu nazvyš... je to báseň-iluminácia, báseň ako okamih uchopenia toho, o čom skratkovite, v náznaku hovorí, ako maximálne koncentrovaný záznam záblesku času, vnútorného poryvu, citového závanu, ako záznam metafyzického záchvevu bytia.“[43] Vyjadrenie autorky manifestuje moment ticha, stíšenia sa v danom priestore s cieľom načúvania sebe. Ticho je tiež synonymom pre dokonalosť haiku, ktoré „nastavilo štandard priblíženia sa k literárnej absolútnej nule balansujúcej na pokraji ticha“[44]. Farkašová svoju minimalistickú poetiku definovala aj prostredníctvom haiku – dôraz v ňom kladie na elimináciu slov, čo možno interpretovať ako podmienku, ktorá nasmeruje báseň k samotnej podstate: „cez mnohé slová / dozrievanie do ticha / do jadra básne.“[45]

Význam ticha vo Farkašovej haiku následne môžeme ponímať paradoxne ako plné prázdno, ticho,

ktoré síce neobsahuje slová, ale pestrosť tónov a farieb, keďže poetka pracuje najmä so synestéziami. Śniecikowska v súvislosti s haiku uvažuje o tzv. senzualnej mimézis, ktorá umožní príjemcovi rozpoznať v texte vlastné zážitky, možnosť rekonštruovať dojmy zapísané v básni, doslova si ich vizualizovať.[\[46\]](#) Poetka využíva v nasledovnom haiku synkretické epiteton, keď vizuálny zážitok (demonštrovaný farbou) obohacuje ešte o čuchový vnem:

*letné jablká
v nočnej záhrade svietia
belavou vôňou*[\[47\]](#)

Inde zase subjektka nemo načúva dychu záhrady, znova sa sprítomňuje citlivosť vnímania, zachytenie „malých“ zvukov, pohybov, zmien atď. Záhrada oživa, dýcha, ohlasuje vnútorné rozpoloženie subjektky a navodzuje stav kontemplácie. Obdobne sú záhrade pripisované aj ďalšie činnosti a prejavy života, ako napríklad „jazyk“ či „hlas“, ktorý zastupuje hudba. Opakuje sa presný časový okamih späť s daným miestom – ráno v záhrade. Ranný čas zodpovedá otvorenému vnímaniu, keď je ľudské vedomie ešte stále v akomsi polosne a slová doposiaľ nenadobudli doslovnú platnosť, sú len pomocnými pojmami k zachyteniu hlbšieho vnútorného prežívania. Subtilnosť Farkašovej haiku sa obohacuje o tajomnosť[\[48\]](#), záhadnosť, zastretosť a to všetko zjednotené obrazmi prebúdzania sa a začiatku nového dňa.

*nemo načúvam
dychu rannej záhrady
modlitbe vôní*[\[49\]](#)

*deň sa prebúdzá
v opare čírej hudby
záhrada spieva*[\[50\]](#)

*nočná záhrada
prehupne sa do rána
rozkvitnú vône*[\[51\]](#)

Wabi a sabi sa rovnako spájajú s pokojom mysle, navodzujú atmosféru, ktorú haiku nielen prináša, ale v ktorej báseň aj vzniká. V zen-budhizme je myseľ pripodobňovaná k pokojnej hladine vody.[\[52\]](#) Vo Farkašovej básňach nájdeme haiku, ktoré korešponduje so spomínanou premisou:

*lotosový kvet
v jazierku čistej mysle
svieti pokojom*[\[53\]](#)

Ako autorka avizovala vo svojom vyjadrení k haiku, zámerom je odкрыť metafyzický záznam bytia.

Koren definuje wabi a sabi z uvedeného hľadiska, konkrétne prostredníctvom relativizácie strácania a objavovania, zániku a vzniku: „Wabi-sabi se v prírode nenalézá v okamžicích rozkvětu a svěžesti, ale ve chvílích zrodu nebo zániku. Wabi-sabi nejsou krásné květiny, majestátní stromy ani širé krajiny. Wabi-sabi jsou věci malé, schované, dočasné a pomíjivé: tak malé, že nepoučenému oku unikají.“[\[54\]](#) Opäť je dôležitá maximálna koncentrácia a citlivosť vnímania: „V své nejčistší a neidealizovanější podobě se wabi-sabi dotýká právě těchto delikátních stop, nepatrných důkazů na hranici prázdna.“[\[55\]](#) Poetickou realizáciou vysloveného je nasledovné Farkašovej haiku:

*zamrzli ruže
v našej záhrade, smútok
skosil zimné sny*[\[56\]](#)

V citovanom haiku sa sprítomňuje nielen wabi a sabi, ale aj shiori, báseň smeruje k lútosti, ktorá sa spája s prírodným úkazom, so zmenou ročného obdobia, s ubúdaním tepla, túžob, radosti. Slová „skosil“, „sny“ a „smútok“ prepája nielen zvuková podobnosť (všetky začínajú rovnakým konsonantom), ale aj významové paralely. Motívy zvyrazňujú pocit konca, ostrého a okamžitého (napríklad „kosa“ ako symbol smrti evokuje aj čosi náhle a ostré). Zánik je fixovaný na konkrétne ročné obdobie, ktoré má v haiku ambivalentný význam. Na jednej strane reprezentuje čosi, čo spôsobuje zánik, na druhej strane ho môžeme dekódovať aj ako náznak nádeje v spojení so snami, túžbami. Pozorovaný objekt je hodnotený subjektívnym vnímaním, jeho dôsledky pre prírodu ale ostávajú zastreté. „Věci buď mizí v prázdnu, nebo se z něj vynořují. [...] Ale jen zběžným pohledem nemůžeme určit, jestli něco je ve stavu zrodu, nebo zániku.“[\[57\]](#)

Poetka transformuje obyčajné, bežné pozorovania prírody a sveta okolo do podoby poetického obrazu. Vhodným príkladom je výjav odlietajúcich vtákov, ktorý sa v autorkinej tvorbe opakuje a stáva sa synekdochou určitého špecifického pocitu strácania sa. Uvedený obraz ozrejmuje sama Farkašová v anotácii k svojej vedeckej monografii *Obloha plná odlietajúcich vtákov* (2016) ako „intenzívny existenciálny zážitok alebo hlboké a empatické ponorenie do istej situácie, istých vzťahov, problémov“[\[58\]](#). Takýto nepatrný, ale výrazný pocit zakúšania vlastnej existencie, jej straty, akéhosi náhleho možného vytratenia sa, umiestňuje aj do haiku:

*oblohu plnú
odlietajúcich vtákov
nosím si v duši*[\[59\]](#)

Koren prízvukuje, že najvyššou jednoduchosťou je práve prázdno.[\[60\]](#) Jednoduchosť haiku môžeme považovať za typ prázdna, ktoré smeruje k otázke týkajúcej sa samotnej podstaty ľudskej existencie, k jej vzniku a zániku. V naznačenej súvislosti možno vo Farkašovej haiku sledovať i tému starnutia a pamäti. Prítomná chvíľa je tentoraz výsostne situovaná do vnútra subjektky, do jej rozjímania nad minulým. Znova sa v texte sprítomňujú dvojice významov – vznik a zánik, do ktorých sa premieta spomínanie a zabúdanie. Hranica medzi nimi je nepatrná, subtílna. Zrod a zánik tvoria kruh, ktorý sa stretáva v jednom bode – práve hľadanie momentu, miesta, v ktorom sa tieto dve premenné stretnú je častým námetom Farkašovej haiku: „záhadné miesta / medzi bodom zrodu a / bodom zániku“[\[61\]](#). Pravidlo wabi v sebe zahrňa i plynutie času, Líman v jeho explikácii používa slovo „patina“[\[62\]](#). V

čajových obradoch bolo práve wabi vyjadrené patinou - napríklad prasklinou na šálke, ktorá predmet urobí výnimočným a zároveň naznačuje akési nánosy času. Subjektka podobne pozoruje zmeny na povrchu ľudského tela, ktoré odráža plynutie času. V niektorých haiku sa vrstvy času odkrývajú prostredníctvom zmyslových vnemov, Farkašová využíva haptické stimuly (dotyk prstov, vrásky zobrazené ako štruktúra na povrchu mušle), ale aj konvenčné motívy spomienok a zabúdania. Subjektka vidí seba ako cudzinku s mnohými tvármi a pocit odcudzenia seba, v dôsledku strácania pamäte, umocňuje pohľad na seba „spoza zrkadla“ [63]. Pamäť sa prelieva ako „kalich“ a „navracia detstvo“ [64]. Znova sa naznačuje spojenie života a smrti v určitom bode, cyklický návrat na začiatok, k sebastvoreniu: „dovidieť na rub / vlastného času až ku / sebastvoreniu“ [65]. Zjednocujúco možno konštatovať, že viaceré vyššie citované Farkašovej haiku nadobúdajú filozofický príznak, relativizuje sa v nich motív času a ich žánrové zaradenie sa skôr blíži ku gnómam či sentenciám.

Záverom

V analýze Farkašovej haiku by bolo možné pokračovať ďalej. Niektoré pravidlá haiku ako go-šiči-go, kigo či kireji autorka dôsledne uplatňuje, hoci im nebola venovaná pozornosť. Cieľom štúdie bolo zamerať sa na esenciu Farkašovej haiku, na tie estetické kategórie, ktoré korešpondujú nielen s poetickým básnickým, ale i filozofickým naturelom. Všeobecne však platí zistenie, že príznačné pre autorkinu poetiku haiku sú znaky ako miernosť, utíšenie, tlnenosť, citlivosť, krehkosť, jednoduchosť a podobne. Záchvevy duše, prírody a (vnútorných i vonkajších) zážitkov subjektky sú spojené s nehou vyplývajúcou z ich pozorovania, odhalenia. Podobne, ako v prípade kategórie subtilnosti, smeruje Farkašovej haiku k subjektívnemu, emocionálnemu, ale i tajomnému a prenesenému významu. Takýmto spôsobom sa aktualizujú zásadné pojmy japonskej estetiky haiku - predovšetkým shiori, wabi, sabi a hosomi. Významným toposom Farkašovej haiku je priestor záhrady a s ňou spojená otázka sebaidentifikácie. Pohľad subjektky do svojho vnútra smeruje tiež k univerzálnym otázkam ľudského bytia. Základom haiku je prítomnosť a pravda pričom obe si vyžadujú mimoriadnu senzitivnosť vnímania. V estetike wabi a sabi vychádza pravda najmä z pozorovania prírody, v ktorej subjekt uznáva vesmírny poriadok a prijatie nevyhnutého [66], čo v prípade Farkašovej haiku zastupuje otázka vyrovnávania sa s plynutím času.

Literatúra

- AITKEN R.: *Vlna zenu*. Bašó, haiku a zen. Praha: Pragma 2004, ISBN 80-7205-100-8.
- BLYTH, H. R.: *A History of Haiku. Volume One from the Beginnings up to Issa*. Filadelfia: Greenpoint Books 1963.
- EHRGANGOVÁ, E.: *Napísali o autorovi*. In: Slovenské literárne centrum. Dostupné na internete: <https://www.litcentrum.sk/autor/etela-farkasova/napisali-o-autorovi> (dátum prístupu: 30. 1. 2024).
- FARKAŠOVÁ, E.: *Načúvam ránu*. Bratislava: FO ART, s. r. o. 2014, ISBN 978-80-89664-12-2.
- HEUVEL, C.: *Anthology of Haiku*. New York, Londýn: WW Norton & CoGENETTE 1999. ISBN 978-0-393-32118-0.
- KERN, L. A.: *The Penguin Book of Haiku*. Londýn: Penguin Books 2018, ISBN 978-0-140-42476-8.
- KOREN, L.: *Wabi-sabi pro umělce, designéry, básníky a filozofy*. Praha: K-A-V-K-A. 2016. ISBN 978-80-270-0082-1.
- KUBALOVÁ-PARALIČOVÁ, D. - PARILÁKOVÁ, E.: *Subtilnosť*. In: PLESNÍK, L. a kol.: *Tezaurus estetických výrazových kvalít*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre 2011, p. 298- 302. ISBN 978-80-8094-924-2.
- LÍMAN, A.: *Úvod*. In: LÍMAN, A. (ed.): *Pár much a já. Malý výběr z japonského haiku*. Praha: DharmaGaia 1996, p. 5-14. ISBN 80-85905-10-8.
- MATEJOV, R.: *Napísali o autorovi*. In: Slovenské literárne centrum. Dostupné na internete: <https://www.litcentrum.sk/autor/etela-farkasova/napisali-o-autorovi> (dátum prístupu: 30. 1. 2024).
- PETRIKOVÁ, M.: *Komplexná charakteristika*. In: Slovenské literárne centrum. Dostupné na internete: <https://www.litcentrum.sk/autor/etela-farkasova/napisali-o-autorovi> (dátum prístupu: 30. 1. 2024).

PLESNÍK, L.: *Kapitoly z recepčnej poetiky*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre 2012. ISBN 978-80-558-0185-8.

ŚNIECIKOWSKA, B.: *Haiku po polsku. Genologia w perspektywie transkulturowej*. Torún: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 2016. ISBN 978-83-231-3724-5.

UEDA, M.: *Matsuo Bashō: The Poetic Spirit, Sabi, and Lightness*. In: Zeami, Bashō, Yeats, Pound: A Study in Japanese and English Poetics, Mouton & Co. 1965, p. 35-64.

WINKELHÖFEROVÁ, V.: *Slovník japonské literatury*. Praha: Libri. 2008, ISBN 978-80-72773-73-2.

P o z n á m k y

[1] Obrazné spojenie „esencia haiku“ odkazuje na často kladenú otázku – v čom spočíva podstata haiku? Mnohí teoretici si pri odpovedi vypomáhajú práve obrazným jazykom, keďže nie je možné určiť jedno zásadné pravidlo, ktoré by haiku odlišilo ostatných trojriadkových básní. B. Śniecikowska hovorí o haiku naladení, M. Ueda o farbe či zafarbení v prípade niektorých zásadných pravidiel, R. H. Blyth zase používa slovo „flavour“ a pod.

[2] Charakteru slovenského haiku, jeho funkčným i menej esteticky účinným modifikáciám pôvodného japonského žánru, som sa podrobne venovala v monografii *O muškátoch, mravcoch a jarabinách* (URBANOVÁ, E.: *O muškátoch, mravcoch a jarabinách (Slovenský variant haiku)*. Ružomberok: Verbum, 2023.)

[3] HEUVEL, C.: *Anthology of Haiku*. New York, Londýn: WW Norton & Co GENETTE, 1999, p. xiv.

[4] BLYTH, H. R.: *A History of Haiku. Volume One from the Beginnings up to Issa*. Filadelfia: Greenpoint Books, 1963, p. 40.

[5] ŚNIECIKOWSKA, B.: *Haiku po polsku. Genologia w perspektywie transkulturowej*. Torún: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2016, p. 88.

[6] UEDA, M.: *Matsuo Bashō: The Poetic Spirit, Sabi, and Lightness*. In: Zeami, Bashō, Yeats, Pound: A Study in Japanese and English Poetics, Mouton & Co., 1965, p. 35 – 64.

[7] KOREN, L.: *Wabi-sabi pro umělce, designéry, básniky a filozofy*. Praha: K-A-V-K-A. 2016, p. 84.

[8] ŚNIECIKOWSKA, B.: *Haiku po polsku. Genologia w perspektywie transkulturowej*. Torún: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2016, p. 110.

[9] Tamže, p. 75 – 76.

[10] ŚNIECIKOWSKA, B.: *Haiku po polsku. Genologia w perspektywie transkulturowej*. Torún: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2016, p. 98.

[11] Etela Farkašová knižne debutovala v roku 1978 zbierkou próz *Reprodukcia času*. Nasledovali ďalšie prozaické diela, z nich napríklad kniha *Scenár* získala v roku 2018 cenu Anasoft litera a ocenenie Krištáľové krídlo. Zbierky poézie publikuje od roku 2006. Je tiež autorka viacerých kníh esejí a vedeckých prác z oblasti filozofie (s dôrazom na feministickú epistemológiu). V rokoch 1995 – 1996 prednášala vo Filozofickom inštitúte Viedenskej univerzity ako hosťujúca [profesorka](#). Publikuje v domácich i zahraničných periodikách a zborníkoch. Venuje sa tiež prekladu z nemeckého a anglického jazyka.

[12] MATEJOV, R.: *Napísali o autorovi*. In: Slovenské literárne centrum. Dostupné na internete: <https://www.litcentrum.sk/autor/etela-farkasova/napisali-o-autorovi> (dátum prístupu: 30. 1. 2024).

[13] PETRÍKOVÁ, M.: *Komplexná charakteristika*. In: Slovenské literárne centrum. Dostupné na internete: <https://www.litcentrum.sk/autor/etela-farkasova/napisali-o-autorovi> (dátum prístupu: 30. 1. 2024).

[14] EHRGANGOVÁ, E.: *Napísali o autorovi*. In: Slovenské literárne centrum. Dostupné na internete: <https://www.litcentrum.sk/autor/etela-farkasova/napisali-o-autorovi> (dátum prístupu: 30. 1. 2024). Zvýraznila E. U.

[15] UEDA, M.: *Matsuo Bashō: The Poetic Spirit, Sabi, and Lightness*. In: Zeami, Bashō, Yeats, Pound: A Study in Japanese and English Poetics, Mouton & Co., 1965, p. 35-64.

[16] KERN, L. A.: *The Penguin Book of Haiku*. Londýn: Penguin Books, 2018, p. xxiv.

[17] UEDA, M.: *Matsuo Bashō: The Poetic Spirit, Sabi, and Lightness*. In: Zeami, Bashō, Yeats, Pound: A Study in Japanese and English Poetics, Mouton & Co., 1965, p. 35 – 64.

- [18] Tamže.
- [19] KUBALOVÁ-PARALIČOVÁ, D. - PARILÁKOVÁ, E.: *Subtílnosť*. In: PLESNÍK, L. a kol.: *Tezaurus estetických výrazových kvalít*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2011, p. 298 – 302.
- [20] Tamže, p. 298.
- [21] Tamže, p. 299.
- [22] Tamže.
- [23] KERN, L. A.: *The Penguin Book of Haiku*. Londýn: Penguin Books, 2018, p. xxiv.
- [24] FARKAŠOVÁ, E.: *Načúvam ránu*. Bratislava: FO ART, s. r. o., 2014, p. 34.
- [25] Sniecikowska...55-56
- [26] KUBALOVÁ-PARALIČOVÁ, D. - PARILÁKOVÁ, E.: *Subtílnosť*. In: PLESNÍK, L. a kol.: *Tezaurus estetických výrazových kvalít*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2011, p. 298.
- [27] FARKAŠOVÁ, E.: *Načúvam ránu*. Bratislava: FO ART, s. r. o., 2014, p. 19.
- [28] Tamže, p. 26.
- [29] ŚNIECIKOWSKA, B.: *Haiku po polsku. Genologia w perspektywie transkulturowej*. Torún: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2016, p. 100.
- [30] FARKAŠOVÁ, E.: *Načúvam ránu*. Bratislava: FO ART, s. r. o., 2014, p. 31.
- [31] Tamže, p. 84.
- [32] Tamže, p. 12.
- [33] WINKELHÖFEROVÁ, V.: *Slovník japonské literatury*. Praha: Libri., 2008, p. 11.
- [34] ŚNIECIKOWSKA, B.: *Haiku po polsku. Genologia w perspektywie transkulturowej*. Torún: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2016, p. 48.
- [35] UEDA, M.: Matsuo Bashō: The Poetic Spirit, Sabi, and Lightness. In: Zeami, Bashō, Yeats, Pound: *A Study in Japanese and English Poetics*, Mouton & Co., 1965, p. 35 – 64.
- [36] KOREN, L.: *Wabi-sabi pro umělce, designéry, básníky a filozofy*. Praha: K-A-V-K-A. 2016, p. 23.
- [37] Tamže, p. 19.
- [38] Tamže, p. 18.
- [39] Tamže, p. 24.
- [40] Tamže, p. 24.
- [41] LÍMAN, A.: *Pár much a já. Malý výběr z japonského haiku*. Praha: DharmaGaia, 1996, p. 11.
- [42] PLESNÍK, L.: *Kapitoly z recepčnej poetiky*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2012, p. 125 – 129.
- [43] Autorku cituje Eva Maliti Fraňová v recenzii: FRAŇOVÁ, E. M.: *Načúvam ránu – Etela Farkašová*. In: *Knižná revue*, 2014/19. Dostupné na internete: <https://www.litcentrum.sk/recenzia/nacuvam-ranu-etela-farkasova> (dátum prístupu 25. 1. 2024).
- [44] KERN, L. A.: *The Penguin Book of Haiku*. Londýn: Penguin Books, 2018, p. xxxvii.
- [45] FARKAŠOVÁ, E.: *Načúvam ránu*. Bratislava: FO ART, s. r. o., 2014, p. 57.
- [46] ŚNIECIKOWSKA, B.: *Haiku po polsku. Genologia w perspektywie transkulturowej*. Torún: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2016, p. 72.
- [47] FARKAŠOVÁ, E.: *Načúvam ránu*. Bratislava: FO ART, s. r. o., 2014, p. 64.
- [48] Ďalšia výrazová kvalita, ktorá sa v *Tezauze estetických výrazových kvalít* uvádza v súvislosti so subtílnosťou.
- [49] Tamže, p. 4.
- [50] Tamže, p. 22.
- [51] Tamže, p. 76.
- [52] „Jestliže vaše vědomí dozrálo skrze opravdový zazen a je čiré jako průzračná voda, jako klidné horské jezero nezčeřené nijakým větrem, pak může cokoli posloužit jako prostředek k osvícení“.
- AITKEN, R.: *Vlna zenu*. Bašó, haiku a zen. Praha: Pragma, 2004, p. 25.
- [53] FARKAŠOVÁ, E.: *Načúvam ránu*. Bratislava: FO ART, s. r. o., 2014, p. 46.
- [54] KOREN, L.: *Wabi-sabi pro umělce, designéry, básníky a filozofy*. Praha: K-A-V-K-A. 2016, p. 52.
- [55] Tamže, p. 44.
- [56] Tamže, p. 33.

[57] Tamže, p. 44 - 47.

[58] Slová autorky z anotácie knihy: FARKAŠOVÁ, E.: *Obloha plná odlietajúcich vtákov*. Liptovský Mikuláš: Tranoscius.

[59] FARKAŠOVÁ, E.: *Načúvam ránu*. Bratislava: FO ART, s. r. o., 2014, p. 80.

[60] KOREN, L.: *Wabi-sabi pro umělce, designéry, básniky a filozofy*. Praha: K-A-V-K-A. 2016, p. 70.

[61] FARKAŠOVÁ, E.: *Načúvam ránu*. Bratislava: FO ART, s. r. o., 2014, p. 48.

[62] LÍMAN, A.: *Pár much a já. Malý výběr z japonského haiku*. Praha: DharmaGaia, 1996, p. 11.

[63] Tamže, p. 43.

[64] Tamže, p. 38.

[65] Tamže, p. 51.

[66] KOREN, L.: *Wabi-sabi pro umělce, designéry, básniky a filozofy*. Praha: K-A-V-K-A. 2016, p. 42.

Štúdia je individuálnym výstupom z kolektívneho grantového projektu VEGA 1/0061/22 Podoby a funkcie minimalizmu v súčasnej slovenskej poézii.

Mgr. Eva Urbanová, PhD.

Katedra slovenského jazyka a literatúry

Filozofická fakulta Katolícka univerzita v Ružomberku

Hrabovská cesta 1B

034 01 Ružomberok

Slovenská republika

Číslo ORCID: 0000-0003-2392-8277

e-mail: eva.urbanova2@ku.sk