

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra asijských studií

BAKALÁŘSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Motiv čistoty v díle *Sněhová Země* od Kawabaty Jasunariho
Theme of Purity in the Work *Snow Country* by Kawabata Yasunari

Olomouc 2022

Jakub Tejzr

Vedoucí diplomové práce:
Mgr. Sylva Martinásková, Ph.D.

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval samostatně a uvedl v ní všechny použité zdroje a literaturu.

V Olomouci dne

.....

Jakub Tejzr

Anotace

Autor práce:	Jakub Tejzr
Fakulta a katedra:	Filozofická fakulta – Katedra asijských studií
Název práce:	Motiv čistoty v díle <i>Sněhová země</i> od Kawabaty Jasunariho
Název práce v angličtině:	Theme of Purity in the Work <i>Snow Country</i> by Kawabata Yasunari
Vedoucí práce:	Mgr. Sylva Martinásková, Ph.D.
Počet stran:	40
Počet znaků:	76 242
Počet zdrojů:	21
Klíčová slova:	Kawabata Jasunari, japonská literatura, <i>Sněhová země</i> , čistota, japonská poezie, japonská estetika, <i>renga</i> , <i>haiku</i> , <i>mono no aware</i> , <i>jūgen</i>

Cílem této práce je prozkoumat, jakými prvky dosáhl Kawabata Jasunari v díle *Sněhová země* poetičnosti a z ní vycházejícího prominentního pocitu čistoty. Tento motiv je zde zkoumán jak z hlediska autorovy použité lyrické techniky, tak z hlediska obsahu románu. V první části práce jsou rozebírány lyrické prostředky. Hlavní důraz je kladen na v románu se často objevující prvky tradiční japonské estetiky jako je *jūgen*, *mono no aware* a na Kawabatovo využití zrakového vnímání člověka. Tyto lyrické prostředky jsou zde definovány a na konkrétních příkladech z románu je demonstrováno, jakým způsobem se v románu objevují. V této části je také poukázáno na mnohé paralely *Sněhové země* s tradičními japonskými formami poezie, a to zejména s formami *renga* a *haiku*. Druhá část práce je věnována obsahu díla, který stejnou měrou přispívá k pocitu čistoty. Je zde rozebráno prostředí, postavy, a také v románu se často objevující duality, u kterých je vysvětleno, jaký efekt jimi autor vytváří. Spojením rozboru lyrické a obsahové části si práce klade za cíl poukázat na to, jak autor dosáhl specifické atmosféry, která působí na podvědomí čtenáře a vyvolává v něm prominentní pocit čistoty.

Poděkování

Rád bych poděkoval vedoucí mé práce Mgr. Sylvě Martináskové, Ph.D. za cenné rady, ochotu a odbornou pomoc, kterou mi při psaní poskytla.

Obsah

ÚVOD	7
1. O AUTOROVI A JEHO DÍLE	9
2. ČISTOTA V LYRICKÉ VÝSTAVBĚ DÍLA	11
2.1 ESTETIKA DÍLA	12
2.1.1 <i>Jūgen</i>	12
2.1.2 <i>Mono no aware</i>	14
2.2 DŮRAZ NA SMYSLOVÉ VNÍMÁNÍ.....	16
2.3 ČISTOTA FORMOU POEZIE	17
2.3.1 <i>Renga</i>	18
2.3.2 <i>Haiku</i>	19
2.4 SHRNUÍ	22
3. ČISTOTA V OBSAHU DÍLA	23
3.1 SNOVÝ SVĚT	23
3.2 SNĚNÍ JAKO ÚNIK OD REALITY	25
3.3 IDEÁL ŽENY VE SPOJENÍ KOMAKO A JÓKO	27
3.4 DUALITY	31
3.5 SHRNUÍ.....	34
ZÁVĚR.....	36

Ediční poznámka

Pro přepis všech japonských slov a jmen je použita česká transkripce vyjma těch obsažených v bibliografických údajích, kde je ponechána původní transkripce. Japonská vlastní jména jsou v této práci uváděna v pořadí příjmení – křestní jméno. Pokud není uvedeno jinak, jsou pojmy a citace přeloženy autorem. Na vybraných místech je pro lepší pochopení textu, pojmů a názvů uveden také znakový zápis.

Úvod

Sněhová země (Jukiguni) je považována za jedno z nejvýznamnějších a zároveň světově nejznámějších děl autora Kawabaty Jasunariho – historicky prvního japonského držitele Nobelovy ceny za literaturu. Toto dílo vycházelo v krátkých kapitolách, které byly Kawabatou několikrát upravovány a přepisovány v období mezi lety 1935–1948, kdy román dostal svou finální podobu. Ve své práci se však nevěnuji okolnostem, které provázely vývoj díla, nýbrž podrobněji uvádím a představuji jednotlivé prvky poetičnosti, estetiky a prominentního motivu čistoty, jež se v románu vyskytují. Jelikož lze v jejich užití ve *Sněhové zemi* spatřit paralely mezi tradiční japonskou poezií a estetikou, přirovnávám k nim autorovu lyrickou techniku a na příkladech ukazuji, jak s nimi v románu pracoval.

Sněhová země není román, v němž nahlížíme do komplexních vnitřních popisů postav a jejich pohnutek. Namísto toho před námi autor pomalu rozprostírá snový svět pokrytý vrstvou bělostného sněhu jako svitek malby nebo filmu a postupně smyslně vykresluje děj, prostor a náladu díla, podobně jako poezie. Celý román je tvořen v podstatě sérií scén. Místo uvažování a filozofování nám Kawabata podává konkrétní obrazy podobně jako v básni *haiku*, k níž román přirovnal i nejuznávanější překladatel Kawabaty do angličtiny Edward Seidensticker.¹ Jelikož jednotlivé kapitoly na sebe nejsou pevně vázány a mohly by stát i samostatně jako jednotlivé povídky, výstavba románu připomíná asociativní řazení veršů v tradiční japonské poetické formě *renga*.² Jak uvádí Keene k poezii *renga*: dokud každý verš zapadal do toho dalšího a poezie byla ve svém celku udržena, nebylo potřeby pro podrobně vypracovaný začátek, prostředek, ani konec.³ Stejně tak je tomu v případě *Sněhové země*. Kromě prvků poezie se v románu projevují také prvky tradiční japonské estetiky, jako je *júgen* a *mono no aware*, které silně přispívají na vytvoření specifické atmosféry díla.

V první části své práce se tedy zabývám použitím různých lyrických prostředků v románu, které přirovnávám k tradiční japonské estetice *júgen* a *mono no aware* a taky k tradiční poezii *haiku* a *renga*, objasňuji, jakými způsoby se v románu projevují a čeho Kawabata použitím těchto prvků ve své lyrické technice dosahuje. Také ukazují, jak autor využívá smyslového vnímání člověka, jak s ním v románu pracuje, a přibližují, proč na tuto funkci klade v románu důraz.

¹ SEIDENSTICKER, Edward G. Original Introduction (1956). In: Kawabata Yasunari. *Snow Country*. New York, USA: Vintage International, 1997. s. vii.

² LÍMAN, Antonín. *Krajiny japonské duše: Patnáct esejí o moderní japonské literatuře*. Praha: DharmaGaia, 2018. s. 32.

³ KEENE, Donald. *Japanese Literature: an Introduction for Western Readers*. New York: Grove Press, 1955. s. 45–46.

Ve druhé části své práce se věnuji obsahu díla. V románu *Sněhová země* nemá obsah důležitější roli než lyrické prostředky, jak by čtenář očekával v typickém západním románu. Obě tyto části jsou si zde rovny a ve svém celku přispívají stejnou měrou k úplnosti díla. V této druhé části se tedy věnuji samotnému prostředí Sněhové země a tomu, jak umístění děje do této daleké horské oblasti přispívá k „očistění“ románu od každodenního života a dává tak protagonistovi Šimamurovi jeho vytoužený prostor ke snění, a tím přispívá k celkové snové atmosféře díla. Kromě toho se zabývám a podrobněji rozvádím vztahy, jež panují mezi Šimamurou, Komako a Jóko, vysvětluji, proč protagonista zůstává po celou dobu spíše pasivním pozorovatelem děje nežli aktivním účastníkem, a také se pokouším vysvětlit příčiny jeho chování a jeho vliv na ostatní postavy. Prozkoumávám hojně se objevující duality v románu jako například „chladnou“ čistotu a „zapálenou“ vášeň, odlišné charaktery postav Komako a Jóko apod., a vysvětluji, co pro děj znamenají, jak s těmito polaritami Kawabata v románu pracuje a za jakým účelem je autor vytváří.

V současnosti byla již o tomto románu napsána spousta pojednání a existuje nespočet teorií o Kawabatově symbolice a jeho přístupu k literatuře. Svou prací bych však chtěl spojit v jedno právě jeho lyrickou techniku i obsahovou část. Odstraněním pomyslných hranic mezi lyričností a obsahem bych chtěl poukázat na to, jak *Sněhová země* ve svém celku působí na podvědomí čtenáře a zanechává v něm pocit vnitřní čistoty. Kromě toho vzbuzuje román primární pocit spojení člověka a přírody v jedno – tedy návrat k určitému stavu nebytí či prvotnímu stavu myslí, což se domnívám, že bylo i Kawabatovým úmyslem.

1. O autorovi a jeho díle

Kawabata Jasunari se narodil roku 1899 v Ósace. Již od samého počátku života jej však provázelo neštěstí za neštěstím. Ve čtyřech letech osiřel a od té doby byl v péči svých prarodičů. Jeho babička zemřela záhy na to, když Kawabatovi bylo sedm let, a jeho dědeček zemřel v Kawabatových patnácti letech. Své trpké zkušenosti z raného dětství popisuje Kawabata ve značně autobiografické povídce „Deník šestnáctiletého“ (*Džúrokusai no nikki*). Přes všechny tyto překážky a těžký životní úděl Kawabata nezanevřel na život a nastoupil na Tokijskou univerzitu, kde studoval anglickou a japonskou literaturu. Později se odvrátil od anglické literatury jako svého hlavního oboru a začal se věnovat pouze literatuře japonské.

Kawabata se již během svého studia věnoval psaní, a díky tomu si ho zanedlouho začaly všimnat a uznávat jej i významné literární osobnosti té doby. Vliv jeho traumatického dětství se projevuje v Kawabatově v počáteční tvorbě. Oproti jeho pozdějšímu stylu jsou tato díla poněkud temnější a experimentálnější. Je autorem například skriptu k filmu *Stránka šílenství* (*Kurutta ippédži*) nebo děl *Červený gang z Asakusy* (*Asakusa no kurenaidan*), které sleduje osudy lidí na okraji společnosti v tokijské zábavní čtvrti, *Uvaděč k mrtvolám* (*Šitai no šókainin*) a *Odborník na pohřby* (*Sóšiki no meidžin*).

V roce 1924, kdy úspěšně absolvoval svá studia, založil nový literární deník s názvem *Umělecká éra* (*Bungei džidai*). Na něm se mimo jiných podílel i Kawabatův přítel a spisovatel Jokomicu Riiči, jenž s ním sdílel jeho uměleckou vizi. Ta byla reakcí na v té době asi nejrozšířenější literární směry v Japonsku, a sice na naturalismus a na proletářskou literaturu. Společně vytvořili také literární skupinu „Nového smyslového vnímání“ (*Šinkankakuha*) soustřeďující se hlavně na estetiku a zejména na její zrakové vnímání. Byl to směr umění pro umění neboli *l'art pour l'art*. Její členové neměli žádné politické ani sociální cíle. Namísto toho usilovali o objevování nových impresí, smyslových poznání a technik, jak je co nejjednodušeji aplikovat do jejich vlastní literární tvorby.

Po období, kdy mnozí japonští autoři slepě přejímali západní umělecké směry, které zcela zastínily japonskou literární tradici, se k ní Kawabata obrací se znovunalezeným respektem a obdivem. Vrací se k nejstarším klasickým japonským dílům, jako je *Příběh prince Gendžiho* (*Gendži monogatari*), jež, jak později zmínil ve svém projevu při přebírání Nobelovy ceny, shledal nejvyšším vrcholem japonské literatury.⁴ Kromě starých klasických děl se hojně věnoval také buddhismu a jeho literární tradici, kterou taktéž horlivě obdivoval.

⁴ KAWABATA Yasunari. Japan, the Beautiful and Myself. In: *The Nobel Prize* [online]. Nobel Prize Outreach AB 2021, 1968. [26.11.2021]. Dostupné z: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1968/kawabata/facts/>.

Roku 1926 Kawabata publikoval krátkou debutovou povídku „Tanečnice z Izu“ (*Izu no odoriko*), jejíž děj sleduje melancholického vysokoškolského studenta z Tokia, který putuje se skupinou potulných umělců za cílem seznámit se s mladou tanečnicí. Milostný příběh se odehrává hluboko v majestátní přírodě poloostrova Izu. Podobná premisa milostného příběhu zasazeného do prostředí, kde příroda hraje dominantní roli, se vyskytuje také v Kawabatově stěžejním díle *Sněhová země*. Na tom začal Kawabata pracovat v předválečných letech, kdy se mnoho japonských spisovatelů pokoušelo vytvořit nový styl psaní spojením starých domácích literárních tradic a nových západních vlivů.

První část *Sněhové země* vyšla již v roce 1935 jako samostatná krátká povídka. Kawabata ale s povídkou nebyl spokojen, pokračoval v jejím rozvíjení a její jednotlivé části poté postupně publikoval v různých literárních časopisech. V roce 1937 *Sněhová země* vyšla poprvé jako ucelené dílo, nicméně ani po této publikaci Kawabata nepřestával příběh upravovat a připisovat další části. Pokračoval vydáním nových částí mezi lety 1940–41 a poté 1946–47. Konečně roku 1948 byla publikována finální verze románu *Sněhová země* v podobě, v jaké ji čtenáři znají po celém světě dnes. Avšak zdá se, že si Kawabata do konce svého života nebyl jist, zdali měl román rozepisovat do takové míry, do níž jej rozepsal. Po jeho smrti v roce 1972 byla totiž v jeho pracovně nalezena zkrácená verze *Sněhové země*, která je zakončena druhou kapitolou „Zrcadlo v bílém ránu“.⁵ Kawabata sám řekl, že *Sněhová země* „je takové dílo, které může být ukončeno v jakémkoliv bodě.“⁶ Z toho lze vyvozovat, že *Sněhová země* byla pro Kawabatu opravdu důležité dílo, nad kterým přemýšlel a vracel se k němu po celý svůj život. Od roku 1948 až do roku 1965 zastával Kawabata také funkci předsedy japonského PEN klubu.

Sněhová země byla společně s romány *Tisíc jeřábů* (*Senbazuru*) a *Staré hlavní město* (*Koto*) zmíněna Nobelovou komisí jako hlavní díla, díky kterým byl zvažován jako kandidát na titul Nobelovy ceny za literaturu. Tu Kawabata získal jakožto první Japonec roku 1968.

Mezi jeho další významná díla patří mimo jiné *Dům spících krasavic* (*Nemureru bidžo*), *Hlas hory* (*Jama no oto*), *Meidžin* (*Meidžin*) a soubor kratších povídek *Povídky na dlaň* (*Tenohira no šósecu*).

Kawabata Jasunari zemřel roku 1972.

⁵ UEDA Makoto. *Modern Japanese Writers and the Nature of Literature*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1976. s. 205–206.

⁶ Cit. In: Tamtáž, s. 206.

2. Čistota v lyrické výstavbě díla

Lyrická technika, kterou Kawabata v románu *Sněhová země* užívá, stojí na hraně poezie a prózy. Při detailnějším pohledu na ni totiž lze spatřit hned několik paralel s tradičními formami japonské poezie. Kawabata se pro inspiraci neobrací pouze k nejstarší japonské literatuře, ale i k estetice a buddhistické filozofii, jež na něj a jeho tvorbu měla podstatný vliv. „*Pravda je ve vynechání slov*,“⁷ řekl Kawabata při přebírání Nobelovy ceny a následně ocitoval báseň zenového mnicha Ikkjúa ze 14. století: „*Co je to srdce? Je to zvuk větru v borovicích, v tušové malbě*.“⁸

Zvuk větru z namalovaného obrazu slyšet nelze, přesto Ikkjú píše, že právě v něm je ukryto srdce. Je tedy ukryto v estetické iluzi, do jejíchž prázdných neživých míst a scén čtenář svým subjektivním doplněním vlastního citění dosahuje jakési úplnosti v sobě samém. Opřemím se o tradiční formy japonské poezie, zejména formy *haiku* a *renga*, které kladou největší důraz na obrazy, vytváří v románu krásné iluze se spoustou prázdných míst, jejichž doplnění vyžaduje subjektivní pohled čtenáře. Jinak řečeno, čtenář se stává nedílnou součástí díla.

Tímto způsobem autor vytváří „ideální“ estetický obraz nezatížený těžkopádnými fakty vysvětlujícími děj. Kawabata se nezabývá ani žádnými sociálními či politickými tématy, a tak je román zcela oddělen od jakýchkoliv asociací s reálným světem. Zůstává čistý, „neposkvrněný obraz“, který jak čtenář, tak protagonista díla Šimamura v lázeňském městečku ohraničeném horskými masivy pozoruje. Tím, že jsou obrazy vyličený s takovou detailností a faktická stránka příběhu je do jisté míry zanedbána, může být *Sněhová země* řazena do lyrické prózy. Tento subžánr definuje v knize *Lyrický román (The Lyrical Novel)* její autor Ralph Freedman takto:

Obrazy (lyrické prózy) pak nezahrnují jenom věci a scenérie, ale rovněž románové postavy, které existují jako figurální obrazy v hrdinově zorném úhlu. (...) Lyrická forma se nezaměřuje tolik na lidi a jejich dobu jako na prožitky a témata, pro které byli lidé a jejich životy, dějinné události i místa použity.⁹

Uplatněním této definice lze ve *Sněhové zemi* spatřit daleko více než pouhý román, ve kterém se toho, co se dějové linky týče, příliš mnoho neděje. Líman o epické stránce tohoto díla píše, že „*příběhy jsou spíše montáží obrazů a jejich časová posloupnost a objektivní*

⁷ KAWABATA Yasunari. *Japan, the Beautiful and Myself*.

⁸ Cit. In: Tamtáž.

⁹ Cit. In: LÍMAN, Antonín. s. 31.

*kausalita jsou nahrazeny vnitřní jednotou lyrického vnímání ústřední postavy.*¹⁰ Jinými slovy, Kawabata v románu usiluje o vytvoření co nejestetičtějšího obrazu, který na čtenáře bude mít stejný, nebo i silnější efekt než „typická“ forma prózy zaměřující se na děj a fakta. Stejný cíl si stanovují

i básnické formy *renga* a zejména poté forma *haiku*. Tím mezi těmito tradičními formami japonské poezie a románem *Sněhová země* vznikají paralely, které přibližují Kawabatovu prózu právě k poezii.

2.1 Estetika díla

Obrazy hrají v díle *Sněhová země* zásadní roli. Kawabata je vykresluje s pozorností upřenou na nejmenší detaily a často v nich lze nalézt podobnosti s tradičními japonskými estetickými prvky. *Júgen*, *mono no aware* a *ma* jsou v románu ty nejdominantnější. Jelikož sám Kawabata uvedl, že již od dětství jevil velký zájem o starou japonskou literaturu, je možné tvrdit, že se její vliv zcela jistě projevil i v jeho tvorbě. Tyto estetické prvky byly v historii přítomny nejen v poezii a jiných druzích literatury, ale i v malířství, architektuře a dalších uměleckých odvětvích. Jejich užitím Kawabata vytváří silnou atmosféru, která převažuje nad epickou stránkou díla.

2.1.1 Júgen

Kawabata v románu nikdy nepodává detailnější popis vnitřních pocitů postav ani žádné vysvětlení jejich konání. Tím dává prostor svým obrazům pro vytvoření maximálního estetického a poetického efektu. Stejně tak jako v básních *haiku* je vynecháním těchto prvků v díle dosaženo vysoké míry sugesce a podtextu.¹¹ Totéž lze říci i o většině forem tradiční japonské poezie, kde platí, že každou dobrou báseň musí dokončit právě čtenář.¹² Tuto podtextovost je možno přiřadit k estetickému ideálu a poetickému principu *júgen*, na který navazuje Kawabata, když tvrdí, že pravda je skrytá mimo slova. *Júgen* je „estetický ideál a poetický princip, znamenající nadskutečnou krásu, skrytý smysl, neviditelnou hlubinu pod klidným povrchem, cit nevyjádřený slovy, vize nespátřená v tvaru.“¹³

¹⁰ LÍMAN, Antonín. s. 31.

¹¹ SIEGEL, Robert Anthony. The Breeze In The Ink Painting: A Look2 Essay on Kawabata Yasunari. In: *Ploughshares* [online]. Fall 2013, Vol. 39, No. 2/3, 168–179. [cit. 20.11.2021]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/23646015>. s. 172.

¹² KEENE, Donald. *Japanese Literature: an Introduction for Western Readers*. s. 28.

¹³ Júgen. In: WINKELHÖFEROVÁ, Vlasta. *Slovník japonské literatury*. Praha: Nakl. Libri. 2008. s. 298.

Na následující ukázce z textu *Sněhové země* lze vidět, jak se v díle tento poetický princip projevuje:

V zrcadle se jiskřil bílý sníh a nad ním červeně plápolaly ženiny tváře. V tom kontrastu byla jakási zvláštní svěží krása. (...) Z mrazivě žhnoucího sněhu vycházela třpytná záře. Toto pozadí zesilovalo černou barvu ženiných vlasů a dodávalo jim purpurový odstín.¹⁴

Estetický obraz, který nám Kawabata podává, vytváří podobný efekt jako báseň *haiku*. Kdyby bylo autorem do scény přidáno jakékoli hodnocení, vysvětlení nebo popis emocí a vnitřních pochodů postav, zcela jistě by obraz ztratil své tajemno, svůj *júgen*. Jde zde pouze o vytvoření estetického obrazu pro čtenáře i protagonistu Šimamuru. Ten tuto ranní scénu odehrávající se na počátku díla pozoruje z postele v podobné roli jako čtenář – tedy jako pasivní účastník. Brian Phillips zmiňuje tento často opakovaný fenomén v románu, kdy Kawabata své postavy staví do pozice čtenářů svých vlastních příběhů, hledajících v nich poetické dojmy. Říká, že odtažitost postav z nich dělá spíše pozorovatele než aktivní součást děje.¹⁵ V eseji o psaní povídky „Tanečnice z Izu“ Kawabata přiznává, že skuteční herci a tanečníci, které při své pouti poloostrovem Izu potkal, nebyli ani zdaleka tak půvabní jako v samotném díle. Ueda Makoto na to reaguje názorem, že autor je jako Šimamura, který si vybírá jen ty události a osobní charakteristiky lidí, již jejich pomíjivou krásou dokáží zaujmout.¹⁶ Tento nástroj umožňuje Kawabatovi plně využít scén, jelikož protagonista vnímá stejnou scénu jako čtenář, za podobným účelem jako čtenář. Jednoduše pro jeho potěšení z estetických obrazů a poetického efektu, který mu před ním vykreslená scéna dává.

Stejně je tomu také v ukázce ze samého počátku díla, kdy cestou znavený Šimamura sedí ve vlaku mířícím do Sněhové země. Autor nám líčí odraz krásné dívky Jóko v okně vlaku, která úzkostlivě pečuje o nemocného muže ležícího na sedadle. Šimamura z nudy začne neznámou dívku potají pečlivě pozorovat. Jak vlak jede večerní krajinou, tváře dívky splývají s tvary hor rýsujícími se za oknem a vytváří tak celistvý obraz „jako při dvojexpozici ve filmu.“¹⁷ S umírajícím dnem se vlak přibližuje ke Sněhové zemi, do které se Šimamura vrací za svou milenkou Komako. Čím déle autor tento obraz drží, tím více na nás působí atmosféra iluze, kterou Šimamura znavený cestou pozoruje:

¹⁴ KAWABATA Jasunari. *Sněhová země*. In: Kawabata Jasunari. *Tanečnice z Izu a Jiné Prózy*. Praha: Odeon, 1988. 33–129. Přel. Vlasta Hilská. s. 57.

¹⁵ PHILLIPS, Brian. The Tyranny of Beauty: Kawabata. In: *The Hudson Review*, Inc [online]. Autumn, 2006, Vol. 59, No. 3, 419–428. [cit. 20.11. 2021]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/20464602>. s. 425.

¹⁶ UEDA Makoto. *Modern Japanese Writers and the Nature of Literature*. s. 185.

¹⁷ KAWABATA Jasunari. *Sněhová země*. s. 36.

Postavy, objevující se na scéně, neměly žádný vztah k pozadí, a přece ve své průhledné prchavosti splývaly s krajinou zamlženě ubíhající noční tmou a vytvářely nereálný symbolický svět. Když na tváři dívky zaplálo světlo z horských plání, Šimamura byl překvapen její krásou. (...) [Umírající večerní scenérie], plynula tiše jako proud hlubokého citu. Určitě to bylo proto, že se nad krajinou vznášela tvář dívky.¹⁸

Spojením stálého obrazu na pozadí rychle se pohybující přírody Kawabata dosahuje snové atmosféry, která přetrvává po celou délku románu. „*Připadalo mu, jako by se dívčina tvář vznášela ve večerním soumraku na pozadí hor.*“¹⁹ Protagonista je opět ve stejné funkci jako čtenář. Nevykonává žádnou akci, pouze tento obraz pozoruje pro jeho estetickou hodnotu. Díky této technice *de facto* vidíme pouze idealizovaný obraz nejen Komako, ale vlastně veškerého dění ve *Sněhové zemi*, jelikož samotný Šimamura si libuje v esteticky příjemných obrazech a často si je idealizuje. Život a dění ve Sněhové zemi pozoruje s jistým odstupem. Jako by se dokonce ani jeho vztah s Komako netýkal přímo jeho. Se stejným odstupem a pod stejným úhlem pohledu jako Šimamura pozoruje příběh i čtenář.

2.1.2 *Mono no aware*

Podle Hirakawy Sukehira není v Kawabatových dílech stěžejním pilířem zápletka, ale smysl pro cit.²⁰ Ten se projevuje zejména ve vnímání přírody. Autor v románu *Sněhová země* často strhne dějovou linku a srovná lidskou akci s přírodním elementem, který však pro děj nemusí mít žádný definitivní význam. Stačí pouze to, že tento element silně evokuje určité emoce. Miyoshi Masao dále tvrdí, že tyto odbočky neslouží k interpretaci činů protagonistů, ale spíše k přetnutí dějové linky a připomenutí, že nezáležíce na jejich činech, svět okolo nich je vždy přítomen, ale nezapojen do jejich malicherných dramát.²¹ Z tohoto poměrně tragického osamoceneného lidského údělu vyvěrá určitá melancholie, která je však v tradiční japonské poezii vysoce ceněna a vyhledávána. Pro tento specifický typ smutku existuje pojem *mono no aware*. Vlasta Winkelhöferová jej definuje jako „*patos, melancholické okouzlení, jedna z nejvyšše ceněných estetických kvalit v tradiční jap. literatuře (...) bytostný smutek, patetický smutek věcí.*“²²

Kawabata tuto melancholii často staví do kontrastu s krásou, přičemž se oba elementy navzájem podporují a jeden nemůže bez druhého samostatně existovat. Podobně jako

¹⁸ KAWABATA Jasunari. *Sněhová země*. s. 36.

¹⁹ Tamtéž.

²⁰ HIRAKAWA Sukehiro. *Japan's Love-Hate Relationship with the West*. N.p.: Global Oriental, 2005. s. 498.

²¹ MIYOSHI Masao. *Accomplices of Silence: The Modern Japanese Novel*. Berkeley: University of California Press, 1974. s. 109.

²² *Mono no aware*. In: WINKELHÖFEROVÁ, Vlasta. s. 294.

v buddhistické filozofii, Kawabata ideál krásy nalézá zejména v její pomíjivosti. Když krása pomine, následuje smutek. Vše opravdu krásné je tedy zároveň smutné a vše hluboce smutné je krásné, jelikož obojí je pomíjivé.²³ Tento ideál vycházející z dlouhé japonské estetické tradice není obsažen pouze v principu *mono no aware*, ale prolíná se napříč všemi formami japonské literatury, umění, a projevuje se i v celkovém citění Japonců.

Na následující ukázce je možno vidět, jak je v románu příroda vždy přítomna a dává o sobě vědět v kontrastu s lidskou existencí: „Žena [Komako] to řekla chladně, se sklopenou hlavou. Na krku se jí odrážela tmavá zeleň cedrového jehličí.“²⁴ V další ukázce lze spatřit podobné přirovnání: „Měsíční svit byl tak jasný, že každý záhyb dívčích uší byl ostře odstiněn (...) Červené tváře dívky, která vyrostla na severu, dostaly v měsíční záři lesk mořské lastury.“²⁵ Podobných přirovnání se v díle objevuje nespočet. Z tohoto pozorování je zřejmé, jak důležitou roli Kawabata připisuje ve svém románu přírodě. „Komako se na chvíli odmlčela, zřejmě váhala, má-li mu ještě něco vyprávět. Dívala se na terasovité svahy ozářené měsícem.“²⁶ Na tomto místě lze pozorovat také roli prázdnoty neboli *ma*²⁷, a je na čtenáři, aby ji vyplnil. Je to ono srdce ukryté ve zvuku větru v namalovaných borovicích, o kterém píše Ikkjú. Čtenář tak „slyší“ ticho v místnosti a vidí zamyšlenou Komako, která se rozesmutnila, když mluvila o osudu její politováníhodné známé, načež si uvědomila, že její osud je vlastně úplně stejný.

Podobná přirovnání se ve *Sněhové zemi* objevují velmi frekventovaně. Samotný román vrcholí okamžikem, kdy Šimamura „obrátil zrak k nebi a v témž okamžiku měl pocit, jako by celou jeho bytostí prudce prolétla Mléčná dráha.“²⁸ Šimamura v ten moment ví, že jeho milostná zápletka s gejšou Komako je u konce. Toto melancholické uvědomění Kawabata spojuje s velkolepostí Mléčné dráhy, která do Šimamury vstupuje. Krása je zde v kontrastu se smutkem, jako například i v následující ukázce.

Cvičila sama a jejím jediným společníkem, aniž si toho byla vědoma, byla velkolepá příroda horského pásma. Cvičila, protože tomu byla zvyklá, a síla jejího plektra byla stejná jako síla přírody kolem. Úhozy na samisen zaháněla smutnou melancholii své opuštěnosti a zpevňovala tím svou vůli.²⁹

²³ UEDA Makoto. *Modern Japanese Writers and the Nature of Literature*. s. 201.

²⁴ KAWABATA Jasunari. *Sněhová země*. s. 47.

²⁵ Tamtéž, s. 86.

²⁶ Tamtéž, s. 84.

²⁷ Prázdnota, prázdny prostor. Japonský tradiční estetický princip.

²⁸ KAWABATA Jasunari. *Sněhová země*. s. 129.

²⁹ Tamtéž, s. 71.

Šimamura poslouchá a je ohromen Komačinou hrou na šamisen. Zároveň však s ohromením pociťuje i úzkost nad myšlenkami, že je do něho Komako zamilovaná a také nad jejím celkovým osudem opuštěné gejši uzavřené v malé lázeňské vesničce obklopené horami. Smutek se vždy vznáší na pozadí děje a činů postav jako nedílná součást jejich existence a Kawabata nám jej vždy připomene. Často právě poukázáním na velkolepost, ale zároveň i pasivitu přírody, která je nestranným svědkem lidského života, jeho krásy, ale i trápení.

2.2 Důraz na smyslové vnímání

Dalším prvkem, který je třeba zmínit v souvislosti s poetičností románu *Sněhové země*, je Kawabatův důraz na smyslové vnímání člověka. Ve výše zmíněných ukázkách z textu, kdy Šimamura pozoruje Komako z postele a kdy pozoruje Jóko v odrazu okna ve vlaku, tyto dvě ženy otevrou okno a dovnitř začne proudit studený vzduch horské oblasti pokryté sněhem. Obrazně řečeno tak čtenář pocítí závan mrazu stejně jako Šimamura. V případě scény v pokoji s Komako je ledový sníh stavěn do kontrastu se zdravou červení její kůže. Čtenář tyto pocity vnímá. Cítí chlad horského vzduchu proudícího do místnosti oknem stejně tak, jako cítí žhavou kůži Komako, jako by na ni sám sahal.

Důraz na smyslové vnímání člověka je koneckonců odrazem Kawabatovy účasti ve skupině „Nového smyslového vnímání“ neboli *šinkankakuha*, jejíž filozofie si klade za cíl vyjádření bezprostředního osobního prožitku, prosazuje symboličnost, náznakovost a jazykovou svěžest a stručnost.³⁰ Estetický obraz je z pohledu smyslového vnímání člověka často mnohem významnější nežli rozumové uvažování a z této podstaty vychází taktéž přirovnání *Sněhové země* k poezii. Líman toto tvrzení shrnuje následovně:

Tím, že výběr a ladění Kawabatova obrazu jsou stimulovány smyslovými impresemi, které nejsou nijak logicky uspořádány a nepodléhají vědomé kontrole, působí tento obraz na hlubší vrstvy čtenářovy mysli stejnou silou jako na její roviny vědomé. (...) Básnický obraz je nenápadně zasazen do čtenářova podvědomí jako časovaná bomba; některý beze stopy zapadne, jiný vybuchne s netušenou razancí ve chvíli, kdy to nejméně čekáme.³¹

³⁰ WINKELHÖFEROVÁ, Vlasta. s. 191.

³¹ LÍMAN, Antonín. s. 35.

Bez logické výstavby smyslových impresí, jak zmiňuje Líman, čtenář zůstane překvapený originálními a nekonvenčními přirovnáními ve volně se odehrávajícím ději a zasáhnou jej na hlubší rovině, jelikož pracuje s obrazy, jaké si jeho vlastní mysl doposud nejspíše nespojila.

Kawabatova nezvyklá přirovnání, jichž v románu užívá, spoléhají kromě estetických prvků zmíněných v předchozí kapitole také právě na toto zrakové vnímání skutečnosti. Líman jako příklad tohoto jevu uvádí autorovo přirovnání Komačiných rtů k „*dvěma pijavicím spojeným v dokonalý kroužek*.“³² Pro západního čtenáře se taková metafora může zdát pro popis rtů krásné mladé dívky možná do jisté míry nevhodná. Avšak jak Líman říká, po prvotním ohromení z tohoto nezvyklého přirovnání nás napadne, jak trefná a originální vlastně metafora je. Další příklad tohoto jevu můžeme nalézt v přirovnání Komačiny odličené pleti k „*právě oloupané cibuli nebo liliové cibulce*.“³³

Aby se v románu tento poetický efekt zachoval, přistupuje Kawabata k detailnějšímu vnitřnímu popisu postav lhostejně. Autor nikdy nepodává podrobnější pozadí děje, nikdy se nevěnuje intelektuálním pochodům postav, jejich myšlenkám a pocitům, a tak dílo spíše než typickou prózu „západního typu“ připomíná dlouhou báseň v próze. Když čtenáři nejsou poskytnuty konkrétní informace o obsahu děje, musí se pro pochopení, nebo v případě *Sněhové země* spíše vstřebání, románu spolehnout na jiné prostředky nežli rozumové. V tomto případě tedy na smyslové, zejména na zrakové vnímání skutečnosti.³⁴

2.3 Čistota formou poezie

Kromě tradičních japonských estetických prvků je v románu také možno nalézt podobnosti s tradičními formami japonské poezie. Volné uskupení kapitol a jejich autonomní charakteristika připomínají svou výstavbou konstrukci řazené básně *renga*.³⁵ Kapitoly na sebe totiž nejsou striktně vázány, spíše jen vykreslují různé scény odehrávající se ve Sněhové zemi, které nejsou podmíněné předchozími kapitolami. Konkrétní scény či obrazy je poté možno přirovnat k básnické formě *haiku* z toho důvodu, že Kawabata, stejně jako v *haiku*, usiluje

³² LÍMAN, Antonín. s. 33.

³³ KAWABATA Jasunari. *Sněhová země*. s. 71.

³⁴ LÍMAN, Antonín. s. 33.

³⁵ *Renga* je básnická forma oblíbená od 13. století. Vychází ze starší básnické formy *tanka* (báseň tvořená pěti verši o pěti či sedmi morách, konkrétně 5–7–5–7–7). Jeden básník napsal první trojverší, za kterým následovalo dvojverší od dalšího autora, a tento proces se dál do libovolného množství opakoval. Verše se tak hromadily za sebou a ve finále tvořily dlouhou báseň standardně o 100 slokách, avšak délka se mohla značně lišit podle situace. Zvláštní důraz se kladl hlavně na první trojverší *hokku*, které muselo obstát jako samostatná báseň a které stanovilo náladu, jíž se zbytek řazené básně řídil. Z *rengy* se poté vyvinula odlehčenější forma řazené básně *haikai no renga* z jejíhož úvodního trojverší *hokku* odděleného od zbytku řazené básně poté vzešla básnická forma *haiku*. Viz ŠVARCOVÁ, Zdeňka. *Japonská literatura 712–1868*. Praha, Univerzita Karlova: Nakladatelství Karolinum, 2005. s. 227.

o vytvoření co nejpoetičtějšího estetického obrazu nezatíženého líčením děje či popisem vnitřních pocitů a myšlenkových pochodů hlavních postav.

2.3.1 *Renga*

Paralelu románu *Sněhová země* s poezií lze pozorovat již v aspektu celkového uskupení díla. To je tvořeno po sobě jdoucími, ne nutně přímo na sebe navazujícími kapitolami.³⁶ Každá jednotlivá kapitola je tak samostatným elementem. Společně si navzájem napomáhají k vytvoření úplného obrazu se silným poetickým efektem. Keene *rengu* přirovnává k tradičním japonským svitkům maleb *emakimono*, když říká, že:

[b]ez ohledu na to, kterou část svitku zrovna vidíme, obraz tvoří krásnou kompozici. Avšak když se na svitek podíváme ve svém celku, nenese o nic více společných rysů než scénérie řeky viděna z pohybující se lodi.³⁷

Obraz se neustále mění v závislosti na jednotlivých strofách básníků, avšak zůstává pod stejnou tematickou atmosférou, která určuje celkový řetězec za sebou jdoucích básní. Ve psaní jednotlivých veršů básní *rengy* se typicky střídali různí autoři se svými osobitými styly, a tak se jejich verše mohly stylizací i do určité míry lišit. Avšak jestliže byla v básni jako celku udržena poezie na evokativní úrovni a každý verš zapadal hladce do toho dalšího, nebylo potřeby pro pečlivě promyšlený začátek, střed a ani žádný jasný závěr.³⁸

Zdeňka Švarcová zase přirovnává *rengu* k „jazzové ‚jam session‘, kdy hudebníci naladěni na stejnou tóninu střídavě improvizují na různé nástroje, jeden od druhého přebírají motivy a rozvíjí je.“³⁹ Ve své podstatě je tomu stejně tak i v románu *Sněhová země*, zejména když mluvíme o jednotlivých kapitolách díla. Každou jeho kapitolu totiž můžeme brát jako jednu strofu řazené básně *rengy*. Každá z nich nám ozáří kousek děje a pokračuje dál jako ozvěna rezonující v následující kapitole, která spolu s ní zaznívá zase v té další. Jejich souznění poté vybarvuje atmosféru celého díla. Ne vždy nutně víme, co konkrétně se autor pokouší skrze samotný příběh odehrávající se v kapitolách sdělit. Bez ohledu na to však vytváří komplexní estetický obraz, který je z pohledu smyslového vnímání člověka často mnohem významnější nežli rozumové uvažování.

³⁶ Celkem má *Sněhová země* devět kapitol, které vycházely postupně v průběhu let 1935–1947.

³⁷ KEENE, Donald. *Japanese Literature: an Introduction for Western Readers*. s. 37.

³⁸ Tamtéž, s. 45–46.

³⁹ ŠVARCOVÁ, Zdeňka. s. 227.

Za krátkou zmínku stojí i sezónní slovo neboli *kigo* (季語)⁴⁰, jelikož jeho použití je pozorovatelné i v případě románu *Sněhová země*. Mezi mnohými sezónními slovy, která se v románu objevují, je například zima, mráz – *samusa* (寒さ), sníh – *juki* (雪), první sníh – *hacujuki* (初雪), uschlé, zvadlé listí – *kareha* (枯葉), podzimně zbarvené listí – *kójó* (紅葉), Mléčná dráha – *ama no kawa* (天の川) atd. Děj se odehrává ve třech ročních obdobích, kdy Šimamura do Sněhové země přijíždí, a to chronologicky na jaře, v zimě a na podzim. Stejně tak jako v tradiční japonské poezii hraje roční doba v díle vitální roli.

Volná kompozice románu ve stylu básně *rengy* zbavuje autora povinnosti splnění logické výstavby děje a uspořádání díla. To je značně odlišné od typického západního románu, a právě zde tkví časté nepochopení nejenom Kawabaty, ale i spousty dalších japonských autorů. Čtenáři ve většině těchto případů mají pocit, že kniha postrádá děj nebo nějaké velkolepé vyvrcholení. To však proto, že nejsou obeznámeni s dlouhou historií japonské literární tradice. Vnímají tato díla pouze „očima Západu“ navyklými na určitý typ kompozice a struktury románu, a tak nikdy neproniknou hlouběji do podstaty díla.

2.3.2 *Haiku*

Jestliže můžeme kompozici kapitol přirovnat k jednotlivým strofám básní *rengy*, pak můžeme jeho konkrétní scény a obrazy přirovnat k básnické formě *haiku*⁴¹ z toho důvodu, že pro Kawabatu byly obrazy v díle *Sněhová země* tím nejdůležitějším elementem. Proto je román tak často paradoxně přirovnáván právě k velmi krátkým a stručným básním *haiku*. Kawabata tyto obrazy vykresluje v extrémních detailech, ale téměř vůbec se nevěnuje vnitřnímu popisu postav a nehledá pro scény žádný grandiózní závěr. Příběh románu v určitém bodě začíná a, podobně jako *haiku*, nevynucuje svým obsahem žádný závěr, spíše ho jen neurčitě naznačuje.

Forma japonské poezie *haiku* se začala šířit již v 17. století a během období Tokugawa se těšila také největšímu zájmu a dosáhla vrcholu své popularity. *Haiku* vychází z prvního trojverší (*hokku*) řazené básně *haikai no renga*, avšak je oprostěno od navazujících veršů a stojí

⁴⁰ Jsou to ustálené fráze a slova, která jsou charakteristická pro danou roční dobu. Nejčastěji to jsou výrazy spojené s přírodou, ale mohou to být i aktivity a tradice spadající typicky do určité roční doby. Jejich úkolem je uvést báseň do ročního období, a tím vytvořit atmosféru celé básně. Jejich použití bylo obligátní pro všechny formy japonské tradiční poezie, avšak nejvíce je spojováno s básnickou formou *haiku*. Zakomponování sezónního slova do veršů se původně řídilo mnoha složitými pravidly a až teprve od období Meidži začaly být jako *haiku* tolerovány i básně neobsahující *kigo*.

⁴¹ Obrazy jsou zde myšleny jako konkrétní pasáže v knize. Konkrétní scény, které se v příběhu odehrávají.

samostatně jako jedna báseň. Typicky je tvořeno třemi verši o 17 morách.⁴² Mezi nejvýznamnější autory této formy patří Macuo Bašó (1644–1694), který byl jejím prvním hlavním průkopníkem, Josa Buson (1716–1783), Kobajaši Issa (1763–1824) a později, v období Meidži, Masaoka Šiki (1867–1902).

Každý z těchto velikánů představujících hlavní opěrné pilíře poezie *haiku* v historii měl svůj osobitý styl tvorby, kterým vdechl do *haiku* něco nového, z čehož se poté tato forma vyvíjela a posouvala dál. Nejen okolo těchto osobností začaly vznikat jednotlivé školy zastávající různé názory a styly. Dnes je *haiku* známo již po celém světě a zakořenilo se také v tvorbě nejpanských autorů, na které měl tento útvar poezie významný vliv.

Masaoka Šiki v období Meidži, kdy japonská literární tradice zažívala krizi a přejímaly se hlavně západní vlivy, dokázal iniciovat reformu tradiční poezie a znovu k ní tak přilákal mnoho zájemců. Je autorem několika teoretických a kritických pojednání nejen o poezii *haiku* a mimo jiné mu bývá připisováno také samotné označení „*haiku*.“ Šiki byl od mládí velice kreativní a aktivní. Věnoval se primárně filozofii a poezii. Později však, potom co se seznámil s estetikou, kdy mohl filozoficky rozebírat literární díla a malby, „*vyskočil radostí*“⁴³ a začal se plně věnovat právě jí. Pod vlivem malíře západního stylu Nakamury Fusecua začal Šiki užívat prvky realismu ze západního malířství⁴⁴ a spolu se svými vlastními znalostmi je začal aplikovat na literární tvorbu. Věřil, že poetická forma *haiku* je ze všech literárních forem nejbližší k malířství. To hlavně z toho důvodu, že kvůli jejímu rozsahu v ní nelze zachytit více než přítomný moment, a tak musí místo času evokovat spíše prostor.⁴⁵ Tímto bodem začíná Šikiho kontribuce na modernizaci básnické formy *haiku*, a to zejména díky pojmu *šasei*.

Dříve termín *šasei* používali japonští umělci k překladu anglického slova „*sketch*“ a francouzského slova „*dessin*.“ Vlasta Winkelhöferová jej do češtiny překládá jako „*realistický záznam bezprostředního pozorování*.“⁴⁶ Básník si neměl nic vymýšlet a pracovat jen s tím, co před ním doopravdy stálo. Šiki si ale brzy uvědomil, že takovýmto procesem se *haiku* stane náchylné k neoriginalitě a průměrnosti – tedy stavu, v němž se na konci 19. století již nacházelo. Proto přišel s dalším stupněm ve psaní *haiku*. Ten spočíval v tom, že zkušenější autor, který byl již zběhlý v praktikování *šasei*, může do básně vnést i své vlastní estetické cítění a jím do *haiku* zakomponovat jen to, co doopravdy chce. V podstatě šlo o svobodu

⁴² 5–7–5.

⁴³ Cit. In: BEICHMAN, Janine. *Masaoka Shiki*. Boston: Twayne Publishers, 1982. s. 11.

⁴⁴ Tamtéž, s. 19.

⁴⁵ KEENE, Donald. *Dawn to the West: Japanese literature of the modern era: Poetry, Drama, Criticism*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1984. s. 99.

⁴⁶ WINKELHÖFEROVÁ, Vlasta. s. 191.

kompozice, kdy básník může vynechat či naopak přidat určité prvky do svého obrazu, jež jeho *haiku* vytváří. Tento princip vycházející ze samotného *šasei* se nazývá *selektivní realismus*.⁴⁷ Oproti jednoduchému *šasei* dává autorovi větší svobodu při manipulaci s obrazem a tím dovoluje větší míru kreativity v básni.

Tím však vývoj moderního pojetí *haiku* nekončil. Šiki navázal na *selektivní realismus* principem *makoto* (誠). Doslovný překlad tohoto znaku je „pravda, realita nebo také upřímnost.“ Podle Uedy je *makoto* „*šasei* orientovaný vůči vnitřní realitě. Je založený na stejném principu přímého pozorování, avšak předmětem jeho pozorování je samotný básník.“⁴⁸ Ten má pozorovat sám sebe stejně jednoduše, jako když pozoruje přírodu, a co nejprostším způsobem poté toto společné pozorování (sebe samotného a přírody) vyjádřit v *haiku*.⁴⁹ To, jaký člověk je, ovlivňuje samozřejmě také to, jak vnímá své okolí. Jen díky unikátním charakterům lidí tak lze získat originální výtvořky. Tím Šiki do psaní *haiku* přináší opět jistou mírou subjektivního vnímání lyrického subjektu a zamezuje tak přílišné stereotypizaci *šasei-haiku*.⁵⁰ Zkušenější básník tak může volně pracovat se všemi těmito nástroji a jejich správným aplikováním dosáhnout požadovaného poetického výsledku.

Všechny tyto techniky lze aplikovat i na prózu, malbu či fotografii. Z důrazu, jaký Kawabata klade na jednotlivé scény a obrazy *Sněhové země*, je ihned patrná paralela s básnickou formou *haiku*. Keene uvádí, že japonští básníci usilovali prostřednictvím jen několika málo slov o vytvoření obrazu, jehož detaily vyžadují doplnění čtenářem. Stejně jako v japonské malbě by pouze pár tahů mělo zobrazovat celý svět.⁵¹ Kawabatova *haiku* má samozřejmě mnohem větší rozsah. Jeho schopnost delikátně vykreslit obrazy v románu však přibližuje *Sněhovou zemi* blíže k poezii. Ta ale pro doplnění chybějících míst vyžaduje čtenářovu vlastní představivost. Díky této interakci se však čtenář stává součástí díla a hluboce tak dokáže procítit danou scénu a ve svém podvědomí ji uchovat po ještě velmi dlouhou dobu, jako nějakou dávnou vzpomínku. Dílo se nevěleče po zemi jako „obyčejná“ próza, nýbrž se vznáší vysoko nad čtenářem jako hluboce procítěný, čistý moment – jako báseň.

⁴⁷ UEDA Makoto. *Modern Japanese Poets and the Nature of Literature*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1983. s. 12–13.

⁴⁸ Tamtéž, s. 17.

⁴⁹ Tamtéž.

⁵⁰ SAKAGUCHI Akiko. *Traveling Haiku*. In: *Blithe Spirit* [online]. September 2002, Vol. 12, No. 3, 50–51. [cit. 23. 11. 2021]. Dostupné z: <http://poetrymagazines.org.uk/magazine/recordddd1e.html?id=11901>.

⁵¹ KEENE, Donald. *Japanese Literature: an Introduction for Western Readers*. s. 29.

2.4 Shrnutí

Hranice mezi poezií a prózou je v románu *Sněhová země* znatelně méně výrazná než u konvenčního západního románu. Stará japonská literární tradice, která měla na Kawabatu nesmírný vliv, se zde projevuje v mnoha aspektech lyrické techniky, kterou v díle užívá. Román je tvořen volně řazenými kapitolami, které svou charakteristikou připomínají jednotlivé strofy řazené básně *renga*. Tyto silně poetické obrazy se do jisté míry nezávisle na sobě promítají jako film či jako básně *haiku*. Nezátížen konkrétními fakty či psychologii postav jak čtenář, tak protagonista Šimamura může pozorovat estetické výtvořiny stojící před ním a vstřebávat je pro své potěšení.

Tyto estetické obrazy jsou často zakomponovány do přírody, jejíž role je v románu mnohem důležitější než zápletky a autor jí frekventovaně využívá pro doplnění děje. To se projevuje v častých přirovnáních přírodních jevů k vnější charakteristice zejména ženských postav. Kawabata jí využívá pro pozastavení se v ději a poukázání na přírodu, která je vždy přítomna jako pasivní svědek lidských dramát. Tím zároveň vytváří pocit melancholie neboli *mono no aware*, která byla od samých počátků japonské literatury a estetiky velmi vysoce ceněna. Tato přirovnání jsou často dosti nezvyklá a na západní čtenáře mohou působit nepatřičně. Avšak autor pouze využívá nejvhodnějších metafor bez jakéhokoliv ohledu na hygienickou či morální stránku věci. Autor jednoduše uplatňuje „čistě estetického hodnocení zrakových vjemů.“⁵² I Mišima Jukio, významný spisovatel a žák samotného Kawabaty, říká, že význam *Sněhové země* je přímo na jejím povrchu.⁵³

Všemi těmito prvky si dílo uchovává poetickou kvalitu. Přestože je tedy *Sněhová země* svou formou označována jako román, je ve své diachronické struktuře spíše než *lineárně progresivní*, jako v „běžném románu“, *lyricky poetická*.⁵⁴ Právě touto poetikou dílo vytváří ve čtenáři pocit čistoty, protože není zatěžován těžkopádnými myšlenkovými a intelektuálními pochody hlavních postav. Vidí před sebou silné estetické obrazy, které komunikují čistou hlavní myšlenku a atmosféru celého díla. Kawabata z ní odstraňuje vše zbytečné a soustředí se pouze na nezbytné prvky pro zachování poezie.

⁵² LÍMAN, Antonín. s. 33.

⁵³ MISHIMA Yukio. Introduction. In: Kawabata Yasunari. *The House of the Sleeping Beauties*. Tokyo; New York: Kodansha International, 2004. s. 7.

⁵⁴ MORI Masaki. Kawabata's Mirrored Poetics. In: *Japanese Studies Review* [online]. 2004, Vol. 8., 51-68. [cit. 26.11.2021]. Dostupné z: <https://asian.fiu.edu/projects-and-grants/japan-studies-review/journal-archive/volume-viii-2004/mori-kawabatas-mirrored-poetics.pdf>. s. 54.

3. Čistota v obsahu díla

To, co je neseno poetickými obrazy románu *Sněhová země*, je obsah, jenž stejnou měrou přispívá k celkovému pocitu čistoty z díla. Již samotné cesty Šimamury do horských lázní odříznutých od zbytku světa reprezentují určitou snahu o očištění se od „špíny“ každodenního života v zalidněném, industrializovaném Tokiu. Horské lázně jsou ideálním prostředím pro snílka, jako je Šimamura. Nedosahují sem věci a události z okolního světa. Je zde zcela oddělen od tíhy a strastí svého skutečného života, a právě proto tu jeho fantazie a snění mají volné pole působnosti. Tímto vyhrazením prostoru, v němž se celý román odehrává, dosahuje Kawabata čisté mrazivé atmosféry, kde je realita do jisté míry ztlumena. To dodává dílu snové kvality. Uvnitř Sněhové země leží bělostný sníh nepošlapaný podrážkou spěchajícího davu velkoměsta, leží zde neposkvrněný černými skvrnami od výparů výfukových plynů aut.

Šimamura do Sněhové země jezdí za svou milenkou Komako, gejšou plnou života, která ve Sněhové zemi pomalu stárne, a její šance na něco víc, po čem tak touží, se s postupem času čím dál tím více zužují. Šimamura je její jedinou nadějí, jejím jediným pojátkem se světem za širokými horskými masivy ohraničujícími Sněhovou zemi. Avšak snílek Šimamura v Komako hledá něco, co nemůže nalézt. Ženu mateřsky pečující a zároveň vášnivě necudnou – jeho ideál ženy je tvořen dvěma polaritami, které lze sledovat v postavě Jóko a Komako. Šimamura mezi těmito kontrasty bloudí a vysvobodí ho z něj až dramatické události na samém konci díla.

Duality, které se v románu hojně objevují (zápal a chlad, červená a bílá, Tokio a lázeňské městečko), se zde paradoxně vyskytují za účelem pochopení jednoty světa („veškerenstva“), jelikož v poslední kapitole Šimamura toužící po nejčistším prožitku dosáhne splynutí s Mléčnou dráhou a veškeré dění, postavy i místo splyne v tento jeden grandiózní prožitek.

3.1 Snový svět

Šimamura se již od dětství zajímal o tradiční japonský tanec a taneční drama a tento obor také horlivě studoval. Když si ale jednoho dne uvědomil, že pro obrodu a popularizaci upadající tradice japonského tance se musí aktivně zapojit do hnutí za jeho záchranu, jeho zápal pro věc se naprosto vytratil a úplně tato představení přestal navštěvovat. Namísto toho si našel nový zájem, a to naprostý opak tradičního japonského tance – evropský balet. Protože v Japonsku nemohl jeho představení spatřit na vlastní oči a odmítal přednes evropského baletu

japonskými tanečníky, sbíral pouze fotografie, plakáty a různá teoretická pojednání o baletu ze zahraničí. Jenom podle těchto materiálů psal eseje a stal se tak odborníkem v literárním světě.

Balet, který nikdy neviděl, znamenal pro něho umění z jiného světa. (...) Byl to únik do jiného světa. Říkal tomu vědecký výzkum, ale ve skutečnosti to, co psal, byla jeho volná nekontrolovatelná fantazie.⁵⁵

Jelikož nebyl ve finanční nouzi, protože žil ze zděděných peněz, neměl Šimamura ani potřebu psát tyto eseje pro výdělek. Dělal to jen pro své vlastní uspokojení. Mimo to žil vcelku zahálčivý život. „*Šimamura, který žil v zahálce, měl občas pocit promarněného a zbytečného života. Často jezdil do hor, aby se toho pocitu zbavil a celé dny se v nich toulal.*“⁵⁶ Jedna z takových jeho cest ho také přivedla do Sněhové země, kde se seznámil s gejšou Komako.

Kawabata pro Sněhovou zemi stanovuje jasné hranice. Když Šimamura projede „*dlouhým tunelem na pomezí dvou krajů*“⁵⁷ ocitá se v oblasti zcela oddělené od zbytku světa. Celá Sněhová země je ohraničena horskými masivy, jež přetínají jakékoliv vnější vlivy a tvoří silný kontrast s Tokiem – Šimamurovým domovem. Jinými slovy Kawabata tímto předělem odděluje realitu Tokia od snového světa uvnitř Sněhové země. Avšak jak tvrdí Curuta Kin'ja, neznamená to, že se Kawabata snad oprošťuje od fyzických zákonů a vytváří pohádkovou zemi. Autor podle něj přesunem děje do takto vzdáleného místa pouze omezuje trpkou syrovost reality vnějšího světa. „*Je to tlumení světél v divadle, ne obměna herců za loutky.*“⁵⁸ Očišťuje tak místo děje od každodennosti života a ponechává snovou, svěží atmosféru zasněžené lázeňské oblasti.

Pocit čistoty tkví již v základních stavebních pilířích snového světa Sněhové země. Jedná se zejména o přírodní elementy, jako je sníh a mráz, ale také o samotné lázně. Horské lázně jsou oblíbenou výletní destinací Japonců již od nepaměti. Ani Šimamura jakožto moderní člověk žijící v přelidněném Tokiu není výjimkou. Lázeňské město je místo, kam si lidé jezdí odpočinout, bavit se a zregenerovat jak tělo, tak mysl. Již podle definice je tedy naprosto odděleno od stereotypu „špinavého“ a uspěchaného velkoměsta. Pro snílka, jako je Šimamura, to proto je ideální místo pro útěk od reality. Ve scéně, kde vzpomíná na zrcadlení večerní krajiny v okně vlaku a na zrcadlo odrážející ranní třpytivý sníh, nad nímž se vznášejí tváře

⁵⁵ KAWABATA Jasunari. *Sněhová země*. s. 44.

⁵⁶ Tamtéž, s. 40.

⁵⁷ Tamtéž, s. 33.

⁵⁸ TSURUTA Kinya. The Flow-Dynamics in Kawabata Yasunari's *Snow Country*. In: *Monumenta Nipponica* [online]. 1971, vol. 26, no. 3/4, 251–265. [25.2.2022]. Dostupné z: <https://doi.org/10.2307/2383648>. s. 251.

Komako, lze pozorovat, jak si idealizuje realitu pro své vlastní potěšení a vytváří si místo ní svůj vlastní snový svět.

Snadno podléhal snění a proto se bránil myšlence, že zrcadlení večerní krajiny a zrcadlení ranního sněhu jsou lidské zážitky. Pokládal je za součást přírody, za výtvar nějakého vzdáleného světa.⁵⁹

Šimamurově fantazijní povaze napomáhá jeho profese. Píše teoretické statě o něčem, co nikdy na vlastní oči neviděl. „*Měl škodolibou radost, když se mohl chladně vysmívat své práci a sobě. Z tohoto pocitu se zrodil jeho melancholický svět snových představ.*“⁶⁰ Sám si tedy uvědomuje své tak trochu komické postavení. Nicméně s touto situací nemá žádný problém. Téměř vše je pro něj výtvar jiného světa, který si sám pro sebe vytváří a v němž žije. Celá Sněhová země je tedy ideálním útočištěm pro jeho neomezené snění, čímž připomíná spisovatele, který ve všem bez ustání vidí látku k romantizaci. Avšak jeho fantazírování je až abundantní, jak lze pozorovat například i v další ukázce z počátku díla, kdy Šimamura ve vlaku pozoruje Jóko pečující o nemocného muže.

Oba dva vypadali, jako by zapomněli na čas a prostor a bez cíle ujížděli do dálky. Pohled na ně v Šimamurovi nevzbuzoval žádný tísnivý pocit smutku – naopak, zdálo se mu, že vidí scénu z nějakého snu.⁶¹

Vše je pro něj zkrátka podnětem ke snění. Staví se do pozice čtenáře svého vlastního příběhu, a to až do té míry, že dokonce i o některé osoby, které potkává, jeví zájem „*spíš jen jako o postav[y] z klasického románu.*“⁶²

3.2 Snění jako únik od reality

Již samotná představa mrazu a sněhu evokuje v člověku chladivý pocit čistoty. Šimamura, který posílá své prádlo z plátna *čidžimi*⁶³ do Sněhové země na vyčištění, vnímá tuto skutečnost stejně. V epizodě ke konci románu je rozvinuta pasáž o delikátním zpracování této látky. Toto tradiční řemeslo sahající svým původem hluboko do japonské historie spočívá ve výrobě látky, na níž se veškeré práce od samého počátku předení až po tkaní a bělení

⁵⁹ KAWABATA Jasunari. *Sněhová země*. s. 62.

⁶⁰ Tamtéž, s. 103.

⁶¹ Tamtéž, s. 36.

⁶² Tamtéž, s. 37.

⁶³ Konopné plátno.

odehrávají uprostřed sněhu. Dozvídáme se také, že tyto práce jsou prováděny mladými děvčaty ze Sněhové země odříznutými po dlouhou dobu od okolního světa kvůli sněhu.⁶⁴

Dívky se učily tkát od dětství a jen v mládí mezi patnáctým a pětadvacátým rokem se jim podařilo utkat nejkrásnější krep. Když byly starší, už nikdy nedocílily té zvláštní dokonalosti, jíž vyžaduje čidžimi. Dívky v touze dostat se na přední místo mezi nejlepší tkadleny vkládaly do své práce (...) všechny své myšlenky a celé své srdce – po tu dobu, kdy se ve vesnicích zasypaných sněhem (...) nedalo nic jiného dělat.⁶⁵

Šimamura svá kimona i přes značné potíže posílá každý rok do Sněhové země na vybělení. Představuje si je rozprostřena na bělostném sněhu v záři slunce a to „*v něm vyvolával[oj] dojem, že z jeho kimon bude nejen smyta veškerá špína léta, ale jako by i jeho tělo bylo vyběleno.*“⁶⁶ Tradiční vybělení prádla je rozmařilost, kterou si Šimamura pro pocit čistoty rád dopřeje. Naivní představa, že mladé dívky uzavřené ve Sněhové zemi opracovávají jeho šaty v chladu, že se způsob bělení dodnes neliší od popisu práce z již vzdálené historie, mu zcela jistě dává jím tak vyhledávaný romantický, vysněný a tajemný pocit.

Šimamurovi pohrouženému do myšlenek o tradici vyrábění krepu *čidžimi* vyvstane na mysli otázka, proč lidské intimní vztahy netrvaly tak dlouho jako životnost této látky. V ten moment před sebou vidí postavu Komako jako matky, jež rodí dítě jinému muži. Tato vize ho vyděsí natolik, že kolem sebe začne bloudit očima. Avšak proč jej vlastně tolik vyděsí? Když vezmeme v potaz jeho povahu, která veškeré dění v jeho životě idealizuje a zjednodušuje, naruší mu konkrétní představa ženy jeho vysněný ideál. Nejkrásnější krep dokázaly vytvořit pouze dívky ve věkovém rozmezí patnáct až pětadvacet let – tedy dívky „čisté“ a v jeho zidealizovaných představách zcela jistě panenské. Celý proces od tkaní až po bělení prádla je pro Šimamuru téměř posvátně čistý rituál. Když ale na chvíli přestane snít (ve skutečnosti přesně neví, jakým procesem se prádlo bělí v současnosti), uvidí Komako, ženu, která po něm touží a umí mu dávat všechno, zatímco on jí nedovede dát vůbec nic,⁶⁷ jako matku rodící dítě jinému muži. Jinými slovy uvidí skutečnost. Na malý moment vystřízliví a je zděšen. Proto se rychle navrácí do svých čistých představ a ideálů. Utíká před svou vlastní slabostí a pravdou. Pravdou takovou, že budoucnost pro Komako ve vší pravděpodobnosti neskrývá již nic hezkého. Jako gejša v provinční vesnici je každým rokem starší a její sny, příležitosti a ambice se stejnou

⁶⁴ KAWABATA Jasunari. *Sněhová země*. s. 114.

⁶⁵ Tamtéž, s. 115.

⁶⁶ Tamtéž.

⁶⁷ Tamtéž, s. 117.

měrou vytrácí. Jediná nit a naděje na jiný život je přitom Šimamura. Úzká nit, které se Komako drží vši silou, celou svou odevzdanou touhou, i přestože ví, že ji Šimamura nemůže zachránit.

Lze tedy říci, že setkáním tváří v tvář s krutou realitou je Šimamura zděšen. Neunes takto tíživou skutečnost. Když si prohlíží deník Komako, ve kterém si píše poznámky o románech, jež přečetla, říká jí, že je to jen „*naprosto promarněné úsilí*.“⁶⁸ Hned nato si ale uvědomí, že to jejímu životu dává smysl, a tak je dojat. To, že o jeho zahálčivém životě by se také dalo říci, že je naprosto promarněným úsilím, si vůbec neuvědomuje. Této realitě se vyhýbá a místo toho sní. Avšak faktu, že Komako stárne a on je toho svědkem, se nedokáže vyhnout.

Její touha po velkoměstě byla neuskutečnitelným snem, z něhož zbývala jen rezignace. Převládal v ní spíš pocit pokorného smíření s promarněným životem než uvědomělá nespokojenost člověka, který žije ve vyhnanství. Nepřipadala si osamělá, ale Šimamura ji shledával podivně dojímavou. Kdyby dal tím dojmem na sebe působit, propadl by rozcitlivělosti, která by ho odváděla od života. A to by pro něho znamenalo, že také jeho život by se stal promarněným. Přitom však žena, na niž se díval, dohněda osmahlá horským vzduchem, byla plná života.⁶⁹

Kdyby citu pro Komako propadl, bylo by to pro něho jako přiznání se ke své vlastní zbytečnosti. Proto zůstával ve svých čistých představách a snech. Obcházel svůj život jako filmovou projekci, jejíž je režisérem a také jediným divákem. Vytvářel pro sebe zajímavé představení v podobě svého života. Role ostatních si dobarvoval podle své vize a ideálu, aby splňovaly kritéria pro dané scény. Stejně tak příroda a události se řídily podle jím udávaného taktu.

3.3 Ideál ženy ve spojení Komako a Jóko

„*Projeli dlouhým tunelem na pomezí dvou krajů a za ním už byla Sněhová země.*“⁷⁰

Jóko a Donna George Storey spolu s Tsurutou o úvodní větě románu tvrdí, že průjezd tunelem lze chápat jako návrat do matčiny dělohy, jíž je právě Sněhová země.⁷¹ Tak je možno Šimamurovy cesty chápat jako touhu po určitém nebytí. Tato myšlenka je úzce spojena s unikem do jeho ideálního a snového světa pryč od reality velkoměsta a každodenního života. Již na počátku díla si Šimamura vytváří postavu ideální ženy spojením dvou symbolů v odrazu

⁶⁸ KAWABATA Jasunari. *Sněhová země*. s. 53.

⁶⁹ Tamtéž, s. 54.

⁷⁰ Tamtéž, s. 33.

⁷¹ TAJIMA Joko, and STOREY, Donna George. A Rereading of *Snow Country* from Komako's Point of View. In: *U.S.-Japan Women's Journal. English Supplement* [online]. 1993, no. 4, 26–48. [25.2.2022]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/42772051>. s. 29.

okna vlaku. Jedním z těchto symbolů je Šimamurův prst, který „živě připomínal ženu, za níž odjížděl.“⁷² Tou ženou byla Komako. „Jen jeho prst jako by byl ještě zvlhlý od toho, jak se dotýkal té ženy, a lákal ho, aby se za ní vydal do dálky.“⁷³ Připomínal mu tělesné spojení mezi ním a Komako. Když však prstem přejeďe přes zamžené okno, objeví se v jeho odrazu oko ženy – Jóko. Protože je jejím okem okouzlen, začne v odrazu okna Jóko sedící na protějším sedadle tajně pozorovat.

Šimamura je udiven starostlivou péčí Jóko o nemocného muže ležícího na sedadle vedle ní. První symbol – prst, jež si pamatuje na Komako, obsahuje sexuální konotace. Vzpomíná si na mladou a nesmělou dívku, s níž se při své první návštěvě Sněhové země intimně sblížil. Krásné oko Jóko v odrazu je oproti tomu symbolem mateřské lásky pečující o „své dítě“ – nemocného muže Jukia. Je zároveň nedotknutelná a čistá – je průhledným odrazem v zrcadle okna. Spojením obou symbolů tak vzniká Šimamurův ideál ženy. Ženy zároveň sexuální, necudné, ale také mateřsky pečující a čisté.⁷⁴ Je to kontrast rudé barvy, skrze níž Kawabata v románu vyjadřuje vášně, zapálení, touhu, hluboký cit, a bělostného sněhu, chladu, čistoty. V postavě Komako se mísí oba tyto elementy. „Také v Komako byla jakási chladná svěžest, a proto Šimamuru tak dojímalo to její jedno žhavé místo v ní, ta fyzická vášně soustředěná na něho.“⁷⁵ Tento kontrast se s postupem děje románu graduálně zintenzivňuje. Počínaje červenými tvářemi Komako vznášejícími se nad chladným sněhem v zrcadle, přes sluncem rudě zbarvené plátno *čidžimi* nataženém na bílém sněhu, až po hořící biograf a Mléčnou dráhu rozprostírající se nad ním.

Šimamura tedy vyhledává ideál ženy, který je neskutečný. Hledá ženu, která „by byla stejně nevinná a čistá jako bílá krajina pod sněhem, ženu, jejíž mateřské objetí by bylo zároveň cudně chladné i vášnivé.“⁷⁶ Jóko se v románu vyskytuje pouze okrajově a za celou dobu na ni není upřena větší pozornost. Figuruje zde jen jako občasná připomínka své vlastní existence. Jelikož je její postava v románu spojována s výrazy jako „průzračně chladná“,⁷⁷ „chladná krása“,⁷⁸ když se podívá na Šimamuru, tak ho zamrazí⁷⁹, utkví ve čtenáři jako studený závan čistoty a jakési neurčité melancholické skutečnosti. Její čistá existence stojí v ostrém kontrastu

⁷² KAWABATA Jasunari. *Sněhová země*. s. 35.

⁷³ Tamtéž.

⁷⁴ K podobným závěrům dochází také Tadžima Jóko a Curuta Kin'ja. Viz TAJIMA Joko, and STOREY, Donna George. A Rereading of *Snow Country* from Komako's Point of View. Nebo TSURUTA Kinya. *The Flow-Dynamics in Kawabata Yasunari's Snow Country*.

⁷⁵ KAWABATA Jasunari. *Sněhová země*. s. 116.

⁷⁶ LÍMAN, Antonín. s. 37.

⁷⁷ KAWABATA Jasunari. *Sněhová země*. s. 37.

⁷⁸ Tamtéž, s. 35.

⁷⁹ Tamtéž, s. 105.

s tou, již reprezentuje Komako. Jestliže je tedy Komako opojení, Jóko představuje vystřízlivění z onoho opojení. Čím déle Šimamura udržuje vztah s Komako, tím více si uvědomuje její skutečnou existenci a vidí, že je to člověk z masa a kostí, žijící svůj opravdový život. Čím více si je vědom této reality, tím více jeho zájem klesá. Curuta tvrdí, že čím je Komako skutečnější, tím větší prázdnotu v Šimamurovi vyvolává.⁸⁰ Naopak Ueda o Komako zase uvádí, že čím déle je Šimamura ve Sněhové zemi, tím více se vůči němu Komako chová jako manželka.⁸¹

Z toho je ve výsledku nicméně patrné, že se zmenšující se vzdáleností mezi nimi (a také mezi ideálem a realitou) nabývá jejich vztah konkrétnějších rozměrů a z Šimamury opadá jeho prvotní opojení. Realita je taková, že už to není mladá a čistá dívka, již potkal nepříznivý a tragický osud, ale stárnoucí gejša ve vesnici bavící pravidelně dlouho do noci turisty a návštěvníky na místních večírcích. Již to není představení evropského baletu v Šimamurově předstávách, ale japonský tradiční tanec odehrávající se přímo před ním. Šimamura vidí, že ona je v jeho životě pouhou krátkou kapitolou, naproti čemuž pro ni je tato milostná epizoda důležitá a možná také jedna z posledních. I přesto, že tato kapitola se v Šimamurově životě vyjímá hlubokým prožitkem a vášní, nezmuže se protagonista na žádný čin. Komako pro něj byla jen „ozvěnou zvuku, odrážejícího se od prázdné zdi. Šimamura ho vnímal jen tichounce, na dně svého chladného srdce, jako pod závalem sněhu. Věděl, že nemůže pokračovat.“⁸² Jinými slovy by se jejich vztah dal také přirovnat ke vztahu matky, která dává svému dítěti (Šimamurovi) veškerou svou lásku, kterou však samotné dítě nemůže plně chápat. Její cit a vášně byly ale tak silné, že prorazily i silnou stěnu Šimamurových snů, představ a iluzí. Když si to uvědomí, rozhodne se Komako navždy opustit, jako tomu bylo i s tradičním japonským tancem předtím.

Šimamurovi však nelze zcela upřít to, že se cítí být Komako v určitém smyslu dlužen. V pasáži, kde Jóko přináší Šimamurovi krátké vzkazy od Komako účastníci se místního večírku, zažije Šimamura vzhledem ke své povaze podivuhodnou jasnost mysli. Po krátké výměně, kdy Šimamura Jóko nabízí, že ji vezme s sebou do Tokia, si uvědomí, že:

[k]dyby se vrátil do Tokia s touto záhadnou dívkou, kterou tak málo znal, vypadalo by to jako únos, ale také by se to dalo chápat jako drsná forma omluvy vůči Komako, a zároveň by tím přijal i pokání, potrestal by sám sebe.⁸³

⁸⁰ TSURUTA Kinya. The Flow-Dynamics in Kawabata Yasunari's *Snow Country*. s. 257.

⁸¹ UEDA Makoto. The Virgin, the Wife, and the Nun: Kawabata's *Snow Country*. In: TSURUTA Kinya, and SWANN, Thomas E. *Approaches to the Modern Japanese Novel*. Tokyo: Sophia University, 1976. 73–88. s. 82.

⁸² KAWABATA Jasunari. *Sněhová země*. s. 117.

⁸³ Tamtéž, s. 106.

Po jejich krátké výměně se Jóko rozpláče a uteče z pokoje. Hned nato Šimamura slyší v koupelně pro ženy, jak Jóko vesele koupe malé dítě, a dokonce mu zpívá. Cítí z ní mateřskou energii. Nato Šimamura uvidí přicházet Komako a má s ní následující konverzaci:

„Tys to dítě rozplakal.“

„Myslím, že to nemá v hlavě v pořádku.“

„A tobě působí potěšení takhle mluvit o lidech?“

„Ale vždyť tys jí prý sama řekla, že se jednou zblázní, a ona si na to vzpomněla a z lítosti se rozplakala. Neuplynulo ani deset minut, a už odešla do koupelny a tam si prozpěvovala.“

(...)

„Myslím si, že Jóko neskončí jako blázen, když se dostane do rukou člověka, jako jsi ty. Proč mě nechceš zbavit mého břemene? (...) [j]sem přesvědčena, že kdyby ses o Jóko dobře postaral a já bych se mohla zakopat tady v těch horách, měla bych pocit báječného klidu.“⁸⁴

Komako by měla klid, protože Jóko je část jí samotné. Je to panenská matka – obraz, jež Kawabata tak vyhledával a jež si cenil pro svou čistotu a schopnosti opravdu hluboce milovat.⁸⁵ Ueda říká, že Jóko je ztělesněním panenství, které obětovala pro Jukia a Šimamura, a je tedy ve výsledku bolestivou připomínkou toho, co Komako ztratila.⁸⁶ Kdyby se tedy „zbavila“ svého břemene, přestala by jím být neustále sledována, souzena a zatížena a mohla by žít s lehkostí. Z důvodu, že Jóko je s ní tak úzce spjata a neustále přítomna, vznášejíc se na pozadí celého románu, je jí neustále připomínána její vlastní, na vždy ztracená, část života.

Když v grandiózním finále románu padá Jóko z hořícího biografu, Komako se k jejímu bezvládnému tělu potácivě rozběhne, vezme bezvědomou dívku do náruče a vrací se zpět k davu lidí pozorujícímu tuto scénu.

Pod její tváří, naplněnou bezměrným zoufalstvím, visela bez vlády tvář Jóko, s prázdným výrazem, jako by z ní už život vyprchal. Komako se prodírala vpřed, podobna postavě nesoucí v náručí vlastní oběť, nebo trest.⁸⁷

Jóko se zde opět objevuje v podobě trestu a oběti. Protože byla jako symbol čistoty a panenství obětována, nyní ji Komako jako část sama sebe drží jako trest za onu oběť. Pádem

⁸⁴ KAWABATA Jasunari. *Sněhová země*. s. 109.

⁸⁵ Viz UEDA Makoto. Kawabata Yasunari. In: *Modern Japanese Writers and the Nature of Literature*. s. 173–218.

⁸⁶ UEDA Makoto. *The Virgin, the Wife, and the Nun: Kawabata's Snow Country*. s. 87.

⁸⁷ KAWABATA Jasunari. *Sněhová země*. s. 129.

Jóko, krásné a nevinné ztracené stránky Komako, si Šimamura uvědomí a konečně uvidí skutečnost. Jóko byla elementem reality. Díky ní Šimamura vystřízliví ze svého zasněného opojení. „*Zdalo se mu, že v očích Jóko, ačkoliv se tvářila tak nevinně, vidí záblesk pronikavého pochopení toho vztahu, který byl mezi ním a Komako.*“⁸⁸ Jelikož Šimamura vidí ve spojení jich dvou, dvou zcela odlišných stránek, svůj ideál ženy, nezmůže se za celý román na žádnou ráznou konkrétní akci. V jedné osobě hledá jak čistotu a mateřskost, tak necudnost a vášeň. Proto jen slepě bloudí mezi Komako a Jóko – každá existující jako protiklad té druhé. Šimamurovi se zdá být Jóko velmi přitažlivá, nicméně když s ní rozmlouvá při předávání dopisů od Komako, uvědomí si, „*že ho její krása podivně okouzila, ale zároveň v něm prudce vzplála náklonnost ke Komako.*“⁸⁹ Když je zřejmé, že jeho ideál ženy nelze ve skutečnosti nalézt, přiměje ho to vidět situaci takovou, jaká je. Jeho představy se hrouť jako hořící biograf v objetí šlehajících plamenů v závěrečné kapitole a Šimamura vystřízliví ze svého zasněného opojení.

3.4 Duality

V ten samý den, kdy se Šimamura vrátí ze svého výletu do náhodného starého města ve Sněhové zemi, kde rozjímal nad dlouhou tradicí bělení a tkaní krepu *čidžimi*, rozhodne se jednou provždy odjet ze Sněhové země a již nikdy se nevrátit. To však není jedinou událostí, která se ten den stane. V lázeňském městečku, kde je ubytovaný, vypukne toho večera v biografu požár.

Tento požár je nejen vyvrcholením celého románu, ale také vyvrcholením kontrastu mezi čistotou a vášní. Staví se zde proti sobě dva hlavní elementy. Hořící biograf a Mléčná dráha vznášející se nad celou večerní scénou. Tadžima Jóko spolu s Donnou George Storey uvádí, že Mléčnou dráhu zde lze vnímat jako Matku přírody⁹⁰ – tedy prvek čistoty, podobně jako postava Jóko. Komako se potká se Šimamurou a ve strachu o lidi v nebezpečí utíká k místu požáru a říká Šimamurovi, že on s ní chodit nemusí. Šimamura si uvědomí, že opravdu nemá žádný důvod pokračovat – nikoho zde nezná, a tak může být k nastalé situaci lhostejný. Avšak v momentě, kdy ho Komako upozorní na to, jak nádherná je Mléčná dráha nad nimi, dostaví se mu po krátkém pohledu na ni mimo pocitu úžasu také pocit, že je Mléčnou dráhou sám unášen. Rozhodne se tedy jít s tímto mocným proudem a pokračuje dál s Komako. Během jejich chůze se několikrát opakuje nerozhodnost Komako v tom, jestli chce, aby s ní Šimamura šel, nebo

⁸⁸ KAWABATA Jasunari. *Sněhová země*. s. 101.

⁸⁹ Tamtéž, s. 106.

⁹⁰ TAJIMA Joko, and STOREY, Donna George. s. 29.

nechce. Její nerozhodnost je až obsesivní. Výkřiky lidí a jiskry z nových plamenů je ale rozhybají, a tak společně pokračují. „[R]uce Komako pálily jako v horečce. Šimamura, aniž věděl proč, si pomyslel, že nastal čas rozloučení.“⁹¹

Komako vedena svou vášní byla přitahována k hořícímu biografu. Sama zapálená cítem se nechávala k plamenům unášet stejně tak, jako se Šimamura nechával unášet Mléčnou dráhou. Proud, který je oba poháněly, byly však od sebe zcela odlišné. „Mléčná dráha jako obrovská aurora plynula a pronikala Šimamurovým tělem, jako by stál právě v průsečíku země a vesmíru. Vzbuzovalo to v něm smrtelně mrazivou opuštěnost a zároveň smyslné opojení.“⁹² On se nechával unášet osudem. Proudem života. Dalo by se jej přirovnat k člověku pohrouženému do poslechu hudby, nechávajícímu se unášet harmonií souhry tónů. Události odehrávající se přímo před ním byly jen součástí symfonie provázející ho celým jeho životem. Jestliže jeho cesty do Sněhové země byly vyjádřením touhy po „nebytí“ – cesty do matčiny dělohy, tak nyní se opravdu přibližoval k podobnému esoterickému stavu.

Mircea Eliade kdysi napsal, že moderní člověk zoufale touží po tom, aby se mohl dotknout božství a tajemství stvoření vlastními smysly – v závěrečné scéně *Sněhové země* se Kawabata pokusil o překonání bolesti z odcizení od jednoty bytí a zachycení mystického okamžiku takového splynutí s veškerenstvím.⁹³

Tato touha je v Šimamurovi hluboce zakořeněna, i když si jí možná není ani sám vědom. Jeho představy, ideály a sny nejsou ničím jiným než snahou o dosažení takového stavu. Proto se nechává unášet silou Mléčné dráhy. Tato síla pramení, jak Líman uvádí, z touhy po spojení s veškerenstvím. Curuta tuto myšlenku rozvádí dále. Říká, že již v dětství si lidé osvojují základní rozdělení různých elementů života a organizují své zkušenosti do jednotlivých kategorií. Tímto člověk sice získá schopnost rozlišovat od sebe věci, což poté umožňuje snadněji se orientovat ve světě a v jeho komplexní síti situací, věcí a prožitků, nicméně takovýmto racionálním oddělením věcí od sebe ztrácí vědomí o realitě jakožto o „větším obrazu“ – tedy skutečnosti, že veškeré věci a dění jednoduše jsou. Nedělí se na A a B, černou a bílou, avšak tvoří dohromady jeden celek a naše rozdělení věcí od sebe do izolace je pouhou snahou o zjednodušení si reality pro přežití ve světě.⁹⁴

Kawabata toto racionální dělení na věci existující odděleně odmítá – odmítá oddělovat člověka a zvířectvo, člověka a rostlinstvo a podobně. Curuta dokonce tvrdí, že Kawabata touží

⁹¹ KAWABATA Jasunari. *Sněhová země*. s. 127.

⁹² Tamtéž, s. 125.

⁹³ LÍMAN, Antonín. s. 47.

⁹⁴ TSURUTA Kinya. *The Flow-Dynamics in Kawabata Yasunari's Snow Country*. s. 264–265.

po odstranění těchto pomyslných racionálních hranic a usiluje o to nechat je rozplynout, aby svět přivedl do jeho původního, primárního stavu. Proto také Kawabata v románu využívá tolika dualit – zapálenou vášeň a mrazivou krásu, sexualitu a mateřskou péči, červenou a bílou, zalidněné velkoměsto a ospalé lázeňské městečko uprostřed hor. Všechny tyto kontrasty, co se v knize objevují, rozdělují hranice věcí a dávají je do jednotlivých černobílých kategorií. Dalo by se říci, že v díle ve skutečnosti figurují jako nadbytečné, nelogické polarity ničím nepřispívající dějové lince či vybarvení postav. Avšak tyto duality zde existují za určitým účelem. V závěru románu totiž Kawabata všechny tyto polarities odstraňuje a vše nechává splynout v jedno v Šimamurovém spojení s Mléčnou dráhou.⁹⁵

Jestliže Šimamura následoval svou touhu po čistém prožitku, Komako následovala svou impulzivitu a cit. Jednala sama za sebe, čerpala ze své vlastní síly, zatímco Šimamura čerpal ze síly onoho „veškerenstva“ a touhy po mystickém zážitku. Když Jóko dopadne na zem po podivném pádu, při kterém její tělo zůstalo v perfektně vodorovné poloze, Komako se k ní ihned potácivě rozběhne. Na její bezvládné tváři se mihotá světelný odraz ohně. Tento obraz Šimamurovi připomene jeho první setkání s ní a pocítí bodavou bolest v prsou. „*V tom okamžiku se před ním vynořily v prudkém osvětlení léta a měsíce prožité s Komako. To bylo příčinou jeho bolesti a smutku.*“⁹⁶ Zde lze vidět, jak postava Jóko figuruje jako element reality či jako symbol vystřízlivění. Komako vezme bezvědomou Jóko do náruče a vrací se nazpět. Curuta zmiňuje bod, kdy se Komako, Jóko a Šimamura spojí v jedno. „*Výkřik Komako mu pronikl tělem. Když uviděl křečovitě šhubání v lýtku Jóko, studená vlna mu přeběhla po celé páteři až po konečky prstů u nohou. Zmocnila se ho jakási prudká bolest a nevyřlovný smutek. Srdce mu hlasitě tlouklo.*“⁹⁷

Tyto události odehrávající se všechny v jednom a témž momentu podněcují Šimamurovo následovné spojení s Mléčnou dráhou, jehož je možné dosáhnout pouze jeho touhou po nejčistějším prožitku.⁹⁸ Pádem Jóko, krásné a nevinné ztracené stránky Komako, si Šimamura konečně uvědomí skutečnost. Snaží se dostat k místu, odkud se nese položený hlas Komako, ale je odstrčen davem a ztrácí rovnováhu. Když nabyde znovu stability, obrátí zrak k nebi a v témž okamžiku má pocit, jako by celou jeho bytostí prudce prolétla Mléčná dráha.⁹⁹ Veškeré duality jsou odstraněny a veškeré dění je spojeno v tento jeden jediný mocný prožitek.

⁹⁵ TSURUTA Kinya. The Flow-Dynamics in Kawabata Yasunari's *Snow Country*. s. 264–265.

⁹⁶ KAWABATA Jasunari. *Sněhová země*. s. 129.

⁹⁷ Tamtéž, s. 128.

⁹⁸ TSURUTA Kinya. The Flow-Dynamics in Kawabata Yasunari's *Snow Country*. s. 264.

⁹⁹ KAWABATA Jasunari. *Sněhová země*. s. 129.

Líman se domnívá, že Kawabatovi v románu šlo o to „*dovést mysl citlivého čtenáře gradací vjemů k (...) ‚průlomu‘ a přinutit ho k mentálnímu skoku do jiné roviny vědomí; jeho lyrický román je tedy především románem hlubšího uvědomění.*“¹⁰⁰ Toto hlubší uvědomění má mnoho interpretací a je na subjektivním smýšlení čtenáře, jaké uvědomění v románu nalezne. Avšak lze se domnívat, že Kawabata usiloval hlavně o zjednodušení komplexnosti a racionálnosti světa. Chtěl ho zbavit všeho nadbytečného, podobně jako to udělal s lyrickou výstavbou *Sněhové země*, a zanechat pouze to nejčistší a nejjednodušší – a právě v tomto nejjednodušším a nejčistším prožitku poté přimět čtenáře ke spatření krásy tohoto primárního, skutečného stavu věcí.

3.5 Shrnutí

Kawabatova narativní strategie ve *Sněhové zemi* je podobná jeho strategii lyrické – snaží se oprostit od všeho nadbytečného a zanechat pouze nutné prvky pro udržení jednoduchosti příběhu. Tím, jak Kawabata odděluje Sněhovou zemi od zbytku světa a jeho každodennosti, zůstává čisté jeviště, na kterém se s lehkostí může odehrávat děj. Pro snílka Šimamuru je tedy ideálním místem pro volné působení jeho představivosti, kterou si ustavičně přikrášluje a idealizuje život a běžné věci a události, jež se mu přihodí. Je to pro něho únik od reality, po kterém tak touží.

Již na počátku díla si vytváří ideál ženy spojením charakteristik gejši Komako a mladé dívky Jóko. Vzniká tak nedosažitelný ideál v kontrastu mezi vášní, tělesnou touhou a mateřskou péčí, nevinností. Jelikož je ale zřejmé, že se k jeho ideálu nelze přiblížit, pouze bloudí mezi těmito dvěma polaritami. Absolutní čistoty vyjádřené postavou Jóko se nemůže dotknout (sám by ji „ušpinil“), a tak se jí snaží přiblížit skrze Komako, která je s Jóko velmi úzce spjata. O Jóko totiž lze tvrdit, že je ztracenou nevinností Komako. Proto má Jóko s Komako tak ožehavý vztah – protože Jóko je pro ni bolestivou připomínkou jejího již navždy ztraceného života.

Podobných dualit se v románu vyskytuje mnoho. Kromě Komako a Jóko, které představují každá opak té druhé, se zde objevuje například kontrast chladné, svěží krásy a zapálené vášně a protiklad Sněhové země a Tokia. Avšak Kawabata jich užívá pouze proto, aby je ve finále díla všechny mohl odstranit a znázornit tak, že veškerá kategorizace a racionální organizování věcí je pouze uměle vytvořený konstrukt. Touží, aby čtenář spatřil krásu v jednoduchosti světa takového, jaký ve skutečnosti je – plyne jako jedna řeka a jakékoliv

¹⁰⁰ LÍMAN, Antonín. s. 47.

rozdělení, ať už oddělení člověka a rostliny, nebo člověka a zvířete, je pouhou malichernou snahou o zachování organizované racionality pro snadnější žití ve světě. Proto Kawabata tyto hranice nechává rozplynout, stejně jako všechny postavy, místo a přírodu, pouze v jeden jediný ohromný okamžik prožitku, kdy Šimamura má pocit, „*jako by celou jeho bytostí prudce prolétla Mléčná dráha.*“¹⁰¹

¹⁰¹ KAWABATA Jasunari. *Sněhová země*. s. 129.

Závěr

Ve své práci jsem rozebral jak lyrickou techniku a prvky tradiční japonské estetiky a poezie v ní užitá, tak i jednotlivé prvky obsahové části *Sněhové země* od Kawabaty Jasunariho a to, jak oba tyto hlavní elementy zanechávají ve čtenáři prominentní pocit čistoty. V první části práce docházím k závěru, že i přesto, že je *Sněhová země* prozaický román, přibližuje se svou lyričností a použitím estetických obrazů poezii. Kawabata vysokou měrou zapojuje zrakové vnímání čtenáře, největší důraz klade na estetické obrazy a scény a komunikuje skrze ně emoce a celkovou atmosféru díla. Autor přednostně využívá tyto prostředky a nezatěžuje román psychologickými popisy chování postav a jejich vnitřních posunů. Zanechává pouze vybrané obrazy, které si čtenář svým subjektivním cítěním musí vyplnit a domyslet – funkce, která se objevuje ve většině forem tradiční japonské poezie.

Tato technika může u čtenářů neznalých japonské literární tradice dát vzniknout pocitu, že v románu chybí zápletka a postrádá lineárně progresivní děj. K tomu přispívá i volné uspořádání kapitol díla, které na sebe ne vždy nutně navazují. Jednotlivé kapitoly se řídí spíše volným asociativním řazením – tedy jsou mezi sebou spojeny atmosférou, pocity, vjemy apod., stejně jako v principu fungování řazené básně *renga*. Všechny kapitoly pak spojuje vnímání okolního světa a děje ústřední postavou Šimamury, což je klíčovým pojátkem celého románu. Závěrem lze tedy vyvodit, že celkové uspořádání románu a použité lyrické techniky posouvají abstraktní hranici mezi prózou a poezií v tomto románu právě směrem k poezii. A jelikož poezie je sama o sobě esencí emocí, vjemů a pocitů, které stojí odlehčeny od prozaických popisů děje, psychologických pohnutek postav, jejich chování, uvažování apod., lze tvrdit, že i *Sněhová země* je „očištěna“ od všeho nadbytečného a její silně estetické obrazy a scény mohou o to intenzivněji působit na čtenářovo cítění a vnímání.

Z druhé části mé práce je patrné, že obsah *Sněhové země* přispívá pocitu čistoty stejnou měrou jako lyričnost. Kawabata Sněhovou zemí vymezuje oblast, kde se odehrává veškerý děj. Tímto způsobem dosahuje jednoty místa, kde Šimamurova fantazijní povaha může přirozeně romantizovat veškeré dění a události, které ho potkají. K pocitu čistoty tedy přispívá již samotné zasazení děje do lázni – principu očisty jak tělesné, tak duševní, obklopených horskými masivy pokrytými množstvím bělostného, chladného sněhu. Tyto čisté prvky jsou však vždy konfrontovány svými vlastními polaritami. Chladný sníh je v románu často staven do kontrastu s rudými tvářemi Komako, ta je sama stavěna do kontrastu s chladnou a čistou Jóko, a ve finále celého díla je Mléčná dráha stavěna do kontrastu se šlehajícími plameny hořícího biografu. Kawabata těmito polaritami vymezuje pomyslné hranice a dělí tak svět a jeho dění na dvě

kategorie, kde každá má svůj protipól. Jejich hojným použitím napříč celým románem tak Kawabata vzbudí ve čtenáři uvědomění těchto kontrastních dvojic kategoricky od sebe oddělených. Na samém konci románu však nechá všechny tyto hranice a polarity zaniknout v okamžiku splynutí Šimamury a Mléčné dráhy. Očistí tak všechny tyto pomyslné kontrasty a navrátí mysl čtenáře do prvotního, primárního stavu bytí.

Domnívám se, že odstraněním hranic mezi lyrickou částí *Sněhové země* a jejím obsahem se lze přiblížit k podobné jednoduchosti a zredukovat celý román na jeden bod prožitku, který obsahuje veškerý děj, symboliku, emoce, pocity a veškerou komplexitu díla. V této „primitivní“ rovině pak zůstává pouze celkový pocit čistoty zahrnující celou *Sněhovou zemi*.

Summary

This thesis aims to explore the elements through which Kawabata Yasunari achieved a prominent feeling of purity and poetic-like quality in his work *Snow Country*. This motive is researched both from the perspective of the author's lyric technique and the content of the novel itself. The first part of this paper focuses on examining the lyrical technique used in this novel. The main emphasis is on the traditional elements of Japanese aesthetics like *jūgen*, *mono no aware*, and the exploits of visual perception. These lyrical means are then defined and demonstrated on specific examples from the novel in which way they appear in this work. In the same part it is hinted at the many parallels that *Snow Country* shares with traditional Japanese forms of poetry like *renga* and *haiku*. The second part of this work studies the contents of the book, which support the feeling of purity to the same degree as the lyrical technique. The emphasis is on exploring the place, characters, and the many contrasting dualities appearing in the novel, for which there will be an explanation as to why Kawabata created them in the first place. By erasing the boundaries between lyrical technique and content, this work explores how Kawabata Yasunari achieved the specific atmosphere of the novel, which impacts the subconsciousness of the reader and brings out in them the prominent feeling of purity.

Key words: Kawabata Yasunari, Japanese literature, *Snow Country*, purity, Japanese poetry, Japanese aesthetics, *renga*, *haiku*, *mono no aware*, *jūgen*

Bibliografie

Primární literatura

KAWABATA Jasunari. *Sněhová země*. In: Kawabata Jasunari. *Tanečnice z Izu a Jiné Prózy*. Praha: Odeon, 1988. Str. 33–129. Přel. Vlasta Hilská.

Sekundární literatura

BEICHMAN, Janine. *Masaoka Shiki*. Boston: Twayne Publishers, 1982. ISBN 0805765042.

HIRAKAWA Sukehiro. *Japan's Love-Hate Relationship with the West*. N.p.: Global Oriental, 2005. ISBN 9781901903812.

KAWABATA Yasunari. Japan, the Beautiful and Myself. In: *The Nobel Prize* [online]. Nobel Prize Outreach AB 2021, 1968. [26.11.2021]. Dostupné z: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1968/kawabata/facts/>.

KEENE, Donald. *Dawn to the West: Japanese literature of the modern era: Poetry, Drama, Criticism*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1984. ISBN 0-03-062816-4.

KEENE, Donald. *Japanese Literature: an Introduction for Western Readers*. New York: Grove Press, 1955. ISBN 0-394-17200-0.

LÍMAN, Antonín. *Krajiny japonské duše: Patnáct esejí o moderní japonské literatuře*. Praha: DharmaGaia, 2018. ISBN 978-80-7436-088-6.

MISHIMA Yukio. Introduction. In: Kawabata Yasunari. *The House of the Sleeping Beauties*. Tokyo; New York: Kodansha International, 2004. ISBN 4-7700-2975-6.

MIYOSHI Masao. *Accomplices of Silence: The Modern Japanese Novel*. Berkeley: University of California Press, 1974. ISBN 0520025407.

MORI Masaki. Kawabata's Mirrored Poetics. In: *Japanese Studies Review* [online]. 2004, Vol. 8., 51-68. ISSN 1500-0713. [cit. 26.11.2021]. Dostupné z: <https://asian.fiu.edu/projects-and-grants/japan-studies-review/journal-archive/volume-viii-2004/mori-kawabatas-mirrored-poetics.pdf>

PHILLIPS, Brian. The Tyranny of Beauty: Kawabata. In: *The Hudson Review*, Inc [online]. Autumn, 2006, Vol. 59, No. 3, 419–428. ISSN 0018702X. [cit. 20.11. 2021]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/20464602>.

SAKAGUCHI Akiko. Traveling Haiku. In: *Blithe Spirit* [online]. September 2002, Vol. 12, No. 3, 50–51. ISSN 1353-3320. [cit. 23. 11. 2021]. Dostupné z: <http://poetrymagazines.org.uk/magazine/recorddd1e.html?id=11901>.

SEIDENSTICKER, Edward G. Original Introduction (1956). In: Kawabata Yasunari. *Snow Country*. New York, USA: Vintage International, 1997. ISBN 0679761047.

SIEGEL, Robert Anthony. The Breeze In The Ink Painting: A Look2 Essay on Kawabata Yasunari. In: *Ploughshares* [online]. Fall 2013, Vol. 39, No. 2/3, 168–179. ISSN 00484474. [cit. 20.11.2021]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/23646015>.

ŠVARCOVÁ, Zdeňka. *Japonská literatura 712–1868*. Praha, Univerzita Karlova: Nakladatelství Karolinum, 2005. ISBN 80-246-0999-1.

TAJIMA Joko, and STOREY, Donna George. A Rereading of *Snow Country* from Komako's Point of View. In: *U.S.-Japan Women's Journal. English Supplement* [online]. 1993, no. 4, 26–48. ISSN 10599770. [25.2.2022]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/42772051>.

TSURUTA Kinya. The Flow-Dynamics in Kawabata Yasunari's *Snow Country*. In: *Monumenta Nipponica* [online]. 1971, vol. 26, no. 3/4, 251–265. ISSN 00270741. [25.2.2022]. Dostupné z: <https://doi.org/10.2307/2383648>.

UEDA Makoto. *Modern Japanese Poets and the Nature of Literature*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1983. ISBN 0804711666.

UEDA Makoto. *Modern Japanese Writers and the Nature of Literature*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1976. ISBN 0-8047-0904-1.

UEDA Makoto. The Virgin, the Wife, and the Nun: Kawabata's *Snow Country*. In: TSURUTA Kinya, and SWANN, Thomas E. *Approaches to the Modern Japanese Novel*. Tokyo: Sophia University, 1976. 73–88.

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