

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Ústav Dálného východu

Bakalářská práce

Matěj Vozábal

Místní jména v Úzké stezce do vnitrozemí

Place Names in The Narrow Road to the Deep North

2018

Vedoucí práce: Mgr. Martin Tírala, Ph.D.

Poděkování

Rád bych na tomto místě velice poděkoval vedoucímu práce, Mgr. Martinu Tiralovi, Ph.D., za užitečné rady, postřehy a trpělivost při vedení této práce.

Během ročního studijního pobytu na univerzitě Dóšiša mi s výběrem literatury a zamýšlenou podobou práce velice pomohli mí učitelé, Kitani Makiko, M.A., Ph.D. a Kamija Kacuhiro, M.A., Ph.D. , kterým bych touto cestou chtěl také poděkovat.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 30. června 2018

Matěj Vozábal

Abstrakt:

Cílem této práce je analýza role, kterou hrají *utamakury*, tedy místní jména používaná jako básnický výraz, v *Oku no hosomiči*, reprezentativním díle žánru *haikai*, které napsal Macuo Bašó. První kapitola stručně shrnuje autorův život a dílo, se zvláštním důrazem na jeho předchozí cestovní deníky. Druhá kapitola pojednává o cestě, na které bylo dílo založeno a o rozdílech mezi cestou, jak skutečně proběhla a jak byla v díle zobrazena. Dále se zabývá definicí pojmu *utamakura* a možnou interpretací *utamakur* jako literárního prostoru s kolektivní pamětí. Poslední kapitola je věnována analýze podob, kterých prostor *utamakur* v díle nabývá, stejně jako jejich roli jako básnického výrazu.

Klíčová slova:

japonská literatura, Macuo Bašó, prostor, utamakura, haikai

Abstract

The main goal of this thesis is to analyse the role of *utamakura*, place names used as a poetic expression, in *Oku no hosomichi*, masterpiece of the *haikai* genre written by Matsuo Bashō. The first chapter provides a brief summary of the author's life and work, with a focus on his other travel diaries preceding the work in question. The second chapter deals with the journey that inspired this work and also with the differences between the journey as it happened in reality and as it was portrayed. It also looks into the definition of the term *utamakura* and into possible interpretations of *utamakura* as a literary space endowed with shared cultural memory. The last chapter consists of an analysis of the various forms, in which *utamakura* appear in the work itself, as well of the role they play as a poetic expression.

Keywords:

japanese literature, Matsuo Bashō, space, utamakura, haikai

Obsah

| | | |
|--------------|---|-----------|
| 1 | ÚVOD | 6 |
| 2 | O AUTOROVI | 8 |
| 2.1 | BAŠÓ A JEHO ŽIVOT | 8 |
| 2.2 | BAŠÓ A CESTY | 13 |
| 3 | O DÍLE SAMOTNÉM | 16 |
| 3.1 | PRŮBĚH SKUTEČNÉ CESTY | 17 |
| 3.2 | ROLE FIKCE V DÍLE | 18 |
| 3.3 | UTAMAKURA JAKO PROSTOR S KOLEKTIVNÍ PAMĚTÍ | 21 |
| 4 | UTAMAKURY V <i>OKU NO HOSOMIČI</i> | 24 |
| 4.1 | CHYBĚJÍCÍ UTAMAKURY | 24 |
| 4.2 | ANALÝZA JEDNOTLIVÝCH UTAMAKUR | 26 |
| 4.2.1 | <i>Saigjóova vrba</i> | 26 |
| 4.2.2 | <i>Kurokamijama</i> | 28 |
| 4.2.3 | <i>Hraniční přechod v Širakawě</i> | 29 |
| 4.2.4 | <i>Vesnice Šinobu</i> | 30 |
| 4.2.5 | <i>Takekumská pinie</i> | 31 |
| 4.2.6 | <i>Kisagata</i> | 32 |
| 5 | ZÁVĚR | 35 |
| | SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY | 37 |

1 Úvod

Oku no hosomiči je dílem, které můžeme číst jako cestovní deník s básněmi v žánru *haikai*, avšak také jako průvodce po japonské kulturní a literární historii. Krajina, kterou vypravěč kráčí, je krajinou kulturní, kde je v téměř každém místě možné nalézt připomínky dob dávno minulých, ať už se jedná o kámen spojený se starou legendou, potulného zpěváka, zpívajícího příběhy z dávných dob, staré bojiště, nebo místo, oslavované ve slavných básních. Právě místní jména známá díky starým básním, v japonštině nazývaná *utamakura* neboli polštáře písní, jsou téměř neustálým společníkem na této cestě. V textu se vyskytují tak často, že se občas setkáme i s popisem *Oku no hosomiči* jako deníku pouti po *utamakurách*. Takové označení je sice trochu zjednodušující, ale o jejich výrazné přítomnosti v textu vypovídá trefně. Pokud chceme blíže prozkoumat, jakou roli hrají *utamakury* v textu, nabízí se nám několik možných přístupů.

Jeden z nich nastiňuje Fukuzawa Kendži v monografii *Oku no hosomiči taizen*, kde vybírá *utamakury* spojené s básněmi jednoho konkrétního básníka a hledá v jejich zobrazení společné atributy, v tomto případě Saigjó a květy *hagi*. Podobným způsobem bychom jistě mohli identifikovat podobné atributy i u dalších básníků (a s nimi spojených *utamakur*) a vytvořit pomyslnou mapu stop, které odkaz každého z nich v díle zanechal. Jiným takovým způsobem je nahlížet na *utamakury* v díle jako na literární prostor, ke kterému se váže kolektivní paměť příběhů s ním spojeným, což je koncept, který ve svém díle rozvádí Dana Hodrová. Můžeme hledat, jakých konkrétních podob v díle nabývá prostor jednotlivých *utamakur*, nebo jakou hraje tento prostor roli v rámci celého díla. Můžeme též porovnat podobu tohoto prostoru s ostatními díly, ve kterých daná *utamakura* vystupuje.

Právě z druhého zmíněného přístupu vycházím v této práci. Cílem práce je prokázat, že prostor *utamakur* není v *Oku hosomiči* pouze prostorem minulosti, ale naopak prostorem, kde se minulost a přítomnost setkává. Jinými slovy, *utamakury* v díle nevykazují jen atributy spojené s kolektivní pamětí místa, ale i atributy a asociace zcela nové, vycházející z osobní topiky díla. Nejprve se pokusím objasnit, jakou hrají *utamakury* obecně roli v rámci celého díla a jeho struktury. Poté se na analýze konkrétních vybraných *utamakur* pokusím ukázat, jakých podob jejich prostor v díle nabývá, s důrazem na míru, ve které se do tohoto zobrazení promítá kolektivní paměť místa. Snažím se i ukázat, jakou proměnou prošlo zobrazení prostoru oproti

dřívějším dílům v rámci japonské tradice. Této analýze předchází stručné pojednání o autorově životě, cestě, která dílo inspirovala a díle samotném. Prostor je věnován i rozdílům mezi cestou skutečnou a cestou zachycenou v díle, které v analýze hrají podstatnou roli.

Klíčovým zdrojem pro tuto práci je především monografie *Bašó, tabi e* od Ueno Józóa, která nabízí komplexní náhled na téma cesty a cestování v Bašóově díle. Dalším nepostradatelným zdrojem je slovník *utamakur* a básnických výrazů, který zkompiloval Katagiri Jóiči, a *Oku no hosomiči taizen*, monografie, která představuje skutečně vyčerpávajícího průvodce jednotlivými nuancemi textu a současným stavem jeho výzkumu. Cenné informace nabízí i kniha *Oku no hosomiči – eien no bungaku kúkan* od Horikiri Minorua, která se zabývá literárními odkazy v díle.

Závěrem krátká poznámka k formální úpravě práce. Japonská slova jsou přepsána výhradně podle české transkripce japonštiny. Slova japonského původu jsou označena kurzívou, výjimkou jsou osobní a místní jména a také jména historických ér. Názvy japonských literárních děl jsou taktéž označeny kurzívou a uváděny v české transliteraci. U prvního výskytu názvu díla je za ním v závorce uveden i název v japonských znacích a český překlad názvu. České názvy byly převzaty buďto ze *Slovníku japonské literatury* od Vlasty Winkelhöferové nebo z doslovu Antonína Límana k českému překladu *Oku no hosomiči*. Pokud ani v jednom ze zdrojů nebyl český překlad názvu uveden, použil jsem překlad vlastní. Překlady básní jiných než těch z *Oku no hosomiči*, jsou taktéž mé vlastní, pokud není uvedeno jinak. Japonská osobní jména se objevují v nezměněném pořadí, tedy rodové jméno jako první.

2 O autorovi

2.1 Bašó a jeho život

Macuo Bašó, vlastním jménem Munefusa¹, se narodil v roce 1644 ve městě Ueno v provincii Iga (dnešní prefektura Mie), jako třetí z šesti dětí Macuo Jozaemona, samuraje nižší hodnosti² ve službách rodu Tódó, vládců provincie Iga. O Bašóově dětských letech se mnoho prokazatelných informací nedochovalo, víme ale, že v roce 1657 Jozaemon umírá a hlavou rodu se stává Bašóův bratr Hanzaemon. O pět let později vstoupil tehdy devatenáctiletý Bašó do služeb rodu Tódó jako páže dědice rodu Tódóa Jošitady, jen o dva roky staršího než on sám. (Ówa 2014: 67) Mladý Jošitada si Bašóa brzy oblíbil a mimořádně mu dovolil, aby s ním společně studoval poezii *haikai* pod vedením básníka Kigina³. Ze stejného roku pochází i první dochované Bašóovo *hokku*. Jeho dochovaná tvorba z tohoto období nese znaky typické pro školu Teimon – časté odkazy na klasickou literaturu, propracované slovní hříčky a snaha ohromit čtenáře. Své poměrně privilegované pozice se však Bašó mohl těšit jen zhruba čtyři roky, do Jošitadovy nešťastné smrti v roce 1666. Brzy poté, co uložil Jošitadovy ostatky do chrámu Hóon'in na hoře Kója a vrátil se do Uena, odešel ze služby rodu Tódó. O jeho životě v následujících šesti letech toho víme jen velmi málo; má se za to, že strávil nějaký čas v zenovém chrámu v Kjótu, kde se mimo jiné věnoval i studiu čínsky psané poezie, jde ale spíše o dohady. (Tojama 1978: 370)

Bašóova stopa se opět vynořuje v roce 1671, kdy se na konci roku zúčastnil básnické soutěže v rodném Uenu. K takto vzniklým básním pak připojil svůj kritický komentář a vydal je jako antologii *Kai ói* (貝おほい, *Hra se škebličkami*), kterou následně věnoval místní svatyni Tenman, zasvěcené bohu vzdělanosti Tendžinovi. I toto gesto, kterým jako by Bašó žádal božstvo o ochrannou ruku nad svou básnickou kariérou, poukazuje na to, že se touto dobou Bašó definitivně rozhodl zasvětit svůj život poezii *haikai*. (Tojama 1978: 371)

¹ V dětství se jmenoval Kinsaku, jméno Munefusa přijal po dosažení dospělosti. Dále používal mj. i jméno Šinšičiró. Básnické jméno Sóbó, které používal až do svých 31 let, je sinojaponské čtení znaků ve jméně Munefusa. (Tojama 1978: 369)

² *Musokunin*, druhá nejnižší samurajská hodnost. Od svého pána pobírali rýži, ale nevlastnili půdu.

³ Kitamura Kigin (1625-1705), učenec a básník *haikai* ze školy Teimon. Byl jedním z žáků Macunagy Teitokua, zakladatele školy Teimon.

Následujícího jara pak Bašó opouští rodné Ueno a míří do Eda, sídelního města tokugawské vlády, kde znovu vydává *Kai ói* a začíná tak svůj nový život jako mistr *haikai*.

O jeho prvních letech v Edu se opět mnoho informací nedochovalo. Ačkoliv víme, že dále udržoval kontakt s Jošitadovým učitelem Kiginem, za kterým dokonce v roce 1674 i vycestoval do Kjóta (Tojama 1978: 371), Bašóův styl se v této době již oprostil od vlivu školy Teimon a stále více se v něm objevují prvky stylu v té době populární školy Danrin, založené Nišijamou Sóinem v Ósace, centru měšťanské kultury v oblasti Kansai. Na rozdíl od školy Teimon, která hlavně ve snaze legitimizovat *haikai* v očích veřejnosti omezovala rozsah používaných slov (hlavní tabu byly výrazy vulgárnějšího rázu) a možná propojení řazených veršů, kladla škola Danrin důraz naopak na svobodu a spontánnost. Nevyhýbala se ani vybočení z předepsaného počtu slabik (tzv. *džiamari*) a jiným výstřelkům a často pracovala s dramatickým kontrastem mezi slovy typickými pro klasickou poezii *waka* a slovy která spadala do kategorie *haigon*⁴. (Shirane 1998: 60)

Do roku 1675 se Bašóovi povedlo vybudovat si mezi edskými básníky určité jméno, na což poukazuje i to, že byl pravidelným účastníkem setkání básníků *haikai*, která ve své rezidenci pořádali Naitó Fúko⁵ a jeho syn Rosen. Téhož roku byl Bašó pozván Nišijamou Sóinem, aby se s ním zúčastnil společného skládání řazených veršů *haikai no renga*. Při této příležitosti mění Bašó své umělecké jméno ze Sóbó na Tósei (桃青), z čehož můžeme usoudit, že si takového pozvání zřejmě velice vážil. V dalších letech Bašó pokračuje v psaní poezie a jeho tvorba se objevuje v mnoha antologiích, uveďme například *Edo rjóginšú* (江戸両吟集, *Sbírka dvou z Eda*) z roku 1676, *Edo sangin* (江戸三吟, *Trojice z Eda*) z roku 1679 nebo *Tósei montei dokugin nidžú kasen* (桃青門弟独吟二十歌仙, *Dvacet samostatných řazených básní Mistra a jeho žáků*), kompilovaná v roce 1680. Ačkoliv, jak je patrné ze jména poslední zmíněné sbírky, měl Bašó zřejmě poměrně velké množství žáků, zdá se, že mu jeho hlavní povolání mistra *haikai* na živobytí nestačilo, neboť si v letech 1677 až 1680 si přivydělával jako předák při výstavbě vodovodu v edské čtvrti Koišikawa. (Tojama 1978: 372) Na jeho stylu v těchto letech se zřetelně projevil vliv jak života v Edu, tak školy Danrin – častým tématem byly výjevy z obyčejného, hlavně městského života, popsané pomocí širokého rozsahu výrazů.

⁴ Souhrnné označení pro všechna slova, která se používala v poezii *haikai* ale nikoliv v klasické poezii *waka*. Jedná se hlavně o slova vulgární, hovorová a sinojaponská.

⁵ Naitó Fúko (1619-1685), vlastním jménem Naitó Jošimune, byl samuraj odvozující svůj původ od rodu Taira a pán hradu Iwaki v provincii Mucuno. Na vyhlášená básnická setkání, která pořádal ve své rezidenci v Edu, byli zváni básníci *haikai* všech škol a stylů.

Ani zde se Bašó nevyhýbá literárním odkazům a slovním hříčkám, oproti jeho tvorbě před příchodem do Eda (tedy tvorbě pod vlivem školy Teimon) však výrazně ubylo veršů, kde jsou tyto techniky použity poněkud samoúčelně.

Zlomový byl pro Bašóa přelom roku 1680 a 1681, kdy se v zimě přestěhoval do domku poblíž řeky Sumidy v klidné čtvrti Fukagawa, který mu postavil jeden z jeho příznivců, obchodník Sanpú. Na jaře mu jeden z jeho učedníků, Rika, věnoval sazenici banánovníku (v japonštině *bašó*), kterou si zasadil v zahradě a Bašó si brzy strom natolik oblíbil, že podle něj pojmenoval nejen svůj příbytek, ale začal používat i básnické jméno Bašó, u kterého zůstal až do konce života. Odchod z předchozího obydlí v Nihonbaši v centru města do ústraní fukugawské poustevny, jak se o svém novém obydlí Bašó občas vyjadřoval, a tedy i z edské básnické komunity hlavního proudu, pro Bašóa jako by symbolizovalo i počátek hledání vlastního, osobitého básnického stylu. Roku 1680 svět *haikai* ovládl nový, tzv. čínský styl (*kanšibuncó*), tedy styl vycházející z čínsky psaných básní. Podle známé antologie Minašiguri (虚栗, *Kaštanová skořápka*) bývá nazýván i *minašiguričó*. (Ówa 2014: 81) Slova čínského původu, jejichž použití bylo v klasické poezii *waka* zapovězeno, tradičně patřila do repertoáru poezie *haikai*, často se používala mimo jiné k navození kontrastu s tradičními japonskými básnickými výrazy. Styl *minašiguričó* si z čínsky psaných textů občas vypůjčuje formu zápisu (tedy pomocné značky pro čtení v japonštině z *kanbunu*) a slov přejatých z čínštiny používá i v odkazech na klasická díla čínské literatury. Bašó začal s tímto stylem experimentovat již dříve v roce 1680 a poté, co se přestěhoval do „poustevny“ ve Fukagawě, začal spolu se svou skupinou následovníků psát verše silně inspirované tvorbou tchangských básníků, hlavně tou Tu Fuovou. Té se nepodobá jen použitým výrazivem, ale i tématy, kterými je každodenní osamocení život, chudoba a odloučení – v letech 1860-3, kdy Edo stíhaly požáry, hladomory a jiné pohromy, to byla témata, která mu zřejmě byla velmi blízká. I banánovník *bašó*, podle kterého si básník zvolil jméno, je častým motivem v tchangské poezii, kde jeho roztrhané listy symbolizují těžkosti a pomíjivost. (Shirane 1998: 64) V tomto období se ústředním bodem Bašóovy tvorby poprvé stává jeho vlastní život a subjektivní stav duše, což nebylo v dosavadním *haikai* příliš obvyklé.

Na počátku roku 1683 vypukl v chrámu Daiendži v Komagome, v severní části Eda, další z velkých požárů, který se během několika hodin rozšířil do velké části města. Ušetřena tentokrát nezůstala ani Fukagawa a Bašóův dům tak lehl popelem. Bašó nějaký čas pobýval v domech svých následovníků v Edu, poté se vydal do Jamury v provincii Kai (dnešní prefektura Jamanaši), kde mu poskytl přístřeší jeho žák Takajama Den'emon, známý také pod

básnickým jménem Bidži. V létě se opět vrátil do Eda, kde ho zastihla zpráva o další životní tragédii – v červnu zemřela jeho matka v rodném Uenu. V zimě se Bašó stěhuje do nového domku ve Fukagawě, který mu nechali postavit jeho přátelé a žáci, dlouho v něm však nepobyl, protože v srpnu následujícího roku 1684 vyráží na první ze svých velkých cest, přes rodné Ueno do Ócu a Nagoji, na základě které napsal první ze svých cestovních deníků, *Nozaraši kikó* (野ざらし紀行, *Deník kostlivce na pospas větru a dešti*).⁶ Můžeme jen spekulovat, zdali v něm touhu po cestování skutečně probudila ztráta domova předchozího roku, jak se domníval například jeho žák Kikaku (Ówa 2014: 90), či nikoliv, jisté je však to, že velkou část z posledních 10 let svého života strávil Bašó na cestách.

Ještě během putování, které trvalo zhruba devět měsíců, vydává Bašó první ze svých sedmi velkých antologií, *Fuju no hi* (冬の日, *Zimní den*), která vznikla na základě básnických setkání v Nagoji, a po dvouměsíčním pobytu v Uenu se na jaře roku 1685 vrací do Eda. Ačkoliv se většina *hokku* obsažených v *Nozaraši kikó* stále drží podobného stylu, jako v předchozích letech, je to právě během této cesty, kdy se v jeho tvorbě objevují první náznaky *šófú* (蕉風), Bašóova osobitého stylu. Pro tento styl je mimo důrazu na estetiku *sabi* (samoty, patiny stáří a poklidu) typická snaha ukázat skutečnou, nepřikrášlenou podstatu věcí a nenutit čtenáři jednu specifickou interpretaci, jako tomu obvykle bývalo u většiny dosavadních děl, které obvykle spoléhaly na slovní hříčky nebo literární odkazy. Podle mnohých badatelů je prvním výskytem tohoto stylu *hokku* obsažené v *Nozaraši kikó* o ibišku na kraji cesty, který je požírán koněm⁷. (Ówa 2014: 91) Tato báseň je uvedena pouze jako „báseň složená v koňském sedle“ (馬上吟) a pouze popisuje drobný výjev během cesty, právě tato jednoduchost a průzračná popisnost z ní však činí silně novátorské dílo. V jiných básních v *Nozaraši kikó* si také můžeme všimnout občasného, nikdy však samoúčelného porušení pevně daných pravidel tvorby *hokku*, například vynechání dělicího znaku *kiredži* (切れ字) nebo použití více sezónních slov *kigo* (季語), což bylo dalším znakem typickým pro *šófú*. Během následujícího roku po návratu z cesty, který Bašó strávil v Edu, se prvky *šófú* v jeho tvorbě stávají stále výraznější a roku 1686 publikuje Bašó antologii *Haru no hi* (春の日, jarní den), která v části nazvané *Kawazu awase* (蛙合, *Žabí soutěž*) zahrnuje i *hokku* o žábě⁸, reprezentativní dílo stylu *šófú* a zřejmě nejznámější Bašóovo *hokku* vůbec.

⁶ Bašóovým cestám před *Oku no hosomiči* se podrobněji věnuji v podkapitole 2.2.

⁷ 道のべの木槿は馬にくはれけり (Macuo 1983: 13)

⁸ 古池や蛙飛びこむ水の音

V roce 1687 se opět vydává na cesty, nejprve v létě na kratší cestu do svatyně v Kašimě v provincii Hitači (dnešní prefektura Ibaraki). Na základě této cesty pak vzniká *Kašima móde* (鹿島詣, *Návštěva kašimské svatyně*), nejkratší z jeho cestovních deníků, někdy též nazývaný *Kašima kikó*. Od návratu do Eda neuplynou ani dva měsíce a na cestu vyráží znovu, tentokrát opět směrem na západ, podobnou trasou jako v *Nozaraši kikó*. Na cestě tentokrát strávil téměř rok a mimo Nagoji a Uena navštívil i svatyni v Ise, horu Kója, Naru a místa známá z *Příběhu prince Gendžiho*, Sumu a Akaši. Zpátky do Eda se vrátil až na podzim příštího roku, tentokrát severní cestou přes Ógaki a Sarašinu v provincii Šinano (dnešní prefektura Nagano). Na základě této cesty vznikají dva velké cestovní deníky – o první části cesty pojednává *Oi no kobumi* (笈の小文, *Úryvky z poutníkovy brašny*) a o návratu do Eda přes Sarašinu píše Bašó v *Sarašina kikó* (更科紀行, *Cesta do vesnice Sarašina*). Styl *šófu* a pro něj typická snaha vidět a zachytit krásu všech věcí v *Oi no kobumi* plně vykrytalizoval, nalezneme zde například i *hokku* úplně postrádající sezónní slova⁹. Tento přístup vysvětluje sám Bašó v pasáži v *Oi no kobumi*, kde říká: „Není věci, kterou lze vidět a nevidět květy. Není věci, na kterou lze pomyslet a nemyslet na měsíc. Když ve tvaru věci nevidíme květ, nelišíme se od barbarů. Když v podstatě věcí necítíme květ, patříme k divé zvěři.“¹⁰ Květina i měsíc jsou klasické symboly krásy a Bašó zde říká, že kultivovaný člověk se na veškeré věci dívá tak, aby v nich viděl jejich unikátní krásu.

Po návratu z této dlouhé cesty ještě Bašó vydává další antologii *Arano* (荒野, *Divoké pláně*), na jaře roku 1689 prodává svůj domek a se spolu se svým žákem Sorou se vydává na cestu do severních provincií, na základě které později vznikne *Oku no hosomiči*. Cesta trvala pět měsíců a vedla přes Nikkó, hraniční přechod v Širakawě a Sendai až do Hiraizumi, dále přes hory k Japonskému moři a podél pobřeží přes Kanazawu do Ógaki.¹¹ Po skončení této cesty se Bašó ihned nevrací do Eda, nýbrž zhruba dva roky pobývá v oblasti Kansai. Během těchto dvou let se zdržuje střídavě v Uenu, Kjótu a v okolí Ócu a se svými žáky vydává antologie *Hisago* (ひさご, *Tykev*) a *Sarumino* (猿蓑, *Opičí pláštěnka*), která je často

⁹ Nejedná se o samoučelné porušování zavedených pravidel. Ve spisku *Kjoraišó* (去来抄), záznamech Bašóova učení tak jak je zapsal jeho žák Mukai Kjorai, Bašó zmiňuje, že pokud je tématem *hokku* dostatečně silná a univerzální věc, jako například láska, cesta nebo známé místo a básník k tomu má pádný důvod, je možné sezónní slovo vynechat. (Ówa 2014: 145)

¹⁰ 見る処花にあらずといふ事なし。思ふ所月にあらずといふ事なし。像（かたち）花にあらざる時は夷狄（いてき）にひとし。心花にあらざる時は鳥獸に類す (Macuo 1983: 70)

¹¹ Těto cestě se podrobněji věnuji v podkapitole 3.1.

považovaná za vrcholné dílo vyzrálého stylu *šófu*. V této době také vzniká *Saga nikki* (嵯峨日記, *Deník ze Sagy*), který pojednává o jeho pobytu v místě zvaném Saga na západě Kjóta.

V roce 1691 se Bašó po téměř třech letech vrací do Eda. Nejprve žil v domě, který mu propůjčil jeden z jeho žáků, v dalším roce se stěhuje do nově postaveného domu ve Fukagawě, poblíž místa, kde bydlel již dvakrát předtím. V tomto období se jeho styl dále mění, do popředí se dostává důraz na maximální lehkost a nenásilnost, kdy popisnost co nejvíce oproštěná od nežádoucích asociací místy hraničí až s banálností. Tento styl nazýváme *karumi* (軽み, *lehkost*). Na jaře umírá Bašóův milovaný synovec Tóin a básník sám trpí táhlou nemocí, zhruba na měsíc se uzavírá před světem a upadá do letargie. Následujícího roku Bašó dokončuje práci na rukopisu *Oku no hosomiči* a vydává se na svou poslední cestu. Střídavě tráví čas v Uenu a chrámu Gičúdži v Ócu, kde kompiluje antologii *Sumidawara* (炭俵, *Pytel uhlí*), své vrcholné dílo ve stylu *karumi*. V červenci ještě dokončuje poslední ze svých sedmi velkých kompilací, *Zoku sarumino* (続猿蓑, *Pokračování opičí pláštěnky*) a v září se vydává na cestu do Ósaky. Během té těžce onemocní, jeho stav se postupně zhoršuje a přes všechnu snahu svých žáků na konci listopadu 1694 umírá ve věku 50 let. O dva dny později je podle přání zesnulého vykonán smuteční obřad ve chrámu Gičúdži v Ócu.

2.2 *Bašó a cesty*

V okamžiku, kdy se Bašó vydal na svou první velkou pouť, tedy tu, na základě které vzniklo *Nozaraši kikó*, již pro něj cesta z Eda do oblasti Kansai (a zpět) nebyla žádnou novinkou, ostatně od svého příchodu do Eda se do rodného kraje vrátil dvakrát. Bylo to však poprvé, kdy jeho cesta trvala takto dlouho a zavedla ho mimo hlavní obchodní stezky. Poté, co po jižní cestě Tókaidó dorazil do Nagoji, postupně navštívil svatyni v Ise, rodné Ueno, Jošino, Naru, Kjóta, Ócu a Ógaki, aby poté v Uenu přečkal zimu a přes Kjóta a Nagoju se vrátil do Eda, tentokrát po severní cestě Kisokaidó. Dílo, které na základě této cesty vzniklo, se poměrně výrazně odlišuje od dalších cestovních deníků, které Bašó napsal, hlavně v poměru poezie a prózy. Spíše, než cestovní deník doplněný básněmi je *Nozaraši kikó* dílem ne nepodobným *uta monogatari* z minulých dob, kde jsou jednotlivé básně uvedeny krátkou prózou o okolnostech jejich vzniku. Tyto básně nespojuje nějaká ústřední dějová linka, ale spíše sdílený prostor cesty, do kterého patří. Je však třeba dodat, že sám Bašó v jedné dochované verzi díla uvádí, že se „nutně nejedná

o cestovní deník“¹² (Ueno 1989: 142) Ostatně samotné jméno díla „*Nozaraši kikó*“ Bašó nikdy nepoužil, je to pojmenování na základě prvního *hokku* v díle, které začali používat jeho žáci a ustálilo se.

Dalším cestovním deníkem je *Kašima móde*, který popisuje cestu do svatyně Kašima za cílem navštívit nejen svatyni, ale i nedaleký chrám Konbondži, kde žil Bašóův zenový učitel Buččó, a patnáctého dne osmého měsíce tam sledovat měsíc. U tohoto díla si můžeme všimnout opačného extrému – text popisující události na cestě a v Kašimě má formu dlouhé prózy a verše, i ty složené během cesty, jsou s výjimkou jednoho shromážděny na samém konci. Obě části, ačkoliv pojednávají o stejné cestě, tedy spíše existují vedle sebe, než aby se efektivně navzájem doplňovaly.

Druhá velká cesta, kterou Bašó podniknul na západ od Eda, ho zavedla do podobných míst jako ta první – opět navštívil Nagoju, svatyni v Ise, Ueno, Naru, Kjóto a Ócu, tentokrát k nim ještě přidal horu Kója a také Sumu a Akaši, místa, kde v exilu pobýval princ Gendži. Na zpáteční cestě do Eda opět zvolil severní cestu Kisokaidó a udělal krátkou odbočku do Sarašiny. *Sarašina kikó*, které vzniklo na základě této druhé části cesty, je co do struktury velmi podobné *Kašima móde*, protože je to opět delší próza popisující průběh cesty, následovaná shlukem veršů. Společným tématem je i sledování podzimního měsíce. Oproti tomu *Oi no kobumi* se svou strukturou velmi podobá *Oku no hosomiči* – *hokku* střídají pasáže popisné prózy a krátkých zamyšlení a obě složky jsou oproti předchozím Bašóovým dílům v až překvapivé rovnováze. Hlavní vadou na kráse je ovšem nedokončenost celého díla. Mezi návratem z cesty a počátkem další pouti zřejmě Bašó neměl dost času se dílu věnovat a později se věnoval hlavně dokončení *Oku no hosomiči*, nakonec toto dílo nikdy nedokončil a bylo vydáno až po jeho smrti. V několika místech tak jsou vedle sebe vyrovnány dvě verze stejného *hokku*, na samotném začátku je zase zmínka o lidech, kteří přišli Bašóa vyprovodit před cestou, vměstnána mezi dvě zamyšlení o umění a cestovních denících a jako další je zmíněno až nocování v Nagoji. O odchodu z Eda ani o první části cesty se tak nedozvídáme vůbec nic. Je otázkou, zdali se v druhém případě jednalo o záměr, nebo ne, výskyt dvou verzí stejného *hokku* však jasně ukazuje na to, že dílo nebylo dokončené. Jak *Sarašina kikó*, tak *Oi no kobumi* jsou, stejně jako u *Nozaraši kikó*, pojmenování, která se ustálila až později, jak je nazýval sám Bašó nevíme.

Oi no kobumi je pro nás ale zajímavé i z několika dalších důvodů. První je pasáž na počátku díla, kde Bašó vyjadřuje svůj obdiv k dávným autorům, kteří po sobě zanechali

¹² 此一卷は必記行の式にあらず

záznamy o svých cestách. Těmi jsou Ki no Curajuki, Kamo no Čómei a Abucudani. Zdůrazňuje potřebu se těmto starým mistrům, hlavně co do originality, vyrovnat a zároveň kritizuje přílišnost popisnosti a absenci originality soudobých představitelů žánru. (Ueno 1989: 108-109) Můžeme si také všimnout, že namísto v té době používaného výrazu *kikó* (紀行), tedy typického označení pro cestovní literaturu, používá Bašó staršího výrazu *miči no nikki* (道の日記). Podle Bašóa bylo psaní cestovních deníků navázání na dávnou tradici, ne však pokus tuto tradici jen slepě kopírovat. Na snahu odlišit se od dobových cestovních deníků poukazuje i to, že obě díla, která prokazatelně pojmenoval Bašó sám, tedy *Oku no hosomiči* a *Kašima móde*, ve jméně slovo *kikó* neobsahují. (Ueno 1989: 147)

V prostřední části díla, přímo po pasáži popisující návštěvu hory Kója, se Bašó zamýšlí nad podstatou cestování jako takového. Nejprve zdůrazňuje, že poutník by si měl vždy uvědomovat, že neví, jak jeho cesta dopadne a jestli se ve zdraví dočká dalšího dne. Dále oceňuje, že člověk, který je stále na cestě, není tolik zatížen touhou po věcech – nepotřebuje žádné honosné věci a ke štěstí mu stačí jen suché místo k přespání a pevné boty. Nakonec zmiňuje efekt, který má na cestovatele odloučení od lidské společnosti ve městech. Není svázán všelijakými pravidly a nařízeními, díky vytržení z navyklého života se jeho srdce otevře novým prožitkům a ty vnímá mnohem intenzivněji. (Ueno 1989: 92-93) Možnost, že se z cesty již nikdy nevrátí, je v Bašóově dílech naznačována často, zmiňme například *Nozaraši kikó*, jehož pojmenování je odvozeno od prvního verše, kde básník vyráží na cestu s odhodláním, že může zemřít na kraji cesty a skončit jako kostlivec ošlehaný větrem a deštěm (*nozaraši*). Vzhledem k tomu, že v Bašóově době již cestování, obzvláště po cestě Tókaidó a obydlených oblastech v Kansai, nebylo relativně tolik nebezpečné, zdá se pravděpodobnější, že než o vyjádření skutečných pocitů před cestou bylo cílem hlavně zdůraznit to, že sám básník neví, co ho na cestě čeká. (Ówa 2014: 94) Konečně můžeme v tom vidět i odkaz na Saigjó¹³ a Sógiho¹⁴, Bašóovy dva velké vzory, kteří oba zemřeli na cestách.

¹³ Saigjó (1118-1190), byl mnich a básník, který tvořil na přelomu období Heian a Kamakura. Narodil se do šlechtické rodiny v Kjótu a sloužil jako stráž na císařském dvoře, ve 22 let ale světský život opustil a stal se mnichem. Většinu života strávil v ústraní nebo na cestách, při kterých procestoval mimo jiné velkou část severního Honšú.

¹⁴ Iio Sógi (1421-1502) byl zenový mnich a básník, známý pro své mistrovství řazených básní *renga*. Během svého života procestoval velkou část Japonska a jeho inovativní postupy byly inspirací pro první tvůrce *haikai*.

3 O díle samotném

Oku no hosomiči je posledním velkým dílem Bašóovy cestovní literatury a stejně jako ty předchozí obsahově vychází z cesty, kterou Bašó skutečně podnikl. Je ale opět nutno podotknout, že ačkoliv se dílo poměrně věrně drží průběhu skutečné cesty, kterou Bašó a jeho žák Sora absolvovali v roce 1689, v mnoha případech se od něj liší – ať již v drobných detailech, změnou časové posloupnosti nebo vynecháním jednotlivých událostí nebo dokonce přidáním událostí úplně smyšlených.¹⁵ (Horikiri 1997: 290) Stejně tak nejsou zaznamenané básně vždycky shodné s těmi, které byly složeny přímo během cesty. (Sakurai 1994: 123)

Bašó na *Oku no hosomiči* pracoval od konce cesty až do své smrti v roce 1694 a dnes již pravděpodobně není možné prokázat, zdali dílo plánoval ještě dále vylepšovat. Do současnosti se dochovaly 4 verze díla, které se obsahem liší jen minimálně – rozdíly spočívají hlavně v použití různých čínských znaků pro zápis stejných slov, nahrazení čínských znaků *hiraganou* (a naopak) a rozdílné použití *okurigany* za slovesy¹⁶. Nejstarší dochovanou verzi (Sakurai 1997: 121) obvykle nazýváme *Nakaohon* (中尾本) a jako jediná ze čtyř je psaná přímo Bašóem. Na mnoha místech obsahuje korekce pomocí přelepení, a právě díky nim je možné nahlédnout do Bašóova tvůrčího procesu. Další verze se nazývá *Sorahon*¹⁷ (曾良本) a vznikla prepisem opravené verze *Nakaohonu*. (Sakurai 1997: 120) Verze, která byla v roce 1702 poprvé vydaná se obvykle nazývá *Nišimurahon* (西村本), podle rodu, v jehož vlastnictví se dochovala, nebo také *Bašó šodžihon* (芭蕉所持本), protože tuto verzi u sebe měl Bašó, když se vydal na svou poslední pouť. Přepsal ji Bašóův žák Sórjó a pravděpodobně je to opravená verze *Sorahonu*. (Kusumoto, Fukasawa 2009: 448) Poslední je *Kakimorihon* (柿衛本), jehož pisatelem je také Sórjó. Je jedinou verzí, která se nedochovala kompletní. Pokud není uvedeno jinak, v této práci vycházím z verze *Nišimurahon*.

¹⁵ Více o odlišnostech oproti skutečné cestě v podkapitole 3.2.

¹⁶ Vyčerpávající srovnání rozdílů nabízí publikace *Oku no hosomiči taizen* (Kusumoto, Fukasawa 2009: 449-512)

¹⁷ Pojmenována podle toho, že byla nalezena společně se Sorovým cestovním deníkem. Grafologická analýza ale prokázala, že člověk, který text prepisoval, nebyl ani Bašó, ani Sora. (Sakurai 1997: 121)

3.1 Průběh skutečné cesty

Na cestu, která se stala základem pro *Oku no hosomiči*, se Bašó vydal v březnu roku 1689, tedy ve svých 45 letech. Od návratu z jeho doposud nejdelší pouti, která trvala celých jedenáct měsíců, tehdy uplynulo jen zhruba půl roku. Nabízí se otázka, proč se Bašó, jistě unavený z dlouhého putování, vydal na cestu tak brzy? Je samozřejmě možné, že tomu bylo jednoduše tak, jak píše v předmluvě k *Oku no hosomiči*, tedy že důvodem byla touha spatřit na vlastní oči známá místa severních provincií a nutkání vydat se znovu na cestu. O tom není důvod pochybovat, široce uznávaná je ale teorie o tom, že Bašó zvolil tento rok právě proto, že na něj připadalo pětisté výročí od úmrtí mnicha Saigjóa, básníka, kterého Bašó velice respektoval. V kompilaci *Sonofukuro* (其袋, *Pytel*), kterou zkompletoval Bašóův žák Hattori Ransecu, nacházíme *hokku* od básníka Rjúgina, které zní: „Přestavba svatyně v Ise, pět set let od Saigjóa“¹⁸ (Tanaka 2010: 248) Protože přestavba svatyně v Ise, prováděná pravidelně každých 20 let, připadala na rok 1689, můžeme usoudit, že v této době již panovalo přesvědčení o tom, že Saigjó zemřel roku 1189, na což ukazuje i moderní výzkum.

Pětisté výročí od Saigjóova úmrtí se nabízí jako ideální čas, kdy se vydat na cestu po Saigjóových stopách, čímž tato cesta do určité míry nepochybně byla. Zároveň mohl Bašó tuto cestu skloubit s návštěvou slavnostní při příležitosti přestavby svatyně v Ise, což také nakonec udělal. (Tojama 1978: 375) Předtím, než Bašó opustil Edo, pověřil svého žáka Soru, který se posléze stal i jeho společníkem na této cestě, vypracováním seznamu významných míst a *utamakur* v provinciích, do kterých je měla cesta zavést. Tento dokument se dodnes dochoval (spolu se Sorovým cestovním deníkem) a je z něj patrné, že měl Bašó tuto cestu důkladně promyšlenou.

Trasa, po které Bašó a Sora šli, je prošpikovaná *utamakurami*, významnými chrámy a jinými známými místy, zde si uvedeme jen ty hlavní z nich. Jejich cesta vedla nejprve na sever, ze Sendžú na severu Eda, přes jeskyni v Jašimě až na vrchol posvátné hory Nikkó. Odtud se vydali do Kurobane, kde je několik dní hostil místní správce Ašino Suketoši¹⁹ a poté zamířili k hraničnímu přechodu v Širakawě. Odtud šli dále na východ, přes Sukagawu, kde je na několik dní ubytoval Bašóův známý Tókjú, dále přes Asaku a Fukušimu až do města Sendai. Dále

¹⁸ 遷宮や西行よりは五百年

¹⁹ Ašino Suketoši (1637-1692) byl *hatamoto* z rodu Ašino a také básník *haikai*, známý pod básnickým jménem Tósui (桃酔). S Bašóem se seznámil v Edu a přes své vysoké postavení se stal se jeho žákem, pozval ho také do svého domu v Kurobane, aby mu mohl ukázat slavnou Saigjóovu vrbu. (Tanaka 2010: 256)

navštívili Macušimu, jeden z hlavních cílů cesty, a pokračovali na sever až do Hiraizumi, bývalého sídla severní větve rodu Fudžiwara. V tomto bodě se jejich kroky otočily směrem na západ: nejprve zamířili do hor v provincii Dewa, v Obanazawě nějaký čas zůstali u místního obchodníka a básníka *haikai* Seifúa a pokračovali dále až ke třem posvátným horám provincie Dewa. Odtud se obrátili a došli až k pobřeží Japonského moře do Sakaty, kde opět chvíli využili pohostinnosti místních umělců a poté se vydali do Kisagaty, dalšího z míst známých ze starých básní.

Dále jejich cesta pokračovala po pobřeží Japonského moře směrem na jihozápad, přes Ičifuri do Kanazawy, kde je uvítali místní umělci, a nakonec se zdrželi osm dní, několik z místních se nakonec dokonce stalo Bašóovými žáky. (Tanaka 2010: 258) Odtud pokračovali, spolu s Bašóovým žákem Hokušim, který se k nim v Kanazawě přidal, až do lázní v Jamanace, kde Sora onemocněl a rozhodl se vydat se urychleně vlastní cestou do Ise. Hokuši s ním došel až do Macuoky, městečka vedle Fukui, kde se s ním také rozloučil. Bašó ale nezůstal na cestě sám dlouho: ve Fukui se shledal s dalším ze svých žáků, Tósaie, který s ním pokračoval i po zbytek cesty do Curugy a do Ógaki, kde mu přišlo naproti mnoho jeho dalších žáků – mezi nimi i Sora, který se již vrátil zpět z Ise. V Ógaki cesta zachycená v *Oku no hosomiči* sice končí, Bašó se ale během několika dní opět vydal na cestu, tentokrát s cílem navštívit slavnosti při příležitosti přestavby svatyně v Ise.

3.2 Role fikce v díle

Cesta, kterou Bašó a Sora podnikli v roce 1689 podnikli se nepochybně stala, žádný z dochovaných pramenů nám o tom nedává sebemenší důvod pochybovat. Otázkou ovšem je, jestli proběhla právě tak, jak je popsáno v díle samotném. Klíčem pro odpověď na tuto otázku je Sorův cestovní deník, jehož existence vyšla na světlo až v roce 1943. (Tanaka 2010: 254) Díky němu máme k dispozici nejen informace o navštívených místech a lidech, počasí a jiných radostech a strastech dlouhé cesty, ale najdeme i v něm přehled básní složených během putování, které Sora zaznamenal.

Na rukopisu *Oku no hosomiči* začal Bašó pracovat brzy po skončení cesty a můžeme předpokládat, že některé části sepsal již během putování samotného. Avšak o tom, zdali Bašó plánoval svůj rukopis ještě dále vylepšovat, můžeme už jen spekulovat. Na díle v každém případě pracoval až do roku 1694, kdy zemřel. Protože *Nakaohon*, jediný dochovaný rukopis psaný samotným Bašóem, obsahuje mnoho oprav ve formě přelepků, je možné pod tyto

přelepky pomocí průsvitu nahlédnout a nahlédnout tak do tvůrčího procesu. Protože takto bylo postupně vylepšeno i několik básní, můžeme s jistotou prohlásit, že minimálně tyto nevznikly vždy během cesty. Někdy k těmto úpravám vedly i čistě praktické důvody, jako tomu bylo v *hokku* o řece Mogami, která byla tou dobou rozvodněná a na Bašóa zřejmě nepůsobila příliš bezpečně. Verze, kterou najdeme v *Oku no hosomiči* zní následovně: „Jak rychlý je proud řeky Mogami po jarních deštích!²⁰“ (Macuo 2006: 58) Původní verze však vznikla na návštěvě u místního básníka Takano Ičieie, během skupinového skládání řazených básní, kdy Bašó jako host měl tu čest složit první verš. Při takové příležitosti se však vyžadovalo vyjádřit úctu hostiteli, což by narážka na místní rozvodněnou řeku zřejmě nenaplňovala. Zvolil tedy trochu jinou verzi: „Jak chladivá je řeka Mogami po jarních deštích!²¹“, kterou nepřímou chválí příjemnou chladivost hostitelova domu. (Ówa 2014: 158) Jak vidíme na tomto příkladu, odchylka od verze napsané během cesty nemusí být nutně snahou odchýlit se od skutečného prožitku, v některých případech se naopak jedná jen o prostou snahu věrně zachytit situaci podobně, jak se stala.

Ohlédneme-li od okolností vzniku jednotlivých veršů, můžeme najít mnoho pasáží, které se prokazatelně liší od toho, jak putování skutečně probíhalo. První kategorií jsou události nebo lidé, které v díle nebyly zmíněny. Je pochopitelné, že v textu nemůže být zmíněna každá maličkost, v některých případech jde ovšem o vynechání okolností natolik zásadních, že to stojí za bližší pozornost. Například o Sorovi, který s Bašóem putoval od samotného začátku cesty, se text poprvé zmiňuje až v pasáži o jeskyni v Jašimě. (Ueno 1989: 161) Stejně tak Hokuši, který se k Bašóovi a Sorovi přidal v Kanazawě, se v textu objevuje až během loučení se Sorou o několik pasáží (a uběhlých dní) dále. Podobně se v textu vůbec neobjevuje mnoho setkání s místními básníky, která během cesty proběhla.

Další kategorií jsou události, které se staly v jiném pořadí, nebo existuje důvod silně pochybovat o tom, že se vůbec staly. Často zmiňovaným příkladem je setkání s Buddhou Gozaemonem, prostým, ale počestným hostinským, který počestně ubytoval před výstupem na horu Nikkó. V Sorově deníku o hostinském tohoto jména sice zmínku najdeme, ale až po výstupu na horu Nikkó. Třicátý den třetího měsíce, uvedený v *Oku no hosomiči* jako den noclehu v hostinci, navíc v kalendáři toho roku chyběl. (Horikiri 1997: 63) Zdá se tedy

²⁰ 五月雨を集めて早し最上川 (Macuo 1967: 38)

²¹ 五月雨を集めて涼し最上川 (Macuo 1967: 168)

pravděpodobné, že Bašó zaměnil pořadí událostí, zřejmě, aby dvě pasáže o návštěvě posvátných míst (jeskyně v Jašimě a hora Nikkó) nenásledovaly hned po sobě.

Pasáž z Ičifuri, kde se Bašó v hostinci setkává s dvěma „kněžkami lásky“ a vyměňuje s nimi několik slov, je často považována za naprosto fiktivní. Nejen, že se o ní Sora ve svém deníku vůbec nezmiňuje, ale hlavně se až podezřele podobá příběhu o podobném setkání (ovšem ne v Ičifuri, ale v Eguči), který je obsažen v Sendžúšó²², o kterém v tehdejší době panovalo přesvědčení, že bylo napsáno Saigjóem. (Horikiri 1997: 288) Nejedná se o jediné případy jasné odchylky od skutečné cesty, mohli bychom zmínit mimo jiné třeba část cesty před Ičifuri, kdy Bašóa údajně „trápila stará choroba, a tak skoro nic nenapsal“, ačkoliv se o tom Sora, který jinak o podobných záležitostech psal poměrně důkladně, ve svém deníku vůbec nezmiňuje. Pro ilustraci toho, že se průběh cesty popsané v díle místy odlišuje od průběhu cesty skutečné, to však dostačuje.

Jeden z možných náhledů na tento aspekt *Oku no hosomiči* nabízí ve své monografii Ówa Jasuhiro (2014: 150), kde poukazuje na to, že vypravěčem a protagonistou nemusí nutně být samotný Bašó (což ostatně není v díle nikdy zmíněno), ale jeho fiktivní, zidealizovaná verze. Bašó šel na této cestě po stopách Saigjóa a jak víme z *Oi no kobumi*, ve své cestovní literatuře se chtěl přiblížit starým klasikům. Další pasáž z *Oi no kobumi*, kde se Bašó zamýšlí nad cestováním, nám dává náhled do jeho představy ideální pouti – poutník, oproštěný od potřeby pohodlí nebo hmotných statků, stoicky putuje krajinou a otevírá své srdce kráse okolo sebe. Bašó v *Oku no hosomiči* zobrazuje své putování tak, aby se co nejvíce blížilo tomuto ideálu, vybudovaného hlavně po vzoru jeho básnických vzorů. V textu je několikrát vypravěč popsán jako oblečený ve stylu mnicha, i Sora si údajně před cestou „*oholil hlavu a oblékl skromnou černou kutanu*“. (Macuo 2006: 15) Postava vypravěče, zahaleného do mnišského roucha a osaměle vycházejícího na cestu, se nápadně podobá Saigjóovi, tak jak byl zobrazován v dobových ilustracích. (Ueno 1989: 171) Právě pro nastolení atmosféry osamělé pouti zřejmě v prvních kapitolách vůbec nevystupuje Sora a v pozdějších Hokuši, ze stejných důvodů Bašó pravděpodobně vynechal i mnohá setkání s místními básníky, kterých, kromě výše zmíněných jako ta u řeky Mogami nebo v Kanazawě, během cesty proběhlo víc než 30. (Carter 2000: 192) Podobně fiktivní epizoda z Ičifuri může mít za cíl přiblížit putování tomu, které prožíval Saigjó.

Prostor cesty, po které vypravěč putuje, je zde zobrazen tak, aby představoval styčný bod se světem Saigjóa a dalších starých básníků. Vypravěč se v tomto prostoru pohybuje

²² Sendžúšó (撰集抄, *Sbírka sebraných příběhů*) je sbírka žánru *secuwa*, sepsaná v roce 1183. Dlouhá léta se předpokládalo, že je jejím autorem Saigjó, moderní bádání ale prokázalo, že tomu tak nebylo.

podobným způsobem jako oni, na sobě má podobný oděv a zažívá podobné příhody. Všechny tyto podobnosti pomáhají přiblížit cestu, vykreslenou v *Oku no hosomiči*, cestám zachyceným v dílech starých básníků. Klíčovým prvkem, který tyto dva světy propojuje, jsou ale především navštívená místa.

3.3 Utamakura jako prostor s kolektivní pamětí

Místní jména, používaná jako odkaz na starší, známé básně, ve kterých se ono jméno taktéž objevuje, jsou básnickým výrazem, který se v japonské poezii používá odedávna. Pro taková místní jména se vžil označení *utamakura* (歌枕), které do češtiny překládáme jako „polštář písní“ nebo „kolébka písní“. Výkladový slovník japonštiny *Kódžien* uvádí jako definici pojmu *utamakura* následující:

- 1) „*Slavné místo nebo makurakotoba* (ozdobný přívlastek vázaný na specifické slovo), které má sloužit jako opěrný bod při skládání básně. Případně také slovník podobných výrazů.“
- 2) „*Slavná místa z různých krajů, která byla zakomponována do starých básní.*“ (Šinmura 2008)

Jak uvádí Katagiri Jóiči v předmluvě ke svému slovníku *utamakur* a básnických výrazů, první z výše zmíněných definic, tedy *utamakura* jako základní, často používaný výraz, je původní definicí, která místní jména zahrnovala jen jako část možných *utamakur*. V pozdní době Heian se již ale setkáváme se zúžením na druhý význam, tedy *utamakura* jako místní jméno, často používané jako básnický výraz. (Katagiri 1999: vi) Přeneseně může pak slovo *utamakura* označovat i samotné místo, jehož jméno je jako básnický výraz používáno.

Některé *utamakura* zároveň fungují jako *kakekotoba*, tedy výraz, který využívá homofonii k navrstvení několika významů do jednoho slova. Jako příklad můžeme uvést třeba Akaši (明石), *utamakura*, které v sobě zahrnuje i význam „zářivý“ (明かし), nebo Awazu (粟津), které zároveň nese význam „nesetkat se“ (逢わず). (Katagiri 1999: xii) *Utamakura* tak mohou (ale nutně nemusí) být básnickým prostředkem, který do jednoho slova vměstná množství významů: atributy často spojované s místem samotným (například Jošino, které je spojované se sakurami), atributy vzniklé asociací s předchozími básněmi a konečně asociace vzniklé díky *kakekotoba*.

Utamakury jsou v *Oku no hosomiči* zastoupena v opravdu hojně míře, koneckonců touha navštívit Macušimu a Širakawu, dvě slavné *utamakury*, je hlavní motivací pro cestu, o které se

vypravěč zmiňuje v úvodu díla. Výčet *utamakur* zmíněných v díle, který zkomponovali Ebara Taizō a Ogata Cutomu (2010: 332) jako přílohu k *Oku no hosomiči* ve vydání nakladatelství Kadokawa, obsahuje dohromady 58 položek, stejné množství uvádí i Ueno Józó (1989: 176). I přes to, že velká část z nich je v textu pouze zmíněna a nejsou předmětem veršů nebo bližšího popisu, je hustota *utamakur* v díle skutečně vysoká. Rozhodně však neplatí, že by se *utamakury* v díle vyskytovaly rovnoměrně, nebo že by každé navštívené místo s *utamakurami* souviselo. Jako příklad, první tři části²³ neobsahují *utamakury* vůbec²⁴, první se objevuje až v části o jeskyni v Jašimě. Podobně po cestě z Kanazawy do Curugy, po které Bašó navštívil osm různých míst, se objevují *utamakury* jen dvě, v kapitole o Curuze je *utamakur* zmíněno hned sedm. *Utamakury* tedy nejsou nutně spojeny s každým místem, které je v díle zobrazeno, ale jejich přítomnost prostupuje většinou textu.

Jakou roli tedy hraje (téměř) konstantní přítomnost *utamakur* v textu? Jeden z možných přístupů, pomocí kterého se můžeme pokusit odpovědět na tuto otázku, nabízí Daniela Hodrová v publikaci *Místa s tajemstvím*. Vychází zde z konceptu „svinutí“ slov, jehož autorem je americký fyzik, neuropsycholog a filozof David Bohm. Tento koncept vychází z toho, že každé slovo zahrnuje nejen kontext a přesný význam ve kterém bylo použito, ale také všechny způsoby užití a kontexty, v nichž se slovo ocitne. Slovo se tak stává motivem, ze kterého se se začne odvíjet příběh. Plyne to ze skutečnosti, že slovo „už bylo předřekeno, že v něm problesknou významy, kterých už v jiných kontextech nabývalo, že se v něm probouzejí k životu příběhy, ve kterých už účinkovalo“ (Hodrová 1994: 20) Tento koncept Hodrová aplikuje na kategorii literárního prostoru: v prostoru, který již vystupoval v jiných dílech, jsou jejich významy a příběhy implicitně přítomny a za určitých podmínek při jeho užití prosvítají a ožívají. (Hodrová 1994: 20) Mluvíme zde tedy o paměti každého specifického prostoru, která představuje jednu část jeho topiky, tedy topiku kolektivní, kulturně sdílený příběh místa. Druhá část, tedy topika osobní, představuje osobní zkušenost, osobní příběh místa – i ta je však do určité míry ovlivněna topikou kolektivní právě osobou autora, který je se sdíleným příběhem místa obeznámen. (Hodrová 1994: 21) S každým dalším dílem se tedy přidává další kapitola do sdílené paměti prostoru, který je v něm zobrazen, zvyšuje se počet možných asociací

²³ *Oku no hosomiči*, tak jak jej napsal Bašó, neobsahuje dělení na části, v moderních tištěných vydání však bývá děleno do kapitol podle navštívených míst. Verze, vydaná nakladatelstvím Iwanami šoten, je rozdělena na 44 částí a na toto dělení se zde budu odkazovat.

²⁴ Cílené absenci *utamakur* v některých částech díla se blíže věnuji v kapitole 4.1

„svinutých“ do tohoto prostoru, můžeme i říci, že prostor podléhá určité mytizaci. V tomto přístupu tedy *utamakury* (místa) fungují jako prostor s mimořádně bohatou kolektivní pamětí. Janusz Slawinski (Slawinski 2002: 123) hovoří o třech rovinách, ve kterých je prostor v literárním díle vytvářen: rovina popisu, rovina scenérie a rovina přidaných významů. Místní jméno se kterým je kolektivní topika daného místa pevně spojena, pracuje právě ve formě přidaných významů, kdy u interpreta nebo čtenáře probudí nebo „rozvine“ asociace, které jsou v kolektivní paměti tohoto prostoru implicitně přítomné²⁵. Specifické zobrazení prostoru *utamakury* v díle (tedy osobní topika) je tak viděno skrze objektiv kolektivní paměti.

Hodrová zmiňuje ještě jeden způsob, jakým můžeme nahlížet na prostor v literárním díle, a to je vzájemný vztah mezi jednotlivými prostory v díle. V této souvislosti poukazuje na standardní dynamiku mezi prostorem v dílech zahrnujících cestu – dynamický prostor cesty prostupující celým dílem a statický prostor jednotlivých míst, které cestovatel nebo cestovatelé navštíví. (Hodrová 1994: 18) V kontextu *Oku no hosomiči* tedy můžeme hovořit o prostoru cesty, který samotný má svou kolektivní paměť, tedy předchází zobrazení cesty v japonské literatuře. Samotné zobrazení tohoto prostoru, tedy osobní topika cesty, se silně překrývá s topikou kolektivní – jak již jsme zmínili v závěru podkapitoly 2.2, cesta, tak jak je zobrazena Bašóem, vykazuje podobné atributy jako cesty v dílech např. Saigjóa. *Utamakury* zde, kromě své samostatné funkce jako specifického prostoru, naplňují i funkci styčného bodu mezi osobní a kolektivní topikou prostoru cesty, tedy mezi cestami básníků z dob minulých a cestou, na kterou se Bašó vydal a na základě které dílo napsal.

²⁵ Ovšem jen za předpokladu že je tato kolektivní paměť opravdu sdílená mezi autorem a čtenářem.

4 Utamakury v *Oku no hosomiči*

V předchozí kapitole jsem se pokusil odpovědět na otázku, jakou roli hraje přítomnost *utamakur* v textu, stále však zbývá osvětlit to, jakým způsobem jsou zobrazovány jednotlivé *utamakury*, které se v textu objeví. V této kapitole se na případech vybraných *utamakur* pokusím analyzovat, jakým způsobem jsou prostory těchto míst v díle zobrazovány a do jaké míry se do tohoto zobrazení promítá kolektivní paměť místa. Dále se pokusím zjistit, jak se změnily atributy jednotlivých *utamakur* oproti jejich použití ve starších dílech, konkrétně těch, které jsou s danou *utamakurou* často spojovány²⁶.

4.1 Chybějící utamakury

Jak již bylo zmíněno v předchozí kapitole, počet *utamakur* vystupujících v textu díla je skutečně velký, přesto se jedná jen o malou část míst, které původně Bašó a Sora plánovali (nebo zvažovali) navštívit. V seznamu *utamakur*, který Sora připravil před cestou, najdeme více než 130 míst (Ueno 1989: 196), z těch se v díle nakonec neobjevuje ani polovina. V případě míst, která se nakonec v díle neobjevují, samozřejmě převažují ty, ke kterým poutníky jejich cesta vůbec nezavedla. Můžeme však najít i několik míst, které sice navštívili, ale v díle se neobjevují buď vůbec, nebo není zmíněno jejich jméno.

První, poměrně výrazný případ takového vynechání *utamakury* najdeme přímo na samotném začátku díla. Již v předmluvě si můžeme povšimnout, že ani Edo, ani Fukagawa, ve které stál Bašóův domek, nejsou zmíněny svým jménem. Místo toho je zmíněna pouze „chatrč v zálivu“ (江上の破屋) – jediným, nepřímým odkazem na Edo (江戸) je tedy potenciálně znak 江. Absence edských místních jmen jako by naznačovala, že vypravěč nechává město za sebou a myšlenkami je již jenom na cestě, jak ostatně i v předmluvě zmiňuje. V další části, kdy se vypravěč plaví po řece do Sendžú (na severu Edo), není o řece samotné ani zmínka. Řeka Sumida (隅田川), na níž cesta začíná, je *utamakura*, nejčastěji spojovaná s klasickým dílem žánru *utamonogatari*, *Ise monogatari* (伊勢物語, *Příběhy z Ise*), ve kterém protagonist, jehož předobrazem (pokud ne samotným autorem textu) byl pravděpodobně Ariwara no Narihira, při překročení této řeky skládá báseň, ve které vzpomíná na milovanou osobu, kterou zanechal

²⁶ Při výběru těchto děl vycházím ze slovníku *utamakur*, který zkomponoval Katagiri Jóiči.

v hlavním městě. Tato *utamakura* je tedy spojována se steskem po vzdáleném domově. (Katagiri 1999: 228) Kdyby Bašó řeku Sumidu zmínil, došlo by ke konfliktu dvou zcela odlišných pocitů: počátek cesty a opuštění domova v textu samotném a stesk po vzdáleném domově asociovaný místním jménem. Aby takto nebyla narušena jednota textu, rozhodl se Bašó pravděpodobně řeku Sumidu vůbec nezmiňovat.

Není to jediný případ, kdy bylo nějaké místo v textu úplně vynecháno, zřejmě proto, že byla jeho kolektivní topika až v příliš velkém kontrastu s osobní topikou díla. Dalším takovým případem je Tabašinejama (東稻山), hora, která se nachází poblíž Hiraizumi, v druhém nejsevernějším bodě cesty. Když v Hiraizumi vypravěč *Oku no hosomiči* vystoupá na skalní ostroh, který byl kdysi posledním útočištěm Jošicuneho, následuje popis krajiny, kterou z ostrohu vidí. Zmíněno je několik míst, v popisu zcela ale chybí hlavní dominanta krajiny (Ueno 1989: 183), hora Tabašine. O to překvapivější je toto vynechání proto, že jde o horu známou ze Saigjóovy sbírky *Sankašú* (山家集, *Sbírka z domu v horách*), kde jí je věnována následující báseň: „Jaké překvapení! Sakury na hoře Tabašine, kterou jsem ani neznal, kvetou tak krásně, jako v samotném Jošinu!“²⁷ Tato hora byla také známá také jako Sakurajama a právě pod tímto jménem si ji zapsal do deníku i Sora, vedle ostatních míst která bylo možno spatřit z vrcholu skalního ostrohu. *Sankašú* patřilo k Bašóovým nejmilovanějším dílům (Ueno 1989: 184), horu, kterou v něm Saigjó takto vychválil, tedy nepochybně znal. Navíc si jí, soudě dle zápisu v deníku, očividně i povšiml, proč tedy není zmíněna v *Oku no hosomiči*? Jako jednoduché vysvětlení se nabízí roční období, ve kterém Bašó a Sora Hiraizumi navštívili, tedy období dešťů v květnu. Tou dobou již sakury dávno opadaly a místo, které je tak silně spojeno s obrazem kvetoucích sakur, by v popisu krajiny mohlo působit silně rušivě. Ueno Józó ve své monografii nabízí ještě jedno možné vysvětlení. Hiraizumi je v *Oku no hosomiči* především prostorem starého bojiště, kde je do kontrastu s neměnností krajiny stavěna pomíjivost lidského snažení a úspěchů. Přítomnost *utamakury*, která sebou nese zcela jiné asociace, by byla až příliš rušivá, vnášela by do zobrazeného prostoru nadbytečné téma, a proto se Bašó rozhodl ji nepoužít. (Ueno 1989: 185-186)

A ještě jeden podobný případ můžeme nalézt v části, která popisuje návštěvu Útesu poslední pinie na Pobřeží solivarů, kousek od Macušimy. Útes poslední pinie (末の松山) je *utamakura*, která je podle básně z *Kokin wakašú* spojovaná s nehynoucí láskou a věrností. (Katagiri 1999: 232) V souladu s touto asociací je zobrazena i v *Oku no hosomiči*, kde se po

²⁷ ききもせずたばしね山のさくら花吉野のほかにかかるべし (Ueno 1989: 184)

její návštěvě vypravěč chvíli nad podobenstvím takové lásky zamýšlí. Předtím jsou krátce zmíněny dvě jiné *utamakury*, Řeka drahokamů (野田の宝川) a Mořský kámen (沖の石), opomenuta je ale *utamakura*, kterou podle Sorova deníku ten den navštívili, Ukišima (浮島). Ukišima je *utamakura*, se kterou se spojuje motiv nedůvěry mezi lidmi a nestálosti vztahů mezi muži a ženami. (Katagiri 1999: 67) Její zmínění těsně před jinou *utamakurou*, která je v této pasáži více rozvinutá a je spojovaná naopak s věčnou láskou, by vyvolalo kontrast témat a narušilo romantický, tklivý efekt následující pasáže. Jeví se jako pravděpodobné, že právě proto se Bašó rozhodl Ukišimu vůbec nezmínit, ačkoliv se jedná o známou *utamakuru*.

Na výše zmíněných případech jsme tedy demonstrovali, že ne všechny navštívené *utamakury* byly v díle nakonec zobrazeny; v některých případech, kdy by kolektivní topika *utamakury* přehlušovala nebo stála v kontrastu s osobní topikou zobrazené cesty, došlo buď k jejich úplnému vynechání, nebo minimálně k nezmínění jejich jména.

4.2 Analýza jednotlivých *utamakur*

V *Oku no hosomiči* je zmíněno celkem 58 *utamakur*, z nich jen však pouhých 12 představuje téma *hokku*. Zbýlých 46 je zmíněno jen v části textu tvořené prózou. Nemám v úmyslu nijak snižovat roli, kterou hrají *utamakury* zmíněné jako součást prózy, neboť i ty hrají díky bohatým asociacím, které jsou s nimi spojeny, významnou roli, jak bylo ilustrováno již v minulé podkapitole. Pro následující analýzy jsem ale vybral právě *utamakury*, které jsou v *Oku no hosomiči* obsaženy v nějakém *hokku*, neboť to umožňuje analyzovat nejen jejich použití v rámci textu samotného, ale i jejich posun jakožto básnického výrazu.

4.2.1 Saigjóova vrba

Vrba, která se nacházela (a stále nachází) kousek od vesnice Ašino v oblasti Nasu v provincii Šimocuke (dnes v prefektuře Točigi), byla v Bašóově době známá ze dvou, úzce propojených důvodů. Prvním z nich je následující *tanka*, kterou napsal Saigjó, zde v překladu Miroslava Nováka: „Na kraji cesty, při potůčku průhledném, vrba dává stín – jdeš-li kolem v poledne, zastav se tam, odpočiň“²⁸ (Líman 2006: 111) V Bašóově době byla však známá

²⁸ 道の辺に清水流るる柳陰しばしとてこそ立ちどまりつれ (Horikiri 1997: 98)

hlavně díky divadelní hře *Jugjójanagi*²⁹ (遊行柳, *Vrba poutníků*), jejíž děj se odehrává právě pod touto vrbou. (Horikiri 1997: 94-95) V *Oku no hosomiči* Bašó tuto vrbu jmenuje jako „vrbu u průhledného potůčku“ (清水流るる柳), ačkoliv pro dobové čtenáře by jistě bylo pojmenování *Jugjójanagi* srozumitelnější. Právě použití tohoto pojmenování má za efekt, že do popředí vystupuje kýžená část kolektivní topiky místa (Saigjóova báseň) a naopak do pozadí ustupuje část, která přináší jiné asociace, tedy onu divadelní hru. Vzhledem k tomu, že i předchozí zmíněné místo (Kámen smrti, 殺生石) je spojováno s divadelní hrou stejného jména, použití totožného jména pro vrbu s tím, které použil Saigjó, tak vrací zobrazení prostoru do cesty do roviny nastolené kolektivní topiky – tedy do světa starých básníků.

O této vrbě v *Oku no hosomiči* nacházíme následující *hokku*: „Osázeli celé pole, než jsem řekl sbohem Saigjóově vrbě“³⁰ (Macuo 2006: 24) Prostor vrby zde v sobě nese podobné atributy, jako prostor vrby v Saigjóově básni – jedná se o především o prostor klidu a odpočinku, ve kterém se poutník na nějaký čas zastaví na dlouhé cestě. Vypravěč odpovídá na výzvu v Saigjóově básni a odpočívá ve stínu vrby – a to dokonce tak dlouho, že vesničané stihnou osázet celé blízké pole³¹. Přítomnost pole nás však může upozornit na to, že vrba zde není vykreslena úplně stejně, jako ji vykreslil Saigjó. Místo obrazu vrby na kraji cesty, kde je jediným ruchem v okolí zvuk tekoucí vody v blízkém potůčku, se nám nabízí obrazu zcela jiného: vrba se nachází v centru rušné aktivity, kterou je sázení rýže na polích. I průzračný potůček je pryč, byl nahrazen právě rýžovými poli. Zde se s největší pravděpodobností nejedná o žádný konkrétní úmysl, místo okolo vrby se během více než pěti set let, které uběhly od sepsání Saigjóovy básně, změnilo k nepoznání – zřejmě poblíž vznikla vesnice, byly vybudovány pole a tekoucí potůček se stal součástí systému zavlažování. I to, že se vrba dochovala, může být díky tomu, že byla zvěčněna ve slavné básni. (Horikiri 1997: 98) Bašó zobrazil prostor vrby takovým způsobem, ve kterém vedle sebe nerušeně koexistuje jak osobní prožitek, tak kolektivní paměť místa. Nenajdeme tu snahu zakrýt, jak moc se okolí vrby změnilo, zobrazeno je tak, jak ho autor viděl. Stále jde ale o klidné místo, které i po dlouhých letech nabízí to, co kdysi nabízelo Saigjóovi: stín, odpočinek a zastavení na dlouhé cestě.

²⁹ Slovo *jugjó* zde znamená pout', kterou podnikali buddhističtí mniši, je to nepřímý odkaz na Saigjóa.

³⁰ 田一枚植て立ち去る柳かな (Macuo 1967: 18)

³¹ Zde se nabízí otázka, jak přesně interpretovat toto *hokku*. Není jasné, zdali se 立ち去る (doslova zvednout se a odejít) vztahuje k vypravěči (který odchází poté, co je pole osazeno), nebo k vesničanům pracujícím na poli (kteří odešli, ale vypravěč stále setrvává ve stínu vrby). Pro účely naší analýzy však tato nuance není natolik podstatná.

4.2.2 Kurokamijama

Kurokamijama (黒髪山), překládaná jako Hora havraních vlasů, je *utamakura*, která je spojována se dvěma různými místy. První z nich je hora, která se nachází severně od města Nara a váže se k ní báseň ze sbírky *Manjōšū* (万葉集, *Sbírka deseti tisíc listů*), jedné z nejstarších japonských literárních památek. Druhé je právě místo, které vystupuje v *Oku no hosomiči*, tedy hora poblíž hory Nikkō v provincii Šimocuke (dnes prefektura Točigi). Obvykle je však známá pod jménem Nantaisan, doslova „hora mužského těla“. Jako *utamakura* je od střední doby Heian asociována s bílým sněhem a přeneseně i s nevyhnutelným příchodem stáří, podle básně Minamoto no Jorimasy: „I pro mé tělo taková věc není vzdálená. Bílý sníh padá na Horu havraních vlasů“³². (Katagiri 1999: 147)

V *Oku no hosomiči* je zmíněna jen krátce – vypravěč zmíní, jak je zahalena v mlze a na vrcholu je stále vidět sníh, ihned následuje následující *hokku*: „Pod horou Havraních vlasů oholil jsem si hlavu – je čas převléknout roucho“³³ (Macuo 2006: 14) V textu je jako autor básně uveden Sora, v Sorově deníku však tato báseň zmíněná není. Názory výzkumníků na to, jestli je skutečně autorem Sora, nebo Bašō, se rozcházejí (Kusumoto 2009: 79), to pro nás však není příliš podstatné.

Hora samotná je tu zobrazena podobně, jako ve starých básních, s bílým sněhem, který zůstává na jejím vrcholu. To ostatně odpovídá i období, ve kterém se cesta odehrála, tedy jaro. Na jaro odkazuje i zmínka o převlečení roucha (*koromogae*), která běžně znamená výměnu zimního oblečení za jarní a je jarním sezónním slovem v *haikai*. Jak toto slovo, tak samotná *utamakura* Kurokamijama však v této básni nesou jiné asociace než obvykle. Celá báseň slouží jako úvod k pasáži, ve které je konečně představen Bašōův společník na cestách, Sora. V ní je mimo jiné zmíněno, že před cestou si Sora oholil hlavu a oblékl černé roucho, ve stylu cestujících buddhistických mnichů.

Slovo *koromogae* se zde tedy odkazuje na Sorovo mnišské oblečení, do kterého se převlékl na začátku cesty společně s oholením hlavy. *Utamakura* Kurokamijama je zde použita ve zcela nové asociaci, která je však podobná té, se kterou je normálně spojována. Tak jako původně sníh, padající na Kurokamijamu, symbolizuje černé vlasy, které zbělají vlivem stáří,

³² 身の上にかからむことぞ遠からぬ黒髪山に降れる白雪 (Katagiri 1999: 147)

³³ 剃捨て黒髪山に衣更 (Macuo 1967: 13)

v tomto *hokku* je to trochu jinak: Sora se oholením hlavy zbavil svých černých vlasů a světlá kůže hlavy nápadně kontrastuje s černým rouchem, podobně jako sníh na vrcholu hory. Bílý sníh, tedy atribut, tradičně spojovaný s touto *utamakurou*, zde sice figuruje, ale jako básnický výraz nese jiný význam (ačkoliv také založený na vizuálním přirovnání hory a lidského těla): kolektivní topika tohoto místa tedy není zcela vytěsněna, ale topika osobní výrazně převládá.

4.2.3 Hraniční přechod v Širakawě

Hraniční přechod v Širakawě (白河の関) je *utamakura* provincie Mičinoku a spolu s hraničním přechodem Nakoso to bylo v době Heian jedno z dvou hlavních míst, kudy šlo překročit hranice této nejsevernější provincie. (Katagiri 1999: 215) Překročení této hranice v době Heian znamenalo vstup do míst, která byla na pomyslném okraji civilizace – severněji už bylo jen Ezo (Hokkaidó), tehdy pod kontrolou domorodých kmenů. Básně z raného období Heian spojené s tímto místem se často zabývají vzdáleností, která dělí autora od hlavního města, nebo dlouhou dobou strávenou na cestě. Motivy básní z pozdějších dob jsou pak často spojené s bílou barvou (podle jména místa, doslova Bílá řeka), jako sníh nebo květy jasmínu. (Katagiri 1999: 215-216)

Hraniční přechod, který byl vybudován jako hraniční pevnost na počátku pátého století, od období Kamakura postupně chátral, přestal být používán a v době, kdy na toto místo dorazil Bašó, už z jeho budov zbyly jen trosky. (Horikiri 1997: 112) Ačkoliv se jedná o jedno z míst, které je zmíněno už v předmluvě jako jeden z cílů cesty (ačkoliv překročení Širakawy může být pouze symbolem pro vstup do severních provincií), o návštěvě tohoto místa se v *Oku no hosomiči* téměř nic nedozvíme. Místo toho se nám dostává textu, ve kterém jsou umně propleteny odkazy na pět známých básní, které jsou spojeny s touto *utamakurou*.

Zmíněná je báseň od Tairy no Kanemoriho o tom, jak by chtěl poslat zprávu do hlavního města o tom, že překročil hranici, podzimní vítr je odkazem na báseň mnicha Nóina³⁴ o tom, že hlavní město opustil za jarních mlh, ale v Širakawě vane podzimní vítr. Na podobnou báseň, tentokrát od Minamoto no Jorimasy, o zelených listech v hlavním městě a rudě zbarvených v Širakawě, odkazuje zmínka o zelených a rudých listech. Květy jasmínu a bílý sníh jsou zase odkazem na dvě básně ze sbírky *Senzaišú* (千載集, *Sbírka tisíce let*) z počátku období Kamakura. (Katagiri 1999: 215-216) Jediné *hokku*, které zde nalezneme, je od Sory – to

³⁴ Nóin (988-1051) byl básník a mnich z období Heian. Podobně jako Saigjó, kterému byl inspirací, strávil část života na cestách, které ho zavedly i do severních provincií Honšú.

potvrzuje i zápis v jeho deníku, kde je takto uvedeno (Macuo 1967: 164) – které se odkazuje na příhodu, kterou zaznamenal Taira no Kijosuke, kdy jeden z jeho společníků před přechodem hranice oblékl obřadní oděv a nasadil dvorskou čapku. (Horikiri 1997: 108-109) Místo čapky v básni figurují právě květy jasmínu, které pravděpodobně v okolí kvetly dobou, kdy tam Bašó a Sora přišli. (Kusumoto 2009: 111)

Mezi všemi těmito odkazy najdeme jenom několik málo zmínek o skutečné podobě místa nebo samotné cesty. Jednou z nich je zmínka o divokých růžích (茨の花), které se v předchozích básních o hranici v Širakawě nikdy neobjevují (Kusumoto 2009: 111), bělavé kvítky divoké růže však souzní s jménem Širakawa podobně, jako květy jasmínu nebo bělavý sníh. Více než podoba samotného místa, na kterém již zřejmě nezůstalo příliš zajímavého k vidění, zde do popředí vystupuje jeho symbolický význam. V textu vypravěč říká že „*teprve když jsme došli k širakawské hranici, začal jsem cítit rytmus cesty*“. (Macuo 2006: 25) Dochází tu tedy k výraznému posunu tohoto prostoru – zatímco pro staré básníky byla Širakawa poslední zastávka před vstupem do dalekých krajů, v *Oku no hosomiči* je naopak vykreslena jako počátek hlavní části cesty, jehož překročením se vypravěč konečně dostává do míst, kam jeho cesta směřovala od samotného počátku. I zelené letní lístky, které v básni od Jorimasy symbolizovaly počátek cesty v hlavním městě, zde patří do prostoru širakawské hranice, jako kdyby zde cesta jen začínala. Ačkoliv je většina kapitoly, zabývající se touto *utamakurou*, složena z parafrází na klasické básně s ní spojené a mohli bychom se snadno domnívat, že kolektivní topika v tomto zobrazení silně převažuje nad tou osobní, role prostoru této *utamakury* se oproti starším dílům výrazně posunula a promítají se do ní specifika v díle zobrazené pouti.

4.2.4 Vesnice Šinobu

Vesnice Šinobu (信夫の里) je jednou z *utamakur* provincie Mičino (místo se dnes nachází v prefektuře Fukušima), která obsahuje slovo *šinobu*. Dalšími jsou Šinobu no mori (信夫の森, Les Šinobu) a Šinobujama (信夫山, Hora Šinobu) a všechny mají stejný původ: v kapradinovém vzorku látek (*šinobu no močizuri*), které byly místním vývozním artiklem. Tato *utamakura* je mimo jiné známá podle básně v první kapitole *Ise monogatari*, kde básník přirovnává své srdce k chaotickému vzoru látky. Jsou s ní tedy spojovány pocity srdce rozbouřeného milostným vzplanutím, ale také lásky skrývané, podle slovesa *šinobu*, které znamená něco tajit, skrývat. (Katagiri 1999: 208)

Právě ve vesnici Šinobu se měl nacházet kámen s kapradinovým vzorkem, o kterém se říkalo, že kdo si tento vzorek otiskne, uvidí v něm podobu milované osoby (Kusumoto 2009:

123) Vypravěč tuto vesnici navštěvuje, ale ihned se dozvídá, že kámen, který původně stál na kopci, byl vesničany svalen dolů, protože jim došla trpělivost s lidmi, kteří jim cestou ke kameni šlapali po poli. Ani slavný kapradinový vzorek na kameni se nepodařilo vidět, protože kámen ležel vzorkem dolů. Vypravěči nezbyvá, než tuto skutečnost akceptovat a skládá následující báseň: „Šikovné ruce, jež přesazují mladou rýži, kdysi snímaly otisk z kamene³⁵“ (Macuo 2006: 30)

V tomto *hokku* je slovo *šinobu* chytře použito ve dvou překrývajících se významech, tedy jako *kakekotoba*: *šinobuzuri*, tedy kapradinový vzorek, nebo *mukaši (o) šinobu*, ukrývat dávnou minulost. (Nakano 1983: 39) Básník pohyby rukou připodobňuje k onomu kapradinovému vzorku, zároveň v nich však spatřuje i pohyby rukou lidí, kteří si chodili onen vzorek obtisknout. Ačkoliv se místo, spojované s *utamakurou*, již změnilo natolik, že nebylo možné spatřit hlavní cíl této návštěvy (vzor na kameni), v básni, která popisuje scénérii ve vesnici, je i tak vidět snaha najít propojení s tematikou s místem tradičně spojovanou. Všední scéna přesazování mladé rýže tak dostává druhý rozměr jako okno do dávné minulosti, báseň můžeme interpretovat ale i jako vyjádření smutku nad tím, jak staré věci postupně mizí. Dochází tu opět k posunu asociací – *šinobuzuri*, kapradinový vzor spojovaný s touto *utamakurou* a ve starých básních používaný jako metafora, zde stojí v roli ústřední, jako jediného pojítka přítomnosti a minulosti, osobní a kolektivní topiky místa.

4.2.5 Takekumská pinie

Takekumská pinie (武隈の松) je další z *utamakur* provincie Mičinoku, dnes se nachází v prefektuře Mijagi. Tato pinie se proslavila tím, že byla rozdvojená u samotného kořene, čímž uchvátla i mnicha Nóina. Když jí však navštívil podruhé, pinie byla pryč – byla poražena na dřevo. Ten jí zvěčnil v následující básni: „Po takekumské pinii nezbylo ani stopy, přišel jsem sem snad po tisíci letech?³⁶“, čímž se odkazuje na obvyklé přesvědčení, že pinie vydrží i tisíc let. Od té doby se mnohokrát opakoval cyklus, kdy pinie uschla nebo byla poražena a na její místo byla zasazena nová, která byla opatrně vytvarována do typické rozdvojené podoby. Ve svých dílech ji zvěčnilo mnoho dalších básníků, mezi nimi i Saigjó. (Katagiri 1999: 250-251)

³⁵ 早苗とる手もとや昔しのぶ摺 (Macuo 1967: 22)

³⁶ 武隈の松はこのたび跡もなし千歳をへてや我は来つらむ (Katagiri 1999: 251)

V době Bašóovy cesty pinie zrovna na místě stála a její návštěvu mu doporučil jeho známý Kjohaku. Při té příležitosti mu věnoval mu tuto báseň: „Až dojdeš k pinií v Takekumě, vzpomeň, sakury pozdní³⁷“ (Macuo 2006: 36) Kjohaku má pravděpodobně na mysli pozdní sakury, které budou kvést v Edu v době, kdy Bašó dorazí k takekumské pinií. (Kusumoto 2009: 144) Bašó v odpovědi na Kjohakuovu báseň skládá následující *hokku*: „Třešňové květy s rozsochou pinie spojila tříměsíční pout³⁸“ (Macuo 2006: 36) Tato báseň je nejen odpovědí na tu Kjohakuovu, ale i na báseň ze sbírky *Gošúí wakašú* (後拾遺和歌集, *Pozdní sbírka sebraných japonských básní*), která zní následovně: „Když se tě v hlavním městě zeptají, jestli má pinie v Takekumě dva kmeny, odpověz, že jsi ji viděl a má tři³⁹“ Tato báseň je založená na slovní hříčce – navrhovaná odpověď *miki* (見き, viděl jsem (ji)) se foneticky shoduje s výrazem pro tři kmeny (三木). (Katagiri 1999: 251) V Bašóově *hokku* se taky vyskytují číslice dva a tři – dva kmeny pinie a tři měsíce cesty, další slovní hříčkou je pinie (松、*macu*) použitá jako *kakekotoba*, druhým významem je čekání (待つ、*macu*).

V této básni se tak propojují dva světy – jednak je odpovědí na Kjohakuovo *hokku* a oznámením, že se mu povedlo pinií navštívit, ale také odkazem na báseň z *Gošúí wakašú*. Jak tento odkaz, tak vlastní, osobní asociace v básni dostávají prostor. V próze před básní se vypravěč upřímně raduje nad tím, že mohl spatřit místo, o kterém psal už Nóin, impulzem k návštěvě ale nebyly jen staré básně, ale i doporučení známého. Takekumská pinie je tak v *Oku no hosomiči* prostorem, kde je přítomnost a minulost v rovnováze, ani osobní, ani kolektivní topika nemá výrazně navrch.

4.2.6 Kisagata

Kisagata (象潟) byla *utamakura* provincie Dewa, dnes toto místo patří do prefektury Akita. Byl to velký záliv s mnoha ostrovy, který se proslavil především básní mnicha Nóina o chatrčích místních rybářů. Kisagata se bohužel do moderní doby nedochovala, při zemětřesení v roce 1804 se zvedlo mořské dno a ze zálivu se stala pevnina. (Katagiri 1999: 129) Je to

³⁷ 武隈の松みせ申せ遅桜 (Macuo 1967: 25)

³⁸ 桜より松は二木を三月越 (Macuo 1967: 25)

³⁹ 武隈の松は二木を都人いかかと問はば見きと答へよ (Katagiri 1999: 251)

nejsevernější bod, kam kdy Bašóa jeho cesty zavedly – po návštěvě Kisagaty se jeho kroky opět obrátily směrem na jihozápad a do těchto krajin se již nikdy nevrátil.

O Kisagatě nalezneme nejvíce básní ze všech míst v Oku no Hosomiči, celé čtyři, plus jednu o orlím hnízdě poblíž. Vypravěč nejprve přichází do Kisagaty, nocuje v přístřešku místních rybářů a ráno navštěvuje známá místa: poustevnu, kde kdysi žil mnich Nóin a sakuru, kterou ve své básni zvěčnil Saigjó. Poté následuje vyčerpávající popis okolní scenérie a Kisagata je přirovnána k Macušimě, s tím rozdílem, že Kisagata je údajně pochmurnější. Následují čtyři básně: autorem dvou z nich je Bašó, jedné Sora a jednu napsal Teidži, údajně obchodník z Mino a také Bašóův známý z dřívější doby. (Kusumoto 2009: 250)

První báseň zní následovně: „Kisagato, ve vlasech spící krasavice děšť a květy citlivky⁴⁰“ (Macuo 2006: 66) Seiši (西施), legendární čínská krasavice, v dešti a s květy ve vlasech (nebo jen přirovnávaná ke květu, je možno více výkladů (Kusumoto 2009: 248)) je v této básni vyrovnána vedle deštivé scenérie Kisagaty. Květy citlivky (ねぶの花) jsou sezónní slovo, krasavice Seiši avšak není motivem, který by byl s Kisagatou dříve spojován (Kusumoto 2009: 249)

Ani v druhé básni nenacházíme žádné s Kisagatou běžně spojované asociace nebo motivy. Zní takto: „Vrata příboje! I jeřáb si smáčel nohy v chladivém moři⁴¹“ (Macuo 2006: 66) Vrata příboje (塩越し) jsou přeneseným označením pro záliv Kisagata, nohy jeřába jsou také metaforou pro vyhublý stav poutníka na dlouhé cestě. (Kusumoto 2009: 250) Tato báseň je tedy umnou kombinací popisu scenérie a vlastního stavu, z kolektivní paměti místa však nijak nečerpá. Podobně je tomu u následující básně o místních slavnostech od Sory. Následující báseň od obchodníka Teidžiho však čerpá z klasického motivu, asociovaného s touto *utamakurou*: rybářskými chýšemi. „V rybářských chýších zástěny dokořán – večerní chládek⁴²“ (Macuo 2006: 67)

Kolektivní paměť Kisagaty jako *utamakury* není v *Oku no hosomiči* sice úplně vytěsněna, do jejího zobrazení autor opatrně zapracoval třeba motiv rybářských chýší (jedná se opět o drobnou úpravu oproti skutečnosti – podle Sorova deníku přenocovali v přístřešku na lodě (Kusumoto 2009: 146)), stejně tak jako návštěvu míst spojených s Nóinem a Saigjóem. Tato kolektivní topika místa se však objevuje jen v próze a *hokku* od Teidžiho, v básních od

⁴⁰ 象潟や雨に西施がねぶの花 (Macuo 1967: 43)

⁴¹ 塩越しや鶴はぎぬれて海涼し (Macuo 1967: 43)

⁴² 蟹の家や戸板を敷て夕涼 (Macuo 1967: 44)

Bašóa a Sory žádné klasické asociace nenacházíme a týkají se vesměs vlastních zážitků a dojmů. V Kisagatě, tak jak je v *Oku no hosomiči* zobrazena, sice figuruje jak osobní, tak kolektivní topika místa, v básních s ní spojených však ta osobní převládá.

5 Závěr

Na začátku práce byla vyslovena hypotéza, že *utamakury* v *Oku no hosomiči* nejsou pouze nositeli atributů a asociací, které jsou s nimi v rámci jejich kolektivní paměti spojované, ale nabývají atributů a asociací nových, vycházejících z osobní topiky díla; jejich prostor není pouze prostorem minulosti, do které vypravěč nezúčastněně nahlíží, ale naopak prostorem, kde se minulost a současnost, zážitky básníků minulých generací a zážitky vypravěče, setkávají a existují vedle sebe.

V práci jsem nejprve stručně shrnul život autora, jeho dílo (s důrazem na jeho cestovní literaturu) a detaily a okolnosti cesty, na které je dílo založeno. Při tom bylo nutné zmínit, že se cesta, kterou vypravěč (kterým nemusí nutně být Bašó) v díle podniká, v určitých ohledech liší od Bašóovy skutečné cesty. Jako společný bod některých těchto odchylek, především zdůrazňování samoty a přidání událostí zcela fiktivních, jsem identifikoval jejich podobnost s aspekty cesty, jak byla zobrazena v dílech především Saigjóa. *Utamakury* sice nejsou v díle přítomné neustále, ale jejich velmi častý výskyt v díle je jeden z prvků, který společně s výše zmíněnými odchylkami pomáhá upevnit prostor cesty, který se jako centrální linka vine celým dílem, jako prostor minulosti, prostor stejný, jako ten, kterým vedly cesty starých básníků.

Výše zmíněné platí pro *utamakury* obecně, v kontextu celého díla. Na příkladu chybějících *utamakur* v díle jsem demonstroval, že v několika případech, ve kterých by témata asociovaná s danou *utamakurou* byla v přímém konfliktu s osobní topikou díla, autor raději cíleně přistoupil k jejímu vynechání, například u řeky Sumidy, spojované se steskem po dalekém domově a jako takové se naprosto nehodící k tématu počátku cesty v dané kapitole. Analýza vybraných *utamakur* ve všech případech našla způsoby, kterým se zobrazení prostoru dané *utamakury* nebo její poetické asociace liší od těch tradičních, zároveň ale nikdy nenašla případ, kdy by byla kolektivní topika zcela ignorována. V případě Kurokamijamy a hraničního přechodu v Širakawě, se sice vykreslení prostoru *utamakury* drží tradičních asociací, samotná *utamakura* jako básnický výraz je ale použita zcela novým způsobem. U vesnice Šinobu a Kisagaty si vypravěč dává záležet, aby neopomenul zmínit minulost místa, zobrazení se ale zakládá primárně na vlastních zážitcích a kolektivní paměť se do něj příliš nepromítá. A konečně u Saigjóovy vrby a pinie v Takekumě není výrazně silnější ani kolektivní, ani osobní topika, obě jsou v rovnováze.

U všech analyzovaných *utamakur* platí, že nikdy není ani osobní, ani kolektivní topika místa zcela přebita druhou kategorií, vždy v zobrazení místa najdeme jak odkazy na minulost a předchozí díla, tak nějaký aspekt, který se od nich výrazně odlišuje. Zároveň tyto dvě kategorie nikdy nejsou v přímém konfliktu – v případech, kdy by k tomu mohlo dojít, byla kolektivní paměť úplně vytěsněna vynecháním dané *utamakury*. Prostor *utamakur* tak nabývá v díle různých podob, ale vždy se v něm do určité míry setkává minulost s přítomností, topika kolektivní a osobní.

Seznam použité literatury

Prameny:

Macuo, B. *Bašó kikóbunšú*. Tokio: Iwanami šoten, 1983.

Macuo, B. *Oku no hosomiči*. Tokio: Iwanami šoten, 1967.

Macuo, B. *Oku no hosomiči*. Tokio: Kadokawa gakugei šuppan, 2010.

Macuo, B. *Úzká stezka do vnitrozemí*. (překl. Líman, Antonín) Praha: DharmaGaia, 2006.

Odborná literatura:

Carter, Steven D. "Bashô and the Mastery of Poetic Space in Oku No Hosomichi." *Journal of the American Oriental Society* 120, no. 2 (2000): 190-198

Ebara, T., Ogata, C. *Utamakura kaisecu sakuin*. In: *Oku no hosomiči*. Tokio: Kadokawa gakugei šuppan, 2010. s.332-351

Hodrová, D. *Místa s tajemstvím (kapitoly z literární topologie)*. Praha: KLP, 1994.

Horikiri, M. *Oku no hosomiči: eien no bungaku kúkan*. Tokio: Nihon hósó šuppan kjókai, 1997.

Itasaka, J. *Edo no kikóbun: Taihei no jo no tabibitotači*. Tokio: Čúó kóron šinša, 2011.

Katagiri, J. *Utamakura utakotoba džiten zóteihan*. Tokio: Čikuma šobó, 1999.

Keene, D. *World Within Walls: Japanese Literature of the Pre-modern Era 1600-1867*. New York: Columbia University Press, 1976.

Kusumoto, M.; Fukasawa, Š. (Ed.) *Oku no hosomiči taizen*. Tokio: Kasama šoin, 2009.

Líman, A. *Doslov* In: *Úzká stezka do vnitrozemí*. Praha: DharmaGaia, 2006. s. 109-128

Nakano, H. *Oku no hosomiči šinkai*. Tokio: Šintóša, 1983.

Ówa, J. *Naze Bašó wa šikó no haidžin na no ka*. Tokio: Šódenša, 2014.

Sakurai, T. *Bašó džihicu „Oku no hosomiči“ ni cuite*. In *Bašó džihicu Oku no hosomiči*. Tokio: Iwanami šoten, 1997.

Shirane, H. *Traces of Dreams: Landscape, Cultural Memory, and the Poetry of Basho*. Stanford: Stanford University Press, 1998.

Slawinski, J. *Prostor v literatuře: základní rozdělení a úvodní samozřejmosti*. In *Od poetiky k diskursu: výbor z polské literární teorie 70. - 90. let XX. století*. Sestavil Jiří Trávníček. Brno: Host, 2002.

- Šinmura, I. (Ed.) *Kódžien* (6.ed) Tokio: Iwanami šoten: 2008.
- Tanaka, J. *Bašó – „karumi“ no kjóči e*. Tokio: Čúó kóron šinša, 2010.
- Tojama, S. *Bašó rjakunenpu*. In *Bašó bunšú*. Tokio: Šinčóša, 1978.
- Ueda, M. *Matsuo Bashō*, Tokio: Kodansha International, 1982.
- Ueno, J. *Bašó, tabi e*. Tokio: Iwanami šoten, 1989.