

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav Dálného východu

Disertační práce

Mgr. Marek Mikeš

Populární parafráze klasické japonské literatury v období Edo

Tvůrčí strategie v *Nise Murasaki inaka Gendži*

Popular Paraphrases of Classical Japanese literature in the Edo Period

Creative Strategies in *Nise Murasaki inaka Genji*

Praha 2019

Školitel: Mgr. Martin Tírala, Ph.D.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem disertační 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 25. června 2019

Marek Mikeš

Poděkování:

Na tomto místě děkuji svému školiteli Mgr. Martinu Tiralovi, Ph.D. za čas a úsilí, které mi věnoval v mém doktorském studiu a za rady a připomínky, které mi pomohly napsat tuto práci.

Děkuji také své manželce Johaně Mikešové za trpělivost a za podporu, bez níž by tato práce nemohla vzniknout.

V neposlední řadě děkuji také prof. Rjó Akamovi a jeho doktorské studentce Júko Kawauči z univerzity Ritsumeikan, kteří mi velmi pomohli na mé výzkumné stáži v Japonsku.

Abstrakt

Práce se zabývá populárními parafrázemi klasické japonské literatury v období Edo (1600–1868). Podrobně zkoumá kreativní zpracování slavného heianského příběhu *Gendži monogatari* populárními autory období Edo, především pak dílo *Nise Murasaki inaka Gendži* autora Ryūtei Tanehika (1783–1842), které bylo jedním z nejúspěšnějších děl japonské předmoderní literatury. Cílem práce je za pomoci prvků narativní analýzy identifikovat a interpretovat tvůrčí strategie využívané Tanehikem a jeho předchůdci (Kogame Masuhide, Miyako no Nišiki a Okumura Masanobu) při zpracovávání *Gendži monogatari* a zjistit, jaký vztah měla tato díla ke své předloze, a jestli, případně do jaké míry, bylo Tanehikovo dílo mezi populárními parafrázemi klasické japonské literatury unikátním úkazem.

Klíčová slova

Gendži monogatari; Nise Murasaki inaka Gendži; Ryūtei Tanehiko; japonská literatura; populární literatura; literatura období Edo; adaptace; parodie

Abstract

This thesis deals with popular paraphrases of classical Japanese literature in the Edo period (1600–1868). It analyses creative rewritings of a famous Heian tale *Genji monogatari* by popular authors of the Edo period, primarily *Nise Murasaki inaka Genji* by Ryūtei Tanehiko (1783–1842), which is one of the most successful works of Japanese early modern literature. The aim of this thesis is, utilizing elements of narrative analysis, to identify and interpret creative strategies applied by Tanehiko and his predecessors (Kogame Masuhide, Miyako no Nishiki and Okumura Masanobu) in works based on *Genji monogatari* and to find out what the relation was between their works and their Heian model, and if and to what extent Tanehiko's work was a unique occurrence between popular paraphrases of classical Japanese literature.

Keywords

Genji monogatari; Nise Murasaki inaka Genji; Ryūtei Tanehiko; Japanese literature; popular literature; Edo period literature; adaptation; parody

Obsah

1. Úvod.....	8
1.1 Poznámka k transkripci, zápisu vlastních jmen a dat.....	11
2. Dosavadní výzkum a terminologie	12
2.1 Ukotvení a vysvětlení základních pojmů	19
2.1.1 Populární parafráze děl klasické japonské literatury	19
2.2 Pojmy označující typy děl a tvůrčí strategie	23
2.2.1 Adaptace	24
2.2.2 Sekai a šukó	26
2.2.3 Parodie	28
2.2.4 Jacuši a mitate.....	32
2.2.5 Překlad	36
3. Metoda výzkumu	39
3.1 Naratologie a její terminologie.....	39
3.2 Aplikace	41
3.2.1 Analýza obsahové stránky	42
3.2.2 Analýza výrazové stránky	46
3.2.3 Poznámka k analýze vizuální složky děl	47
4. Historické pozadí	49
4.1 Knihtisk a raná parodická díla.....	49
4.2 Šíření <i>Gendži monogatari</i> tiskem.....	51
4.2.1 <i>Gendži monogatari</i> ve zkratce.....	52
4.2.2 Dílo <i>Onna Gokjó</i> autora Kogame Masuhideho	53
4.2.3 Ihara Saikaku a <i>Gendži monogatari</i>	54
4.3 Kreativní parafráze přelomu 17. a 18. století.....	55
4.3.1 Mijako no Nišiki a <i>Fúrjú Gendži monogatari</i>	55
4.3.2 Okumura Masanobu a jeho <i>Gendži</i>	60
4.4 Další proudy ve zpracovávání <i>Gendži monogatari</i>	62

4.4.1 <i>Gendži monogatari</i> a <i>kokugaku</i>	63
4.5 Rjútei Tanehiko a <i>Nise Murasaki inaka Gendži</i>	65
4.5.1 <i>Nise Murasaki inaka Gendži</i>	71
5. Analýza	82
5.1 Analýza 1: Tvůrčí strategie v úvodních pasážích	84
5.1.1 Události.....	87
5.1.2 Postavy	89
5.1.3 Ilustrace	92
5.1.4 Shrnutí	99
5.2 Analýza 2: První milostné dobrodružství hlavního hrdiny	101
5.2.1 Události.....	103
5.2.2 Postavy	107
5.2.3 Ilustrace	112
5.2.4 Shrnutí	115
5.2.5 Srovnání s <i>Fúrjú Gendži monogatari</i>	116
5.2.6 Srovnání s <i>Wakakusa Gendži monogatari</i>	118
5.3 Analýza 3: Tragická smrt milenky – parafráze oblíbené pasáže.....	122
5.3.1 Události.....	124
5.3.2 Postavy	128
5.3.3 Ilustrace	133
5.3.4 Shrnutí	140
5.4 Analýza 4: Suma a Akaši, bod zlomu	142
5.4.1 Události.....	143
5.4.2 Postavy	151
5.4.3 Ilustrace	156
5.4.4. Shrnutí	160
5.4.5 Srovnání s <i>Onna Gokjó</i>	160
5.5 Analýza 5: Tamakazura a Tanehikův přístup ke konci díla	166

5.5.1 Události.....	166
5.5.2 Postavy	171
5.5.3 Ilustrace	174
5.5.4 Shrnutí	179
5. 6 Celkové vyhodnocení analýzy	180
5.6.1 Tanehikova práce s <i>Gendži monogatari</i> a její proměny	180
5.6.2 Kreativní strategie přímo nesouvisející s úpravou textu <i>Gendži monogatari</i> ...	184
5.6.3 Vliv ostatních parafrází <i>Gendži monogatari</i> na <i>Nise Murasaki inaka Gendži</i> ..	187
6. Parafráze japonské klasické literatury v období Edo.....	190
6.1. <i>Gendži monogatari</i> v průběhu období Edo	190
6.2 <i>Ise monogatari</i> v průběhu období Edo.....	191
6.3 Srovnání obou proudů	193
7. Závěr	196
Seznam použité literatury	203
Seznam použitých obrazových materiálů	219

1. Úvod

Na konci éry Bunsei (1818–1830), v době jednoho z několika vrcholů rozkvětu měšťanské kultury v období Edo, začalo vycházet dílo s titulem *Nise Murasaki inaka Gendži*, které svou bezprecedentní popularitou výrazně ovlivnilo populární kulturu své doby a pro svého autora, Rjútei Tanehika, znamenalo vrchol jeho tvůrčí kariéry. Dle odhadovaného nákladu deset až patnáct tisíc vydaných kusů na díl¹ se dokonce pravděpodobně jednalo o nejpobulárnější prozaické dílo celého tokugawského období. Přesto však toto dílo je, či alespoň do nedávné doby bylo, relativně opomíjeno nejenom v akademických pracích.

Důvodem, proč dílu nebylo věnováno tolik pozornosti jako jiným, byť méně komerčně úspěšným dílům populární literatury období Edo, je dle mého názoru i fakt, že se jedná o dílo částečně derivativní. Jak napovídá titul, *Nise Murasaki inaka Gendži* se odkazuje na velmi slavné dílo *Gendži monogatari* (česky *Příběh prince Gendžiho*²) autorky Murasaki Šikibu. Co přesně si vlastně *Nise Murasaki inaka Gendži* ze své klasické předlohy bere, bude jedním z předmětů zkoumání této práce, ale již na úvod lze bezpečně říct, že inspirace heianským příběhem je značná. Z toho pak může pramenit obava, že se bude jednat o pouhé vulgární převyprávění obdivovaného příběhu či snad jeho pouhá parodie, což jsou představy, se kterými se lze setkat nejen v soudobých zdrojích, ale i v textech moderní doby věnujících se moderní literatuře. Ať jsou tyto námitky opodstatněné či nikoliv (a budu se jimi v této práci také zabývat), nelze zapomínat na fakt, že originalita nebyla v období Edo ceněna do takové míry, jako je ceněna dnes, a že derivativnost díla nemusela být problémem, ale mohla být tvůrčím postupem.

Tvůrčí postupy založené na dovedném či nápaditém zpracování existujících předloh jsou patrné a zdokumentované nejen ve vizuálním umění období Edo, ale můžeme je sledovat také v dobové populární literatuře, která byla ve své době s vizuálním uměním více či méně spjata. Právě **identifikace a interpretace tvůrčích strategií, které Rjútei Tanehiko a potažmo i další autoři populární literatury období Edo využili při zpracovávání díla *Gendži monogatari*, je cílem této práce.**

¹ Markus, *The willow in autumn: Ryūtei Tanehiko, 1783-1842*, 1992, s. 145–146.

² Pod názvem *Příběh prince Gendžiho* v překladu Karla Fialy vyšlo dílo v češtině ve čtyřech svazcích mezi lety 2002 a 2008.

Analýza *Nise Murasaki inaka Gendži* a dřívějších parafrází *Gendži monogatari* nám prozradí mnoho o podstatě zkoumaných děl samotných, ale také o přístupu tehdejších autorů ke klasické literatuře a k tvorbě jako takové. *Gendži monogatari* samozřejmě nebylo jediným parafrázovaným dílem japonské klasické literatury, avšak pro analýzu se jeví z několika důvodů jako nejvhodnější. Zaprvé posloužilo jako předloha pro *Nise Murasaki inaka Gendži*, které stojí ve středu zájmu této práce a dokazuje, že pro derivativní dílo nebylo problémem získat obrovskou popularitu. Za druhé se jedná o dnes nejznámější dílo klasické japonské literatury a za třetí bylo i z klasických prozaických děl období Heian jedním z nejparafrázovanějších.

Porovnáním *Nise Murasaki inaka Gendži* a dalších vybraných parafrází *Gendži monogatari* za využití prvků narativní analýzy, budu schopen určit, jak se během období Edo proměnil narativ a narativní postupy v populárních dílech vycházejících z tohoto uznávaného heianského díla. Výsledkem bude popis strategií, které autoři při svém zpracovávání *Gendži monogatari* využili, a díky zkoumání vývoje těchto postupů budu také schopen vyhodnotit, v čem a do jaké míry je *Nise Murasaki inaka Gendži* unikátním dílem, kolik společného má s originálním *Gendži monogatari* a kolik s jeho populárními parafrázemi, jež mu předcházely. V závěru se pokusím získané informace zasadit do širšího kontextu, abych získal v rámci možností co nejucelenější obraz fenoménu populárních parafrází klasických děl japonské literatury v období Edo.

Základní výzkumná otázka této práce by se pak jednoduše dala formulovat takto: Jaké tvůrčí strategie při zpracovávání *Gendži monogatari* využil ve svém díle *Nise Murasaki inaka Gendži* Rjútei Tanehiko a jaký je vztah výsledného díla k jeho heianské předloze?

Abych mohl Tanehikovy tvůrčí strategie zasadit do kontextu dobové tvorby a vyhodnotit, do jaké míry je jeho přístup jedinečný, považuji za nutné se zabývat i dalšími populárními parafrázemi *Gendži monogatari* v období Edo, a proto se budu v menší míře věnovat i následujícím otázkám: Jaké tvůrčí strategie byly využity v dřívějších populárních parafrázích *Gendži monogatari* z období Edo? Je patrný vliv těchto děl na *Nise Murasaki inaka Gendži*? Lze sledovat kontinuální vývoj v parafrázování *Gendži monogatari*?

Nakonec, abych mohl výsledky svého bádání alespoň do jisté míry zobecnit, zabývám se okrajově i otázkami, zda lze v období Edo sledovat nějaké obecné trendy v populárních parafrázích klasické prózy z heianského období a zda je vznik *Nise Murasaki inaka Gendži*

vyvrcholením trendu parafrázování klasické japonské literatury, nebo se jedná o ojedinělé dílo.

Abych se dobral k odpovědím na uvedené otázky, představím nejprve ve druhé kapitole základní texty, které se zabývají *Nise Murasaki inaka Gendži* a dalšími parafrázemi klasické literatury (především *Gendži monogatari*), a budu se zabývat pojmy, které jsou pro označení takovýchto děl používány. Abych se dále mohl věnovat vztahu zkoumaných děl k jejich předlohám, ukotvím zde i řadu pojmů označujících jednotlivé tvůrčí strategie, jež mohou být využity.

Dále pak ve třetí kapitole představím metodu, kterou jsem zvolil pro analýzu zkoumaných děl, jež vychází z naratologické analýzy. Zde krátce představím východiska naratologie jako takové a zaměřím se především na to, jaké možnosti nabízí tento směr v práci s událostmi a postavami.

Deskriptivní čtvrtá kapitola předkládá data potřebná k zasazení zkoumaných děl do historického kontextu. Soustředím se zde především na zachycení vývoje (hlavně populárního) parafrázování *Gendži monogatari* v průběhu období Edo a blíže zde představuji jednotlivá zkoumaná díla a jejich autory.

Nejobsáhlejší pátá kapitola obsahuje analýzu vybraných částí populárních parafrází *Gendži monogatari* v čele s Tanehikovým *Nise Murasaki inaka Gendži*. Rozborem událostí vybraných úseků postupně identifikuji a interpretuji tvůrčí strategie využívané v těchto dílech, čímž postupně získávám i obraz toho, jaký byl vztah jednotlivých děl k jejich předloze. Prezentací jednotlivých úseků *Nise Murasaki inaka Gendži* také čtenáři umožňuji získat bližší představu o díle jako takovém a své poznatky dokládám konkrétními příklady.

Šestá kapitola pak navazuje na závěry analytické části a je snahou zobecnit získané výsledky stručným porovnáním mých poznatků o parafrázích *Gendži monogatari* s poznatky o parafrázích díla *Ise monogatari* ze sekundární literatury a směřuje k závěru celé práce, který na tuto část navazuje.

1.1 Poznámka k transkripci, zápisu vlastních jmen a dat

Při zápisu japonských pojmů a vlastních jmen využívám českou transkripci japonštiny a při prvním výskytu vlastních jmen (kromě jmen autorů sekundárních zdrojů, která budou dohledatelná v seznamu použité literatury) a méně běžných japonských výrazů uvedu i zápis ve znacích *kandži*. Vlastní jména uvádím dle japonského úzu v pořadí příjmení jméno (čí rodové jméno a osobní jméno). Umělecká jména japonských autorů rovněž ponechávám v pořadí japonského originálu, i vzhledem k tomu, že o nich často nelze přemýšlet jako o kombinaci křestního jména a příjmení.

Hepburnovu transkripci japonštiny zachovávám v případě, že jde o zápis jména díla (zejména psaného v anglickém jazyce) nebo jména jeho autora, kde takováto transkripce figuruje v originálních bibliografických údajích. V takových případech zachovávám i pořadí jmen v těchto údajích uváděné.

Protože pro řadu děl období Edo neexistuje zažitý překlad názvu (ani do angličtiny), budu v rámci jednotnosti u japonských děl vždy uvádět primárně název v japonštině. V případě, že název díla bude smysluplně přeložitelný, uvedu při jeho prvním výskytu i český překlad. Pokud nebude uveden zdroj překladu titulu, je překlad titulu můj vlastní.

Ačkoli se v teoretických pracích zabývajících se předmoderní japonskou literaturou často data uvádějí s odkazem na název éry tradičního kalendáře (tedy například ve formátu „12. rok éry Bunsei“), budu pro snadnější orientaci uvádět letopočty na základě přepočtu do gregoriánského kalendáře i s vědomím toho, že roky obou kalendářů nejsou přesně ekvivalentní.³

Překlady textů citovaných z jiných než česky psaných publikací jsou mé vlastní.

Seznam použitých zkratk:

GM – Gendži monogatari

NKBD – Nihon koten bungaku daidžiten

NMIG – Nise Murasaki inaka Gendži

³ V Japonsku se používal lunisolární kalendář a začátek a konec roku byl tak pohyblivý a nepřekrýval se s gregoriánským kalendářem. Například 12. rok éry Bunsei, kdy začalo vycházet *Nise Murasaki inaka Gendži*, by tak přesně odpovídal datům 4. 2. 1829 až 24. 1. 1830 gregoriánského kalendáře.

2. Dosavadní výzkum a terminologie

Dílo *Gendži monogatari* 源氏物語 je pravděpodobně nejocetovanějším (přinejmenším prozaickým) dílem klasické japonské literatury a bylo mu již odedávna věnováno nezměrné množství pozornosti nejen v akademických kruzích. Jeho populární parafráze v období Edo, kterým se v této práci budu věnovat, do nedávné doby nebyly v anglicky psané literatuře příliš zkoumány, avšak v posledních letech se objevilo hned několik prací, jež se jimi zabývají. V japonsky psané literatuře existuje zdrojů více, ale i přesto je překvapivě málo odborníků, kteří se tímto tématem zabývají.

Jak jsem avizoval v úvodu, dílo, kterému se budu v této práci věnovat nejvíce, je *Nise Murasaki inaka Gendži* 修紫田舎源氏 (Vesnický Gendži falešné Murasaki⁴). V anglicky psané literatuře se jeho autorem Rjútei Tanehikem 柳亭種彦 jako první výrazněji zabýval Andrew Lawrence Markus ve své monografii *The Willow in Autumn: Ryūtei Tanehiko, 1783–1842*, z roku 1992, kde jednu celou kapitolu věnoval i nejslavnějšímu spisovatelovu dílu. Jelikož je celá jeho monografie věnována obecnému představení života a díla Rjúteie Tanehika, jemuž se do té doby v anglicky psané literatuře nikdo takto rozsáhle nevěnoval, je i kapitola věnovaná *Nise Murasaki inaka Gendži* zaměřená především na obecné představení tohoto díla a jeho významu. Markus se nejprve zabývá vznikem díla a zabývá se původem myšlenky využít klasický japonský příběh. Když se snaží popsat charakter díla, vychází z pojmu *hon'an* 翻案 často používaného k jeho označení v japonské literatuře. Markus tento pojem interpretuje jako „překlad nebo transpozici *Příběhu prince Gendžiho* do *sekai* čili ‚světa‘ pozdního patnáctého století.“⁵ Poté, co stručně představí příběh celého díla, věnuje se jeho předobrazům, a to nejen vztahu ke *Gendži monogatari*, ale také tomu, jak Tanehiko v díle kombinuje různé historické a kulturní reálie, a tomu, jaký vliv měla na jeho dílo divadelní umění, především pak divadlo *kabuki*. Po analýze různých sfér Tanehikovy inspirace zkoumá autorův přístup k tvorbě *Nise Murasaki inaka Gendži*, přičemž vychází z rozboru samotného díla, z Tanehikových reflexí své tvorby a pozastavuje se též u myšlenek

⁴ Winkelhöferová uvádí například název *Falešná Murasaki a venkovský Gendži* (Winkelhöferová, *Slovník japonské literatury*, 2008, s. 244) a Švarcová *Nepravá Murasaki a venkovský Gendži* (Švarcová, *Japonská literatura 712–1868*, 2005, s. 171). Takovéto interpretace na základě názvu vyloučit nelze, ale z obsahu můžeme soudit, že ona Falešná Murasaki (mimo jiné název levné barvy) je i fiktivní autorkou díla, což je důvod, proč jsem se rozhodl pro uvedený překlad.

⁵ Markus, 1992, s. 128.; *Sekai* je pojem používaný často v souvislosti se zasazením her divadla *kabuki* a budu se mu později věnovat.

Jamagučiho Takešiho. Závěr kapitoly je pak věnován kritice díla ze strany autorova současníka a konkurenta Kjokuteie Bakina 曲亭馬琴.

V posledních letech se dílem *Nise Murasaki inaka Gendži* zabýval Michael Emmerich, který o něm napsal kapitolu v kolektivní monografii *Envisioning The Tale of Genji: Media, Gender, Cultural Production* z roku 2008, kde popisuje Tanehikovo dílo s ohledem na jeho přitažlivost pro publikum své doby, popisuje některé autorovy tvůrčí postupy a nastiňuje svou myšlenku, že *Nise Murasaki inaka Gendži* díky své obrovské popularitě hrálo významnou roli pro kanonizaci samotného *Gendži monogatari*. Tuto myšlenku dále rozvádí ve své monografii *The Tale of Genji: Translation, Canonization, and World Literature* z roku 2013, jejíž dobrá polovina je věnována právě dílu *Nise Murasaki inaka Gendži*, v níž Emmerich rovněž přemýšlí nad tím, jak vlastně dílo bylo původně čteno, vyzdvihuje důležitost jeho materiální formy a předkládá svou domněnku, že se změnou formátu pod vlivem přijetí západního knihtisku dílo přestává působit tak, jak působil na své původní publikum.

Jak v *Envisioning The Tale of Genji: Media, Gender, Cultural Production*, tak v *The Tale of Genji: Translation, Canonization, and World Literature* najdeme i zamyšlení nad podstatou parafrází *Gendži monogatari*. Haruo Shirane, editor prvně jmenovaného díla, které se zabývá recepcí a kulturní produkcí *Gendži monogatari* v průběhu dějin, ve své úvodní kapitole s titulem *The Tale of Genji and the Dynamics of Cultural Production: Canonization and Popularization* tuto kulturní produkci stručně shrnuje a hovoří například o „čtenářské“ a „spisovatelské“ recepci, kdy tou první chápe takový přístup, který klade důraz především na četbu, interpretaci a předávání díla dále. Do této kategorie řadí sebrané rukopisy, komentáře, poznámkované a komentované edice, kritiky, studie, genealogie postav, chronologie, učebnice a antologie. Spisovatelská recepce je pak podle Shiraneho zdrojem pro literární produkci, v rozsahu od stylistického vzoru po objekt různých aluzí, parodií, pastišů, přehledů, adaptací a překladů. Shirane také zmiňuje, že *Gendži monogatari* bylo základem pro přetvoření (basis for re-creation) v řadě rozličných médií, a upozorňuje, že specifickým rysem tohoto díla je právě to, že je bohatě zpracováváno jak čtenářsky, tak spisovatelsky.⁶ V podstatě synonymně k těmto dvěma přístupům pak působí koncept pietistických a kanibalistických překladů či recepcí, který si Shirane vypůjčuje od Serge Gavronskyho⁷.

⁶ Markus, 1992, s. 9.

⁷ Tamtéž, s. 40.

Shirane tvrdí, že dynamika *ga/zoku*⁸, která je v populární literatuře období Edo přítomna často, byla kanibalistická tím, že „vysoký“ klasický text adaptovala na „nízkou“ dobovou realitu.⁹ Dílo *Nise Murasaki inaka Gendži* Shirane popisuje buď jednoduše pomocí slova *gōkan* 合巻, což je dobový název žánru/formátu díla, nebo je označuje za smíšeninu různých děl, období a postav.¹⁰

V publikacích, jež se zabývají dějinami či encyklopedickým přehledem japonské literatury, bývá, pokud vůbec, Rjútei Tanehiko a jeho dílo zmiňován často pouze telegraficky. V této kategorii se mu snad nejrozsáhleji věnuje Donald Keene, který mu ve svém *World Within Walls* zaměřeném na literaturu období Edo věnuje několik stránek, které zakončuje tvrzením, že Tanehikova „současná verze“ (latter-day version) *Gendži monogatari* byla ve své době populární, ale modernímu čtenáři nemá prakticky co nabídnout, když například tvrdí, že „nekonečné zápletky spíše nudí, než aby zaujaly“¹¹. *The Princeton Companion to Classical Japanese Literature* je ve svém záznamu o Tanehikovi významně stručnější, avšak podobně kritický, když uvádí, že *Nise Murasaki inaka Gendži* „není adekvátní odpovědí na *Gendži monogatari*, ale není ani neumělou parodií,“ a zjevně pod vlivem kritiky autorova rivala Kjokuteie Bakina uvádí, že se Tanehiko Bakinovi jako autor nemohl rovnat.¹² Kato Shuichi se například ve své známé sérii *A History of Japanese Literature* z roku 1983¹³ o Tanehikovi vůbec nezmiňuje.

V českých přehledech japonské literatury se o Tanehikovi a jeho dílu mnoho podrobností nedozvíme. Miroslav Novák věnuje ve svých skriptech *Japonská literatura I.* jeden odstavec autorovi a jeden jeho nejslavnějšímu dílu, kde je popisuje a přirovnává k v té době populárním „překládům, úpravám a napodobením“ čínských příběhů.¹⁴ Zdenka Švarcová ve svém díle *Japonská literatura 712–1868* dílo zmiňuje prakticky pouze v jedné větě, kdy je řadí mezi parodickou literaturu.¹⁵ *Slovník japonské literatury* Vlasty Winkelhöferové pak Tanehikovi věnuje jednu necelou stranu a „*Falešnou Murasaki a venkovského*

⁸ Lze přeložit jako *vznešený/lidový* – o této dynamice se zmíním podrobněji později.

⁹ Shirane, *The Tale of Genji and the Dynamics of Cultural Production : Canonization and Popularization*, 2008, s. 41.

¹⁰ Na straně 8 je to „a *gōkan* mélange of characters and historical periods“, na straně 37 pak „a unique hybrid of different texts and historical periods (Heian, Muromachi, and Edo).“ Shirane, 2008.

¹¹ Keene, *World Within Walls*, 1999, s. 433.

¹² Miner; Odagiri; Morell. *The Princeton Companion to Classical Japanese Literature*, 1998, s. 222.

¹³ V roce 1983 vyšel díl věnující se literatuře období Edo s podtitulem *The Years of Isolation*. Shuichi, *A History of Japanese Literature*, 1983.

¹⁴ Novák, *Japonská literatura I.*, 1989, s. 123.

¹⁵ Švarcová, *Japonská literatura 712–1868*, 2005, s. 171.

Gendžiho“ označuje za „druh parodické adaptace klasického Příběhu o Gendžim“. ¹⁶ Je tedy patrné, že dílu, s ohledem na to, jaký význam mělo ve své době, nebylo ve srovnání s jinými věnováno mnoho pozornosti a že ani uváděné informace nejsou ve shodě. Problému parodičnosti jednotlivých zkoumaných děl se budu věnovat později, ale ani pojem *adaptace*, asi nejběžnější překlad termínu *hon'an*, používaného v nejvýznamnějších japonských pracích o *Nise Murasaki inaka Gendži*, není přijímán bez výhrad.

Problematickosti označení adaptace se věnuje podrobněji Emmerich, který říká, že „*Inaka Gendži* není derivativní adaptací *Gendžiho*. Je to neobyčejně bohaté, hravé a erudované zpracování (reworking) okouzující směsí dřívějších textů, obrazů a zápletek.“ ¹⁷ Emmerich tvrdí, že jak překlad, tak adaptace jsou vlastně způsoby, jak číst text. ¹⁸ Tedy, že čtenář se může i nemusí rozhodnout ten či který text číst jako adaptaci textu jiného. Emmerich často operuje s pojmem *náhrada* (replacement), jehož použití vysvětluje takto:

Toto mám především na mysli, když mluvím o "nahrazování" textu: kanonizaci jako kontinuální nahrazování kanonických textů novými, odlišnými verzemi sebe samých, které neodpovídají pouze potřebám autoritativních institucí, jejichž zájmem je zachování a rozšíření jejich vlastních hodnot a ideologií, ale také potřebám jejich konzumentů; literární kánon jako ohromnou výstavní síň dvojníků, řadu zástupných symbolů.

V reálném světě skutečně náhrady nemusí být doslovné překlady nebo ani překlady, jež nahrazují slovo obrazem: stačí jakýkoli text nebo objekt, pokud svým čtenářům nebo konzumentům umožní podílet se na společenském aktu oceňování příběhu, jenž má reprezentovat. ¹⁹

Když potom zpochybňuje myšlenku, že *Nise Murasaki inaka Gendži* bylo čteno jako adaptace, odůvodňuje to právě tím, že běžný čtenář té doby pravděpodobně neznal *Gendži monogatari* natolik, aby pro něj, alespoň zpočátku, *Nise Murasaki inaka Gendži* mohlo představovat jeho náhradu. ²⁰

V japonštině pochopitelně existuje více zdrojů, jež se *Nise Murasaki inaka Gendži* zabývají, ale ucelených rozsáhlejších zdrojů také není mnoho. Uznávaným a často citovaným autorem je již zmiňovaný Jamaguči Takeši, který byl aktivní především ve dvacátých letech 20.

¹⁶ Winkelhöferová, *Slovník japonské literatury*, 2008, s. 244.

¹⁷ Emmerich, *The Splendor of Hybridity*, 2008, s. 213.

¹⁸ Emmerich, *The Tale of Genji: translation, canonization, and world literature*, 2013, s. 34.

¹⁹ Tamtéž, s. 11.

²⁰ Tamtéž, s. 34–35.

století, kdy vydal řadu studií o populární literatuře období Edo a jejích autorech, včetně Tanehika. V roce 1928 editoval vydání *Nise Murasaki inaka Gendži*, kde vyšly i nedokončené a dříve nevydané kapitoly 39 a 40. V jeho sebraných spisech můžeme nalézt značný objem textu, který se rovněž tomuto dílu věnuje, konkrétně hlavně obecné pojednání *Nise Murasaki inaka Gendži ni cuite* (O Nise Murasaki inaka Gendži) a další stati.²¹

Do dnešní doby jedinou studií, jež se dílem zabývá v rozsahu celé knihy, je *Gendži monogatari Nise Murasaki inaka Gendži hikaku ronkó* (tedy Srovnávací studie Gendži monogatari a Nise Murasaki inaka Gendži) z roku 1976, ve které její autor Sató Kaneharu detailně porovnává obě díla se zaměřením především na Tanehikův přístup k práci s textem *Gendži monogatari*, na problémy, které musel řešit při převodu díla do odlišné formy pro odlišné publikum, a na to, jak se liší hodnoty, na kterých jsou obě díla založena, a jak byla díla jejich působením ovlivněna. Poslední, rozsáhlá část díla, je potom věnována detailnímu srovnání ženských postav, se kterými se hlavní hrdinové obou děl setkávají.²²

Jiným parafrázím, kterými se budu v této práci zabývat, se věnuje v posledních letech Rebekah Clements. Ve svých článcích *Rewriting Murasaki: Vernacular Translation and the Reception of Genji Monogatari during the Tokugawa Period* z roku 2013 a *Cross-dressing as Lady Murasaki – Concepts of Vernacular Translation in Early Modern Japan* z roku 2014 se zabývá díly, která chápe jako překlady *Gendži monogatari* do lidového jazyka (používá pojem „vernacular translations“) a analyzuje přístupy jejich autorů, jak co se týče samotného převodu heianského příběhu do modernějšího jazyka, tak co se týče jejich reflexe vlastní činnosti.²³ Své bádání Clements zúročuje v monografii z roku 2015 o překladatelské aktivitě v období Edo s titulem *A Cultural History of Translation in Early Modern Japan*, kde autorka argumentuje, že překladatelská tradice v Japonsku nezačala s obdobím Meidži, ale že má hlubší kořeny, které jsou patrné právě v období Edo. Ačkoliv je její bádání zaměřeno na historii překladu, přináší řadu velmi důležitých postřehů, k nimž se v průběhu práce vrátím.

²¹ Viz Jamaguči, *Jamaaguči Takeši zenšú dai jonkan*, 1972.

²² Viz Sató, *Gendži monogatari Nise Murasaki inaka Gendži hikaku ronkó*, 1976.

²³ Viz Clements, *Vernacular Translation and the Reception of Genji Monogatari during the Tokugawa Period*, 2013 a Clements, Rebekah. *Cross-dressing as Lady Murasaki – concepts of vernacular translation in early modern Japan*, 2014.

V kapitole věnované překladům z klasické do aktuálnější japonštiny, což je podle Clements mimochodem oblast, která byla v bádání o překladech doposud zanedbávána²⁴, se autorka věnuje nejvíce „lidovým překladům“ *Gendži monogatari*, jichž nalézá největší množství, ale do svého bádání zahrnuje kromě sbírek poezie *Kokin wakašú* 古今和歌集 (Sbírka starých a současných básní²⁵) a *Ogura hjakunin iššu* 小倉百人一首 (Sto básní od sta básníků z Ogury²⁶) i další heianský příběh *Ise monogatari* 伊勢物語 (Příběhy z Ise²⁷). Ve snaze zmapovat změny v přístupu zpracovávání klasických děl se přístup Clements podobá přístupu mému, avšak zčásti se liší penzem zkoumaných děl. Clements o textech, které zkoumá, říká, že „jde většinou o reflexe zdrojového textu v jiném lingvistickém médiu, které ponechávají většinu dějové linky nebo podstaty obsahu vcelku (například parodie tak nejsou hlavním předmětem zájmu této studie).“²⁸ Zatímco pro Clements je tedy kritériem výběru relativní věrnost originálu (byť například zkrácená vydání ze svého zkoumání vyčleňuje) a snaha autora zprostředkovat těžko srozumitelný text novému publiku, pro mne bude rozhodující především popularnost díla, což je kritérium, které osvětlím později.

Těmto lidovým překladům, jak je nazývá Clements, se jiné anglické texty ve významnější míře prakticky nevěnují. Japonských zdrojů je opět pochopitelně více, avšak soustředěná snaha o zkoumání těchto děl ve větším měřítku, a ne jenom izolovaně, je nepatrná. Práci, která se nejvíce tematicky blíží mému záměru, je článek *Kinsei zenki šósecu to Gendži monogatari* – *Fúrjú Gendži monogatari wo čúšin ni* (Novely první poloviny předmoderní doby a *Gendži monogatari* – zaměřeno na *Fúrjú Gendži monogatari*) od Kawamoto Hitomi, která vybraná díla analyzuje ve vztahu k originálnímu *Gendži monogatari* a podrobuje zkoumání i postupy jejich autorů.²⁹ Tento článek je součástí monografie *Kóza Gendži monogatari kenkjú dai gokan: Edo džidai no Gendži monogatari* (Sborník výzkumu *Gendži monogatari*, díl pátý, *Gendži monogatari* v období Edo), která se zabývá parafrázemi *Gendži monogatari* napříč různými žánry produkovány v období Edo od divadelní přes prozaickou a poetickou tvorbu až po odborné práce. Kvůli takovéto vysoké žánrové rozmanitosti se tu však populární literatury, jak ji vnímám já, přímo týká jen výše zmiňovaný článek a jeden další článek zaměřený na *Nise Murasaki inaka Gendži*.

²⁴ Clements, *A Cultural History of Translation in Early Modern Japan*, 2015, s. 6.

²⁵ Překlad názvu podle Švarcová, 2005, s. 206.

²⁶ Překlad názvu podle Winkelhöferová, 2008, s. 101.

²⁷ Překlad názvu podle Švarcová, 2005, s. 182.

²⁸ Clements, 2015, s. 15.

²⁹ Viz Kawamoto, *Kinsei zenki šósecu to Gendži monogatari* – *Fúrjú Gendži monogatari wo čúšin ni*, 2007.

V japonské odborné literatuře se obecně *Gendži monogatari* v období Edo věnují i další monografie, jako je kolektivní monografie editovaná Suzukim Ken'ičim *Gendži monogatari no hensókjoku – Edo no širabe* (Variace *Gendži monogatari* – průzkum období Edo)³⁰, která se zabývá vlivem *Gendži monogatari* na řadu literárních děl různých žánrů, jeho zpracováními v učených spisech a nakonec i jeho vlivem na produkty materiální kultury období Edo. Článků relevantních pro mou práci je zde opět relativně málo. Kromě *Nise Murasaki inaka Gendži* je tu rozebírán například vliv *Gendži monogatari* na populární dílo Ihary Saikakua 井原西鶴 *Kóšoku ichidai otoko* 好色一代男 (Největší rozkošník³¹) a další díla určená pro širší čtenářstvo, avšak tyto vlivy nejsou vždy dostatečně silné pro to, aby díla šla zařadit mezi parafráze původního heianského příběhu. Monografie Šimizu Fukuko nazvaná *Gendži monogatari hanpon no kenkjú* (Výzkum *Gendži monogatari* v dřevotisku) je také důležitým zdrojem, který se věnuje především různým edicím *Gendži monogatari* včetně zjednodušených a ilustrovaných, avšak drží se pouze v mantinelech děl, která lze označit za edice samotného *Gendži monogatari*, ne však za jeho parafráze. Přesto z něho budu čerpat informace o počátcích vydávání *Gendži monogatari* a o raném vývoji doprovodných ilustrací.

Existují i díla zaměřená na *Ise monogatari* a jeho změny a recepci v období Edo. Jako příklad lze uvést opět dílo Suzukiho Ken'ičiho *Ise monogatari no Edo: koten imédži no džujó to sózó* (Edo *Ise monogatari*: přejímání a tvorba klasického obrazu)³² či novější dílo nazvané *Ise monogatari sózó to hen'jó* (*Ise monogatari*, tvorba a proměny)³³. Ale i u druhé zmíněné monografie v zásadě platí, že zaměření na populární literaturu je spíše marginální a omezuje se jen na několik málo kapitol. Ve světle výše uvedeného bych si dokonce troufnul tvrdit, že v současné době jsou populární parafráze klasické literatury v období Edo téma, které v momentálně nachází větší odezvu na Západě než v Japonsku.

Pokud je mi známo, doposud nevznikla studie, která by se snažila souhrnně zmapovat proměny populárních parafrází, a porovnávat tak ve větší míře parafráze z počátku 18. století (těmi hlavně se zabývá Clements) s *gókanem* typu *Nise Murasaki inaka Gendži*, který vznikl více než o sto let později. Vysvětluji si to tím, že díla nemají jednoznačnou historickou spojitost a vysledovat mezi nimi jednoznačné návaznosti či vzájemné vlivy není jednoduché. Jedná se o díla, která vznikala za odlišných podmínek odlišnými způsoby, ale pokud se

³⁰ Viz Suzuki (ed.), *Gendži monogatari no hensókjoku – Edo no širabe*, 2003.

³¹ Překlad názvu podle Švarcová, 2005, s. 180.

³² Viz Suzuki, *Ise monogatari no Edo: koten imédži no džujó to sózó*, 2001.

³³ Viz Jamamoto; Mostow (eds.). *Ise monogatari sózó to hen'jó*, 2009.

budeme na věc dívat z hlediska vývoje samotných příběhů a způsobu jejich vyprávění, domnívám se, že parafráze klasických narativních textů jsou velmi zajímavým materiálem v tom, že přeci jen mají jednoznačně společný vzor, což umožní zřetelněji vidět očekávatelné rozdíly, které by jinak mohly být vysvětleny například pouhou rozdílností námětů. Jaká díla tedy nakonec budou předmětem mého zkoumání, se pokusím definovat nyní při představení základních pojmů a ve čtvrté části práce pak představím jednotlivá díla podrobně.

2.1 Ukotvení a vysvětlení základních pojmů

Z předcházejícího přehledu dosavadního bádání na poli zkoumané problematiky lze mimo jiné vyčíst, že pro označení děl, která vznikla na základě kreativního zpracování určitého zdrojového materiálu (zde hlavně *Gendži monogatari*), je využívána celá škála pojmů. Tato rozmanitost může být vysvětlena zčásti tím, že pro označení různých děl musí být využity různé termíny. Díla z počátku 18. století, která se relativně věrně drží své předlohy, například Rebekah Clements označuje za „lidové překlady“, zatímco pro popis *Nise Murasaki inaka Gendži* jsme viděli pojmy jako adaptace, přepracování (reworking), „smíšenina děl“ a jiné. Zároveň se však v těchto označeních promítají i potřeby badatelů, kteří těmito pojmenováváním zároveň nevyhnutelně vyjadřují svůj postoj k těmto dílům.

2.1.1 Populární parafráze děl klasické japonské literatury

V současné době, kdy neexistuje práce, která by se zabývala všemi těmito díly zároveň, existuje pouze mnoho různých pojmů označujících různá díla, které jsou zároveň přizpůsobeny potřebám jednotlivých textů, ve kterých jsou použity. Pro potřeby zastřešení těchto pojmů v tomto textu jsem se rozhodl zvolit pojem *parafráze*, který vnímám jako dostatečně obecný, aby pojal všechna zkoumaná díla, a zároveň díky tomu, že se jedná o výraz, který není běžně v podobných pracích využíván, tolik neevokuje určitý druh přístupu k originálnímu textu (v tomto případě nejčastěji ke *Gendži monogatari*) aplikovaný jednotlivými autory, kteří ho ve svých dílech využili. Výrazy jako *adaptace* nebo *přepracování* (reworking – možno najít například v textech Shiraneho či Emmericha pro označení *Nise Murasaki inaka Gendži*) by svou šíří také díla mohla obsáhnout, avšak slovo *adaptace* je dle mého názoru významově zatíženo množstvím například filmových adaptací, kvůli kterým může existovat představa, že adaptace tkví v přizpůsobení vlastností originálního díla potřebám nového formátu, do kterého je převáděno, což může přinést například nevyhnutelné zkracování, ale kromě změny média k velkým proměnám nedochází. Linda Hutcheon ve své knize *Theory of Adaptation* dochází k závěru, že vhodným

přirovnáním pro adaptaci příběhů je adaptace biologických organismů, a říká, že „adaptace je způsob, jakým se příběhy vyvíjejí a mutují, aby se hodily do nových časů a míst,“³⁴ což je názor, s nímž souhlasím, a v tomto významu bych neměl problém slovo *adaptace* využít. Avšak s ohledem na jeho běžné využití se domnívám, že slovo adaptace více svádí k tomu, aby pouhé označení díla tímto pojmem způsobilo, že jej budeme číst již s jasnou představou o tom, jaký je jeho vztah k dílu, ze kterého vychází, což koresponduje i s výše uvedenou Emmerichovou kritikou tohoto pojmu. Slovo *přepřacování* naopak vnímám jako teoreticky nedostatečně ukotvené na to, aby bylo vhodnější než parafráze, a zároveň, přinejmenším mně osobně, evokuje pouhou aktualizaci stávající látky.

Pojem parafráze definuje například Lexikon literárních pojmů L. Pavery a F. Všetického jako „umělecké dílo nebo jeho část, vytvořené na základě analogie k jinému dílu nebo jeho části s tím, že nově vzniklé dílo zachovává některou složku původního díla,“ upozorňuje na možnou záměnu s adaptací, kterou tedy vnímá odlišně³⁵, a dodává, že „pokud není parafrázován text v celistvosti, může jít např. o aluzi nebo citát.“³⁶ Tato definice této práci vyhovuje nejenom v tom, že předpokládá, že vzniklé dílo zachová nějakou část díla původního, ale také v tom, že upozorňuje na možnost, že i díla, která takovéto prvky obsahují, nemusí být parafrázemi, pokud není parafrázován text v celistvosti, což je důležitá podmínka.

Děl odkazujících na *Gendži monogatari* bychom našli nespočetné množství, například už jen z toho důvodu, že básně obsažené v tomto příběhu se staly součástí poetického kánonu a jejich citace či parafráze se vyskytují v širokém spektru textů. Na druhé straně však nelze (nebo alespoň já v této práci nemohu) trvat na tom, aby byl původní příběh zpracován ve svém plném rozsahu, jelikož by to v případě díla rozsahu *Gendži monogatari* diskvalifikovalo v podstatě všechna volněji parafrázovaná díla, z nichž žádné nebylo vydáno v rozsahu, který by pokryl tento příběh od začátku do konce. Proto se omezím pouze na podmínku, že parafráze původního díla musí tvořit podstatnou část díla výsledného. Zároveň, abych vyloučil texty, které jsou pouhými překlady či zkrácenými edicemi klasických děl bez

³⁴ Hutcheon, *A theory of adaptation*, 2006, s. 176.

³⁵ Adaptace je v Lexikonu literárních pojmů rozdělena do tří kategorií podle oboru, ve kterém je pojem použit, kdy může jít o: 1) adaptace podle textologie, které nenarušují původní kompoziční ani jazykový plán a mají text přinést novému publiku (dětem, čtenářům jiného historického období), 2) adaptace v teorii překladu, kdy je starší dílo přizpůsobeno současnému čtenáři a jde v zásadě o eliminaci rušivých (nejasných a zavádějících) prvků, 3) adaptace v dramatickém umění, ve filmu a v televizi, kdy dochází zásadním zásahem do původní struktury díla ke vzniku nového žánru a nového díla. Pavera, Všetická, *Lexikon literárních pojmů*, 2002 s. 9–10.

³⁶ Pavera; Všetická, 2002, s. 265.

výrazných tvůrčích změn, přidávám podmínku, že výsledné dílo nesmí vzniknout pouze doslovným překladem či eliminací částí původního textu. U děl, kde bude toto rozlišení diskutabilní, se pokusím případné zařazení či nezařazení zdůvodnit zvlášť.

Tímto je však otázka předmětu zkoumání vyřešena pouze z části, protože se nehodlám zabývat všemi parafrázemi, nýbrž jen těmi populárními. Na to, co je to populární literatura, lze nahlížet ze dvou směrů. Jedním vysvětlením může být, že populární je taková literatura, kterou čte mnoho lidí a dílo má tedy vysokou *popularitu*. Druhý přístup nebude pak zaměřen na to, jak dílo vnímají čtenáři, ale na to, jak a pro koho je koncipováno. Podle tohoto druhého přístupu by pak populárním dílem bylo dílo, jež nese určité znaky *populárnosti*. Tento druhý přístup je přístupem teoretiků, kteří literaturu dělí na uměleckou, folklórní a právě populární. Jako příznačné prvky populární literatury uvádí v *Lexikonu literárních pojmů* Pavera: „napínavost, zobrazování neobyčejných životních osudů a dramatických událostí, avšak málo pravděpodobných, bez prvotní motivace a bez hlubšího rozboru psychiky postav s cílem pobavit čtenáře a působit na jeho city.“³⁷ Sylva Fischerová ve svém článku *Starodávňý a moderní plevel: pokus o vymezení* problematizuje takto zjednodušující „učebnicové“ vnímání populární literatury a uvádí příklad, dle kterého se tato vyznačuje „konvenčností, syžetovými schématy a stereotypy (...), orientací na dobrodružný děj a atraktivní náměty, přičemž jako celek prý postrádá tvůrčí invenci.“³⁸ Doplnuje, že v pohledu současných teoretiků je v otázce populární literatury kladen důraz hlavně na „vědomě druhotný proces tvorby“³⁹ obnášející bohatství odkazů na kánon, což je jev, který bude v této práci rovněž výborně viditelný. K nařčení z nedostatku tvůrčí invence uvádí Fischerová například: „Horizont očekávání čtenáře paraliterárních děl podle Couégnase vypadá následovně: žánr přináší potěšení z konformity a opakování, v tomto rámci se nicméně čeká na potěšení z novosti, čtenář chce být *překvapen*, což je pro fungování paraliterární narativity zásadní.“⁴⁰

Dělení literatury na uměleckou či vysokou, lidovou a populární pro potřeby této práce dává smysl, neboť se zabývá obdobím, kdy literatura díky rozvoji tisku a gramotnosti přestává

³⁷ Pavera; Všeticka, 2002, s. 284.

³⁸ Fischerová, *Starodávňý a moderní plevel, pokus o vymezení*, 2016, s. 23. Fischerovou použitý "učebnicový" zdroj je Toman, J. *Trivialita a kýč v literatuře pro děti a mládež*, Brno: Cerm, 2000. s 3–4.

³⁹ Fischerová, 2016, s. 24

⁴⁰ Fischerová, 2016, s. 27. Odkazuje se na Couégnas, D. *Introduction à la paralittérature*, Paris: Seuil 1992. s. 67–68.

být výsadou elit a širší publikum již není odkázáno pouze na folklórní tvorbu, nýbrž je mu nabízena právě literatura populární. Lze očekávat, že parafráze klasických děl určených širším vrstvám čtenářů budou do textu původně „vysoké“ literatury elit vetkávat populární prvky, a bude zajímavé tento proces sledovat. Zároveň však kvůli vysoké propojenosti s touto vysokou literaturou budou pravděpodobně některé tyto populární prvky utlumeny. Proto by bylo těžké okruh zkoumaných děl vymezit jenom na základě těchto „popularizačních“ prvků. Z toho důvodu jsem se rozhodl obrátit se zároveň i k osobám autorů a záměru tvůrců těchto děl. Rekonstrukce záměru autora je činnost, jež byla řadou literárních teoretiků problematizována, a není ani mou ambicí se pouštět do podrobných interpretací, jejichž cílem by bylo odhalit nevyslovené záměry spisovatelů. Domnívám se ale, že podle několika objektivních kritérií lze stanovit, zda mělo to či ono dílo formální náležitosti populárního díla. Těmi jsou především jazyková a fyzická dostupnost díla. Pro zjednodušení pak budu předpokládat, že jazykově dostupné bylo takové dílo, které je psané japonsky a je zapsáno převážně slabičnou abecedou a při výskytu složitějších čínských znaků využívá k doplnění jejich čtení opět slabičnou abecedu. Za fyzicky dostupné dílo pak budu považovat takové dílo, které vyšlo tiskem. Tato podmínka vyloučí některá rukopisná díla, avšak zároveň znamená, že budou zkoumána pouze taková díla, u kterých jejich nakladatelé předpokládali přinejmenším navrácení investice, tzn. předpokládali alespoň nějakou míru popularity, kterou jinak mnohdy nelze jednoznačně ověřit. Vedlejším kritériem pak může být i to, zda byl autor díla zároveň autorem jiných děl s podobnými prvky popularity.

Tímto je v zásadě definován charakter výsledných děl, avšak ještě je třeba vymezit okruh děl zdrojových, ze kterých budou zkoumané parafráze vycházet. Byť například Hellen McCullough do své antologie *Classical Japanese Prose* jednoduše volí díla z „klasického období“, které definuje jako dobu, kdy převládaly kulturní a estetické hodnoty heianského dvora, a klade je do doby mezi devátým a sedmnáctým stoletím,⁴¹ to, jaká díla jsou označována za klasická, je otázkou toho, jaký literární kánon je zrovna tím převládajícím, a logicky se tak vnímání klasických děl proměňuje. Touto problematikou se zabývá kolektivní monografie *Inventing the Classics: Modernity, National Identity, and Japanese Literature*, kterou editovali Haruo Shirane a Tomi Suzuki. Shirane ve svém úvodu k této monografii uvádí řadu různých aspektů, které ovlivňují kanonizaci děl, jako jsou například jejich

⁴¹ McCullough, *Classical Japanese prose : an anthology*, 1990, s. 1.

komentování, využití ve školních osnovách, zařazování textů do antologií, jejich využití v ideologických systémech a podobně.⁴² Vzhledem k tomu, že nejenom docházelo k proměnám kánonu, ale navíc ještě existovala i řada různých soupeřících kánonů, což Shirane dále popisuje ve svém článku *Curriculum and Competing Canons*⁴³ v téže monografii, rozhodl jsem se, že upustím od definice klasiky na základě vlastností těchto textů a omezím se prostě na narativní texty období Heian (794–1185), které se mimochodem největšího ocenění dočkaly až v období Meidži, jak popisuje Suzuki ve svém článku *Gender and Genre: Modern Literary Histories and Women's Diary Literature*.⁴⁴ Nakonec možná i samotné zjištění, jaké heianské texty byly nejčastěji parafrázovány, snad pomůže odhalit, která díla měla jaký význam pro autory populární literatury. Parafrázována byla samozřejmě i pozdější narativní díla, ale ta jsem se rozhodl vypustit především z praktického důvodu nutnosti omezit objem literatury a také z toho důvodu, že období Heian je od období Edo odděleno několikasetletým obdobím vlády vojenské vrstvy, často obecně shrnovaným jako „japonský středověk“, a návrat autorů období Edo až k literární tradici období Heian je pak výrazněji vědomým čerpáním z relativně daleké minulosti, spíše než plynulým navázáním na méně vzdálenou literární praxi, což je pro účely této práce zajímavé.

2.2 Pojmy označující typy děl a tvůrčí strategie

Již při vymezování pojmu *parafráze* jsem narazil na několik možných konkurenčních výrazů a rovněž jsem v části mapující dosavadní výzkum uvedl řadu termínů, které jsou různými teoretiky používány pro popis jednotlivých děl. Tam jsme se setkali například s pojmy *adaptace*, *parodie* či *překlad*.

Hned zkraje je třeba vyřešit základní otázku toho, zda je v práci pro použití takovýchto pojmů vůbec prostor. Již ze stručného přehledu prací o *Nise Murasaki inaka Gendži*, jež je těžištěm této práce, vyplývá, že označení typu *adaptace* nebo *parodie* zde není možné jednoduše využít bez dalšího upřesňujícího vysvětlení, protože by to bylo nutným zjednodušením, které z podstaty zaměření této práce není žádoucí. Proto bych se podobným označením rád vyhnul, ale zároveň chápu jejich hodnotu pro snadnější ukotvení díla v rámci zažitých žánrů a konceptů. Proto je nebudu používat jako termíny označující žánr či podstatu

⁴² Shirane, Introduction : Issues in Canon Formation, 2000, s. 3.

⁴³ Viz Shirane, Curriculum and Competing Canons, 2000.

⁴⁴ Viz Suzuki, Gender and Genre: Modern Literary Histories and Women's Diary Literature, 2000.

celého díla, ale jako označení strategií, případně jako komplexů strategií, u nichž se pokusím ověřit, zda v dílech byly použity, případně do jaké míry.

2.2.1 Adaptace

Jak jsem již zmínil výše, chápání pojmu adaptace jako procesu, kterým se „příběhy vyvíjejí a mutují, aby se hodily do nových časů a míst,“ které prosazuje Linda Hutcheon, je přístupem, s nímž se dokáží ztotožnit, a který se i do jisté míry překrývá se zmiňovanou myšlenkou *náhrad* textů, kterou využívá Emmerich. V tomto významu se však pojem adaptace v podstatě překrývá s mým využitím pojmu parafráze, což v důsledku znamená, že bychom všechna zkoumaná díla mohli označit bez velkého váhání, ovšem také bez valného přínosu, za adaptace. Zde tedy považuji za užitečné hledat jednotlivé strategie, které jsou v adaptačním procesu využívány, a neptat se, jestli je celé dílo adaptací, ale spíše zkoumat co, jak a za jakým účelem bylo přizpůsobeno.

L. Pavera v *Lexikonu literárních pojmů* píše:

Adaptované dílo se nachází na rozhraní mezi původním dílem a textem přizpůsobeným specifickým podmínkám a cílům recepcce. Na jeho tvorbě se vždy podílejí dva principy: tvořivý a reproduktivní. Buď se původní text rozšiřuje (amplifikace), nebo dojde k vynechání některých jeho částí (eliminace); speciálním případem adaptace je potom vznik nového textu na základě dvou nebo více různých textů (kontaminace).⁴⁵

Zdá se, že Pavera předpokládá, že při adaptaci bude vybrána jedna ze zmiňovaných strategií, ale troufнул bych si tvrdit, že i využití dvou nebo všech tří strategií v jednom textu bude velmi běžné.

Linda Hutcheon říká, že adaptace někdy, byť ne vždy, obnáší i změnu média a otázku média jako materiálního prostředku vyjádření adaptace považuje za zásadní⁴⁶ a na konkrétních příkladech adaptací, jež obnášejí změnu média, ilustruje využití několika adaptačních strategií. Snad právě proto, že se Hutcheon podrobněji zabývá i otázkou specifičnosti jednotlivých médií, tedy toho, do jaké míry jsou postupy v tom či onom díle ovlivněny zákonitostmi média, jímž jsou přenášeny, uvádí téměř výhradně takové případy, kde dochází ke změně média. Zabývá se tak přechody mezi *předváděním* a *vyprávěním*, případně přechodem mezi více formami *předvádějících* médií (například přechod mezi filmem a

⁴⁵ Pavera; Všetická, 2002, s. 10.

⁴⁶ Hutcheon, 2006, s. 34.

muzikálem) či dokonce přechodem mezi interaktivními a jinými médii.⁴⁷ Adaptace literárních děl v jiných literárních dílech tak zůstávají mimo její zájem, byť bychom zajisté dokázali sledovat například specifičnost nejen jednotlivých médií, ale i jednotlivých žánrů. V zásadě ale budeme určitou změnu formy sledovat u všech druhů adaptace.

Hutcheon ve svém díle na konkrétních příkladech především filmových adaptací ukazuje i konkrétní postupy, mezi nimiž nalezneme i amplifikaci a eliminaci, byť je Hutcheon popisuje například výrazy jako *adice* či *kondenzace*.⁴⁸ Zmiňuje také další jevy, které v přechodu od vyprávění k předvádění sledují jiní teoretici. Tyto jevy se primárně týkají přechodu od textového média do média audiovizuálního, jako je divadlo či film, což se může jevit pro tuto práci jako nerelevantní, avšak do jisté míry je budeme moci sledovat přinejmenším v díle *Nise Murasaki inaka Gendži*, které je nejen silně propojeno se svou vizuální stránkou, ale nese i výrazné stopy přechodu od vyprávění k předvádění.

Jedním z těchto jevů je například nutnost *dramatizace*, tedy převod popisů, vyprávění a vyjádřených myšlenek do promluv, jednání, zvuků a vizuálních obrazů provázený zviditelněním a zeslyšitelněním konfliktů a ideologických rozdílů,⁴⁹ což je vlastně projev *externalizace*. Ta má též blízko dalšímu jevu viditelnému ve vizuálních adaptacích psaných textů, kterým je využití *indexů* a *ikonů*, tedy konkrétních lidí, míst a věcí, namísto *symbolů* a konvenčních znaků užívaných v literatuře.⁵⁰

Pro lepší pochopení adaptačních strategií je také zajímavé zamyšlení nad jejich účelem. Hutcheon vidí přitažlivost adaptací v jejich míšení repetice a jinakosti či povědomých prvků a inovace a půjčuje si i myšlenku G. Kublera, když říká, že lidé jsou vždy rozpolcení mezi touhou navrátit se ke známému vzorci a touhou se mu vymanit útekem k nové variaci.⁵¹ Mimo to se věnuje i motivacím autorů adaptací, jež vidí jako velmi rozmanité, sahající od záměru adaptovaný text nahradit či zpochybnit, přes snahy o vypůjčení "kulturního kapitálu" originálu či prosazení své ideologie až po touhu vzdát adaptovanému dílu hold.⁵²

⁴⁷ Viz Hutcheon, 2006, s. 38–52.

⁴⁸ Tamtéž, s. 36–37.

⁴⁹ Tamtéž, s. 40. Podle Lodge, D. Adapting *Nice Work* for Television. In Reynolds, P. (ed.) *Novel images: Literature in Performance*. London and New York: Routledge, 1993, s. 196–200.

⁵⁰ Tamtéž, s. 43. Podle Giddings; Selby; Wensley. *Screening the novel: The theory and practice of literary dramatization*. London: Macmillan, 1990, s. 6.

⁵¹ Tamtéž, s. 114 a 173.

⁵² Tamtéž, s. 7 a 91–94.

Předpokládám, že pokud budeme schopni u využití jednotlivých strategií odhalit či alespoň odhadnout jejich motivaci, bude jejich popis o to přesnější.⁵³

Paverou zmíněný postup *kontaminace*, tedy kombinace více zdrojů, není u Hutcheon zmíněn vůbec, snad proto, že taková kombinace není principiálně adaptační strategií a vyskytuje se pouze v určitých případech, což také Pavera poznamenává. Ve zkoumaných dílech se však i s tímto postupem v určitých případech setkáme, a proto bych se mu zde na tomto místě krátce věnoval. Pokud má dílo být stále nazýváno adaptací a ne například literární koláží, předpokládám, že v něm bude zřetelné, které dílo je jeho hlavním zdrojem, a další případná díla budou použita pouze podružně například ve formě aluzí. Zde opět můžeme zkoumat, jakým způsobem, případně za jakým účelem jsou vedlejší zdroje využívány.

2.2.2 Sekai a šukó

Se zmíněnou *kontaminací* souvisí i princip tvorby, který je typický pro japonskou populární tvorbu období Edo. Tím je specifická i kombinace prvků *sekai* 世界 a *šukó* 趣向 (čili *svět a zápleтка*)⁵⁴, kterou najdeme především v tvorbě her divadla *kabuki* a *džóruri*, ale tyto převážně divadelní termíny je možné aplikovat i na literaturu, což vzhledem k provázanosti edské populární literatury a divadla není překvapivé.

Postupy autorů her kabuki, kteří kombinovali *sekai* a *šukó*, popisuje například Hattori Jukio ve svém díle *Kabuki no kózó* (Struktura kabuki). Pojem *sekai* vysvětluje jako „období či události, ležící v pozadí celého díla a dané penzum postav, které v souvislosti s těmito událostmi vystupují“⁵⁵ a uvádí příklady několika takových *světů* založených na historických událostech (byť se základem pro svět nemusí vždy stát události historické, ale například i legendární), jako například svět *Soga monogatari* 曽我物語 (Příběh bratrů Soga), ke kterému patří postavy bratrů Džúróa a Goróa a jejich soka Sukecuneho, svět *Gikeiki* 義経記 (Zápisky o Jošicunem) ke kterému patří samozřejmě Jošicune z rodu Minamoto, ale také jeho pomocníci Benkei, Tadanobu či Kiiči Hógen, svět *Taiheiki* 太平記 (Kronika velkého míru) tradičně s postavami ašikagského vazala En'ji Hangana, jeho ženy Kaojo Gozen a

⁵³ Motivace pro využití jednotlivých adaptačních strategií nebude vždy jednoznačně určitelná, nicméně s přihlédnutím na okolosti tvorby, jako jsou například žánr díla, kontext autorovy tvorby, kontext dobové tvorby, společenské podmínky atd., bude možné okruh motivací zúžit na jedno či více pravděpodobných vysvětlení.

⁵⁴ William Lee tyto pojmy překládá jako *dramatický svět* a *inovativní element zápletky* (dramatic world/innovative plot element). Viz Lee, *Kabuki as National Culture : A Critical Survey of Japanese Kabuki Scholarship*, 2015, s. 380.

⁵⁵ Hattori, *Kabuki no kózó : Dentó engeki no sózó seišin*, 1970, s. 69.

válečníkem Nittou Jošisadou, stojícím na druhé straně konfliktu severního a jižního dvora, či svět *Taikóki* 太閤記 (Zápisky odstoupivšího regenta⁵⁶) s postavami Mašiby Hisajošiho (odkaz na Tojotomiho Hidejošiho), Ody Harunagy (odkaz na Odu Nobunagu) a Takeči Micuhideho (odkaz na Akeči Micuhideho).⁵⁷

Tyto a desítky dalších *světů* byly konzumentům populární kultury všeobecně známy, byť velká část jejich znalostí plynula právě z divadla *kabuki* či *džóruri*. Jelikož byly jednotlivé historické události opakovaně divadelně ztvárňovány, a diváci si tak pamatovali nejen jména postav, ale i vztahy mezi nimi či jejich povahy.⁵⁸ Z toho také můžeme usoudit, že i u her založených původně na historických událostech nebyl kladen takový důraz na přísnou historicitu a historický význam postav, jako na úzus v jejich uměleckém ztvárnění. Hattori ve svém pojednání o této problematice zmiňuje dva literární prameny. Jedním z nich je *Sekai kómoku* 世界綱目 (Souhrn světů) sepsaný před rokem 1791, což je komentovaná příručka obsahující více než stovku *světů*, určená pro autory her.⁵⁹ Z toho je patrné, že existovala řada ustálených námětů, se kterými byli diváci do značné míry obeznámení, a i proto bylo třeba je v nových hrách nějakým způsobem inovovat. Roli tohoto inovativního prvku hrála právě *zápletka šukó*. Pro vysvětlení tohoto prvku si Hattori bere na pomoc druhý literární pramen, a to *Kezairoku* 戯財録, příručku pro autory z roku 1801, kde se píše, že *svět* je horizontální linkou, která vede od začátku díla až do konce, ale nemá potřebný účinek, který dodá až *zápletka*, která se objeví v průběhu děje a je zásadním prvkem, jenž hru prezentuje novým způsobem. Tento text jako příklad uvádí hru *Kinmon gosán no kiri* 金門五山桐 (Zlatá brána a znak pavlovnice), která do zmiňovaného světa *Taikóki* vplétá jako *zápletku* příběh legendárního lupiče Išikawy Goemona.⁶⁰

Hattori spatřuje v takovémto novém předvádění existujícího jeden z principů japonského tradičního umění celkově a říká, že vymyslet a naroubovat *zápletku* do existujícího *světa* bylo otázkou autorské kreativity. Postupem času se však i tyto zápletky začaly řídit zaběhnutými vzorci a spíše než o jejich vymýšlení šlo o jejich výběr z omezené množiny a

⁵⁶ Tento titul odkazuje k Tojotomimu Hidejošimu – o dílu jsem nenašel žádné zmínky v češtině, proto titul překládám sám. Ostatní tituly mají české názvy dle Švarcová, 2005 nebo Ryndová, Minamoto no Jošicune a téma hrdinství v japonském dramatu. Od postavy vojevůdce k dramatické postavě a literárnímu mýtu, 2008.

⁵⁷ Hattori, 1970, s. 69.

⁵⁸ Tamtéž, s. 70.

⁵⁹ Tamtéž, s. 70.

⁶⁰ Tamtéž, s. 71–72.

jejich aplikaci, jež nakonec umožňovala větší umělecké vyjádření hercům, než autorům.⁶¹ Na této praxi, která byla podle Andrewa Gerstla zaběhnutá a formalizovaná již v polovině osmnáctého století,⁶² vidíme, že v divadle kabuki, které bylo v období Edo minimálně jedním z nejvýznamnějších nositelů populární kultury, ne-li nositelem nejvýznamnějším, byl princip adaptace a konkrétněji i cílené kontaminace nejen běžný, ale byl dokonce i standardem tvorby. Nebude pak velkým překvapením, když tuto strategii objevíme v dobové populární literatuře, a hledání spojitostí mezi takovými díly a divadlem kabuki rovněž nebude neopodstatněné.

2.2.3 Parodie

Parodie je pojem, který se v souvislosti s populárními parafrázemi období Edo vyskytuje velmi často. Parodie se, podobně jako adaptace, nedá jednoznačně definovat. Jedná se o praxi s dlouhou historií a v různých obdobích a kontextech toto slovo nabírá různých významů. Toto ve své knize *Parody* z roku 2000 zdůrazňuje Simon Dentith, který se z tohoto důvodu vyhýbá úzkým definicím a říká, že obecně jde o „škálu kulturních praktik, které napodobují jiné kulturní formy s různými měrami posměchu a humoru“.⁶³ Vytrvale však připomíná, že je třeba každou parodii vyhodnocovat zvlášť a klást si otázky jako například: „jaké kulturní dílo parodie zasahuje? V čí prospěch pracuje? S jakým důvtipem a s jakou vervou je podávána?“⁶⁴

Pokud rovněž upustíme od snahy o jednoznačnou definici, můžeme opět pouze hledat sadu aspektů či strategií, které se v parodii uplatňují. Nejprve se zaměříme na vztah k parodovanému dílu. Dentith upozorňuje, že předmětem parodie nemusí být jedno konkrétní dílo a že parodie lze rozdělit na *specifické* a *obecné*, kdy prvně jmenované míří na konkrétní existující text, zatímco druhé jmenované cílí na soubor textů či na druh diskursu.⁶⁵ Dentith rovněž parodii přisuzuje jistou polemickou funkci. Zde opět můžeme rozlišovat, zda polemika (často například kritika či posměch) je namířena přímo na parodované dílo, nebo parodie pouze za využití jiného díla polemizuje s některým elementem našeho světa.⁶⁶ Pokud vnímáme parodii jako soubor praktik (a například i Pavera uvádí, že parodie je

⁶¹ Hattori, 1970, s. 72–73. Hattori spatřuje paralelu mezi autory divadla a řazené a čínské poezie v tom, že jejich tvorba spočívá ve vymaňování se z přísných zaběhnutých pravidel.

⁶² Gerstle, *Performance literature : the traditional Japanese theatre as model*, 2000, s. 60.

⁶³ Dentith, *Parody*, 2000, s. 193.

⁶⁴ Tamtéž, s. 188.

⁶⁵ Tamtéž, s. 7.

⁶⁶ Tamtéž, s. 9.

literárním postupem, nikoli svébytným žánrem⁶⁷), můžeme za parodie označit jak díla, která jsou celá parodiemi děl jiných, tak i drobné parodické aluze, které jsou součástmi děl, která bychom jako celky za parodie neoznačili. Mimo to, jaký rozsah má výsledná parodie, můžeme sledovat i to, v jakém rozsahu bylo zpracováno parodované dílo, případně jak věrně a rozeznatelně je imitováno.

Problém rozeznatelnosti parodie spolu přináší zajímavou otázku týkající se podstaty parodie. Dentith hovoří o případech, kdy se parodie (konkrétně populární písně) šířily, aniž by jejich publikum znalo originály.⁶⁸ To vede k zamyšlení, zda parodie není pouhým módem čtení (stejně jako o adaptaci smýšlí Emmerich) a potvrzuje to myšlenku, že má smysl spíše v díle hledat parodické prvky než se snažit rozhodnout, zda je celé parodií. Linda Hutcheon říká, že „strukturální identita textu jako parodie závisí, na úrovni strategie, na koincidenci dekodování (rozeznání a interpretace) a kódování.“⁶⁹ Hutcheon se domnívá, že aby parodie mohla existovat a aby jí bylo možno porozumět, je třeba, aby existovala určitá institucionalizovaná sada estetických a společenských hodnot, a že tvůrci parodií musí při jejím kódování předpokládat zároveň jejich existenci a zároveň znalost textu předpokládaným adresátem.⁷⁰ Zároveň Hutcheon upozorňuje na to, že parodie bývá označována za „elitářskou“ formu diskursu, jelikož hodnota parodie může být naplněna jen čtenářem, který je pro její recepci kvalifikován.⁷¹ Toto je do jisté míry v rozporu s přístupem Michaila Bachtina, který parodii vnímá jako spojenou s karnevalovým smíchem a dívá se na ni jako na jeden z projevů lidové smíchové kultury. Bachtin se však zabývá hlavně středověkými parodiemi a je třeba brát v potaz proměny parodie v závislosti na podmínkách, ve kterých vzniká.

Kontextem vzniku může být ovlivněna například další proměnlivá stránka parodie a to, zda působí konzervativně nebo subverzivně, tedy zda je namířena proti okrajovému či proti majoritnímu proudu. Dentith také sleduje souvislosti mezi způsobem využití parodie a tím, zda vzniká ve společnosti otevřené či uzavřené, zda je společnost sebevědomá nebo má pocit

⁶⁷ Pavera; Všeticka, 2002, s. 267.

⁶⁸ Dentith, 2000, s. 31.

⁶⁹ Hutcheon, *A theory of parody : the teachings of twentieth-century art forms*, 2000, s. 34.

⁷⁰ Tamtéž, s. 95.

⁷¹ Tamtéž, s. 95.

jisté opožděnosti a tvrdí, že vznik parodií je například podpořen i silnější stratifikací společnosti.⁷²

Co se konkrétních postupů parodie týče, hovoří Dentith o tom, že „akt parodie musí nejprve obnášet identifikaci charakteristického stylistického zvyku či manýrismu a jeho následné komické zviditelnění.“⁷³ Hutcheon parodii definuje jako „imitaci s kritickým ironickým odstupem“⁷⁴, avšak zdůrazňuje snahu parodie se od své předlohy odlišit.⁷⁵ Zde tedy vidíme důležité strategie jak imitace a zveličení, tak odlišení. Další postup využívaný v parodii popisuje ve svém díle *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance* Michail Bachtin, když mluví o *snižování*, jež vnímá jako hlavní zvláštnost groteskního realismu (tzn., nejedná se o postup výlučně využívaný pouze v parodii). Říká, že jde o „převádění všeho vysokého, duchovního, ideálního, abstraktního do materiálně tělesné roviny, do sféry země a těla v jejich nedílné jednotě.“⁷⁶ Toto zaměření na „materiálnost, tělo a tělesný život (jídlo, pití, vyprazdňování aj.)“⁷⁷ ve středověkém lidovém umění dále vysvětluje:

Avšak nejen parodie v úzkém smyslu slova, nýbrž i všechny ostatní formy groteskního realismu snižují, zpřizemňují, převádějí do oblasti těla. (...)

Snížení tu znamená zpřizemnění, sepětí se zemí jako s principem pohlcujícím a zároveň rodícím; snižováním se zároveň pohrbívá i seje, hubí se, aby se znovu rodilo víc a líp. (...) Snižování kope tělu hrob pro nové zrození. Proto nemá jen ponižující, záporný smysl, ale i kladný, obrodný; je *ambivalentní*, zároveň neguje i utvrzuje. Snižováním se prostě nesvrhuje do nebytí, k absolutnímu zničení, ale přivádí se do nízké (tělesné a zemské) plodné sféry (...).

Proto také je středověká parodie docela nepodobná čistě formální literární parodii nové doby. I literární parodie – jako každá parodie – snižuje, ale její snižování má jen negující charakter a je prosto obrozující ambivalentnosti. Proto si také parodie jako žánr a všelijaká jiná snižování nemohla pochopitelně v novodobých podmínkách zachovat svůj původní kosmický význam.⁷⁸

Funkce snižování se tedy také mění v závislosti na jeho kontextu. Bachtinova práce je sice zaměřena na evropskou tvorbu, ale vzhledem k tomu, že i v kontextu japonského populárního umění období Edo se s jevem snižování setkáme také, bude zajímavé ověřit, zda

⁷² Dentith, 2000, s. 29–31.

⁷³ Tamtéž, s. 32.

⁷⁴ Hutcheon, 2000, s. 37.

⁷⁵ Tamtéž, s. 38.

⁷⁶ Bachtin, *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, 1975, s. 21.

⁷⁷ Tamtéž, s. 20.

⁷⁸ Tamtéž, s. 22–23.

Bachtinův přístup bude aplikovatelný i zde. V Japonsku tato funkce do velké míry souvisí s využíváním takzvané dynamiky *ga/zoku*, která se konkrétně projevuje v estetické strategii ⁷⁹ *jacuši*, která bývá v souvislosti s parodiemi období Edo často zmiňována. V souvislosti s ní pak zmíním i strategii *mitate*, jež bývá často pojednávána společně s *jacuši* a někdy dochází i k jejich záměnám.

O dynamice *ga* 雅 a *zoku* 俗 (vznešené a lidové⁸⁰) hovoří například Nakano Micutoši v úvodní části svého díla *Edo bunka hjóbanki: ga zoku júwa no sekai* (Komentáře k edské kultuře: svět harmonie *ga* a *zoku*). Nakano nabízí nový pohled na kulturu období Edo a vymezuje se proti zažitému pohledu dnešní doby, že největší kulturní vrcholy tohoto období přišly v érách Genroku (1688–1704) a Bunka-Bunsei (1804–1830)⁸¹. Tvrdí, že obdobím, které je pro edskou kulturu nejtypičtějším, je období 18. století, což vysvětluje právě dynamikou konceptů *ga* a *zoku*. Kulturu *ga* charakterizuje jako zaměřenou na tradici, která klade důraz na vznešenost či vytříbenost podstaty věci a tvrdí, že tato převládala v 17. století, když kulturní centrum Japonska ještě stále leželo v oblasti Kamigata 上方⁸². Kulturu *zoku* vnímá jako zaměřenou na vše nové a oceňující lidskou vroucnost. Kultura *zoku* dle Nakana naopak převládala v pozdním období Edo, tedy od začátku 19. století. Význačnost kultury 18. století, či přesněji období mezi lety 1716 a 1801, které je ohraničeno reformními érami Kjóhó a Kansei, spatřuje v tom, že jde o dobu, kdy tyto dva koncepty fungovaly v harmonii a existovala snaha zachovat lidský aspekt v rámci *ga* a jistou vytříbenost v rámci *zoku* a tuto dobu označuje „obdobím zralosti“ kultury období Edo, zatímco, drže se přirovnání k vývoji člověka, předcházející období nazývá formativním a následující obdobím stáří.⁸³

Haruo Shirane, který, jak jsem již uvedl, sleduje, že střet těchto dvou konceptů často obnáší adaptaci „vysokého“ klasického textu do „nízké“ či současné situace,⁸⁴ předkládá v kontextu literatury období Edo i dělení žánrů, které k *zoku* přiřazuje literaturu populární a ke *ga* literaturu elegantní či vytříbenou.

⁷⁹ Konceptům *mitate* a *jacuši* věnuje svou monografii Alfred Haft (viz dále), který s nimi nakládá jako s estetickými strategiemi, což je pro potřeby mé práce velmi příhodné a využívám tedy tentýž termín.

⁸⁰ V české literatuře se o této dvojici krátce zmiňuje Zdenka Švarcová ve své publikaci *Japonská literatura: 712–1868*, která píše: „Dvojice *ga/zoku* vyjadřuje ‚vytříbené, ušlechtilé, vznešené‘ oproti ‚neotesanému, hrubému, přízemnímu‘ (...)“ (Švarcová, 2005, s. 168).

⁸¹ Jedná se o dvě samostatné éry Bunka 文化 a Bunsei 文政, někdy japonsky spojovány zkratkovým termínem *kaseiki* 化政期.

⁸² Oblast s centry v Kjótu a Ósace.

⁸³ Nakano, *Edo bunka hjóbanki : ga zoku júwa no sekai*, 2006, s. 4–8.

⁸⁴ Shirane, 2008, s. 41.

V poezii byly populárními žánry haikai, *senryú* (satirická haiku), *kjóka* (bláznivá poezie) a *kjóši* (bláznivá čínská poezie); v dramatu to byly džóruri a kabuki – v protikladu k nó, které se stalo vytříbenou či klasickou formou dramatu v období Edo – a v próze se mezi ně řadily *kanazóši* (sešity v kaně), *ukijozóši* (sešity prchavého světa), *kibjóši* (satirické a didaktické obrázkové knížky), díla žánru *šarebon* (knížky vtipu a stylu), *gókan* (svázané ilustrované knížky), *jomihon* (knížky ke čtení) a *kokkeibon* (humorné knížky). Vytříbená literatura naopak sestávala ze zaběhnutých autoritativních žánrů jako čínská poezie (*kanši*), čínská próza (*kanbun*), klasická poezie (jedenáctislabičná waka) a *gikobun* (neoklasická próza). Tyto elegantnější žánry, jejichž tradice sahala až do dob starověku a jež se více zabývaly aristokratickými tématy (jako příroda, čtyři roční období nebo láska), výrazně pracovaly s klasickou čínštinou či klasickou japonštinou.⁸⁵

Ačkoli takto můžeme žánry zhruba rozdělit na reprezentanty *ga* a *zoku*, teprve střety těchto dvou konceptů uvnitř jednotlivých děl tvoří zajímavé kombinace, na něž jsou díla populární literatury období Edo bohatá.

2.2.4 Jacuši a mitate

Jacuši やつし a *mitate* 見立て jsou termíny, se kterými se nejčastěji setkáme v souvislosti s dřevorezy *ukijoe*, v jejichž titulech jsou často využívány, a jsou mnohdy zároveň návodem, jak je interpretovat. Pro tuto práci jsou však relevantní hned z několika důvodů. Prvním z nich je již několikrát zmiňovaná provázanost literárního a vizuálního umění, což znamená, že tyto principy nalezneme v ilustracích ke zkoumaným dílům, a tyto strategie jsou v nich tedy prostřednictvím ilustrací zahrnuty. Druhým důvodem je to, že významnost těchto strategií v populárních tiscích do jisté míry ilustruje přístup tvůrců děl populární kultury ke klasickým dílům různých původů. Dalším důvodem pak může být ještě to, že se, byť v omezeném měřítku, dají tyto strategie sledovat i v samotné jazykové stránce literárních děl.

Podle nejjednodušší a značně provizorní definice, kterou nabízí například Jamašita Noriko v úvodu publikace *Zusecu mitate to jacuši: Nihon bunka no hjógen gihó* (*Mitate a jacuši v ilustracích: Techniky vyjádření japonské kultury*), je technika *mitate* „napodobení jedné věci věcí jinou“ a technika *jacuši* je „zjednodušení a moderní vyjádření něčeho oplývajícího autoritou dávných časů.“⁸⁶ V téže publikaci v článku nazvaném *Mitate to jacuši no teigi* (Definice *mitate* a *jacuši*) se pak problematikou těchto pojmů zabývá podrobněji Šindó

⁸⁵ Shirane, *Early Modern Japanese Literature : An Anthology, 1600–1900*, 2002, s. 16 (kurzíva a vysvětlení v závorkách zachováno podle anglického originálu).

⁸⁶ Jamašita, *Hadžime ni*, 2008, s. viii.

Šigeru. Ten se ani tak nesnaží o jednoduchou definici obou pojmů, jako o vytyčení podmínek, které oba koncepty, jež se podle něj zásadně liší, vymezují. U *jacuši* vidí Šindó jako zásadní transformaci látky a uvádí, že na obou stranách procesu *jacuši* mohou stát pouze osoby (tedy předobraz i výsledný objekt musí být osoba, přičemž výsledkem by měla spíše být osoba generická než konkrétně pojmenovaná). U *mitate* je dle Šindóa základním principem korespondence a jde v zásadě o spojitost dvou objektů na základě asociace, přičemž lze spojit jakékoli předměty (tedy nejenom osoby) na základě podobnosti, avšak pokud je výsledným obrazem osoba, měla by to být osoba konkrétní.⁸⁷

Novým příspěvkem k problematice *mitate* a *jacuši* je monografie Alfreda Hafta *Aesthetic Strategies of the Floating World: Mitate, Yatsushi and Fūryū in Early Modern Japanese Popular Culture* z roku 2013. Jak Haft, tak Šindó se odkazují na práci Iwaty Hidejukiho 岩田秀行, který v roce 1993 ve svém článku *Mitate-e ni kansuru gimon* (Otázky týkající se *mitate-e*) přichází s myšlenkou, že termín *mitate* byl dlouhou dobu mylně aplikován i na obrazy využívající princip *jacuši*.⁸⁸ Záměny těchto strategií (především u nepojmenovaných děl Suzuki Harunobua 鈴木春信, jímž se zabýval Iwata) nejsou nepochopitelné, neboť výsledná díla mohou být velmi podobná a někdy je rozlišujícím faktorem pouze název díla. Jako tvůrčí strategie se však *mitate* a *jacuši* liší, což se velmi rozsáhle snaží ilustrovat i Haft. Mimo rozdíl v podstatě obou strategií zmiňuje Haft i rozdíl v době výskytu. Popisuje například počátky využívání pojmu *jacuši*, kdy se používal pro označení populárních rolí divadla kabuki, ve kterých se hrdina dostává do nuzných podmínek. Zmiňuje také obvyklou kombinaci *fūryū jacuši*, již překládá jako *stylová adaptace* (v originále: elegant reworking nebo stylish adaptation)⁸⁹. *Fūryū* 風流 byl pojem, který označoval vytríbenost stylu, a i když v 18. století dostal i erotické konotace, byl ideálním vyvážením určité pokleslosti strategie *jacuši*.⁹⁰ Doba výskytu strategií *mitate* a *jacuši* se sice částečně překrývá, avšak Haft sleduje ústup využití pojmu *jacuši* v názvech *ukijoe* koncem 18. století a jeho nahrazení paralelně používaným pojmem *mitate*, což vysvětluje především snahou vydavatelů přizpůsobit se přísnější cenзуře a neriskovat „snižování“ klasických děl, která byla vnímána jako reprezentant „oficiální“ kultury.⁹¹

⁸⁷ Viz Šindó, „Mitate“ to „jacuši“ no teigi, 2008, s. 111–120.

⁸⁸ Viz Haft, *Aesthetic Strategies of the Floating World. Mitate, Yatsushi, and Fūryū in Early Modern Japanese Popular Culture* s. 34 a Šindó, 2008, s. 111.

⁸⁹ Haft, 2012, s. 66.

⁹⁰ Tamtéž, s. 44–46.

⁹¹ Tamtéž, s. 89.

Celkově můžeme ze zmiňovaných děl usoudit, že *jacuši* je strategií, která objekt z roviny *ga* přenáší do roviny *zoku*, zatímco *mitate* hledá (převážně) v objektech *zoku* podobnost s obrazy z roviny *ga*. Tedy zatímco *jacuši* snižuje, *mitate* hledá souvislost a spíše má tendenci odkazovat směrem nahoru. *Jacuši* má tedy svými tendencemi snižovat blíže



Dvojice tisků Okumury Masanobua 奥村政信. Vlevo (**Obrázek 1**) dílo ve sbírce MET pojmenované jako *Sü Jou a Čchao Fu* (Xu You and Chao Fu) znázorňuje dvě postavy z čínských legend. Mudrc Sü Jou si poté, co mu císař Jao navrhl, že ho určí svým nástupcem, vyplachuje uši u vodopádu, aby z nich tuto nehoráznost vymyl. Čchao Fu u vody chtěl napojit vola, ale když uslyší tento příběh, jde ho raději napojit jinde, kde voda není poskvřněná. Na pravém tisku (**Obrázek 2**) s titulem *Ukijo sóbu kjojú* 浮世そうふきういふ (Sü Jou a Čchao Fu v prchavém světě) je tato legenda přenesena do prostředí zábavní čtvrti, kde namísto mudrců vidíme kurtizánu a jejího zákazníka, namísto vola je zde kočka, a vodopád je nahrazen umyvadlem a ilustrací na stěně. Haft tento příběh a pravou ilustraci používá jako příklad strategie *jacuši*, ačkoliv se toto slovo v titulu tisku neobjevuje. Obojí ze sbírky Metropolitan Museum of Art.

k tématu parodie, avšak Haft, i když v souvislosti s *jacuši* o parodii mluví, také podotýká, že tyto termíny nelze brát jako ekvivalentní, což dokládá existencí děl, která pouze přenášejí slavné scény do dobových reálií, čímž se přiblíží dobovému publiku.⁹²

U mnoha děl, která mají ve svém názvu termín *jacuši*, pak skutečně není zřetelný „polemický prvek“ či „kritický odstup“, o kterých mluví teorie parodie, a některá díla, o kterých právě hovoří Haft, skutečně nemají subverzivní nádech a nepůsobí kriticky ani vůči svým předobrazům, ani vůči většinové společnosti, a někdy jsou dokonce oslavou moderního

⁹² Haft, 2012, s. 54.

konzumního života, což také Haft zmiňuje.⁹³ Jsou však i jiné případy, kdy se autoři nezačnou kulturního kapitálu klasické předlohy a nebojí se klasické příběhy spojit například s erotickým podtextem života v zábavních čtvrtích. Ostrost humoru plynoucího z *jacuši* také velmi závisí na míře inkongruence předlohy a nového „moderního“ zasazení.

Je možné vysledovat i konkrétnější jednotlivé postupy obou strategií, které by byly sledovatelné i v literatuře. Haft například pozoruje proměnu postav z původních příběhů:

Při aplikaci na romantické narativy či příběhy spojené s klasickými kráskami, zachovávalo *fúrjú jacuši* genderové obsazení původního příběhu a směřovalo tedy ke kulturní obnově. Avšak při aplikaci na didaktické narativy či sady morálních zásad tato technika obvykle nahrazovala statečné a moudré muže ženami z *prchavého světa*⁹⁴ s erotickým podtextem a převrátila tak očekávání parodickou a protihierarchickou změnou.⁹⁵

Haft také dále zmiňuje využití humoru závisící na snížení minulosti a vyjádření převahy současnosti a z toho vyplývající náhradu tradičních hodnot zdrženlivosti, disciplíny a píle hodnotami konzumního světa, jako jsou smyslnost, pohodlí a luxus.⁹⁶ Kató Sadahiko ve svém příspěvku do *Zusecu mitate to jacuši* stručně popisuje techniky *jacuši* využívané v literatuře, jako jsou hrátky s homonymy, doslovná chápání řečnických obrátů a z toho plynoucí budování absurdních světů a vědomé využití vyobrazení krásných žen pro podporu prodeje.⁹⁷ V případech využití homonymity výrazů či doslovných výkladů obrazných vyjádření můžeme pro *jacuši* typické snižování vidět tehdy, jedná-li se o například o náležitou úctu postrádající modifikace či reinterpretace výrazů, které jsou tradičně spojeny s poezií (například výrazy *makura kotoba*⁹⁸), tedy žánrem, který se tradičně těšil vyšší prestiži a ve svých tradičních formách je reprezentantem kultury *ga*.

Mitate, jak bylo řečeno, se od *jacuši* liší a jeho funkcí snižování není, byť může mít podobný efekt, pokud dojde k asociaci *vysokého* námětu s objektem *nižším*. Protože však, jak říká Šindó, *mitate* netransformuje, nýbrž asociuje, můžeme využití metaforiky, která na základě

⁹³ Haft, 2012, s. 67.

⁹⁴ *Prchavý svět* je zde překladem výrazu *floating world*, což je běžný anglický překlad japonského pojmu *ukijo* 浮世. Ten původně (zapsán jinými znaky) označoval strastiplné pozemské bytí (Winkelhöferová, 2008, s. 305), avšak v kontextu období Edo odkazuje k "vezdejšímu světu", který má člověk vychutnávat, a tento pojem je tak silně spojen s konzumní kulturou.

⁹⁵ Haft, 2012, s. 66–67.

⁹⁶ Tamtéž, 2012, s. 67.

⁹⁷ Kató, *Bungaku no jacuši : Ehon waka no ura*, 2008, s. 5.

⁹⁸ *Makura kotoba* - doslova „polštářová slova“ definuje Winkelhöferová jako „básnický ozdobný přívlastek tvořící s určitým substantivem stereotypně se opakující spojení,“ (Winkelhöferová, 2008, s., 300).

formální podobnosti přirovnává nízké k vysokému (či naopak), chápat jako funkci spřízněnou s *mitate*, byť se s takovouto praxí samozřejmě setkáme i mimo Japonsko a mimo jakoukoli souvislost s touto strategií.

2.2.5 Překlad

Závěrem této pojmoslovné části bych se rád krátce zastavil u překladu. Slovo překlad, stejně jako výše rozebíraná slova adaptace či parodie, může být použito jak pro označení postupu, tak pro označení jeho výsledného produktu. I zde zůstanu u popisu překladu jako souboru postupů, neboť považuji za užitečnější popsat a analyzovat jednotlivé elementy díla, než se dílo snažit zasadit do určité vymezené kategorie. Ošemetnost kategorizování děl je patrná například i v Mostowově recenzi již zmiňovaného díla R. Clements *A Cultural History of Translation in Early Modern Japan*, kde autorka některá díla, která budu zkoumat i já, nazývá překlady. Joshua Mostow jí vytýká, že její vymezení „překladu“, jak jej vnímá ona, tedy „reflexe zdrojového textu v jiném jazykovém médiu, která zachovává většinu dějové linky či podstatného obsahu“⁹⁹, není dostatečně precizní a uvádí případy sporného zařazení, případně vynechání některých děl.¹⁰⁰

Stanovit jedinou definici pro to, co je to překlad, je velmi problematické. Clements se ve svém díle, které je mimo jiné důvodem, proč se zde pojmem překlad zabývám, pochopitelně o jisté vymezení termínu snaží. Vzhledem k tomu, že se zabývá nejen překlady z čínštiny či holandštiny, ale také překlady děl psaných klasickou japonštinou do japonštiny lidovější, potřebuje do termínu zahrnout více než jen překlad chápaný běžně jako „literární dílo přeložené do jiného jazyka“, což je definice překladu ve Slovníku spisovného jazyka českého¹⁰¹. K tomu si bere na pomoc stať Romana Jakobsona „On Linguistic Aspects of Translation“, ve které autor předkládá tři způsoby překladu verbálních znaků:

1) Intralingvální překlad čili *přeformulování* je interpretací verbálních znaků prostřednictvím jiných znaků téhož jazyka.

⁹⁹ Clements, 2015, s. 15.

¹⁰⁰ Mostow, *A Cultural History of Translation in Early Modern Japan* by Rebekah Clements (review), 2017, s. 154–155.

¹⁰¹ Havránek a kol., Slovník spisovného jazyka českého, heslo překlad. Slovník uvádí ještě jednu definici pro proces překladu: „převedení, přetlumočení (textu) do jiného jazyka“. Obě definice však počítají pouze s *interlingválním* překladem.

2) Interlingvální překlad čili *běžný překlad* je interpretace verbálních znaků prostřednictvím jiného jazyka.

3) Intersemiotický překlad čili *transmutace* je interpretace verbálních znaků prostřednictvím znaků neverbálních znakových systémů.¹⁰²

Clements se rozhodla omezit své zkoumání na první dvě kategorie, i když uznává, že v Tokugawském Japonsku byl běžný i intersemiotický překlad, který lze vidět například v ilustrovaných edicích klasických příběhů.¹⁰³ Jak jsem již několikrát uvedl, ve zkoumané literatuře se objevují ilustrace jako její nedílná součást, takže se budu věnovat i této transmutaci. Pojem překladu pro mě však stále zůstává problematickým, protože by se za ten či onen způsob „interpretace verbálních znaků“ dalo považovat leccos, domnívám se, že v kontextu citovaného Jakobsonova díla, kde hovoří například o možnostech přesného převodu významu z jednoho jazyka do druhého a říká, že „[v]eškerá kognitivní zkušenost a její klasifikace je sdělitelná ve kterémkoli existujícím jazyce,“¹⁰⁴ překlad vyznívá více jako technická než kreativní disciplína a v tomto významu naopak označuje díla, která jsem se rozhodl ve své práci nezkoumat. Jakobson v závěru své stati pojednává ještě o překladu poezie, který ve své úplnosti považuje za nemožný, a hovoří tak namísto překladu o „kreativní transpozici“, kde opět nabízí kategorie „intralingvální transpozice“, „interlingvální transpozice“ a „intersemiotická transpozice“.¹⁰⁵ Intralingvální transpozice by byla bližší dílům s vyšší mírou kreativity, avšak opět se domnívám, že v Jakobsonově pojetí se jedná o metodu, jejímž cílem je zachování účinku původního textu, pokud jej není možno přeložit.

Čistým intralingválním překladům by nejvíce odpovídala učená komentovaná vydání, o nichž se později také zmíním, jelikož se ale nejedná o díla populární, rozhodl jsem se je důkladněji nezkoumat a z podobného (byť u díla zabývajícím se překlady pro mě méně pochopitelného) důvodu tato díla podrobněji nezkoumá ani Clements. Překlady, jimiž se zabývá Clements, jsou „překlady lidové“, které podle ní na rozdíl od co nejúsporněji se vyjadřujících digestů (čili zkrácených edic) fungovaly jako „delší narativní čtenářské prožitky, které zrcadlily akt četby *Gendžiho*, nebo jiných klasických textů samotných,“¹⁰⁶ a

¹⁰² Jakobson, On Linguistic Aspects of Translation, 1959, s. 233.

¹⁰³ Clements, 2015, s. 14.

¹⁰⁴ Jakobson, 1959, s. 234.

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 238.

¹⁰⁶ Clements, 2015, s. 55.

jejich společným rysem bylo zachování základních obrysů zdrojového textu s větším množstvím narativního detailu.¹⁰⁷ O díla, jež nejsou pouhými digesty ani doslovnými překlady, se zajímám také, ale s jejich označením za překlady budu opatrný.

Jak již bylo řečeno, pojem překladu se nedefinuje snadno a najdeme i jeho využití (například u Shiraneho), které se velmi blíží pojmu *parafráze* tak, jak jej používám v této práci. V zásadě se tak nabízí dva možné přístupy, kdy první vnímá překlad jako co nejvěrnější převod textu (nejběžněji asi mezi dvěma jazyky) a druhý jako jakýkoli druh převodu textu mezi dvěma sadami znaků (ať je to mezi jazyky, žánry či médii). Kdybych však měl pro potřeby rozlišení (a odlišení od jiných strategií) v této práci určit jednu základní strategii překladu, řekl bych, jak v duchu Jakobsonovy stati, tak s ohledem na využití tohoto slova v běžném jazyce, že se jedná o postup, který při převodu z jednoho textu (v širším slova smyslu – tedy nejen textu psaného) do druhého usiluje o co nejpřesnější zachování významu nebo účinku textu zdrojového.

Tímto jsem ze svého pohledu vyčerpал popis základních pojmů a strategií, se kterými se běžně setkáváme v diskursu zabývajícím se populárními parafrázemi klasické literatury v období Edo. Během analýzy se bezpochyby setkáme s dalšími či konkrétněji specifikovatelnými strategiemi, ale těm se budu věnovat až právě v analytické části.

¹⁰⁷ Clements, 2015, s. 55.

3. Metoda výzkumu

Díla, která budu v této práci porovnávat, od sebe v některých případech dělí bezmála tisíciletí, byla napsána naprosto odlišnými autory za naprosto odlišných podmínek a lze říct, že spadají do odlišných žánrů. Zároveň však jde o texty, které na úrovni příběhu mají i mnoho společného, a společné mají i to, že se jedná o texty narativní. Ačkoliv jsou tedy zkoumané texty v mnohém vzdálené, lze u nich srovnat, do jaké míry jsou vyprávěné příběhy podobné a jakým způsobem jsou tyto příběhy prezentovány. Právě zkoumání textu na těchto úrovních se věnuje narativní či naratologická analýza, kterou jsem pro práci zvolil především proto, že se jedná o metodu, která nabízí relativně snadno popsitelné a aplikovatelné nástroje pro analýzu textu a soustředí se právě na vlastnosti textu samotného a vyprávění v něm obsaženého, aniž by v první fázi bylo nutno se zabývat okolnostmi vzniku, postavou autora, zamýšleným významem textu či jeho sociálními implikacemi a dalšími aspekty. Tyto aspekty samozřejmě mají svůj význam, ale pokud se jimi v této práci budu zabývat, pak to bude až na základě výsledků narativní analýzy textu samotného. Na tomto místě stručně popíšu vývoj a pojmosloví naratologie, abych pak mohl představit způsob, jakým z narativní analýzy budu čerpat pro účely své práce.

3.1 Naratologie a její terminologie

Naratologie je teoretický směr, který se zabývá rozbořem narativních textů. Podle Tomáše Kubíčka se počátky naratologie jako souvislé teoretické disciplíny odvíjejí od vydání osmého čísla časopisu *Communications* z roku 1966 s názvem "Strukturální analýza vyprávění".¹⁰⁸ Právě ve strukturalismu a také ve formalismu můžeme vidět nejvýznamnější kořeny naratologie. Ta, alespoň ve svých původních formách, se nesnaží o interpretaci díla či odhalení jeho smyslu, ale soustředí se spíše na pojmenování jeho jednotlivých prvků a na odhalování jejich vztahů a fungování. Kubíček v úvodu do dějin disciplíny v publikaci *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění* píše:

V první fázi zajímá strukturalistickou naratologii především to, co je vyprávěno, méně pak vyprávění, tedy sám akt vyprávění. Tato oblast získá pozornost naratologie až na počátku sedmdesátých let, především díky studii Gérarda Genetta *Diskurz vyprávění* (1980 [*Discours du récit*, 1972]), a důraz bude položen na akt vyprávění především v souvislosti s rozvojem

¹⁰⁸ Kubíček; Hrabal; Bílek. *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění*, 2013, s. 15.

klasické naratologie a s jejím přeformulováním do podoby postklasické naratologie, k němuž dojde v devadesátých letech 20. století.¹⁰⁹

Postklasickou naratologií se zde rozumí proud čerpající i z jiných vědních disciplín, který se zaměřuje na ideologické aspekty vyprávění, jimž se zmiňovaná klasická naratologie vyhýbala.

V úvodu díla *Narratology* definuje Mieke Bal pro potřeby své práce narativní text jako text, ve kterém zprostředkovatel nebo subjekt zprostředkovává adresátovi příběh (story) prostřednictvím určitého média. Tento příběh je obsahem onoho textu a produkuje specifickou „manifestaci, modulaci a zabarvení“ fabule (fabula), která je tak představována určitým stylem. Fabule je „sledem logicky a chronologicky spojených událostí (events), které jsou způsobovány nebo prožívány činiteli (actors)“.¹¹⁰ Médium, jímž je příběh zprostředkováván, nemusí nutně být pouze psaný text, ale ve své disertační práci se omezím především na literární díla, byť budu brát ohled i na jejich případnou obrazovou složku. U těchto děl (stejně jako u jiných narativních textů) potom v rámci naratologické analýzy sledujeme několik vrstev. Bal sleduje tyto vrstvy 3: konkrétně jsou to text, příběh a fabule.

Ve vnímání vrstev narativních textů volí různí autoři rozličné přístupy a (nejen) v českých překladech textů pak dochází i k překrývání pojmů, jimiž tyto vrstvy označují. Proto považuji za důležité tyto pojmy krátce ujasnit. Této problematice se věnuje například Wolf Schmid, který ve své studii *Narativní transformace* popisuje různá pojetí zmiňovaných úrovní od dvojúrovňových modelů ruských formalistů po čtyřúrovňový model, který navrhuje sám. Dvojúrovňové modely shrnuje takto:

Při analýze textu se ukazuje, že každé dvojúrovňové modelování buď užívá pojmy pro jednotlivé roviny dvojznačně, nebo konstituování narace ochuzuje o celé dimenze. *Fabulí* se označuje jak veškerý materiál dění (Geschehensmaterial), implikovaný v narativním díle, tak i příběh vybraný z tohoto materiálu [...]. V pojmu syžet a potom také – jak jsme již viděli – v pojmu *discours* u francouzských teoretiků se překrývají dvě různé operace, permutace a verbalizace.¹¹¹

Již zde je patrné, že Schmid vidí čtyři vrstvy, o nichž se domnívá, že jsou chybně směřovány. Těmito vrstvami jsou implikovaný materiál dění, příběh vybraný z tohoto materiálu, jeho

¹⁰⁹ Kubiček; Hrabal; Bílek, 2013, s. 18.

¹¹⁰ Bal, M. *Narratology : introduction to the theory of narrative*. 2017, s. 5.

¹¹¹ Schmid, W. *Narativní transformace*, 2004, s. 15–16 (kurzíva v originále).

permutace a nakonec jeho verbalizace. I kdybychom přistoupili na to, že tyto čtyři vrstvy musí být v narativním textu obsaženy (a obzvláště kategorie implikovaného materiálu dění, kterou Schmid nazývá prostě *dění* (Geschehen), nebývá ostatními teoretiky běžně vnímána zvlášť), nemyslím si, že je nezbytně nutné je rozdělovat do stejných vrstev jako to dělá Schmid, pokud se s danými jevy vypořádáme například v rámci dvojúrovňového modelu.

To činí Seymour Chatman ve své knize *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*, kde narativ dělí právě do kategorií *příběh* (story) a *diskurs* (discourse). Chatman se odkazuje na strukturalistickou teorii a jednoduše vysvětluje, že příběhem chápe to, *co* je v narativu zobrazeno, a diskursem *způsob*, jakým je to zobrazeno.¹¹² Zde se tedy zásadně (terminologicky) rozchází s Bal, která naopak příběhem chápe způsob, kterým je zobrazena fabule. Problém nastíněný Schmidem řeší Chatman tak, že v úrovních příběhu a diskursu, tedy v obsahu a výrazu narativu, rozlišuje ještě jejich formu a substanci. Vznikají tak de facto čtyři kategorie.

1. substance obsahu, což jsou v podstatě „objekty a jednání ve skutečných nebo imaginárních světech, které lze napodobit v narativním médiu“, tedy lidé, věci, atd. Tyto objekty jsou filtrovány kódy autorovy společnosti.
2. forma obsahu, tedy narativní složky příběhu. Dělí se dále na události, tedy jednání a dění, a na existenty, což je výraz, který Chatman používá pro postavy a prostředí.
3. substance výrazu neboli konkrétní médium, vyjadřující příběh.
4. forma výrazu, čili struktura narativního přenosu.¹¹³

Chatman se ve svém *Příběhu a diskursu* zaměřuje spíše na formu narativu, tedy body 2 a 4. V této práci jsem se rozhodl vycházet z Chatmanova uchopení problematiky a terminologie a podobně jako on se budu věnovat více formě než substanci.

3.2 Aplikace

Jak jsem již uvedl v úvodu, mezi cíle této práce patří popis strategií zpracování *Gendži monogatari* v jeho populárních parafrázích a popis změn (či vývoje, bude-li možno o kontinuálním vývoji hovořit), které odlišují jednotlivé parafráze od originálního příběhu i od

¹¹² Chatman, *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*, 2008, s. 18.

¹¹³ Viz Tatmtěz, 2008, s. 18–25. Tento přehled je mou interpretací Chatmanova schématu na straně 25. Číslování jsem přidal pro přehlednost já.

sebe navzájem. Ke zkoumání těchto problémů nabízí nástroje i narativní analýza. Vzhledem k předpokladu, že všechny parafráze, jimiž se budu zabývat, budou mít, alespoň do jisté míry, společnou výše zmiňovanou substanci obsahu, jíž bude vždy alespoň částečně fikční svět¹¹⁴ *Gendži monogatari*, považuji za velmi zajímavý proces selekce materiálu (jak o něm hovoří Schimd), který z této společné substance bude zformován do unikátních forem obsahu (zjednodušeně řečeno do výsledných příběhů) jednotlivých zkoumaných děl. Proto bude obsahové stránce věnována náležitá pozornost a její analýzu oddělím od analýzy diskursu.

3.2.1 Analýza obsahové stránky

Obsahovou stránku Chatman označuje jako příběh a jeho terminologie se budu držet i já. Chatman se v *Příběhu a diskursu* analýzou substance obsahu příliš nezabývá, a proto je u něj označení příběh použito převážně ve vztahu k formě obsahu. V případě potřeby rozlišit obě vrstvy obsahové složky tak explicitně učiním, ale v zásadě se také budu držet označení příběhu jako kombinace *událostí* a *existentů*, což jsou rovněž Chatmanovy pojmy.

Jak jsem již uvedl výše, Chatman události dělí na jednání a dění a existenty jsou jeho označení pro množinu obsahující postavy a prostředí. Při analýze obsahu díla samozřejmě nelze zpracovat každou jednotlivost, která se v díle vyskytuje a je třeba vymezit hranice toho, kdy jsou jednotlivé elementy díla dostatečně významné pro další zkoumání. Chatman si zde pomáhá zapojením osnovy, což je podle něj diskursivně zpracovaný příběh.¹¹⁵ Události lze pak podle Chatmana dle významnosti dělit na jádra a satelity. „Jádra představují momenty v narativu, které vytvářejí klíčové body ve vývoji událostí. Jsou to strukturní uzlové body či vazy, rozcestí, na nichž se určuje, kterým ze dvou (či více) směrů se budou události ubírat.“¹¹⁶ Postavy jsou pak podle Chatmana činitelé, kteří vykonávají nebo jsou zasaženi událostmi důležitými z hlediska osnovy.¹¹⁷ Identifikace osnovy díla se jeví jako dobrý základ pro následnou komparaci, ale ani u jader, ani u postav Chatman nenabízí jednoznačný postup pro jejich určení. U postav přinejmenším představuje vlastnosti, při jejichž přítomnosti se zvyšuje pravděpodobnost, že ten či onen existent je skutečně něčím, co bychom mohli nazvat

¹¹⁴ Pojem fikční svět pro popis světa, který je generován narativním textem a „nepodléhá požadavkům pravděpodobnosti, pravdivosti nebo hodnověrnosti,“ používá a popisuje ve svém díle *Heterocosmica: Fikce a možné světy* Lubomír Doležel (Doležel, *Heterocosmica : fikce a možné světy*, 2003, s. 33.)

¹¹⁵ Chatman, 2008, s. 43.

¹¹⁶ Tamtéž, s. 54.

¹¹⁷ Tamtéž, s. 44.

postavou, a ne pouhým „statistou“, který je spíše složkou prostředí. Těmito vlastnostmi jsou 1) pojmenování postavy, 2) její skutečná přítomnost¹¹⁸ a 3) její důležitost pro osnovu.¹¹⁹

Převážně postav se týká ještě další obdobný problém, kdy v rámci naratologie nepadá shoda, jakým způsobem s nimi pracovat. V pojetí postav existují dva základní proudy: jedním je proud, který bychom mohli označit za *mimetický*, v rámci kterého jsou postavy zkoumány a označovány podobně jako živí lidé. Stoupenci druhého proudu, jemuž můžeme říkat třeba *strukturalistický*, vidí postavu spíše jako funkci v rámci textu. Kubíček tyto proudy shrnuje následovně:

Zatímco o prvním přístupu bychom mohli uvažovat i v rámci otázek: Co postavy znamenají? Jaké nesou poselství? Co je jejich tématem? - což jsou otázky, které nás směřují k naší zkušenosti s podobnými typy postav reálných, druhý přístup je modelován otázkami: Jak postavy znamenají? Jakou funkci plní jako specifické figury v narativním světě? Jak se podílejí na rozvíjení příběhu? Jakou roli mají ve významové stavbě?¹²⁰

Mám za to, že všechny otázky, ať z prvního či z druhého přístupu, mohou přinést zajímavé poznatky, a proto nebudu vybírat jeden z přístupů, ale pokusím se je spojit. Při porovnání originálního příběhu a jeho parafráze pak mohu s využitím prvního přístupu lépe zkoumat jak se postavy (a nejenom postavy) změnily, s využitím druhého přístupu pak mohu přemýšlet nad tím, jaký význam tato změna měla.

Po vyřešení této otázky ještě zbývá stanovit, jakým způsobem budu charakterizovat jednotlivé postavy. Smysluplný mi připadá systém rysů, jak jej popisuje Chatman – na základě četby podle jednání postavy vyvozujeme její jednotlivé rysy a postava jako celek je pak paradigmatickým těchto rysů. „Třídíme toto paradigma, abychom zjistili, který rys může vysvětlit určité jednání, a pokud žádný nenajdeme, přidáme do seznamu další rys (nebo alespoň čekáme na další doklad existence rysu, který postavě přisuzujeme).“¹²¹ S ohledem na stáří zkoumaných literárních děl bezpochyby narazím na velké množství *plochých* postav o pouhém jediném výrazném rysu, u nichž bude snad snazší hledat její funkci v narativu. Pokud bychom však postavu popsali pouhým jediným rysem, mohlo by se mnoho ztratit,

¹¹⁸ Tím je pravděpodobně myšleno, to, že postava je součástí osnovy. Jako příklad nepřítomné postavy Chatman uvádí Godota (Chatman, 2008, s. 147).

¹¹⁹ Chatman, 2008, s. 145–147.

¹²⁰ Kubíček; Hrabal; Bílek, 2013, s. 59.

¹²¹ Chatman, 2008, s. 133.

obzvláště pokud budeme postavu srovnávat s jejím vzorem v jiném díle. Zde se budu řídit návrhem M. Bal, která vytváření binárních opozic kritizuje a píše:

Může být užitečné určit, jestli jsou v každé kvalifikaci [postavy] zřetelné rozdíly míry a modality. Míra může škálu o dvou pólech změnit na škálu pohyblivou: velmi silná, celkem silná, ne dost silná, celkem slabá, slabošská. Modalita může ukázat detaily: určitě, asi, nejspíš ne. Obzvláště pokud objevíme synonymní postavy, může toto být cenným zdokonalením deskriptivního modelu.¹²²

Co se týče událostí, Peter Hühn identifikuje dva základní přístupy jejich nahlížení. Prvním přístupem je vnímání události jako jakékoli změny stavu, která je vyjádřena v textu ať explicitně či implicitně, a Hühn tyto události označuje jako *události I (event I)*. Druhým přístupem je pak vnímání události jako změny, která ale splňuje jisté podmínky, které ji činí výjimečnou, a Hühn takové události označuje *události II (event II)*.¹²³ První přístup sice zdánlivě nemá problém s tím, že je třeba subjektivně vybírat skupinu „významných“ událostí (i když například Chatman argumentuje i proti tomu, že je možno objektivně vysledovat nějakou strukturu¹²⁴), ale vzniknuvší množina událostí, které nejsou žádným způsobem uspořádány, například s ohledem na relevanci, nenabízí dobrou výchozí pozici pro analýzu a komparaci. Přikláním se tedy k druhému přístupu, který je nutně méně objektivní, ale i přesto lze stanovit kritéria, na základě kterých lze vybrat události „významné“, a najít tak něco, čemu Chatman říká jádra, která tvoří osнову. Událostem a jejich „jádrovostí“¹²⁵ se věnuje Schmid, který podobně jako Chatman u postav stanovuje kritéria, která zvyšují významnost událostí.

Schmid říká, že slovo pro *událost*, ať anglické *event*, německé *Ereignis* či ruské *событие*, značí zvláštní věc, jež se vymyká každodenní rutině, a podotýká, že každá událost je změnou stavu, ale ne každá změna stavu je událostí.¹²⁶ Při vymezování toho, jaké změny stavu tedy nazývat událostmi, Schmid postuluje dvě základní podmínky, jimiž jsou *reálnost* a *dokončenost* změny. To znamená, že se změna v rámci fiktivního světa skutečně odehrála (například že nebyla jen představou) a že změna skutečně proběhla (tedy není například jen započata).¹²⁷ Pokud jsou tyto dvě podmínky naplněny, sleduje Schmid dalších pět kritérií,

¹²² Bal, 2017, s. 116.

¹²³ Hühn, Event and Eventfulness, 2013, odstavec 1.

¹²⁴ Chatman, 2008, s. 96–99.

¹²⁵ Schmid používá termíny events a eventfulness.

¹²⁶ Schmid, Narrativity and Eventfulness, 2003, s. 24.

¹²⁷ Tamtéž, s. 24.

které nevnímá binárně jako splněná či nesplněná, ale na základě toho, jak silně jsou splněna, odvozuje, do jaké míry je dotyčná změna stavu (významnou) událostí. Těmito pěti kritérii jsou 1) relevance, tedy do jaké míry je tato změna stavu pro narativ zásadní, 2) nepředvídatelnost, tedy jak moc se změna vymyká očekáváním uvnitř fiktivního světa, 3) trvalost, tedy jaké dopady má změna na dotčené subjekty, 4) nezvratnost, čili to, do jaké míry lze očekávat, že se situace nevrátí do původního stavu a 5) neiterativnost, tedy míra jedinečnosti a neopakovanosti změny.¹²⁸ Změna, která potom bude maximálně relevantní, nepředvídatelná, trvalá, nezvratná a neiterativní má podle Schmidta nejlepší předpoklady pro to, být skutečnou událostí v tom slova smyslu, jak ho chápe on. Nicméně i přes relativně jasné vytyčení podmínek hodnocení zůstává v tomto modelu mnoho prostoru pro subjektivní interpretaci, neboť například míra zásadnosti té či oné změny pro narativ je veličinou, kterou nelze nikterak změřit a jejíž posouzení záleží silně na vnímání čtenáře, a nakonec také já budu při svém bádání nutně muset spoléhat i na svou intuici při posuzování jednotlivých situací.

Pakliže události jsou vždy změnami stavu, nabízí se ještě otázka, zda tyto stavy začleňovat do osnov, které chci následně analyzovat a porovnávat. Strukturalista Tzvetan Todorov například základní příběhovou sekvenci spatřuje v přechodu z jednoho stavu ve druhý, ideálně tak, že začíná stabilní situací, která je nějakou silou uvedena do stavu nerovnováhy, a poté se zase působením jiné síly navrátí do situace podobné, ale ne identické se situací výchozí.¹²⁹ Stavy jsou tedy důležitou součástí narativu, ale já je chápu jako funkce existentů, tedy postav nebo prostředí. Především u postav se také budeme setkávat s tím, že jejich stavy (tedy například jejich vlastnosti) budou vyjádřeny pomocí událostí, které by Hühn označil za *události I* a které například nepředstavují významnou změnu v rámci celého narativu, ale půjde třeba o předvedení (vychází z duality *předvádění* a *vyprávění*¹³⁰) povahového rysu, jenž se prokáže být důležitou motivací, která bude nakonec hrát výraznou roli i z hlediska celého narativu. Proto se v analýzách pokusím zachytit i tyto prvky, které by jinak v osnově událostí (*události II*), jak je vidí například Schmid, nebyly reprezentovány.

¹²⁸ Schmid, 2003, s. 26–29.

¹²⁹ Todorov, *Poetika prózy*, 2000, s. 69–70.

¹³⁰ V anglickém diskurzu běžně jako *showing* a *telling*. V *Poetice vyprávění* Rimmon-Kenanové jsou pojmy popsány jako *nepřímá preneztace* a *přímá definice*. Viz Rimmon-Kenanová. *Poetika vyprávění*, 2001, s. 66–73.

3.2.2 Analýza výrazové stránky

Z hlediska vývoje příběhu jako takového považuji za významnější stránku obsahovou, ale chceme-li zároveň částečně sledovat i vývoj populární literatury jako takové (byť samozřejmě v měřítku velmi omezeném vybranými díly), nelze opomenout ani stránku výrazovou. Ta, jak jsem uvedl výše, bývá u různých naratologů (a jejich strukturalistických předchůdců) označována různě. V zásadě se setkáváme hlavně s pojmy syžet, diskurs, vyprávění, či text.¹³¹ Schmid vyprávění (jako pouze jednu složku formální stránky) popisuje jako „výsledek *kompozice* organizující elementy dění do umělého řádu.“¹³²

Kompozicí těchto elementů se podrobněji zabývá Gérard Genette, který zkoumá *pořádek* prezentace událostí, *rychlost* vyprávění ve srovnání s rychlostí příběhu, *frekvenci* prezentace událostí (zda jde například o iterativní či singulativní vyprávění), *způsob* vyprávění, jenž se týká přístupu k subjektivitě postav a fokalizace, a *hlas* vyprávění, což je kategorie zaměřená na vypravěče a jeho vztah k fikčnímu světu a postavě autora.¹³³ Silný vliv Genettova pojetí můžeme vidět například v díle *Poetika vyprávění* Shlomith Rimmon-Kenanové, která se věnuje stejným kategoriím ve svém rozboru diskursu (u Rimmon-Kenanové pojmenovaném jako *text*).¹³⁴

Výše uvedené pojmy v mé práci budou sloužit především jako nástroj k popisu diskursu jednotlivých děl, čímž za prvé pomohou k jejich kategorizaci a za druhé poskytnou i prostor pro interpretaci významu zvolené formy diskursu.

Jelikož je předmětem mého zkoumání populární literatura, předpokládám, že formy děl budou ve velké míře odpovídat očekávání čtenářů a že na ně lze nahlížet právě ve vztahu k potřebám a poptávce zamýšleného publika. Tím se tedy mírně opřu i o čtenářsky orientovanou teorii. Nebudu se zabývat tím, jak se v průběhu času může pro různé čtenáře měnit význam textu, jak teorii vysvětluje Wolfgang Iser,¹³⁵ ale budu vycházet z předpokladu Hanse Roberta Jausse, že existuje jakýsi čtenářský „horizont očekávání“, který je formován na základě znalosti žánrových zvyklostí a jiných již existujících děl a z protikladu poetického

¹³¹ Podrobněji viz Schmid, *Narativní transformace: dění - příběh - vyprávění - prezentace vyprávění*, 2004, s. 18.

¹³² Tamtéž, s. 20 (kurzíva v originále).

¹³³ Viz např. Genette, *Fikce a vyprávění*, 2007, s. 35–62.

¹³⁴ Viz Rimmon-Kenanová, 2001, hlavně kapitoly 4, 6 a 7.

¹³⁵ Iser, *Jak se dělá teorie*, 2009, s. 85.

a praktického jazyka¹³⁶. Jauss tvrdí, že horizont událostí je rekonstruovatelný a umožňuje určit umělecký charakter díla: „Způsob, jakým dílo v historickém okamžiku svého vzniku uspokojuje, překonává, zklamává, nebo odmítá očekávání svého prvního publika, samozřejmě poskytuje kritérium pro určení jeho estetické hodnoty.“¹³⁷ Tvrdí, že umělecký charakter díla závisí na vzdálenosti mezi horizontem očekávání a dílem samotným a říká:

V míře, jakou se tato distance zmenšuje, v jaké se od recipujícího vědomí nevyžaduje žádný obrat k horizontu ještě neznámé zkušenosti, se dílo blíží k oblasti „kulinářského“ nebo zábavného umění. To druhé lze z hlediska recepční estetiky charakterizovat tak, že nevyžaduje proměnu horizontu, ale právě tak ještě splňuje očekávání příznačné pro panující vkus, neboť uspokojuje požadavek reprodukování obvyklé krásy, potvrzuje známé pocity, sankcionuje představy o přáních, nevšední zkušenosti činí formou „senzací“ stravitelnými nebo také nastoluje morální problémy, ale jen proto, aby je už jako předem rozhodnuté otázky v povznášejícím smyslu „vyřešilo“.¹³⁸

Jauss tedy v podstatě tvrdí, že zábavné umění se pozná tak, že naplňuje (a je to i jeho cílem) požadavky svých konzumentů. Pokud tedy nenastane důvod se domnívat, že zkoumaná díla nejsou právě díly takovéto zábavní literatury, měli bychom být schopni za jeho příběhem i diskursem sledovat poptávku dobového čtenářstva. Zda tomu tak skutečně je, se pokusím ověřovat i během analýzy, nicméně mým předpokladem je, že autoři budou sledovat cíl přenosu vybraných složek příběhu z původních klasických děl, která upraví i s ohledem na vkus svého publika a využijí takovou výrazovou formu, která minimálně nebude překážkou tohoto přenosu a bude tedy pravděpodobně spíše konformní. Považuji ale za nutné dodat, že samozřejmě díla nelze vnímat pouze jako výsledek poptávky čtenářů, ale neméně významnou (a pravděpodobně významnější) roli hraje i přístup autora samotného, protože to je složka, která od sebe jednotlivá díla populární literatury odlišuje, a proto má také význam zkoumat, jaké tvůrčí strategie autoři zkoumaných děl zvolili.

3.2.3 Poznámka k analýze vizuální složky děl

Narativní analýza se samozřejmě nemusí zabývat čistě jenom psaným textem, jak dokazuje například Chatman, když ve svém *Příběhu a diskursu* analýzu aplikuje i na filmy. Součástí řady zkoumaných děl je i složka obrazová, která je s psaným textem (který nakonec má také

¹³⁶ Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, 1982, s. 22.

¹³⁷ Jauss, *Dějiny literatury jako výzva literární vědě*, 2001, s. 15.

¹³⁸ Tamtéž, s. 15.

svou vizuální stránku) více či méně spjata. Zkoumání vývoje formy (v naratologické analýze tedy diskursu) ilustrací by bylo nepochybně zajímavé, nicméně se k takovému bádání necítím plně kvalifikován, a nejen proto se zaměřím především na obsahovou stránku.

V mé analýze mě tedy hlavně bude zajímat, jaké scény (mohli bychom říci, jaké existenty a případně jimi reprezentované události) jsou součástí vizuální složky zkoumaných děl. Očekávám, že takto zjistím, které scény autoři považovali za důležité vyobrazit, a získám tak ještě alternativní osnovy vizualizovaných scén, na kterých budu moci zkoumat, zda a případně jak se tyto osnovy vyvíjely. Zajímavé bude sledovat například to, jestli scény vybrané pro zobrazení budou nějakým způsobem zvýrazněny i v textu, čili jestli je text silně spjat s vizuální stránkou díla, nebo jestli jsou tyto linky na sobě spíše nezávislé. Budu také sledovat, které vizuální motivy zůstávají napříč časem stejné a které a jak se proměňují. Přestože se budu primárně věnovat obsahové stránce, pokusím se analyzovat i rozdíly ve způsobu zobrazení jednotlivých scén, pokud budou výrazné.

4. Historické pozadí

Je pravděpodobné, že bychom našli díla, která bychom mohli označit za parafráze heianské klasiky i dříve než v období Edo, avšak vzhledem k tomu, že až do rozvoje knihtisku v počátcích tohoto období byla literatura v zásadě výsadou vzdělaných elit jako dvorská a vojenská šlechta a buddhistický klér,¹³⁹ rozhodně nelze dříve mluvit o parafrázích populárních. K rozšíření literatury mezi širší vrstvu obyvatelstva dochází až začátkem období Edo s rozvojem knihtisku a socioekonomickými změnami, které přinesla stabilita Tokugawského režimu.

4.1 Knihtisk a raná parodická díla

Technologie tisku byla v Japonsku známa již dlouhou dobu, nicméně pro tisk krásné literatury se (snad s výjimkou sbírek poezie) v zásadě nepoužívala.¹⁴⁰ Důležitým milníkem v tisku beletrie je vydání tzv. *Sagabon* 嵯峨本 jinak též zvaných *Kóecubon* 光悦本 na začátku 17. století. Jednalo se o výsledek spolupráce znalce a mecenáše umění Suminokury Soana 角倉素案 a umělce Hon'amiho Kóecua 本阿弥光悦, jímž byly luxusní tištěné edice několika literárních děl včetně heianských klasik jako například *Gendži monogatari*¹⁴¹ či *Ise monogatari*. Právě ilustrovaná edice *Ise monogatari* pravděpodobně z roku 1608 se považuje za první ze série *Sagabon* a odstartovala trend ilustrovaných vydání (nebuddhistických) knih, ačkoli řada *Sagabon* ještě pravděpodobně nebyla určena pro komerční účely.¹⁴²

Během éry Genna (1615–23) a Kan'ei (1624–44) roste počet vydávaných děl a dochází postupně k přechodu od tisku za pomoci pohyblivých liter k deskotisku, kde se celé stránky vyřezávaly na dřevěné desky. Mezi prvními vydanými parafrázemi klasických děl uvádí Mizutani například dílo *Mottomo no sóši* 尤草紙 (Samozřejmé sešity¹⁴³, 1632) vycházející z *Makura no sóši* 枕草子 (Důvěrné sešity, 993–1000¹⁴⁴) heianské autorky Sei Šónagon či *Nise*

¹³⁹ viz např. Mizutani Futó: Šinsen recudentai šósecuši, 1974, s. 17.

¹⁴⁰ Tamtéž, s. 18.

¹⁴¹ Vzhledem ke grafickým rozdílům mezi *Gendži monogatari* a ostatními díly vydanými v edici *Sagabon* je někdy příbuznost těchto děl zpochybňována, ale označení edice *Gendži monogatari* je zažité (viz např. Šimizu, 2003, s. 8).

¹⁴² Mizutani, 1974, s. 19. a Kornicki, *The Book in Japan : A Cultural History from the Beginnings to the Nineteenth Century*, 2001, s. 132.

¹⁴³ První znak názvu *Mottomo no sóši* je hravou narážkou na grafickou podobu prvního znaku názvu *Makura no sóši* (znaky 尤 a 枕), ale tato souvislost v překladu názvu zachycena není.

¹⁴⁴ Překlad názvu podle českého překladu M. Nováka, který vyšel v knize *Zápisky z volných chvil*. Datace podle Švarcová, 2005, s. 40.

monogatari 仁勢物語 (Falešné příběhy¹⁴⁵, první vydání kolem 1640) vycházející ze zmiňovaného *Ise monogatari*.¹⁴⁶ Jack Rucinski tato díla označuje za parodická a říká, že: „Fenomén parodické literatury *modžiri bungaku* 振り文学 se stal důležitou částí *kanazóši* 仮名草子¹⁴⁷ a novým žánrem v japonské literární historii. Vyvstal z živého ducha raného období Tokugawa, z ducha, který se nespokojil s uctíváním klasiky a snažil se jí dát moderní obsah relevantní k dobovému životu.“¹⁴⁸ Tato relevance většinou spočívá v nahrazení klasického obsahu dobovými reáliemi a úctou neoplývající postoj ke klasikám je často vyjádřen formou vulgarizace díla. Rucinski například v díle *Nise monogatari* sleduje zvýšený výskyt zmínek o jídle a pití, o sexu a o postavách běžného života jako jsou žebráci, rolníci atp.¹⁴⁹ Takovéto snížení do tělesné roviny je ukázkou parodie, jak ji vnímá Bachtin a humor díla za Rablesiánský označuje i Howard Hibbet ve svém *The Floating World in Japanese Fiction*, kde humor *Nise monogatari* popisuje jako velmi primitivní.¹⁵⁰

Díla zpracovávaná podobným stylem, která zmiňuje Rucinski, jsou většinou, podobně jako *Ise monogatari*, kratšího rozsahu: Kromě parodií tohoto vyprávění složeného ze 125 kratších epizod se setkáváme i s parodiemi děl jako *Makura no Sóši* a *Curezuregusa* 徒然草 (Psáno z dlouhé chvíle, 1331¹⁵¹) řazených do črtového žánru *zuihicu* 随筆. Za výjimku bychom mohli označit parodické zpracování vojenského eposu *Heike monogatari* 平家物語 (Příběh rodu Taira, 14. stol¹⁵²), kterou také Rucinski uvádí.¹⁵³ I toto dílo nazvané *Kankacu Heike monogatari* 寛闊平家物語 (Křiklavý příběh rodu Taira, vydáno 1710) má však pouze šest svazků o celkovém rozsahu asi 150 stran.¹⁵⁴ Žádné parodické zpracování *Gendži monogatari* z první poloviny 17. století se mi nepodařilo dohledat.

¹⁴⁵ Název je opět hříčkou narážející na *Ise monogatari*. Slovo *nise* znamená falešný, ale k jeho zápisu je nestandardně použit i druhý ze znaků z místního názvu *Ise* 伊勢.

¹⁴⁶ Mizutani, 1974, s. 21–22.

¹⁴⁷ Pojem *kanazóši*, který by se dal přeložit jako sešity psané *kanou* (japonská slabičná abeceda), se používá pro zastřešení *kanou* psané literární produkce prvních asi osmdesáti let 17. století. Termín zahrnuje obsahově rozmanité penzum literatury, které *Nihon koten bungaku daidžiten* (Velký slovník japonské klasické literatury) dělí do tří větších kategorií: 1) osvětová a morálně poučná literatura, 2) zábavná literatura, 3) prakticky orientované texty. Pojem se začal užívat až v období Meidži (viz *Nihon koten bungaku daidžiten*, svazek 1, 1983, s. 670.). Protože označení je závislé spíše na době vzniku díla než na obsahu, je obtížné jej považovat za název žánru.

¹⁴⁸ Rucinski, A Japanese Burelesque: *Nise Monogatari*, 1975, s. 3. Znaky *kandži* doplněny v jednodušších variantách než uvádí Rucinski.

¹⁴⁹ Tamtéž, s. 3–4.

¹⁵⁰ Hibbet, *The Floating World in Japanese Fiction*, 2001, s. 91.

¹⁵¹ Překlad názvu podle českého překladu P. Geislera, jež vyšel v knize *Zápisky z volných chvil*. Datace podle Švarcová 2005, s. 87.

¹⁵² Překlad názvu podle českého překladu K. Fialy. Dílo nemá jasný bod vzniku, protože vychází z ústní tradice.

¹⁵³ Rucinski, 1975, s. 3.

¹⁵⁴ Zachováno je pravděpodobně pouze pět svazků o celkovém rozsahu 125 stran (čó 丁).

4.2 Šíření *Gendži monogatari* tiskem

Gendži monogatari tedy i v tištěné podobě existovalo již v prvních dekádách období Edo, ale Emoto Hiroši argumentuje, že nepochybným milníkem v obecné recepci tohoto příběhu je až vydání rozsáhlé komentované šedesátisvazkové edice nazvané *Gendži monogatari kogecušó* 湖月抄 (Měsíc na hladině jezera) od Kitamury Kigina 北村季吟 z roku 1673, i když se už od poloviny 17. století objevovala jiná zjednodušená či ilustrovaná vydání.¹⁵⁵ Hanada Fudzio zároveň *Kogecušó* považuje za dílo, které bylo vyvrcholením rigidních interpretačních tendencí a po němž přišel flexibilnější a více pocitově orientovaný přístup¹⁵⁶.¹⁵⁷ Nišida Masahiro ve své studii *Edo džidai zenki no Gendži gaku* (Studium Gendžiho na začátku období Edo) argumentuje, že do vydání komentované edice *Bansui ičiro* 万水一露 (Kapka v oceánu) Noto Eikana 能登永閑 roku 1663 (napsáno bylo dílo již v roce 1575) nebyl v podstatě celý text *Gendži monogatari* dostupný. Až ucelená komentovaná vydání druhé poloviny 17. století tak Nišida vnímá jako známku toho, že *Gendži monogatari* začalo být čteno jako příběh, což je změna oproti předcházejícímu pojetí, kdy bylo dílo zpracováváno spíše jako fragmentární materiál se zaměřením především na básně *waka*.¹⁵⁸

Tradice výkladů *Gendži monogatari* samozřejmě sahá daleko před období Edo a v japonských pracích o ní existuje nepřeborné množství informací. Z anglických zdrojů lze na toto téma doporučit například kolektivní monografii *Envisioning the Tale of Genji: Media, Gender, and Cultural Production*, především pak úvodní kapitolu Haruo Shiraneho, která nabízí přehled změn v recepci *Gendži monogatari*, ke kterým v průběhu dějin docházelo.

Hanada dále ve studii *Kinsei ni okeru Gendži gaku: Kinsei zenki wo čúšin ni* (Studium Gendžiho v předmoderním Japonsku: zaměřeno na rané období Edo) zmiňuje názor, že rozvoj ilustrovaných edic, které vycházely od poloviny 17. století, vedl ke skokovému rozšíření díla mezi širší obyvatelstvo. Hanada také zmiňuje řadu děl, které v tomto období považuje za význačné Šimizu Fukuko. Těmito díly jsou raná nekomentovaná vydání vytištěná pomocí pohyblivých liter či později deskotisku, ilustrovaná vydání v čele s *Eiri*

¹⁵⁵ Emoto, Kinsei bungaku ni okeru *Gendži monogatari* no džujó džosecu, 2007, s. 9.

¹⁵⁶ Jedná se o přelom tzv. *kjúčú* (旧注 staré výklady) a *šinčú* (新注 nové výklady).

¹⁵⁷ Hanada, Kinsei ni okeru *Gendži gaku* : Kinsei zenki wo čúšin ni, 2007, s. 74.

¹⁵⁸ Nišida, Edo džidai zenki no Gendži gaku : *Gendži monogatari* no šuppan wo megutte, 2003, s. 121–130.

gendži monogatari následované komentovanými vydáními, jako jsou *Bansui ičiro*, *Kaširagaki Gendži monogatari* 首書源氏物語 z roku 1673 a zmiňované *Kogecušó*.¹⁵⁹

Eiri Gendži monogatari 絵入源氏物語 (Příběh prince Gendžiho s ilustracemi) z roku 1650, bylo první ucelené ilustrované vydání *Gendži monogatari* období Edo, které vyšlo dřevotiskem. Jeho editorem byl Jamamoto Šunšó 山本春正. Dílo vyšlo v pozdějších reedicích i v letech 1654, 1660 a 1661–73 a původní dílo bývá proto někdy upřesňováno jako *Eiri Gendži monogatari z 3. roku éry Keian*. Má celkem 226 ilustrací a bylo opatřeno interpunkčními a diakritickými (*dakuten*) znaménky, fonetickými přepisy znaků (*furigana*) a vysvětlujícími poznámkami v textu, což jsou indicie, které napovídají, že zamýšlené obecnstvo nebyla pouze vzdělaná elita a jednalo se o svým způsobem *populární* vydání.

4.2.1 *Gendži monogatari* ve zkratce

Na šíření povědomí o *Gendži monogatari* se podílela také jeho zkrácená vydání (japonsky *gaijóšó* 概要書 či *kógaišó* 梗概書), kde byla uplatněna pouze strategie silné redukce původního textu. Za nejčtenější zkrácené vydání považuje Shirane *Gendži kokagami* 源氏小鑑 (Malé zrcadlo Gendžiho), které vzniklo pravděpodobně už v období Muromači a později vycházelo i tiskem v období Edo. Tvrdí, že původně bylo dílo pravděpodobně určeno pro méně vzdělané autory řazených básní *renga*, kteří potřebovali být kvůli častým aluzím do jisté míry obeznámeni s příběhem, klíčovými scénami a básněmi *Gendži monogatari*, ale nebyli schopni či ochotni je přečíst v původním znění. V období Edo pak na *Gendži kokagami* spoléhali tvůrci poezie *haikai*¹⁶⁰, kteří tyto znalosti také využívali ve své tvorbě.¹⁶¹ Od doby Muromači vznikala také díla typu *Gendži ekotoba* 絵詞 (obrazy a básně), která vybírala scény vhodné k ilustraci a popisovala jejich náležitosti. V období Edo je zástupcem takového příručky například dílo *Gendži kómoku* 源氏綱目 (*Gendži* v podrobných bodech,

¹⁵⁹ Hanada, 2007, s. 76.

¹⁶⁰ Slovo *haikai* původně označovalo humorně laděnou poezii, která se pak však hlavně v období Edo prosadila jako svěbytný žánr, který se nevyhýbal lidovému jazyku a získal na popularitě. Nejčastější formou tvorby byly asi krátké básně *hokku* (později *haiku*) a řazené básně, vznikaly i delší prozaičtější texty *haibun*. Za charakteristické prvky *haikai* se považuje odklon od lyričnosti klasické poezie a materiálněji laděné výrazy, z *hokku* plynoucí úspornost a skicovitost vyjádření atd. Viz *Nihon koten bungaku daidžiten*, svazek 5, 1984, s. 4–7. Noguči Takehiko hovoří dokonce o "haikaizaci" (*haikaika*) *Gendži monogatari* v díle Ihary Saikakua (Noguči, *Gendži monogatari wo Edo kara jomu*, 1985, s. 83).

¹⁶¹ Shirane, 2008, s. 22–23.

1659), které shrnuje důležité události každé kapitoly, vybírá z nich výrazy použitelné v řazené poezii a přidává ke každé kapitole jednu ilustraci a její popis.¹⁶²

Také v období Edo, kdy byla k dispozici řada tištěných komentovaných vydání *Gendži monogatari*, existovali nepochybně čtenáři, pro něž byly takovéto texty těžko stravitelné. Vznikají tak i nová zkrácená vydání, z nichž Shirane za důležité považuje především díla *Džúdžó Gendži* 十帖源氏 (*Gendži* v deseti kapitolách) a *Osana Gendži* おさな源氏 (Mladý *Gendži*).¹⁶³ Autorem obou děl, která vznikala v 50. až 60. letech 17. století, byl básník Nonoguči Rjúho 野々口立圃. Podle Clements „bylo cílem těchto zkrácených vydání co nejúsporněji seznámit čtenáře se základy příběhu,“ a vysvětluje, že delší z obou děl, *Džúdžó Gendži* kondenzuje původní text a dává k němu krátké vysvětlivky, zatímco *Osana Gendži* je v podstatě ještě zkrácenou verzí předcházejícího díla.¹⁶⁴ Shirane podotýká, že zatímco narativní text děl je dramaticky zredukován, básně zůstávají zachovány všechny, což nakonec *de facto* vede ke vzniku *uta-monogatari*, v jehož středu zájmu stojí básně.¹⁶⁵ V tomto ohledu se výrazně liší od děl, která v této práci zkoumám podrobněji.

Ačkoli výše zmíněná díla položila základy pro následná populární vydání, stále v nich ještě chybí kreativní parafrázující prvek, který chci zkoumat. Hanada počátek tohoto jevu vidí s příchodem děl Ihary Saikakua a dalších, a tvrdí, že v té době začíná být parodováno či imitováno a stává se důležitým zdrojem pro díla *ukijozóši* 浮世草子¹⁶⁶, čímž se konečně skutečně etabluje jako lidová literatura a dostává se do nové fáze vývoje.¹⁶⁷

4.2.2 Dílo *Onna Gokjó* autora Kogame Masuhideho

Ještě před vznikem Saikakuova díla vzniká z hlediska kreativního vkladu zajímavé dílo *Onna Gokjó* 女五経 (Pět knih pro ženy) z roku 1675 autora Kogame Masuhideho 小亀益英. Kogame Masuhide působil v Kjótu a kromě tvorby *kanazóši* se věnoval i poezii *haikai* a vydal řadu děl, ve kterých poskytoval výklad konfuciánských textů širší veřejnosti, a

¹⁶² Viz Ii, *Gendži kómoku*, 1984, s. 471.

¹⁶³ Shirane, 2008, s. 23.

¹⁶⁴ Clements, *Rewriting Murasaki : Vernacular Translation and the Reception of Genji Monogatari during the Tokugawa Period*, 2013, s. 6.

¹⁶⁵ Shirane, 2008, s. 23.

¹⁶⁶ Pojem *ukijozóši* se označuje měšťanská literatura zábavního charakteru s realistickými prvky. Mezníkem mezi *kanazóši* a *ukijozóši* je prvotina Ihary Saikakua *Kóšoku ichidai otoko* (Největší rozkošník, 1682). Díla označovaná jako *ukijozóši* pak vychází až do období Hóreki až Meiwa (1751-1772) a řadí se mezi ně žánry ustanovené Saikakuem jako texty s erotickou tematikou (*kóšokumono*), texty o životě měšťanů (*čóninmono*) či vojenské vrstvy (*bukemono*) a další. Rozlišení mezi *kanazóši* a *ukijozóši* není v hraničních obdobích vždy jasné (viz *Nihon koten bungaku daidžiten*, sv. 1, s. 263 a 670).

¹⁶⁷ Hanada, 2007, s. 78.

nakonec je tak pravděpodobněji známější jako sinolog než jako spisovatel.¹⁶⁸ Své znalosti čínského učení využil i ve svém díle *Onna Gokjó*, které se svým názvem odvolává na Konfuciových Pět kanonických knih a je zástupcem pozdnějších vzdělávacích textů pro ženy (*džokunmono* 女訓物).¹⁶⁹ Toto pětisvazkové dílo bylo známo též pod názvy *Akaši monogatari* 明石物語 (Příběh z Akaši),¹⁷⁰ a mísí příběh 13. kapitoly *Gendži monogatari* (Akaši) s „učebnicí“ pro ženy. Sakamaki Kóta strukturu díla charakterizuje takto: „Svazky 1 a 2 moderně adaptují (*hon'an kaisaku šite, tóseifú ni egaki*) kapitolu Akaši, svazky 3 a 4 vyprávějí příběhy čínských moudrých a věrných žen a svazek 5 vysvětluje zásady, kterými by se ženy měly řídit.“¹⁷¹

4.2.3 Ihara Saikaku a *Gendži monogatari*

Nakadžima Takaši ve své kapitole v knize *Gendži monogatari to Edo bunka* (*Gendži monogatari* a kultura Edo) nazvané *Saikaku, Čóšóši, Bašó no Gendži monogatari kjódžu*: *Kóšoku ičidai otoko, Kjohakušú, Oku no hosomiči wo čúšin to šite* (Recepce *Gendži monogatari* u Saikakua, Čóšóšiho a Bašóa: zaměřeno na *Kóšoku ičidai otoko, Kjohakušú a Oku no hosomiči*) tvrdí, že v období Edo spolu oproti středověku mnohem více interagovala vysoká a lidová kultura a že tuto interakci přináší klasická literatura prostřednictvím tištěných médií¹⁷² a analyzuje, jak s *Gendži monogatari* ve svých slavných dílech nakládali velcí autoři konce 17. století Macuo Bašó 松尾芭蕉 a Ihara Saikaku. Právě dílo Ihary Saikakua *Kóšoku ičidai otoko* (1682) bývá v souvislosti s *Gendži monogatari* často zmiňováno, protože tato díla mají některé očividně společné prvky, jako je například stejný počet kapitol (54) nebo že se jedná o vyprávění o proslulém milovníkovi (v tomto ohledu však Saikaku čerpá například i ze zmiňovaného *Ise monogatari*). V díle pak skutečně nalezneme i parodické prvky, nicméně tvrdit, že *Kóšoku ičidai otoko* je parodií *Gendži monogatari*, by z mého pohledu bylo poněkud odvážné, protože z celkového hlediska si díla tolik podobná nejsou a *Největší rozkošník* není zdaleka zaměřen pouze na *Gendžiho*. To dokládá i Nakadžima, který jmenuje například *Ise monogatari*, *Curezuregusa* či *Heike monogatari* a tvrdí, že Saikaku do svých děl spíše intuitivně včleňoval narážky na známé scény z děl, které čtenáři mohli znát třeba zprostředkovaně z her divadla *nó* a využitím

¹⁶⁸ Sakamaki, Kanazóši sakuša šókó (džó) : Kogame Masuhide ni cuite 1973, s. 97–99.

¹⁶⁹ Tamtéž, s. 92.

¹⁷⁰ *Nihon koten bungaku daidžiten*, svazek 1, 1983, s. 535.

¹⁷¹ Sakamaki, 1973, s. 92–93.

¹⁷² Nakadžima, Saikaku, Čóšóši, Bašó no *Gendži monogatari kjódžu* : *Kóšoku ičidai otoko, Kjohakušú, Oku no hosomiči wo čúšin to šite*, 2008, s. 152.

protikladu *ga* a *zoku* dosahoval humorného efektu.¹⁷³ Nakadžima také ukazuje příklad toho, jak Saikaku paroduje rejstřík z *Kogecušo*,¹⁷⁴ což je dobrá ilustrace toho, že dostupnost odborných výkladů díla napomohla jeho zlidovění v dílech dalších autorů. Nakadžima též srovnává Saikakuovu práci s *Gendži monogatari* s Bašóovým využitím tohoto díla v jeho *Oku no hosomiči* おくのほそ道 (Úzká stezka do vnitrozemí, 1690¹⁷⁵). Říká, že zatímco Saikaku má spíše tendenci přenášet dílo směrem z roviny *ga* do roviny *zoku*, Bašó pracuje formou básnických aluzí a ve svém putování hledá paralely s *Gendži monogatari*, čímž náměty z roviny *zoku* přenáší do roviny *ga*.¹⁷⁶ V tom bychom mohli vidět literární obdoby technik *jacuši*, respektive *mitate*. Zde je ale nutno dodat, že i když v těchto (a dalších) dílech můžeme vidět *Gendži monogatari* jako zdroj inspirace, případně jako předmět parodie, stále se jedná o díla, kde *Gendži* figuruje pouze okrajově a neoznačil bych je tedy jako celky za parafráze. Proto se takovýmto dílům dále v práci věnovat nebudu.

4.3 Kreativní parafráze přelomu 17. a 18. století

4.3.1 Mijako no Nišiki a *Fúrjú Gendži monogatari*

Mijako no Nišiki 都の錦, vlastním jménem Šišido Kófú, byl autorem působícím na přelomu sedmnáctého a osmnáctého století, který psal pod velkým množstvím pseudonymů. Podle *Nihon koten bungaku daidžiten* (Velký slovník japonské klasické literatury, dále i jako *NKBD*) se narodil v Ósace roku 1675 do rodiny s vazbou na rod Inaba a roku 1695, kdy se jeho otec stal *róninem*, se společně přestěhovali do Kjóta. Autorovo tvrzení, že studoval pod konfuciánským učencem Itó Džinsaiem 伊藤仁斎 se zdá být neopodstatněné, ale bez vzdělání prý pravděpodobně nebyl. O pět let později byl kvůli svému zhýralému životnímu stylu otcem vyděděn, postavil si chýši ve východní části Kjóta a začal se živit psaním. V roce 1702 se přesunul do Ósaky, kde s doporučením od slavného autora Nišizawy Ippúa 西沢一風 vydal řadu děl. Příštího roku se opět vrátil do Kjóta, kde ve spolupráci s jistým knihkupcem vyprodukoval další díla, mezi nimi i *Fúrjú Gendži monogatari* 風流源氏物語 (Elegantní Příběh prince Gendžiho). Za další rok se potom vydal do Eda, kde byl však zadržen za potulku, za což byl poslán do dolů v Sacumě. Z dolů utekl, ale byl zadržen a poslán do žaláře. Tam píše známý dopis na svou obhajobu a snad i díky tomu je roku 1705

¹⁷³ Nakadžima, 2008, s. 155.

¹⁷⁴ Tamtéž, s. 154.

¹⁷⁵ Překlad názvu podle českého překladu A. Límana, datace podle Švarcová, 2005, s. 132.

¹⁷⁶ Nakadžima, 2008, s. 157.

opět poslán do dolů, tentokrát v Kagošimě. Roku 1708 byl pravděpodobně omilostněn a vrací se do Kjóta, kde pokračuje v psaní. Poslední zprávy jsou o něm z roku 1717, doba úmrtí není známa.¹⁷⁷

Mijako no Nišiki se ve svém životě nedostal do konfliktu pouze se zákonem, ale rozkmoťil se například i s Nišizawou Ippúem poté, co jej a Saikakua ve svém díle *Genroku Taiheiki* 元禄太平記 (*Kronika o velkém míru z éry Genroku*, 1702) střídavě chválil a kritizoval, zatímco sebe vychvaloval.¹⁷⁸ Mimo chvástavé tendence jsou jako charakteristiky jeho stylu uváděny tyto: „nápodoba Saikakua, začleňování dobové problematiky do děl, sklony ke školometství a nekoherentnost ve výstavbě děl.“¹⁷⁹

U řady děl, která Mijako no Nišiki napsal, můžeme již v názvu sledovat odkazy na klasickou literaturu či slavné příběhy. Mimo *Fúrjú Gendži monogatari*, které v této práci budu zkoumat podrobněji, a zmiňovaného *Genroku Taiheiki*, jsou to například *Genroku Soga monogatari* 元禄曾我物語 (*Příběh bratrů Soga z období Genroku*, 1702) či *Džokun Curezuregusa* 女訓徒然草 (*Psáno z dlouhé chvíle jako příručka pro ženy*, 1702). Noma Kóšin v *NKBD* poznamenává, že na rozdíl od Saikakua či Asaie Rjóiho 浅井了意 ve svých dílech klasickou literaturu neadaptuje (*hon'an*) a netvoří z ní nové dílo (*kaisaku*), ale že převádí japonská a čínská díla do lidového jazyka a přidává k nim výchovná poučení.¹⁸⁰ Kawamoto Hitomi dokonce přidává myšlenku, že jedním z důvodů, proč Mijako no Nišiki hledal materiál pro svou tvorbu v klasických dílech, bylo prostě to, že to pro něj bylo jednoduché.¹⁸¹

Fúrjú Gendži monogatari, které vyšlo v roce 1703 v ilustrovaném vydání o šesti svazcích, je podle Mizutaniho Futóa prvním překladem *Gendži monogatari* do lidového jazyka¹⁸² a za lidový překlad dílo ve svých studiích označuje i Rebekah Clements. Sám autor, jak Kawamoto Hitomi ilustruje na základě textu, kterým dílo avizoval ještě před jeho vydáním, pravděpodobně zamýšlel vydat dílo, které by *Gendži monogatari* přiblížilo široké vrstvě čtenářů (přinejmenším oficiálně cílil spíše na ženy) v jednodušším jazyce, než bylo dostupné například ve zmiňovaném komentovaném vydání *Kogecušó* a zároveň přidat nezvyklou kombinaci formálního vzdělání (v oblastech jako literatura či dějiny) a poučení ve věcech

¹⁷⁷ *Nihon koten bungaku daidžiten*, svazek 5, 1984, s. 638.

¹⁷⁸ Tamtéž, s. 638

¹⁷⁹ Nakadžima, *Mijako no Nišiki šú*, 1989, s. 355.

¹⁸⁰ *Nihon koten bungaku daidžiten*, svazek 5, 1984, s. 638.

¹⁸¹ Kawamoto, 2007, s. 144.

¹⁸² Mizutani, 1974, s. 230.

lásky.¹⁸³ Slovo *fúrjú* z titulu díla neslo dlouhou dobu význam elegantní vytríbenosti, ale právě v prvních dekádách osmnáctého století získalo i erotický nádech, když se začalo používat namísto slova *kóšoku*.¹⁸⁴ Noguči Takehiko *fúrjú* v názvu vysvětluje takto: „Pokud bychom to měli stručně vyjádřit, jde o myšlenku přenést obraz hlavního hrdiny *Gendži monogatari* do tohoto světa – tedy do Eda své doby – a nechat ho znovu ožít v lidovém prostředí. Jde o to, zachovat od dob dvorské literatury přetrvávající ideál *irogonomi*, základ, na kterém je *Gendži* vystaven, převést jej do nižšího lidového prostředí a přemístit jej do světa nového díla.“¹⁸⁵ Noguči dodává, že zatímco Saikaku při tomto manévru uspěl, Mijako no Nišiki nedokázal vlastní, nový svět vytvořit.¹⁸⁶

Martin Tirala, uvádí pro ideál *irogonomi* 色好み definici Takahašiho Tórua: „[je to] osoba nebo čin, při němž tato osoba pomocí poezie nebo nějakého jiného druhu umění vyjádří svůj zájem o lásku či sexuální styk“¹⁸⁷ a říká:

(...) pozitivní konotace ideálu *irogonomi* jsou v některých dílech žánru *monogatari* přítomné, avšak hrdina žádného z těchto příběhů není tímto termínem nikdy označen. Narihira jakožto hrdina Příběhů z Ise a princ *Gendži*, ústřední postava Příběhu o princí *Gendžim*, byli největšími milovníky, jaké si v tehdejší době můžeme představit, a přesto slovo *irogonomi* bylo vyhrazeno vždy jen jiným vystupujícím postavám. Toto slovo bylo v případě hlavní mužské postavy pro tehdejší autory i čtenáře nepřijatelné. Pravděpodobně nabylo v průběhu věků negativní konotace významu nevázaného sukničkářství bez hlubokého citu. Avšak jeho původní, pozitivní význam zůstal součástí estetického ideálu *mijabi*.¹⁸⁸

Spojení *Gendžiho* s ideálem *irogonomi* je tak sice problematické, ale Nogučiho postřeh, že autoři lidových překladů *irogonomi* překládali jako *kóšoku* 好色,¹⁸⁹ což je podobné slovo, které však v období Edo postrádalo vznešené konotace a označovalo spíše erotické nadání či tužby, ilustruje jistou vulgarizaci námětu, kterou sledovat lze. Noguči *Fúrjú Gendži mongoatari* popisuje jako parodii, stejně jako *Kóšoku ičidai otoko* či pokračování *Fúrjú Gendži* od Okumury Masanobua, o kterých se zmíním později. Parodii však chápe zřejmě jinak, než jsem ji pro účely této práce definoval já a zaměřuje se hlavně na inkongruenci

¹⁸³ Kawamoto, 2007, s. 128–129.

¹⁸⁴ Haft, 2012, s. 46.

¹⁸⁵ Noguči, *Koten bungaku no cúzokuka wo megutte* : Mijako no Nišiki *Fúrjú Gendži monogatari*, 1982, s. 77.

¹⁸⁶ Tamtéž, s. 77–81.

¹⁸⁷ Tirala, *Téma lásky a estetický ideál dokonalého milovníka v heianských příbězích s básněmi*, 2009, s. 89. Citováno podle TAKAHAŠI, *Irogonomi In: Kokubungaku*, vol. 30, č. 10, s. 50.

¹⁸⁸ Tirala, 2009, s. 89–90.

¹⁸⁹ Noguči, 1982, s. 76.

vysokého námětu a lidového jazyka či kulis, do kterých jsou edská díla zasazena. Noguči poukazuje na zajímavý proces, kdy společně s „vulgarizací“ slovní zásoby dochází i k vulgarizaci námětu, k čemuž mohlo docházet i mimoděk, kdy „nižší“ slova vyžadují i „nižší“ situace.¹⁹⁰

Přesto, že do samotného textu díla jsou zapracovány i rozličná vysvětlení věcí, které by běžnému čtenáři mohly být nejasné, Noguči komentuje, že se Mijako no Nišiki ve *Fúrjú Gendži monogatari* projevuje více jako autor než jako vykladač. Jako autorovi mu však vytýká nedostatky jako neschopnost vytvořit živý svět díla, či malou míru koherence.¹⁹¹ Na nekoherentnost upozorňuje i Kawamoto, když vyjadřuje pochybnost nad tím, zda je vůbec možné kvalitně spojit vzdělání s erotickými vsuvkami a poukazuje i na to, že do díla příliš nezapadají dlouhé pedantské vsuvky.¹⁹²

Noguči však upozorňuje na to, že přes všechny nedostatky, kterými dílo trpí, šlo o nutnou fázi vývoje literatury období Edo a uzavírá svůj článek smířlivě:

Přeskládání kódu *irogonomi* do kódu *kóšoku* nebylo pouze rozhodujícím prvním krokem v recepci *Gendži monogatari* v literatuře období Edo, ale jednalo se i o skutečně zásadní řečový akt, nutný k tomu, aby konečně literatura této doby dokázala produkovat svébytná díla s milostnou tematikou. Zprvu samoúčelná parodie se brzy stala uvědomělým postupem a znenadání pak dokonce přestává být pouhou parodií. I lidový jazyk se vymaňuje z pozice protikladu jazyka vznešeného a proměňuje se v samostatný literární jazyk. Kdybychom převod klasické literatury do lidové úrovně ve *Fúrjú Gendži monogatari* označili pouze za nutnou oběť, kterou bylo v rámci tohoto procesu nutné vykonat, bylo by to k jeho autoru Mijako no Nišikimu asi trochu kruté.¹⁹³

Konkrétní příklady zpracování látky *Gendži monogatari* ve *Fúrjú Gendži monogatari* představím později, ale krátce se ještě zmíním o celkové struktuře díla. Jak již bylo řečeno, jedná se o dílo o šesti svazcích, což znamená vázané sešity po 19 listech *čó 丁* ve formátu *óhon* 大本 (cca 27x19 cm), což byl největší z běžně vydávaných formátů, který měl ve své velikosti i jistou prestiž. V celém svém rozsahu obsahuje 23 ilustrací, z toho šest (v každém

¹⁹⁰ Noguči, 1982, s. 76.

¹⁹¹ Tamtéž, s. 79–80.

¹⁹² Kawamoto, 2007, s. 142.

¹⁹³ Noguči, 1982, s. 80.

svazku jednu) velkých, zabírajících celou dvoustranu. Vzhled ilustrací a jejich rozložení vůči textu bude možno vidět dále v této práci.

Co se obsahu týče, dílo zpracovává první dvě kapitoly *Gendži monogatari*, *Kiricubo* (Dáma z Pavloniové komnaty¹⁹⁴) a *Hahakigi* (Mizící strom). Z hlediska rozložení materiálu *Gendži monogatari* v tomto díle je asi nejzajímavější vložení podrobného výkladu příběhu čínského císaře Süan-cunga (685-762), kterého slepá láska k jeho konkubíně Jang Kuej-fej přivedla ke zkáze. Tento císař a jeho konkubína jsou v *Gendži monogatari* okrajově zmíněni s tím, že některým lásku japonského císaře k dámě z Pavloniové komnaty tento vztah připomíná. Mijako no Nišiki začne čínský příběh popisovat asi v polovině prvního svazku a své obsáhlé převyprávění končí až na konci svazku třetího. Zhruba třetina celého díla je tak věnována příběhu, jehož vyličení v *Gendži monogatari* nenajdeme a je ukázkou toho, co pravděpodobně Mijako no Nišiki považoval za ono vzdělání, které čtenářům sliboval. Po takovémto podrobném vyličení událostí, které pro *Gendži monogatari* nejsou právě zásadní, je však skutečně přinejmenším zvláštní, že zhruba celé druhé polovině druhé kapitoly je věnována necelá třetina posledního svazku (tedy 5–6 % celého díla). V tomto světle pak četné výtky autorovy nekoherentnosti nevypadají neopodstatněně. Přesto se však Mijako no Nišiki obecně vzato drží originálu a jak upozorňuje Clements, převádí události v takovém pořadí, jako jsou v *Gendži monogatari* a formulace a strukturu vět zakládá na znění původního díla, které pravděpodobně čerpal z *Kogecušó*.¹⁹⁵

V případě komerčního úspěchu bylo, soudě dle dříve zmiňované inzerce, plánováno vydat postupně i další díly, a i na konci šestého svazku autor slibuje vydat dvousvazková zpracování následujících kapitol *Ucusemi* (Prázdný zámotek cikády), *Júgao* (Večerní tvář) a *Wakamurasaki* (Mladičká fialka). Tyto kapitoly však již Mijako no Nišiki nikdy nezpracoval. Informace o prodeji díla jsou pravděpodobně nedostupné, takže těžko usuzovat, zda důvodem byl komerční neúspěch nebo snad zmiňované peripetie v autorově životě, které v následujících letech vedly k jeho zadržení a uvěznění. Vzhledem k tomu, že se v roce 1707, tedy pravděpodobně ještě v době, kdy byl Mijako no Nišiki nuceně v dolech v Kagošimě, tvorby pokračování dobrovolně (a možná i svévolně) chopil Okumura Masanobu, je ale pravděpodobné, že se dílu komerčně nedařilo špatně.

¹⁹⁴ Překlady názvů kapitol *Gendži monogatari* uvádím podle překladu díla od Karla Fialy.

¹⁹⁵ Clements, 2013, s. 14.

4.3.2 Okumura Masanobu a jeho *Gendži*

Okumura Masanobu 奥村正信 (1686–1764) je známý především jako významný tvůrce dřevořezů *ukijoe*. Ellis Tinios jej ve své publikaci *Japanese Prints* označuje za nejinnovativnějšího a nejplodnějšího autora první poloviny 18. století a přičítá mu například zásluhy za zavedení vícebarevného tisku či prvenství v zavádění perspektivy do dřevořezů v jeho tzv. *ukie* 浮絵 (plastické obrazy), které zachycovaly především interiéry, ale stály také za popularitou krajinomalby v *ukijoe*.¹⁹⁶ V počátcích své kariéry však studoval *haikai*, což se podle záznamu v *NKBD* od Suzukiho Džúzóa projevilo i v jeho *mitate-e*, kterých později v éře Kjóhó (1716–36) vytvořil značné množství.¹⁹⁷ Možná to byla právě tato jeho tendence hledat náměty pro tvorbu v klasických dílech minulosti, která ho vedla k navázání na dílo Mijako no Nišikiho. Pod pseudonymem Baió¹⁹⁸ 梅翁, tak v letech 1707–1710 vydal řadu čtyř děl s tituly *Wakakusa Gendži monogatari* 若草源氏物語 (Mladé výhonky), *Hinazuru Gendži monogatari* 雛鶴源氏物語 (Ptáče), *Kóhaku Gendži monogatari* 紅白源氏物語 (Červená a bílá) a *Zokuge Gendži monogatari* 俗解源氏物語 (*Gendži* v lidovém jazyce), která tvoří podstatnou část jeho literární tvorby, pro kterou tento pseudonym používal.

Masanobuův názor na *Fúrjú Gendži monogatari* a přístup, který zvolil pro jeho pokračování, lze vyčíst z předmluvy k *Wakakusa Gendži monogatari*. Tam uvádí pravděpodobně smyšlený příběh o tom, jak jeho dcera s kamarádkami čte *Fúrjú Gendži monogatari* a Masanobu tak zjišťuje, že se jedná o převyprávění prvních dvou kapitol *Gendži monogatari*. Píše, že „Kapitola *Kiricubo* sice v zásadě vychází z originálu, ale v *Hahakigi* už často vidíme, že autor některé zásadní části opomíjí nebo zase ve snaze text ozvláštnit do něj nevidanými způsoby zasahuje.“¹⁹⁹ Dále uvádí, že *Gendži monogatari* je pokladem císařského dvora, který prostřednictvím lechtivých námětů učí konfuciánským ctnostem i karmickému zákonu, propaguje dobro a kárá zlo. Vysvětluje, že Murasaki Šikibu takto lidi přiváděla na správnou cestu s pomocí toho, co je samotné zajímá, a říká, že sám chce tuto metodu převzít. Předmluvu uzavírá s tím, jak jej dcera s kamarádkami přemluví, aby napsal pokračování.²⁰⁰

¹⁹⁶ Tinios, *Japanese Prints*, 2016, s. 27, 52, 84 a 134.

¹⁹⁷ *Nihon koten bungaku daidžiten*, svazek 1, 1983, s. 481.

¹⁹⁸ Vzhledem k tomu, že Okumura Masanobu je relativně proslulým tvůrcem dřevořezů, budu se v textu držet tohoto jeho jména, i když by bylo vzhledem k předcházející pasáži věnované Mijako no Nišikimu (což je pseudonym) koherentnější také využívat pseudonym Baió.

¹⁹⁹ Okumura, *Wakakusa Gendži monogatari*, 1707, 1-rub.

²⁰⁰ Tamtéž, s. 1-rub–2-rub.

Zde tedy vidíme, že jeho dílo je naprosto přiznaným pokračováním díla Mijako no Nišikiho, kterému však Masanobu vyčítá přehnanou libovůli při zpracovávání heianské klasiky. Přidání historky o mladých děvčatech, která mu dílo představila, a nakonec jej přiměla napsat pokračování, působí spíše jako způsob, jak se částečně distancovat od zájmu o *Fúrjú Gendži monogatari*, které nejen že Masanobu nepovažuje za úplně kvalitní dílo, ale také mohlo mít punc čtiva pro ženy a děti. Asi nejvíce prostoru z třístránkové předmluvy je věnováno obhajobě předností *Gendži monogatari*, což je pochopitelné v kontextu nekonečných diskuzí na téma, zda je *Gendži monogatari* vhodné jako vzor chování pro dívky, nebo zda je pro ně naopak morálně závadné. Masanobu se pochopitelně staví na stranu obhájců díla, kde pak jeho lechtivé aspekty obhajuje jako způsob motivace, který pomůže čtenářům vštípit správné morální zásady.

Příklad z Masanobuova díla uvidíme později při analýze, ale z celkového hlediska se jedná o dílo, které opět v duchu *Fúrjú Gendži monogatari* prezentuje události *Gendži monogatari* lidovým jazykem a do textu vkládá případná vysvětlení nejasných míst. Clements upozorňuje na lingvisticky věrnější metodologii překladu a méně zaměření na sex,²⁰¹ Kawamoto také poukazuje na větší věrnost originálu s menším výkyvem v *Kóhaku Gendži monogatari*.²⁰² Jednotlivé díly zpracovávají po dvou kapitolách: *Wakakusa Gendži* začíná přepsáním druhé části kapitoly Hahakigi a pokračuje ke kapitolám *Ucusemi* a *Júgao*. *Wakakusa* znamená mladý výhonek byliny a v poezii *waka* často odkazuje k mladým ženám, což by se teoreticky mohlo týkat dam *Ucusemi* a *Júgao*. *Hinazuru Gendži* zpracovává kapitoly *Wakamurasaki* a *Suecumuhana* (Nos jako květ k utržení). Název *Hinazuru* by se dal přeložit jako ptáče, což může odkazovat k mladé Murasaki, kterou hlavní hrdina unáší, aby ji pak vychoval a učinil z ní svou ženu. *Kóhaku Gendži* pak zpracovává kapitoly *Momidži no ga* (Javorová slavnost) a *Hana no en* (Hostina pod sakurovými květy). Název značící červenou a bílou zde odkazuje k červeným javorovým listům a bílým květům sakury celkem očividně. *Zokuge Gendži*, poslední z řady vydaných děl, se vrací ke kapitolám *Kiricubo* a *Hahakigi*, které již byly předlohou pro *Fúrjú Gendži monogatari*, pravděpodobně ve snaze o věrnější zpracování. Že se jednalo o pokus se distancovat od díla Mijako no Nišikiho nakonec odhaduje i Kawamoto.²⁰³

²⁰¹ Clements, 2013, s. 16.

²⁰² Kawamoto, 2007, s. 136–139.

²⁰³ Tamtéž, s. 140.

4.4 Další proudy ve zpracovávání *Gendži monogatari*

Rebekah Clements, která se ve svých pracích *Rewriting Murasaki: Vernacular Translation and the Reception of Genji Monogatari during the Tokugawa Period* a *Cross-Dressing as Lady Murasaki – Concepts of Vernacular Translation in Early Modern Japan* věnuje právě převodům *Gendži monogatari* do lidového jazyka, se kromě výše zmíněných dvou děl věnuje ještě dílu *Šibun ama no saezuri* 紫文蜚の轉 (Dílo Murasaki ve švitoření rybářů), jež v roce 1723 vydal Taga Hanšiči 多賀半七. Jak Clements zmiňuje, Hanšiči byl učenec zaměstnaný u jednoho z knížat *daimjó* a jeho dílo bylo původnímu textu *Gendži monogatari* ještě věrnější, usilující o koherentní text s minimem postradatelných poznámek a anachronismů. Clements tak postup v tomto díle připodobňuje k postupům využitým v překladech *Gendži monogatari* do moderní japonštiny, kterých ve 20. století vznikla řada.²⁰⁴ *Šibun ama no saezuri* tak už nevzniká jako dílo populárního autora, ale spíše jako přepracování díla pro méně vzdělané obecnstvo od učenice, čímž se také dostává mimo záběr této práce.

Clements ve svém *Cross-Dressing as Lady Murasaki* dále identifikuje ještě čtyři lidové překlady *Gendži monogatari*, z nich jeden asi z roku 1811 a další tři z let 1840–1851. Tato díla jsou sice parafrázemi, ale ne parafrázemi populárními, takže se jimi v práci také zabývat nebudu. Populární parafrázi *Gendži monogatari* jsem však za období do vzniku *Nise Murasaki inaka Gendži* také žádnou nenalezl, čímž vzniká dlouhé zajímavé vakuum na poli parafrází heianské klasiky, které se pravděpodobně netýká pouze Příběhu prince Gendžiho. Clements ve své knize *A Cultural History of Translation in Early Modern Japan* mapuje lidové překlady i jiných děl, ale pro roky 1731 až 1793 neuvádí nic.²⁰⁵ Já sám jsem při pátrání po populárních parafrázích (tedy nejen lidových překladech) jiných děl také nezaznamenal významnější dílo, které by nebylo pornografického zaměření.

Pro tuto dlouhou odmlku pravděpodobně není jednoznačné vysvětlení, ale pokusím se alespoň identifikovat faktory, které k ní mohly přispět. Jako nejpravděpodobnější se mi jeví vysvětlení, že tato odmlka byla výsledkem vývoje trhu a literárních kruhů obecně. Již na příkladu zmíněných děl lze sledovat, že existovala spíše tendence divokou kreativitu krotit. Zatímco v polovině 17. století vidíme záměrné parodie klasických děl, v případě Saikakua

²⁰⁴ Clements, 2013, s. 25–28.

²⁰⁵ Clements, 2015, s. 56–58.

už je práce se zdrojovými texty důmyslnější a u Mijako no Nišikiho můžeme sledovat snahu o učený výklad, byť okořeněný populárními prvky. O pár let později vychází konzervativnější dílo Okumury Masanobua a za dalších 13 let vidíme další posun směrem k serióznímu zpracování *Gendži monogatari*. Zmíněných děl je málo na to, abychom mohli dělat v tomto směru velké závěry, ale tíhnutí k akademičtějšímu zpracování klasiky dokumentuje i Clements na poli překladů. Ta *Fúrjú Gendži monogatari*, Okumurova *Gendžiho* a *Šibun ama no saezuri* považuje za přechod mezi prvními převyprávěními klasických příběhů, jako je *Ise monogatari hirakotoba* 伊勢物語ひら言葉 (*Ise monogatari* v prosté řeči) Ki Zankeie 紀暫計 z roku 1678 k metodologicky vyspělým překladům konce 18. století učenců, jako byl Motoori Norinaga 本居宣長.²⁰⁶

Příklon k akademičtějšímu přístupu ke starým textům mohl být přinejmenším v intelektuálních kruzích ovlivněn působením sinologů Itó Džinsaie (1627–1705) a jeho žáka Ogiú Soraie 荻生徂徠 (1666–1728), kteří se na přelomu sedmnáctého a osmnáctého století snažili hledat čisté konfuciánské učení formou textové analýzy klasických čínských textů, a ne zprostředkovaných textů neokonfuciánských.

Podpurným faktorem, který mohl autory směřovat k vážnějším aktivitám, jakými byla právě akademičtěji zaměřená zpracování *Gendži monogatari*, mohly být také šógunátní reformy. V souvislosti s kreativní kulturou období Edo se často mluví o tom, že její rozmachy byly střídány útlumy v reformních érách Kjóhó (1716–1736), Kansei (1789–1801) a Tenpó (1830–1843). Právě reformy éry Kjóhó se tak kryjí s dobou, kdy přechod k akademičtějším pojetím *Gendži monogatari* sledujeme. Haruo Shirane ve svém *Early Modern Japanese Literature* zmiňuje, že reformy Kjóhó přinesly rozmach moralistních a didaktických knih, zájem o Čínu, „holandské vědy“ a také o japonskou minulost, která se projevila v proudu národních studií *kokugaku*.²⁰⁷ Po uvolnění reformních tlaků po smrti šóguna Jošimuneho opět vzkvétají nové literární žánry a prosperuje divadlo *kabuki* i zábavní čtvrti.²⁰⁸

4.4.1 *Gendži monogatari* a *kokugaku*

Proud národních studií *kokugaku* 国学 se formuje již od počátků osmnáctého století, ale největší síly nabírá až v jeho druhé polovině. Již šógun Cunajoši (vládl 1680–1709) podporoval studium japonské historie a mnozí učenci byli podporováni Tokugawy nebo

²⁰⁶ Clements, 2013, s. 9.

²⁰⁷ Shirane, 2002, s. 449–451.

²⁰⁸ Tamtéž, s. 451.

spřízněnými rody.²⁰⁹ Za jednoho z prvních významných zástupců tohoto proudu je označován Kada no Azumamaro 荷田 春満 (1669–1736), šintoistický duchovní, který hledal jádro japonských tradic, které by nebylo ovlivněno konfuciánským učením a buddhismem, a něco takového nachází v nejstarší japonské básnické sbírce *Man'jōšū* 万葉集 (Manjōšū – Deset tisíc listů ze starého Japonska²¹⁰, 760). V roce 1728 pak s posvěcením šóguna Jošimuneho zakládá v Kjótu školu, která se snaží vytvořit jistou protiváhu k proudu studií původních čínských textů.²¹¹

Řady studentů *kokugaku* (což je termín, který se začal používat až v 19. století) se rozšiřovaly dále a v roce 1738 si v Edu otevřel akademii i Kadův nejznámější žák Kamo no Mabuči 賀茂真淵 (1697–1796). Ten přilákal ještě větší okruh následovníků, mezi nimi z hlediska studia literatury i nejvýznamnějšího zástupce školy *kokugaku* Motooriho Norinaga (1730–1801).²¹² Stejně jako mnoho dalších stoupenců *kokugaku* čerpali Kamo no Mabuči i Norinaga materiál pro své učení z klasické japonské literatury, v níž se snaží najít „japonského ducha“. Bez odezvy „národních učenců“ nezůstává samozřejmě ani *Gendži monogatari*. Kamo no mabuči například vydává komentář *Gendži monogatari šinšaku* 源氏物語新釈 (Nový výklad *Gendži monogatari*, 1762?) a Motoori Norinaga dílu věnuje dokonce dvě významná pojednání: *Šibun jōrjō* 紫文要領 (Zásadní body díla Murasaki Šikibu, 1763) a *Gendži monogatari tama no oguši* 源氏物語玉の小櫛 (Vykládaný hřeben *Gendži monogatari*, 1796). Norinaga i na příběhu prince Gendžiho demonstruje koncepci *mono no aware* 物の哀れ²¹³, což Švarcová překládá jako „dojetí z věcí“²¹⁴. Norinaga v této koncepci vyzdvihuje pravdivost citů a jejich bezprostřední vyjádření sleduje například v japonské poezii. Z toho vychází i jeho uvažování o literatuře, kdy říká, že čtenář prostřednictvím četby může poznat city, které jsou v dílech obsaženy, a vztáhnout si je k sobě, zatímco autor zase své city v literatuře vyjadřuje a může se z nich „vypsat“, což je myšlenka, která literatuře přisuzuje i jistý terapeutický rozměr.²¹⁵ Přesto, že Norinagovo dílo bylo přelomovým na poli výkladů *Gendži monogatari* a mělo nezpochybnitelný význam i v oblasti chápání literatury jako takové²¹⁶, vyjadřuje například Lewis Cook pochybnost nad vlivem Norinagova díla na

²⁰⁹ Jansen, *The Making of Modern Japan*, 2000, s. 205.

²¹⁰ Překlad názvu podle českého překladu A. Límana.

²¹¹ Jansen, 2000, s. 205–206.

²¹² Tamtéž, s. 206.

²¹³ Pojem bývá někdy zapisován pouze slabičnou abecedou *hiraganou*.

²¹⁴ Švarcová, 2005, s. 216.

²¹⁵ Sugita, „Mono no aware wo širu“ secu to *Gendži monogatari*, 2003, s. 131–139.

²¹⁶ Tanaka, *Norinaga ikō no monogatari kenkjū*, 2003, s. 140.

receptci díla ve sféře populární literatury.²¹⁷ S ohledem na to, jak důležitým základem pro vznik populárních parafrází *Gendži monogatari* přelomu sedmnáctého a osmnáctého století bylo předcházející zpřístupnění díla formou komentovaných vydání, nepodceňoval bych osobně ani význam této vlny akademického zájmu o toto a další heianská díla. Konec konců, je to právě Motoori Norinaga, jehož dílo ve zmiňovaném seznamu lidových překladů heianských děl ve studii R. Clements ukončuje asi šedesátiletou odmlku a po Norinagovi brzy následují další autoři například s lidovými překlady básnické sbírky *Ogura hjakunin iššu*.²¹⁸

4.5 Rjútei Tanehiko a *Nise Murasaki inaka Gendži*

Stejně jako existují názory, že nebýt Norinagova díla, nezaujímalo by dnes *Gendži monogatari* místo nejproslulejšího díla japonské klasické literatury,²¹⁹ existuje i názor, že o kanonizaci *Gendžiho* se lvím podílem zasloužil Rjútei Tanehiko se svým dílem *Nise Murasaki inaka Gendži*, jež svou nevídanou popularitou přineslo přelom právě na poli literatury určené pro široké čtenářstvo.²²⁰

Rjútei Tanehiko 柳亭種彦 (1783–1842), je pseudonym²²¹, pod kterým proslul Takaja Tomohisa 高屋知久 (či Hikoširó 彦四郎) narozený v Edo s nejvyšší pravděpodobností ve třetím roce éry Tenmei. Jeho rodina byla řadovou rodinou samurajského stavu a odkazovala se k vazbám na slavného válečníka Takedu Šingena 武田信玄 působícího na konci období válčících knížectví. Rodina pobírala od první poloviny 17. století důchod od šógunátu a jejím příslušníkům byly přidělovány povětšinou čestné funkce.²²²

Tanehikovi se dostalo formálního vzdělání a Andrew Markus ve své studii nazvané *The Willow in Autumn: Ryūtei Tanehiko, 1783–1842* (ze které v této části hojně čerpám) předkládá střípky informací, které naznačují, že ho ke vzdělání vedl i otec, který měl,

²¹⁷ Cook, *Genre Trouble : Medieval Commentaries and Canonization of The Tale of Genji*, 2008, s. 145.

²¹⁸ Clements, 2015, s. 56–58.

²¹⁹ Například Tetsuo Najita v *Cambridge History of Japan* říká: „Je snad bezpečné tvrdit, že bez Norinagova bádání by díla jako *Příběh prince Gendžiho* nebo mytické *Kodžiki*, která byla do té doby zmiňována sporadicky a útržkovitě, by nepřežila do moderní doby jako posvátná kulturní klasická díla,“ (Najita, *History and nature in eighteenth-century Tokugawa thought*, 1997, s. 619).

²²⁰ Tento názor zastává Michael Emmerich, viz např. Emmerich, 2013, s. 32.

²²¹ U populárních autorů období Edo bylo běžné, že jeden autor používal celou řadu pseudonymů, ale Tanehiko relativně brzy nachází pseudonym, který pak používá během celé kariéry. Protože se jedná o pseudonym, nelze stanovit, které ze jmen je jméno a které příjmení. Pro zkrácené označení autorů se běžně používá druhé jméno ze pseudonymu, v tomto případě Tanehiko, ačkoli by podle normálního úzu odpovídalo křestnímu jménu.

²²² Markus, 1992, s. 3–5.

podobně jako později Tanehiko, zálibu v historii.²²³ Tanehiko se pravděpodobně oženil v mladém věku²²⁴ a vzal si ženu jménem Kató Masako 加藤勝子, která byla vnučkou stoupence školy *kokugaku*. Její děd Kató Umaki 加藤美樹 byl jedním z významných žáků Kamo no Mabučiho a měl blízko i k významnému autorovi Uedovi Akinarimu 植田秋成.²²⁵ Díky zaručenému, byť nijak vysokému příjmu ze samurajského důchodu, ke kterému se pravděpodobně již ani nevázaly zásadní reálné povinnosti, nebyl Tanehiko nucen hledat jiný zdroj obživy a psaní pro něj tedy zřejmě bylo věcí záliby.²²⁶

Markus dokládá, že Tanehiko se v mládí aktivně věnoval tvorbě poezie *kjóka* a *haikai* a pravděpodobně v této oblasti dosáhl jistého věhlasu, neboť již v roce 1808 můžeme v jeho deníku najít záznamy o tom, že byl porotcem soutěže v psaní *haiku*. Během svého působení v básnických kruzích se také mohl od svého přítele Išikawy Masamochiho 石川 雅望 přiučit znalostem o *Gendži monogatari*, kterému se tento učenec mimo jiné věnoval.²²⁷ V mládí se také aktivně zajímal o divadelní svět a sám i v amatérském divadle účinkoval.²²⁸ Přátelil se i se známými osobnostmi, jako byl Utei Enba 烏亭 焉馬, proslulý především jako vypravěč, nebo Kacušika Hokusai 葛飾北斎, dnes jeden z nejznámějších tvůrců *ukijoe*. Právě Hokusai mu pravděpodobně zprostředkoval kontakt s nakladatelem Nišimurajou Johačim 西村屋与八, u nějž Tanehiko odstartoval svou literární kariéru.²²⁹

Mezi lety 1807 a 1813 se Tanehiko převážně věnoval psaní děl formátu *jomihon* 読本²³⁰, která s devíti vydanými díly tvoří nadpoloviční většinu z celkového počtu sedmnácti děl, jež za tuto dobu vydal. Mezi zbylými díly byl jeden *šarebon* 洒落本 a sedm děl formátu *gókan*,²³¹ což je formát, jemuž se začal věnovat v roce 1811, brzy k němu od *jomihonů* přešel a proslul jako jeden z jeho nejvýznamnějších, ne-li nejvýznamnější autor.

O dílech formátu *jomihon* píše Markus:

²²³ Markus, 1992, s. 12–13.

²²⁴ Ikari Akira odhaduje rok 1805, viz Ikari Akira, *Rjútei Tanehiko*, 1965, s. 351.

²²⁵ Markus, 1992, s. 15–17.

²²⁶ Tamtéž, s. 26.

²²⁷ Tamtéž, s. 29–35.

²²⁸ Tamtéž, s. 36–37.

²²⁹ Tamtéž, s. 43–46.

²³⁰ *Jomihon* bývá označován za žánr, ale označení je problematické, protože více vychází z grafických dispozic díla než z jeho obsahu. Proto se držím spíše označení formát. *Jomihon* lze přeložit jako „knihy na čtení“ a v zásadě se jednalo o texty s výrazně větším prostorem věnovaným textu oproti ilustracím než u řady dalších populárních formátů souhrnně nazývaných *kusazōshi*.

²³¹ Ikari, 1965, s. 351–352.

S ohledem na dobový kontext není náhodou, že Tanehikova první díla mezi lety 1807 a 1813 byly romance *jomihon*. Úctyhodnost tohoto formátu byla nepochybně jedním z faktorů, jež ovlivnily jeho rozhodnutí. Od svých počátků na konci osmnáctého století byly *jomihony* poslušnou, i když snad trochu zasmušilou dcerou vědeckého zkoumání děl z minulosti čínské či domácí. (...) Autorův zájem mohly přilákat ale také pragmatičtější důvody. Vyvíjející se edské *jomihony* první dekády 19. století – méně školometské a dynamičtější než jejich předkové z 18. století – se naráz těšily obrovské vlně popularity. Do roku 1802 jich vycházelo méně než 10 ročně. V roce 1803 počet vzrostl na 15, v roce 1806 na 32 a v roce 1808, na vrcholu své slávy, zaplavilo trh ohromných 70 nových *jomihonů*.²³²

Z toho, že Tanehiko začíná vydávat *jomihony* v době jejich největší popularity a po odeznění popularity přesedlává na jiný žánr, můžeme usoudit především to, že dokázal tvořit svá díla s ohledem na poptávku na trhu. I když můžeme sledovat návaznost děl *jomihon* na bádání proudu *kokugaku*, u Tanehika toto pravděpodobně nehrálo větší roli, i když narážky na klasická japonská díla jsou patrné již v jeho rané tvorbě.

Andrew Markus Tanehikova díla této doby charakterizuje jako konvenční díla zasazená do temných, záhadných kulis, plných rozličných zloduchů stražících nekonečné léčky na své oběti, které mnohdy potkává velice krutý osud. Přes sklony k makabrozním výjevům však nakonec karmický zákon nastoluje pořádek v rámci platných morálních zásad. Markus v dílech sleduje mnoho (byť někdy neobratně roubovaných) odkazů na japonskou klasickou literaturu a všímá si, že naopak odkazů na literaturu čínskou je tu poskrovnu. Spíše než na velké dějinné události, kterým se Tanehiko víceméně vyhýbá, i když jsou příběhy děl povinně zasazovány mimo období Edo, si všímá různých dobových detailů, v nichž nacházel zálibu, obzvláště v případě jeho oblíbeného období Genroku. Markus nakonec také dokládá Tanehikovu zálibu v populárních uměleckých směrech a ukazuje, že se ve svých dílech často odkazuje na vypravěčská představení, písňe, tanec či divadlo.²³³

Tanehiko, ač se sám zajímal především o divadlo své oblíbené éry Genroku, nebyl rozhodně ve své lásce k jevištnímu umění osamocen. Především divadlo *kabuki* bylo fenoménem, který přitahoval obrovský zájem měšťanstva, a svým hereckým hvězdám zajišťovalo status celebrit nejvyšší úrovně. Právě zájem o svět divadla a jeho zákulisí vedlo ke vzniku díla *Šóhon džitate* 正本製 (1815–1831 Vyprávění ze scénářů), které Tanehika vyzdvihlo mezi

²³² Markus, 1992, s. 46.

²³³ Tamtéž, s. 47–59.

spisovatelskou elitu. Markus uvádí, že dílo bylo reakcí na popularitu dřevořezů Utagawy Kunisady 歌川国貞 (1786–1865) z let 1812–1813 zachycující zákulisí edských divadel. Ty se prodávaly tak dobře, že se jejich nakladatel Nišimuraja rozhodl vytěžit ze zájmu svého publika více a vydat na stejné téma a knihu. Pro tvorbu textů k ilustracím již tehdy slavného Kunisady byl osloven právě Tanehiko. Pro Tanehika to byl začátek úspěšné spolupráce s tímto ilustrátorem, která mu v začátcích kariéry otevřela dveře ke slávě. Dílo hojně čerpalo ze slavných divadelních her a jako by formou scénářů k hrám *kabuki* zprostředkovávalo nejen svět her samotných, ale i svět divadla a jeho tajů.²³⁴

Je pravděpodobné, že za úspěchem díla *Šóhon džitate*, které nakonec vycházelo po dlouhých šestnáct let, stál alespoň zpočátku hlavně jeho slavný ilustrátor. Markus ostatně zmiňuje, že například slavný autor Santó Kjóden považoval za hlavního autora ilustrovaných sešitů ilustrátora a spisovatel podle něj hrál až „druhé housle“.²³⁵ Například z dochovaných pracovních verzí *Nise Murasaki inaka Gendži* však můžeme soudit, že přinejmenším v pozdější tvorbě se Tanehiko velmi podrobně zabýval i návrhy ilustrací, které pak Kunisada pouze vyhotovoval ve svém stylu. Byť jistě kvalitní ilustrace proslulého ilustrátora mohly významně ovlivnit prodeje, z hlediska kreativního vkladu rozhodně Tanehikova role nebyla druhořadá. Ikari dodává, že Tanehikovy skici pro Kunisadu rozhodně patřily k těm nejlepším mezi autory populární literatury *gesaku* 戯作.²³⁶

Ikari Akira v životopisném díle *Rjútei Tanehiko* jako největší specifikum autorova stylu v dílech předcházejících *Nise Murasaki inaka Gendži* uvádí silnou inspiraci dramatikem Čikamacu Monzaemonem 近松門左衛門, jehož dílo využívá asi ve čtyřiceti ze zhruba 310 svazků své dosavadní literární produkce, což zapadá do jeho obecné tendence napodobovat literaturu období Genroku a adaptovat (*hon'an*) hry divadla *kabuki* a *džóruři*.²³⁷ Ikari také uvádí nekompromisní kritiku Tanehika z pera významného literárního kritika období Meidži Cuboučiho Šójóa 坪内逍遙, který Tanehikovi vytýká nedostatek originality a nepochopení principu vlastní tvorby. To Ikari komentuje s tím, že literární princip *kankocu dattai* 換骨奪胎, tedy jisté využití stávajícího díla s vlastní inovací, využívali i ostatní velikáni literatury období Edo jako Santó Kjóden 山東京伝, Šikitei Sanba 式亭三馬 či Kjokutei Bakin, a menší míra originality tak nebyla ničím význačným pouze pro Tanehika, a dodává, že například

²³⁴ Markus, 1992, s. 74–81.

²³⁵ Tamtéž, s. 82.

²³⁶ Ikari, 1965, s. 284.

²³⁷ Tamtéž, s. 257.

využití prvků z populárních her bylo běžným způsobem, jak uspokojit lidové čtenářstvo.²³⁸ Ikari naopak souzní s názorem jiného literáta období Meidži, Aeby Kósona 饗庭篁村, který vyzdvihoval Tanehikovu skromnost a jeho pokorný přístup k učení se od předchůdců, aniž by sám měl potřebu se povyšovat, na rozdíl například od Bakina. Tanehikovu odměřenost ve vyjadřování přičítá i jeho vědomí náležitosti k samurajské vrstvě a tomu odpovídající zodpovědnosti. Kvituje také to, že se autor na rozdíl od svých současníků vyhýbal krutým krvavým scénám, což značí i jistý vývoj oproti jeho prvotinám, které se v tomto ohledu konkurenci nevymykaly.²³⁹ Vývoj můžeme sledovat i v tom ohledu, že podle Ikariho Tanehiko při parafrázování jiného díla vždy existující materiál nejprve důkladně strávil, aby jej pak mohl převyprávět po svém, čímž se blížil Santó Kjódenovi.²⁴⁰ Ikari rovněž vyzdvihuje u Tanehikových textů péči, kterou věnoval jejich přípravě, a promyšlenost zápletek, stejně jako lehkost a eleganci jeho stylu, kterým se odlišoval například od rigidního stylu Bakina.²⁴¹

Markus jako specifikum Tanehikovy tvorby, které na něm čtenáři oceňovali asi nejvíce, uvádí její divadelnost:

Tanehikovy *gókany* umožňovaly protřelým milovníkům divadla *kabuki*, aby znovu prožili nabitou atmosféru divadla. Pro mnohem početnější vrstvu lidí, kteří by divadlo navštěvovat chtěli, ale kvůli vzdálenosti, okolnostem nebo finanční situaci si nemohli dopřát nákladného požitku dne stráveného ve vyhlášeném divadle, představovaly Tanehikovy *gókany* levnou, ale vydatnou náhražku. Smysl pro detail, zdrženlivost a pozlátka blahodárného vzdělání byly vlastnosti, kterými se Tanehikovy *gókany* zřetelně lišily od běžné produkce. V typických Rjúteiiových *gókanech* je divadelnost, základní vlastnost všech *gókanů*, destilována a koncentrována na novou úroveň intenzity.²⁴²

Markus také spekuluje, že Tanehiko mohl psát i pro divadlo, byť o tom nejsou doklady. Nicméně prý sám Tanehiko vnímal psaní her a psaní *gókanů* za blízké činnosti a Markus také v jeho tvorbě sleduje využívání existujících divadelních světů *sekai*, jejichž využití je u řady děl předestřeno již v jejich titulech, a zápletek *šukó* běžně využívaných v divadle *kabuki*,

²³⁸ Ikari, 1965, s. 260–261.

²³⁹ Tamtéž, s. 262–265.

²⁴⁰ Tamtéž, s. 263.

²⁴¹ Tamtéž, s. 264.

²⁴² Markus, 1992, s. 90.

jako jsou například hledání ztraceného rodinného pokladu a hon za obnovením cti, nevyslyšené varování či vražda nesprávné osoby.²⁴³

Markus mezi specifiky Tanehikovy tvorby uvádí také jistou „patinu erudice a starobylé elegance“, která dílu přinesla popularitu i mezi vzdělanějšími čtenáři, pro které byla většina *gókann* příliš pokleslou zábavou.²⁴⁴ Tanehiko měl celkově tendenci do svých děl přidávat jisté didaktické prvky a poučovat čtenáře ve všemožných oblastech jako například „místopis, literární historie, gramatika či dokonce ornitologie.“²⁴⁵ Snaha intelektuálně povznášet své čtenáře mohla konec konců později ovlivnit i jeho přístup při tvorbě *Nise Murasaki inaka Gendži*, kdy postupně tíhnul spíše k co největšímu zachování originálního příběhu, jak později uvidíme.

Tanehikovu lásku k informacím můžeme sledovat i mimo jeho beletristickou tvorbu. Zabýval se především materiální a populární kulturou období Genroku a liboval si nejen ve sbírání informací, ale i knih samotných. Vybudoval jednu z největších soukromých sbírek knih v celém Edo²⁴⁶ a v letech 1827 a 1841 dokonce vydal dvě díla encyklopedického ražení, kde se zabývá nesourodou řadou témat od divadelního světa přes úsloví až po kratochvíle a slavnosti. Jak plyne z jeho předmluvy k druhému z děl, autor pravděpodobně doufal, že zachycené informace by mohly být někdy někomu k užitku a pravděpodobně ze stejných důvodů sám pořizoval i opisy některých vzácných knih, které vlastnil.²⁴⁷ Na téma Tanehikovy záliby ve studiu populární kultury období přelomu sedmnáctého a osmnáctého století Markus uvádí:

Živý zájem o kulturu a artefakty každodenního života raného období Edo nebylo posedlostí vlastní pouze Tanehikovi, ale bylo společným zájmem rostoucího počtu spisovatelů devatenáctého století. Ačkoli nikdy nevzniklo formální učení či škola, ve svých metodách a východiscích toto „antikvářské hnutí“, máme-li je nějak nazvat, v mnohém vycházelo ze dvou nejdynamičtějších dobových vědeckých disciplín, kterými byla revoluční či „fundamentalistická“ sinologie a národní učení *kokugaku*.²⁴⁸

²⁴³ Markus, 1992, s. 91.

²⁴⁴ Tamtéž, s. 87.

²⁴⁵ Tamtéž, s. 88.

²⁴⁶ Tamtéž, s. 107.

²⁴⁷ Tamtéž, s. 107–112.

²⁴⁸ Tamtéž, s. 101.

Z tohoto můžeme opět odvozovat, že učení *kokugaku* mělo na Tanehikovu tvorbu alespoň nepřímý vliv.

4.5.1 *Nise Murasaki inaka Gendži*

Dílo *Nise Murasaki inaka Gendži* začíná vycházet v 19. roce éry Bunsei, který v zásadě odpovídá roku 1829. Tanehiko měl v té době na svědomí přes padesát *gókanů* a se svou sérií *Šóhon džitate*, která v té době čítala již jedenáct dílů, slavil jisté úspěchy. Opravdovou slávu mu však zajistil právě až *Inaka Gendži*. Impulz pro vznik tohoto díla přišel pravděpodobně od nakladatele Curuji Kiemona 鶴屋喜右衛門, s nímž Tanehiko již relativně dlouhou dobu spolupracoval. I když dobový komentář naznačuje, že se mohlo jednat o projekt, jenž měl Curujovu nakladatelství Senkakudó 仙鶴堂 pomoci z finanční nouze,²⁴⁹ je z prvotního postupu autora i nakladatele vcelku patrné, že od experimentu s klasickým příběhem *Gendži monogatari* zprvu neměli velká očekávání.

Je však pravdou, že čerpání inspirace z klasického příběhu se v dané době nemuselo z komerčního hlediska jevit beznadějně. Ikari cituje Tanehikův text z roku 1831, kde píše, že na počátku éry Bunka (1804–1818) byly populární příběhy o pomstě, jejichž popularita byla (kolem doby vydání Kjódenova *Itozakura hončó bunsui* 糸桜本朝文粹, 1810) vystřídána díly založenými na hrách divadla *kabuki*, jež se těšily oblibě asi deset let, načež je vystřídaly adaptace čínských děl či přepracování děl japonských. Zároveň se podle Tanehika příběhy prodlužovaly a některá díla pokračovala i po řadu let.²⁵⁰ Příkladem autora, který úspěšně adaptoval čínské příběhy a zakládal na nich dlouhé příběhy na pokračování, byl Kjokutei Bakin, který slavil značné úspěchy s *Konpirabune rišó no tomozuna* 金毘羅船利生纜 (Lana milosrdenství z Kompirovy loď, 1824–1831), díle založeném na čínském románu *Si-jou-ti* (Vyprávění o putování na západ, popř. Opičí král,²⁵¹ 16. stol), či *Keisei Suikoden* 傾城水滸伝 (Příběhy od jezerního břehu v podání kurtizán, 1825–1835), kde v čínském *Šuej-chu-čuan* (Příběhy od jezerního břehu²⁵²) nahrazuje skupinu zbojníků ženami.

O Bakinových úspěších musel mít Curuja Kiemon perfektní přehled, neboť tato úspěšná díla vyšla v jeho Senkakudó. Ikari tvrdí, že Bakin svým úspěchem s dlouhými sériemi *gókanů*

²⁴⁹ Markus, 1992, s. 120.

²⁵⁰ Ikari, 1965, s. 270–271.

²⁵¹ Překlad názvu podle překladu Z. Heřmanové. *Opičí král* je název zkrácené verze pro mládež, jež vyšla v českém jazyce, *Vyprávění o putování na západ* je překlad názvu původního díla, který je uveden v předmluvě (viz Wu, *Opičí král*, 1994, s. 3).

²⁵² Překlad názvu podle překlad A. Paláta.

ovlivnil celý trh s *kusazóši* 草双紙²⁵³ a dodal důležitý impulz i samotnému Tanehikovi, který byl v té době již mírně uvězněn ve vyjetých kolejích své dosavadní tvorby.²⁵⁴ Pro Tanehika byl trend déle se klenoucího příběhu neprozkoumaným územím, protože jeho jediné déle pokračující dílo *Šóhon džitate* bylo spíše než uceleným příběhem na pokračování sbírkou kratších epizod vycházejících trvale pod jedním názvem.²⁵⁵

Co stálo za volbou *Gendži monogatari* jako námětu pro *gókan* nelze s jistotou říct, ale uvádí se několik faktorů. Jedním z nich je zmíněná proměna na trhu s literaturou, který se počátkem devatenáctého století stává plně komercializovaným odvětvím.²⁵⁶ Ta přinesla módu literárních parafrází čínských a údajně i japonských klasik. Pokud je mi známo, tato vlna zájmu o klasickou japonskou literaturu nebyla v akademické literatuře doposud podrobněji prozkoumána a rozsah a konkrétní metody těchto zpracování nejsou uspokojivě popsány. To, že i sám Tanehiko čerpal z klasických japonských děl, však můžeme pozorovat například z narážek na díla jako *Makura no sóši*, *Torikaebaja monogatari* とりかへばや物語 (Příběh o kýžené záměně) či *Tosa Nikki* 土佐日記 (Deník z Tosy), jež nalezneme v jeho dřívější tvorbě, či například z titulu díla *Šin Ucubo monogatari* 新うつぼ物語 (Nové vyprávění o dutině ve stromu, 1823), který očividně odkazuje na heianskou tvorbu.²⁵⁷

Dalším faktorem mohlo být to, že Tanehiko, na což rád upozorňoval očividně vůči němu nevraživě naladěný Bakin, nedisponoval znalostmi, které by mu umožnily použít jako zdroj inspirace díla čínská. Využití díla japonského tak mohlo být náhradním řešením, ke kterému měl Tanehiko dostatek vzdělání i dostupných zdrojů.²⁵⁸ Markus také říká: „Tanehiko se nechtěl nechat [Bakinem] zahanbit a pravděpodobně přišel s myšlenkou dlouhého *gókanu* na pokračování, který by byl namísto [čínské literatury], založen na klasickém japonském díle, které navíc bylo částečně zmodernizováno a asimilováno v sérii děl z éry Genroku, s nimiž byl obeznámen.“²⁵⁹ Tím tak naznačuje, že za myšlenkou použít *Gendži monogatari* stál sám Tanehiko, a bere v potaz ještě jeho možnou revnivost s Bakinem a fakt, že *Gendži*

²⁵³ *Kusazóši* je souhrnný název pro bohatě ilustrovanou populární prózu druhé poloviny období Edo a zahrnuje díla formátů *akahon*, *kurohon*, *aohon*, *kibjóši* a *gókan*.

²⁵⁴ Ikari, 1965, s. 272.

²⁵⁵ Tamtéž, s. 274.

²⁵⁶ Tamtéž, s. 277.

²⁵⁷ Emmerich, 2008, s. 233. Překlady názvů: *Tosa monogatari* a *Torikaebaja monogatari* podle Švarcová, 2005, *Ucubo monogatari* podle Winkelhöferová, 2008.

²⁵⁸ Emmerich, 2008, s. 226.

²⁵⁹ Markus, 1992, s. 121.

monogatari bylo zdrojem inspirace i pro literární díla v období, pro které měl Tanehiko slabost.

Bakin dokonce později ve svém díle o soudobé literární tvorbě *Kinsei mono no hon Edo sakuša burui* 近世物之本江戸作者部類 (Současná krásná literatura: Kategorizace edských spisovatelů, 1834) v záznamu o Tanehikovi píše:

Když se nad tím zamyslím, již od doby Genroku je řada děl, která bezostyšně převádějí *Gendži monogatari* do lidového jazyka a činí z něj zábavu pro děti a ženy. Jsou to například *Onna Gokjó Akaši monogatari* v pěti svazcích (tištěná kniha z 9. roku éry Enpó [1681]), *Fúrjú Gendži* (Stará tištěná kniha z období Genroku), *Wakakusa Gendži* (Tištěná kniha z 3. roku éry Hóei [1706]), *Hinazuru Gendži* (pokračování předchozího), *Saru Gendži* (Tištěná kniha z 3. roku éry Kjóho [1718] odkazující na incident Edžima-Ikušima) a jsou i další. *Inaka Gendži* tajně čerpá z rodokmenu těchto děl. Natahovat se po větvích, aniž by člověk získal pevné kořeny, je nešvarem dnešní doby. Slyšel jsem, že nedávno dokonce vyšel jakýsi *Gendži*, který napodobuje Tanehika. Když pomyslím, že se dnes autoři nevyrovnají ani takovému Tanehikovi, nezbyvá než uznat, že vzdělanost a nadání jsou vzácnými věcmi.²⁶⁰

Bakin tak Tanehika kritizuje za nedostatek vzdělání a originality, když jeho dílo v zásadě označuje za variantu existujících děl, a nabízí tak zajímavou hypotézu k ověření.

Otázku, jaký případný vliv měla výše zmíněná díla na Tanehikovu tvorbu a jestli v nich nalezneme nějaké podobnosti, ponechme prozatím otevřenou pro analytickou část, kde se vybranými pasážemi většiny zmíněných děl budu zabývat. O jedné možné souvislosti se však zmíním již nyní. V odborné literatuře najdeme spekulace o tom, že název *Nise Murasaki inaka Gendži* je narážkou na pasáž právě ve *Fúrjú Gendži monogatari*. Tento názor prosazuje především Jamaguči Takeši, který z *Fúrjú Gendži monogatari* cituje pasáž: „Inaka sodači no furisode ni nise murasaki no šitazome wo širase,“ která doslova říká, že se něčí vesnický původ projeví tím, že se ukáže laciná „falešná fialová“ použitá na barvení jeho oděvu. Jamaguči to vysvětluje s tím, že vesnický (jap. inaka) původ má být skromné vyjádření nevytříbenosti Tanehikova díla a že falešná fialová (nise murasaki) odkazuje na fiktivní autorku díla Ofudži zmíněnou v předmluvě k prvnímu dílu, která se tak stane falešnou Murasaki Šikibu.²⁶¹ Suzuki s tímto výkladem v zásadě souhlasí a nabízí další

²⁶⁰ Kjukutei, 2014, s. 71–72. Údaje v obyčejných závorkách jsou z původního textu, doplněny letopočty v hranatých závorkách, které však ne vždy odpovídají prvním vydáním zmíněných děl. U díla *Saru Gendži* jsem přímou souvislost s *Gendži monogatari* nevysledoval, proto se jím v práci dále nezabývám.

²⁶¹ Jamaguči, *Nise Murasaki inaka Gendži ni cuite*, 1972, s. 362.

rozměr v interpretaci názvu, když upozorňuje na to, že zmíněná falešná fialová byla levným syntetickým barvivem, které se těšilo oblibě u běžného obyvatelstva, a využití této barvy v názvu díla sloužilo právě k jeho přiblížení masovému čtenářstvu.²⁶² Kawamoto upozorňuje na fakt, že i když byl Tanehiko s *Fúrjú Gendži* nepochybně seznámen, není jisté, zda citovaná pasáž opravdu byla inspirací pro volbu názvu *Nise Murasaki inaka Gendži*.²⁶³ Emmerich upozorňuje ještě na další možnou zajímavou významovou rovinu slova *nise* použitého v názvu díla. Slovo *nise*, zde zapsáno dnes nestandardním znakem 修 skutečně znamená „falešný“, ale foneticky je shodné i se slovem *nise* psaném 二世, které může znamenat dva životy²⁶⁴ či dvě generace a v tomto případě by mohl význam názvu změnit na *Vesnický Gendži druhé Murasaki*. Myšlenka, že by se Tanehiko mohl humorně označit za druhou Murasaki Šikibu je zde podpořena i použitím méně běžného znaku 修, v jehož pravé části vidíme 彦, což je znak „hiko“ z Tanehikova jména.²⁶⁵

Ačkoli by se podle zvoleného titulu mohlo zdát, že dílo se bude odehrávat v lidových kulisách venkova, pravdou je spíše opak. Příběh díla sice skutečně není zasazen do období Heian a ani nesleduje život hrdiny s původem v císařském rodu, ale nachází si jen o něco méně vznešenou alternativu. *Nise Murasaki inaka Gendži* se odehrává v období Muromači za vlády rodu Ašikaga (který mimochodem sídlí také v Kjótu) a hlavním hrdinou se stává Micuudži, syn osmého šóguna Jošimasy. Ačkoli se hrdina (stejně jako hrdina *Gendži monogatari*) dostává v průběhu díla i mimo hlavní město, pořád se v zásadě pohybuje ve vyšších patrech společnosti. Ikari Akira podotýká, že dílo *Nise Murasaki inaka Gendži*, na rozdíl od Bakinova *Keisei Suikoden* plného drsných žen, přináší i díky Kunisadově umění vyobrazení elegantní krásy dam z vyšších kruhů.²⁶⁶

Pro podrobnější vyličení příběhu bude prostor v analytické části, avšak ve stručnosti lze děj *Nise Murasaki inaka Gendži* shrnout jako řadu dobrodružství šógunova oblíbeného druhorozeného syna Micuudžiho, který v zájmu prosperity rodu rezignuje na mocenské ambice a své úsilí věnuje boji s nepřáteli Ašikagů a jejich spojenců, případně se věnuje jiným aktivitám ve jménu dynastie. Z tohoto makroskopického pohledu zatím paralela s *Gendži*

²⁶² Rjútei; Suzuki, *Nise Murasaki inaka Gendži*, svazek 2, 1995, s. 770.

²⁶³ Kawamoto, 2007, s. 143.

²⁶⁴ Používá se například ve frázi *nise no en*, která znamená pouto (většinou manželské) překračující rámec jednoho života. Zápis stejnými znaky ve čtení *nisei* pak může znamenat „druhý“ ve významu druhého nositele stejného jména.

²⁶⁵ Emmerich, 2013, s. 172–173.

²⁶⁶ Ikari, 1965, s. 275.

monogatari, kde císařský rod žádnou konkurenci nemá, není zřetelná. Na této úrovni uvidíme především vliv *světa* (*sekai*) *Óninki* 応仁記 (Kronika války Ónin, 15–16. stol.), ze kterého si dílo bere zaprvé samozřejmě zasazení do období Muromači, které umožňovalo použít postav samurajů a zároveň se vyhnout cenzurou zakázanému zpracování dějinných událostí období Edo a vyobrazení osobností Tokugawského rodu, zadruhé pak řadu významných postav. Zde už čtenáři znalí světa *Óninki* věděli, že mohou očekávat i konflikt Hosokawy Kacumota 細川勝元 s Jamanou Sózenem 山名宗全 a skutečně se ho zde dočkávají. Otagawové, jak Tanehiko dle konvencí divadla *džóruri* doposud mocný rod přejmenoval, zde stanou po boku Ašikagů v boji proti Sózenovi a jeho nohsledům a řada postav, které mají svůj původ v *Gendži monogatari*, je pojmenována s ohledem na vztahy rodů ve válce Ónin, jíž začalo v Japonsku dlouhé období válčících knížectví.

Vliv *Gendži monogatari* začne být velmi patrný při bližším pohledu na jednotlivé epizody, ve kterých se v rámci svého úsilí o blaho ašikagského rodu dostává hrdina Micuudži 光氏 do podobných situací jako jeho předobraz Hikaru Gendži 光源氏, s nímž sdílí i podstatnou část zápisu jména. Stejně jako Gendžimu, i Micuudžimu v útlém věku umírá matka, jež byla vládcovou oblíbenkyní, a dále se stýká s nápadně podobnými ženami, potkávají ho podobné osudy a je také obdobně přitažlivým ideálem muže. Z výše uvedeného tak můžeme usoudit, že zatímco *Óninki* slouží Tanehikovi jako svět *sekai*, který mu poskytuje pojící „horizontální linku“ propojující dílo jako celek a sadu postav, jejichž povahy a vzájemné vztahy jsou čtenářům známy, *Gendži monogatari* zde většinou hraje roli zápletky *šukó*, která daný svět obohacuje originálními prvky. I když v analýzách uvidíme, že z hlediska narativu bylo *Gendži monogatari* nepochybně největší Tanehikovou inspirací, nelze zapomínat na to, že rozhodně nebylo inspirací jedinou. Ostatně Emmerich vyjmenovává řadu dalších zdrojů, jejichž vliv můžeme v *Nise Murasaki inaka Gendži* vysledovat. Jsou jimi například: „obrazové reprodukce *otogi-zóši* (příběhy období Muromači), rané *kusazóši*, obrazy Hišikawy Moronobua a Nonoguči Rjúhoa, obrazy ve stylu Torii Kijonobua, paravány Ogaty Kórina, *džóruri* (loutkové divadlo) Čikamacu Monzaemona, *renga* (klasická řazená poezie), tance ve stylu Šigajama, přísloví, poetické texty, *kówakamai* (tance *kówaka*) a *haikai* (populární řazená poezie).“²⁶⁷

Tato směs se zřejmě strefila do vkusu dobových čtenářů, neboť se *Nise Murasaki inaka Gendži* dočkalo nevídaného úspěchu. Nejen, že se stalo pravděpodobně nejprodávanějším

²⁶⁷ Emmerich, 2008, s. 222 (vysvětlivky v závorkách podle originálu).

dílem populární literatury celého období Edo, jak jsem již zmínil v úvodu, ale rozpoutalo celou vlnu zájmu, která se přelila i mimo svět literatury. Nejhmotatelnějším důkazem je pravděpodobně obrovské množství dřevořezů *ukijoe* inspirovaných *Nise Murasaki inaka Gendži*. Těch vzniklo takové množství, že lze hovořit o samostatném žánru dřevořezů, které jsou nazývány *Gendži-e*, neboli *obrazy Gendžiho*. Andreas Marks tvrdí, že mezi lety 1838 a 1898 vzniklo asi 1300 originálních dřevořezů navazujících na úspěch *Nise Murasaki inaka Gendži*. Za těmito tisky, které se zajisté dobře prodávaly, stálo více než 100 vydavatelů a tvorbu zhruba poloviny z nich měl na svědomí sám Utagawa Kunisada.²⁶⁸ Ten se pak také, někdy i ve spolupráci s Tanehikem, podílel i na tvorbě pornografických materiálů s toutéž tematikou, které lehce naznačené erotično²⁶⁹ z ilustrací k *Inaka Gendži* přivádějí do výrazně explicitnější roviny, a ve své době se také těšily oblibě, jak dokládá kapitola *Erotic Genji Fantasies* od Rihannon Paget v Marksově knize *Genji's World in Japanese Woodblock Prints*.²⁷⁰ Mimo tištěné materiály existují například doklady o divadelních hrách, které byly dílem inspirovány, a dozvídáme se také o tom, že *Nise Murasaki inaka Gendži* ovlivnilo módu účesů či odívání, a komerční potenciál tohoto díla dal vzniknout i zboží jako „Gendžiho pohankové nudle“, „Gendžiho rýžové krekry“ a podobně.²⁷¹

Populární byla samozřejmě i postava samotného Micuudžiho, který se podle Ikariho stal „hvězdou lidu nebo svého druhu obrazem ideálního člověka.“²⁷² Emmerich tuto dlouho přetrvávající oblibu dokládá například na tom, že když byla na památku úmrtí slavného herce Ičikawy Dandžúroa VIII 市川 團十郎 vydána kniha *Šussegoi taki no širatama* 出世鯉滝白玉 (Stoupající kapr a vodopád perel), ve které je herec zobrazen v podobách postav, které na jevišti ztvárnil, je to právě postava Micuudžiho s jeho charakteristickým „krevetím cůpkem“²⁷³, která je vyobrazena na první straně.²⁷⁴ Emmerich dodává: „Na Micuudžiho a s ním spjatý obraz mládí, popularity, mužnosti, trvalosti a dlouhověkosti je odkazováno

²⁶⁸ Marks, *Genji's World in Japanese Woodblock Prints*, 2012, s. 10–13.

²⁶⁹ Ikari Akira tvrdí, že některé ilustrace *Nise Murasaki inaka Gendži* mají erotický nádech, který však v morálně nezávadném psaném textu díla absentuje, což pravděpodobně cenzory upokojovalo. Viz Ikari, 1965, s. 286.

²⁷⁰ Paget, *Erotic Genji Fantasies*, 2012, s. 57.

²⁷¹ Viz Ikari, 1965, s. 303 a Markus, 1992, s. 151.

²⁷² Ikari, 1965, s. 303.

²⁷³ Micuudžiho poznávacím znamením je především jeho účes japonsky nazývaný *ebi časen*, čili doslova krevetová metlička na čaj. Jako *časen* se označoval cůpek na vrchu hlavy, který byl ve většině své délky pevně obvázan a na konci se třepil jako jednotlivé jehličky bambusové metličky na čaj. V Micuudžiho případě jsou vyčuhující třepící se vlasy uprostřed rozděleny na dva prameny a připomínají tak ocas krevety (viz **Obr. 3**).

²⁷⁴ Emmerich, 2013, s. 80.



Obrázek 3: *Gendži gošū jodžō* 源氏後集余情 (Dozvuky pozdní sbírky Gendžiho, více informací v Marks, 2012, s. 136–151), svazek 5, *Júgao*, 1858. Ilustrace pochází z řady diptychů Utagawy Kunisady, na kterých dlouho po Tanehikově smrti zobrazuje postavy z *NMIG* a jeho pokračování. Vidíme zde charakteristický účes hlavního hrdiny. British Museum.

právě proto, že jeho postava se přesně překrývá s odkazem herce, který jej představoval.²⁷⁵ O Micuudžiho erotické auře svědčí také již zmiňované pornografické knihy, ve kterých se objevuje.²⁷⁶

Rekonstruovat dnes přesné příčiny úspěchu *Nise Murasaki inaka Gendži* není dost dobře možné, ale rozhodně lze poukázat na řadu faktorů, které k nadšenému přijetí tohoto díla mohly vést. Michael Emmerich ve svém díle *The Tale of Genji: translation, canonization, and world literature* poukazuje na neoddělitelnost textu *gókanu* od jeho vizuální stránky a říká, že *Inaka Gendži*: „byl především úžasným, průlomovým, přepychovým amalgámem okouzlujícího knižního designu, luxusní módy a smělosti; bylo to něco, co prostě musíte vidět.“²⁷⁷ Uvádí také grafické inovace jako použití více odstínů šedi v ilustracích *kuči-e* 浮世絵 na prvních stranách knihy či elegantní potisk i zadních desek, což se později stalo rozšířenou praxí.²⁷⁸ S tímto pohledem také rezonují dobové poznámky Kjokuteie Bakina, který se údajně zdráhal ocenit Tanehikův spisovatelský talent, ale Kunisadovy ilustrace hodnotil jako nejsilnější stránku díla.²⁷⁹ Pokud by však příčinou úspěchu byl pouze Kunisadův talent, mohla by stejné popularity stejně tak dobře dosáhnout řada dalších děl, která tento snad nejproduktivnější autor *ukijoe* všech dob²⁸⁰ ilustroval. Proto je třeba hledat zásluhy i na Tanehikově straně. Jím využívané kreativní strategie budu však detailně zkoumat v následující analytické části, a proto zde jen krátce shrnu několik bodů, které mohly stát za úspěchem jeho díla. Jako jeho silné stránky jsem již zmiňoval relativní lehkost jeho stylu ve srovnání s jeho konkurentem Bakinem a dovednost psát s jistou grácií a vyhnout se krvavým trendům své doby. Za zmínku jistě stojí i jeho dovednost pečlivého zpracování zdrojového textu a jeho aktualizace pro dobové čtenářstvo, kterou budeme moci sledovat v analýze. Pozitivní vliv na celkový úspěch díla a jeho věhlas mělo bezesporu i to, že hlavní postava díla, Micuudži, získal až kultovní status hrdiny, který v sobě dokázal snoubit sílu i eleganci, mravnost i erotično.

Dílo se prodávalo výborně po dlouhou dobu čtrnácti let mezi roky 1829 a 1842 a důvodem, proč přestalo vycházet, nebyl ani pokles zájmu čtenářů, ani úmysl tvůrců je ukončit. O konec *Nise Murasaki inaka Gendži* se zasloužily reformy éry Tenpó, které prováděl šógunát ve

²⁷⁵ Emmerich, 2013, s. 81.

²⁷⁶ Tamtéž, s. 84.

²⁷⁷ Tamtéž, s. 87.

²⁷⁸ Tamtéž, s. 61–71.

²⁷⁹ Markus, 1992, s. 157.

²⁸⁰ Tinios, Kunisada and the Last Flowering of Ukiyo-e Print, 1991, s. 343.

snaze vyřešit řadu ekonomických a společenských problémů, které byly významně posíleny důsledkem hladomorů vyvolaných neúrodami v druhé polovině třicátých let. V roce 1842 přišla vláda s reformami pod taktovkou vysokého šógunátního činníka Mizuno Tadakuniho, které hlásaly návrat k dřívějším časům. Šógunát se mimo jiné snažil nastolit morální řád a hlásal střídmost, zasahoval proti nadbytečnému luxusu a podnikal kroky proti zábavním odvětvím, která shledával morálně závadnými.²⁸¹

Reformy Tenpó zasáhly i pole populární literatury. Byla vydána nařízení proti dřevorezům *ukijoe* a obrázkovým knížkám, které svou okázalostí nezapadaly do šógunátních představ o šetrnosti a skromnosti. Zakázáno bylo zobrazování herců a kurtizán, byl omezen počet barev, které směly být na jednom dřevorezu použity,²⁸² a byl pro ně stanoven maximální cenový limit. U sešitové literatury byla omezena barevnost okázalých obálek, bylo zakázáno vydávání většinou romanticky laděných děl *nindžóbon* 人情本 a *gókany* měly podléhat přísnější kontrole.²⁸³ V rámci reformy byly podniknuty kroky vůči několika významným postavám světa populární zábavy, jako byl přední autor *nindžóbonů* Tamenaga Šunsui 為永春水, význačný tvůrce satirické poezie *kjóka* Terakado Seiken 寺門 静軒, populární herec divadla *kabuki* Ičikawa Dandžúró VII a také Rjútei Tanehiko jako nejúspěšnější autor *gókany*. Markus se domnívá, že takovéto vcelku neočekávané a nesystematické zásahy proti špičkám svých oborů měly mít odstrašující efekt, který by ostatní tvůrce uvrhl do větší nejistoty než systémová řešení.²⁸⁴

Ohledně Tanehikovy smrti neexistují jednoznačné informace, ale v zásadě je autorův konec spojován právě s kroky, které proti němu byly podniknuty. Okolnosti autorovy smrti se snaží ve své studii objasnit právě Andrew Markus. Tanehiko byl dvakrát předvolán v souvislosti s reformními kroky a jeho nakladateli byly zabaveny štočky s *Nise Murasaki inaka Gendži*, dostal zákaz dílo dále vydávat a byla mu uložena pokuta. Existují i teorie, že Tanehiko spáchal sebevraždu, aby alespoň zachoval své rodině samurajský status, ale Markus se spíše přiklání k názoru, že příčinou smrti byl autorův obecně špatný zdravotní stav, který se vyšetřováním a nebyvalým horkem ještě zhoršil. Ať již byly příčiny jakékoli, Tanehiko zemřel pravděpodobně v srpnu či září roku 1842. Otázkou ještě zůstává, zda měli šógunátní úředníci k akci proti Tanehikovi ještě jiné než exemplární důvody. Je možné, že šógunátu se

²⁸¹ Viz Jansen, 2000, s. 253.

²⁸² Pro každou barvu byl používán zvláštní štoček, což zvyšovalo náklady na vícebarevné tisky.

²⁸³ Markus, 1992, s. 183.

²⁸⁴ Tamtéž, s. 187.

nelíbil fakt, že se Tanehiko, mezi autory populární literatury asi nejvýše postavený samuraj, věnoval takovéto pokleslé činnosti a nebyl dostatečně střídmy, což však Markus vyvrací s tím, že na to dílo vycházelo příliš dlouho a že Tanehiko například stěhování do lepšího domu provedl naprosto veřejně, což svědčí o tom, že to neshledával problematickým.²⁸⁵ Dalším důvodem mohla být samotná závadnost *Nise Murasaki inaka Gendži*, čemuž nahrává i zásah proti jeho nakladateli Curujovi Kiemonovi. Dílo svým luxusním vzhledem pravděpodobně nesplňovalo představy o střídmosti a zaznívaly i hlasy proti obsahu díla, které má závadný obsah podobně jako *Gendži monogatari*, ale nemá na rozdíl od tohoto díla žádné povznášející vlastnosti.²⁸⁶ Zmiňovány jsou i lidové dohady, že Tanehiko ve svém díle narážel na prostopášného šóguna Ienariho, který byl znám jako velký milovník žen, a na jeho syna, šóguna Iejošiho a na harém Óoku v edském hradě, kde bylo mimochodem dílo oblíbenou četbou. Samotný obsah díla, které je z hlediska závadného obsahu opatrné a žádnou významnou paralelu k tokugawským šógunům v něm nenajdeme, nic takového nenaznačuje a je vcelku vyloučené, že by měl Tanehiko bližší znalost komnat edského hradu, kam byl cizím mužům přísně zapovězen vstup. Nicméně Ikari zmiňuje, že ani autor, ani nakladatel nedělali nic proto, aby tento názor vyvrátili, protože jim přinášel větší zájem čtenářů,²⁸⁷ což je pravděpodobné, a také by to mohlo částečně vysvětlit reakci šógunátních úřadů.

Za Tanehikova života vyšlo 38 dílů *Nise Murasaki inaka Gendži* a další dva zůstaly nevytištěné. Autorovou smrtí sice produkce díla končí, ale již o pět let později, poté, co reformní zanícení opadá, začínají vycházet pokračování, která svědčí o přetrvávající poptávce po Micuudžiho dobrodružstvích. Mezi pokračování díla lze zařadit *Sono jukari hina no omokage* 其由縁鄙倂 (Známa pouta: venkovská podoba,²⁸⁸ 1847–1864), *Ašikagaginu tezome no murasaki* 足利絹手染紫 (Ašikagské hedvábí ručně barvené na fialovo, 1850–1861), *Usumurasaki Udži no akebono* 薄紫宇治曙 (Světlo fialový východ slunce nad Udži, 1850–1855) a *Muromači Gendži kočó no maki* 室町源氏胡蝶巻 (Gendži z Muromači a motýlí svazek, 1864–1881), na kterých se velkou měrou podíleli i Tanehikovi žáci.²⁸⁹ O

²⁸⁵ Markus, 1992, s. 200.

²⁸⁶ Viz poznámka Odagiriho Seidžúróa, konfuciánského poradce šóguna, která je citována v Markus, 1992, s. 202.

²⁸⁷ Ikari, 1965, s. 309.

²⁸⁸ Slovo *jukari* (pouto) odkazuje na *Gendži monogatari*, jemuž se někdy říkalo i *Murasaki no jukari*, a slovo *hina* (venkov) je zase významově blízké slovu *inaka* z názvu *Nise Murasaki inaka Gendži*. Slovo *omokage* (podoba) je pravděpodobně indikací toho, že dílo má být podobné svému předchůdci.

²⁸⁹ Podrobnější informace v Jamaguči, 1972, s. 412–416.

přetrvávající popularitě námětu svědčí i pokračující produkce *gendži-e*, jejichž popularita dosahuje vrcholu až v 50. letech a jejichž produkce ustává v zásadě až rokem 1871.²⁹⁰

Zatímco žánr dřevorezů *gendži-e* v podstatě končí s příchodem období Meidži, *Nise Murasaki inaka Gendži* dále vychází i v této době, i když se již z děl edské populární literatury větší popularitě těší například *nindžóbon* Tamenagy Šunsuie *Šunšoku umegojomi* 春色梅児誉美 (Barvy jara: Slivoňový kalendář, 1832–1833), či komediální *kokkeibon* Džippenšy Ikkua 十返舎一九 *Tókaidóčú hizakurige* 東海道中膝栗毛 (Pěšky po silnici Tókaidó,²⁹¹ 1802–1822).²⁹² Emmerich zmiňuje, že mezi lety 1882 a 1953 vzniká 16 vydání *Nise Murasaki inaka Gendži*, v drtivé většině již za použití pohyblivých liter namísto dřevěných štočků. Právě tuto změnu pak považuje vedle změny vkusu čtenářů za hlavní příčinu úpadku popularity formátu *gókan* a potažmo i Tanehikova díla. Knihy v novém formátu upřednostňovaly text před ilustracemi a dynamické propojení textu s ilustracemi neumožňovaly vůbec. Nemohly tak okouzlit čtenáře svou materiální stránkou tolik, jako sešity tištěné z dřevěných štočků.²⁹³ Nadále se pak dílo potýká nejen s problémy přechodu mezi různými typy médií, ale například i s cenzurou v duchu prudérnější morálky období Meidži, a postupně ztrácí společenskou relevanci. Zatímco *Gendži monogatari* si v novém společenském uspořádání nachází nové místo, *Nise Murasaki inaka Gendži* se přesunuje do pozadí zájmu, stejně jako řada jiných populárních děl období Edo.

²⁹⁰ Marks, 2012, s. 15–16.

²⁹¹ Překlad názvu podle Winkelhöferová, 2005, s. 70.

²⁹² Markus, 1992, s. 209.

²⁹³ Emmerich, 2013, s. 192.

5. Analýza

Analytická část je pro tuto práci částí stěžejní. Zde budu schopen konkrétními příklady doložit tvrzení z části popisné a zároveň tyto informace rozšířit dalšími poznatky vyplývajícími z detailního zkoumání děl, jež, pokud je mi známo, tímto způsobem ještě nebyla nikdy porovnána. Z objemových důvodů zde není možné provést detailní analýzu všech zkoumaných děl v jejich plném rozsahu. Proto zde detailně rozeberu vybrané úseky jednotlivých děl, což je přístup, který umožňuje pozorované jevy demonstrovat na konkrétních příkladech, na který bohužel v jiných typech odborných prací nebývá prostor. V případě *Nise Murasaki inaka Gendži* (v analýze dále i jako *NMIG*) se pokusím alespoň stručně doplnit kontext jednotlivých úseků, aby si čtenář mohl o díle udělat celistvější obraz.

Výběr úseků pro detailnější analýzu je veden dvěma snahami. Za prvé je to snaha vybrat úseky pokud možno neutrálně tak, aby již samotným výběrem nebyl předurčen výsledek analýzy. Za tímto účelem analyzuji pokud možno začátky zkoumaných děl a porovnávám je s odpovídajícími pasážemi originálních děl, z nichž čerpají. Kromě toho, že výběr těchto pasáží je v rámci možností neutrální, jsou úvodní pasáže i snadněji pochopitelné, jelikož nepočítají se znalostmi předchozího děje. Zároveň jsou úvody děl také často zajímavé z pohledu narace, pravděpodobně proto, že se v ní autoři snaží demonstrovat specifika svých přístupů. Ať je důvodem snaha o vymezení vlastního stylu či nikoli, budeme moci na příkladech sledovat, že úvodní části děl se v některých případech výrazně liší od částí následujících.

Pro díla kromě *NMIG* (celkem tři další) jsem vždy vybral pouze jeden úsek k analýze, pro Tanehikovo dílo jsem se při selekci pasáží pro detailní analýzu snažil vybrat vzorek, který je pro dílo jako celek reprezentativní. Proto budu vybírat i další části z pozdějších pasáží, kde lze předpokládat jistou proměnu či naopak stabilizaci autorova stylu. Tento výběr již samozřejmě nelze dělat neutrálně a nutně závisí na mém chápání toho, co je pro dílo specifické či zajímavé, a také toho, která pasáž tyto hodnoty vystihuje. Přestože v konečném výběru pasáží *NMIG* figuruje nejvíce ukázek z první čtvrtiny díla, které jsem vybral veden snahou zachytit hlavně specifika autorova raného přístupu, který jsem z hlediska využití kreativních strategií posoudil jako nejzajímavější, doufám, že analýza dalších pasáží z pokročilejších fází díla alespoň do jisté míry vyváží tuto nerovnováhu a poskytne ucelený obraz o Tanehikově autorských postupech, který bude vypovídající pro celé *NMIG*.

Jak bude na analýzách patrné, zaměřím se krátce na rovinu *diskursu*, ale věnovat se budu především *příběhové* rovině, tedy událostem a postavám jednotlivých děl. Jak bylo již naznačeno v metodologické části, výběr jednotlivých *událostí* (ve smyslu jader, tedy událostí významných) je do jisté míry arbitrární a záleží velmi také na nastaveném měřítku. Zkoumané události proto většinou nebudou významné pro příběh z pohledu díla jako celku, kde hraje hlavní roli především příběhová kostra přejatá z *Óninki*, ale v rámci vybraných pasáží vynikne i důležitost jednotlivých epizodických událostí přejatých z *Gendži monogatari* (dále i jako *GM*).

5.1 Analýza 1: Tvůrčí strategie v úvodních pasážích

Na úvod budu prezentovat analýzy úvodních pasáží vybraných děl. Protože těžiště této práce leží v díle *Nise Murasaki inaka Gendži*, rozhodl jsem se úvodní zkoumanou pasáž omezit na rozsah, který odpovídá prvnímu dílu tohoto díla. Ta odpovídá zhruba první polovině první kapitoly *Gendži monogatari*, kterou zde pro porovnání představím jako první.

Příběh vybrané části *GM* jsem rozdělil na 14 událostí, i když u některých lze pochybovat o tom, zda jsou to čistá jádra podstatná pro další příběhový rozvoj. Nicméně vzhledem k tomu, že spíše než počet událostí (který je nutně arbitrární) je zajímavé srovnání mezi zkoumanými díly, začleňuji raději událostí více, než méně. Při pojmenování²⁹⁴ postav z *GM* preferuji u jednoslovných označení původní znění, u složitějších pojmenování (která mnohdy popisují i přeložitelné funkce postav) se místy spoléhám na překlad K. Fialy.

(I) Jistý císař z minulé doby si zamiluje Kiricubo, dvorní dámu nižší hodnosti, a ta se proto stane objektem žárlivosti ostatních dam. (II) Kiricubo porodí císaři syna, což je ještě sblíží, ale zároveň vzrůstá zášť ostatních dam, (III) které Kiricubo začnou šikanovat, čemuž se císař snaží zabránit. (IV) Když její syn, princ Gendži, dosáhne věku tří let, koná se na jeho počest slavnost. (V) Později Kiricubo onemocní a na naléhání její matky jí císař povoluje návrat domů. (VI) Záhy se císař dozvídá o smrti Kiricubo a (VII) posílá Gendžiho na dobu smutku do domu matky Kiricubo. (VIII) Koná se pohřeb, kde se matka Kiricubo těžce vyrovnává se smrtí dcery, a ta je posmrtně povýšena. (IX) Císař stále truchlí, což těžce nese matka jeho prvorozeného syna, paní Kokiden. (X) Císař později posílá paní Lučištníkovou, aby zjistila, jak se daří Gendžimu a (XI) vzpomíná na Kiricubo. (XII) Paní Lučištníková vyřizuje matce Kiricubo, že císař je velmi smutný a že chce, aby se s princem přestěhovala do paláce. (XIII) Matka pozvání odmítá, protože se cítí poskvrněna smrtí dcery, a posílá dar. (XIV) Císař od paní Lučištníkové přijímá odpověď a opět vzpomíná na Kiricubo.

²⁹⁴ V *Gendži monogatari* se k označení postav nepoužívají vlastní jména, ale především označení vycházející z jejich funkce u dvora apod., která se navíc v průběhu díla proměňují, což mnohdy činí identifikaci postav náročnou. Ustálená označení pro postavy (především ženské), která budu v této práci využívat a která jsou využívána i v některých překladech namísto jmen, pochází často z významných scén, ve kterých účinkují, potažmo z výměn básní, kterých se účastní. Použití takovýchto pojmenování je drobně problematické v tom, že často postavy pojmenovává podle situací, ke kterým zatím v příběhu nedošlo. Přesto však v zájmu přehlednosti toto řešení volím.

První díl *Nise Murasaki inaka Gendži* (dále *NMIG*) je o poznání dramatictější a i události lze identifikovat více, i když jejich samotný počet není vzhledem k arbitrárnosti rozdělení příliš relevantní:

(1) Paní Tojoši, hlavní manželka šóguna Jošimasy, porodí syna. (2) Hirugao, dvorní dáma paní Tojoši, se svou paní pomlouvá Hanagiri, dvorní dámu, kterou si šógun zamiloval a která s ním čeká dítě. (3) Hirugao se svými služebníky Kikjó a Kogiku pomlouvají Hanagiri a chystají plán, jak ji potrápit. (4) V noci, když jde Hanagiri se služebnou Sugibae do šógunových komnat, znečistí se o nastražené rybí vnitřnosti a (5) Sugibae jí jde pro nové šaty. (6) Když se vrátí, zjišťuje, že Hanagiri je zamčená v chodbě, (7) kde ji později v noci objeví šógun. (8) Ten zjišťuje, že je to práce Hirugao, (9) a tak nechá Hirugao, aby si vyměnila pokoj s Hanagiri, aby měl svou milou blíže. (10) V noci neznámý padouch zavraždí Hirugao, když si ji v důsledku výměny komnat splete s Hanagiri. (11) Hanagiri porodí syna Micuudžiho²⁹⁵, (12) kterého si šógun velmi oblíbí. (13) Když je Micuudžimu pět let, je na jeho počest uspořádána okázalá slavnost, což vzbuzuje vlnu žárlivosti. (14) Tojoši předává šógunovi dopis, který prozrazuje nekalé úmysly Hanagiri. (15) Tojoši vysvětluje, že je to podvrh vytvořený Kikjó, která viní Hanagiri ze smrti své paní. (16) Tojoši také vyjadřuje znepokojení ohledně nejasného nástupnictví, ale je ujištěna, že nástupcem šóguna bude jeho prvorozený, Tojošin syn Jošihisa. (17) Hanagiri onemocní a vrací se do svého rodného domu. (18) Šógun se dozvídá o smrti Hanagiri a (19) posílá Micuudžiho na dobu smutku k matce Hanagiri. (20) Končí období smutku, Micuudži se chystá k návratu do paláce a loučí se se svou babičkou, která mu vypráví o pohřbu Hanagiri. (21) Matka Hanagiri posílá k hrobu své dcery služebnou Karugaju. (22) K domu matky Hanagiri přichází zaříkávač, a ta ho zve dál a prosí o zádušní obřady. (23) Zaříkávač pronese proroctví o Micuudžim, a (24) protože tomu se špatně spí, vymění si s ním pokoj. (25) Služebná Sugibae doručí matce Hanagiri dopis od truchlého šóguna, ve kterém se ptá na Micuudžiho. (26) Matka Hanagiri posílá odpověď a dar. (27) Později, když všichni usnou, je slyšet výkřik. (28) Když se jde matka Hanagiri podívat, zjišťuje, že služebná Karugaja zavraždila zaříkávače spícího v Micuudžiho pokoji. (29) Zjišťuje se, že Karugaja byla ve skutečnosti přestrojená Kikjó, která chtěla pomstít smrt své paní vraždou Micuudžiho, a že zaříkávač, kterého nedopatřením zavraždila, byl její starší bratr.

²⁹⁵ Micuudžiho dětské jméno zní Džiró a to také používá až do obřadu dospělosti – pro zjednodušení ale používám jméno Micuudži pro tuto postavu již od dětského věku.

Ještě před rozbořem postav a jednotlivých událostí se pokusím popsat obecné narativní charakteristiky obou vybraných úseků.

V obou případech je ve vybraném úseku příběh na rovině vypravěče prezentován chronologicky, i když se postavy obou děl ve svých promluvách (vcelku nevyhnutelně) vrací k událostem, které se chronologii vymykají. Obě díla také mají vypravěče heterodiegetického²⁹⁶ a v případě *GM* můžeme vypravěče označit za relativně skrytého. Pronáší sice občas obecné hodnotové soudy jako „Loučení s blízkým zesnulým je vždy spojeno s hlubokým zármutkem,“²⁹⁷ ale ucelenou konstituci vypravěče jsem nezaznamenal. Satoko Naito vypravěče *GM* popisuje jako velmi všímavou a možná až příliš zvědavou dvorní dámu, což se také projevuje v užití honorifických výrazů, a rovněž uvádí, že se nejedná o vyprávění striktně ve třetí osobě, jelikož myšlenky a emoce postav jsou prezentovány jakoby v první osobě.²⁹⁸ Situace vypravěče je složitější v *NMIG*. V samotném narativním textu je vypravěč také skryt, ale vystupuje v paratextu. V předmluvě se píše, že v Edu žila dívka, které říkali Murasaki, a ta se rozhodla, že když už jí říkají jménem dávné autorky *GM*, zkusí také něco napsat, a tak po nastudování patřičné literatury napsala „*Vesnického Gendžiho*“. Myšlenka toho, že by autorkou byla prostá dívka z Eda, není dále rozvíjena, ale v poznámkách k textu ke čtenářům promlouvá autor v první osobě a vysvětluje například některé změny v *NMIG* oproti původnímu *GM*. Píše například: „Autor dodává: Tahle Hirugao je vytvořena dle příkladu dámy Kóróden, ale to, že byla zavražděna padouchem, je zcela mou invencí.“²⁹⁹ Zda byly dobovým čtenářstvím poznámky autora (v té době běžná praxe) vnímány jako součást díla nebo odděleně, není dnes dost dobře možné ověřit, ale i když jsou tyto poznámky prezentovány jako poznámky empirického autora, vzniká zároveň dojem vypravěče, který udržuje kontakt se čtenářem a je si vědom své fabulace.

Text *NMIG* je protkán dlouhými přímými řečmi postav, a i když *GM* na dialogy také není chudé, je zde citelný posun od vyprávění k předvádění a s ním související dramatizace, kdy mnoho informací nezprostředkovává svým vyprávěním vypravěč, nýbrž postavy ve svých promluvách. Tento posun je ještě zdůrazněn důležitou obrazovou stránkou. Ilustrace sice nepředávají samy o sobě informace o událostech, nicméně je doplňují a hrají významnou

²⁹⁶ Vypravěč není postavou přítomnou ve vyprávění.

²⁹⁷ Murasaki, *Příběh prince Gendžiho*, svazek 1, 2002, s. 49.

²⁹⁸ Naito, Genji monogatari and its reception, 2016. s. 129.

²⁹⁹ Rjútei; Suzuki, svazek 1, 1995, s. 20.

roli při vykreslování *existentů*, tedy postav a prostředí, jejichž popisu se tak psaný text téměř nevěnuje. Analýza obrazového materiálu bude následovat po analýze událostí a postav.

5.1.1 Události

V tabulce jsou v levém sloupci čísla jednotlivých událostí *GM*, jak jsem je očísloval výše. V pravém sloupci jsou pak vedle nich události *NMIG*, které jim odpovídají. V případě událostí jsem jako výchozí pořadí pro analýzu vnímal pořadí událostí v *GM*. Díky tomu je možné sledovat, jakým způsobem Tanehiko s událostmi *GM* pracoval.

události <i>Gendži monogatari</i>	události <i>Nise Murasaki inaka Gendži</i>
I	2
II	11, 12
III	3, 4, 6, 8, 9, 16
IV	13
V	17
VI	18
VII	19
VIII	20
IX	∅
X	25
XI	∅
XII	25
XIII	26
XIV	∅

Tabulka 1: srovnání odpovídajících událostí z *GM* s událostmi prvního dílu *NMIG*

Z tabulky zřetelně vyplývá, že většina událostí z daného úseku *GM* má svůj ekvivalent v *NMIG*. Zde rovněž vladařovy sympatie k níže postavené dámě a jejich společnému dítěti vedou přes ústrky až ke smrti dámy, odchodu dítěte do ústraní a komunikaci s pozůstalou matkou zesnulé dámy. Tímto je udržena základní dějová linka *GM*, ale zajímavé zde bude sledovat hlavně změny, ke kterým dochází.

Události *GM*, které nemají v *NMIG* ekvivalent, což znamená, že byly z vyprávění vypuštěny, jsou očíslovány IX, XI a XIV. Jsou to všechno události týkající se císaře a všechno jsou nefyzické akce vzpomínání nebo truchlení. Je možné uvažovat o tom, že tyto události mají

z hlediska otevírání možností dalšího vývoje menší *jádrovost* než ostatní a je možné, že byly vypuštěny proto, že dění nedodávají dostatek dynamiky. Důsledkem na každý pád je to, že postava císaře, potažmo šóguna (příběh je přenesen do jiné doby), tak v *NMIG* ustupuje do pozadí a není tak psychologicky prokreslena, což bude zajímavé hlavně při pohledu na ilustrace, který bude následovat.

Než se zaměřím na události Tanehikem čistě přidané, zaslouží zvláštní zmínku událost číslo 23 – vyřčení věštby. Jedná se o dozajista atraktivní prvek opředený tajemnem, ale zároveň se jedná i o relativně výrazné, byť pro příběh ne až tak důležité vybočení z chronologie původního *GM*, neboť věstec se tam ke dvoru dostaví nejdříve čtyři roky po smrti Kiricubo. Jedná se tedy o událost, která svůj vzor v *GM* má, ale ten se nachází mimo časový úsek odpovídající prvnímu dílu *NMIG*. Kontext této události se tak mění, což je, jak uvidíme i dále, jedním z běžných Tanehikových postupů.

Události *NMIG*, které byly nově vymyšleny autorem, jsou pod čísly 1, 5, 7, 10, 14, 15, 21, 22, 24, 27, 28 a 29. Událost číslo 1, tedy narození nástupce trůnu, logicky vyplývá i z příběhu *GM*, ale není tam explicitně zmíněna. Její zařazení může být autorovou snahou hned v úvodu určit směr, jakým se dílo bude ubírat. V původním rukopisu *NMIG* údajně začátek mnohem více kopíroval úvod *GM*, ale ve finálním vydání byl úvod změněn. Jamaguči Takeši interpretuje toto rozhodnutí tak, že dílo „bylo příliš cítit originálem“³⁰⁰ a také Noguči Takehiko na tomto příkladu ilustruje odklon *NMIG* od parodických tendencí ostatních adaptací *GM*.³⁰¹ Události 5 a 7 jsou detaily šikany Hanagiri. Celá šikana, která je v *GM* popsána jen na pár řádcích (III, cca 250 znaků), je v *NMIG* vyličená velmi detailně v událostech 3–9 asi v 2500 znacích. Toto svědčí opět o tom, že vcelku bezvýznamný konflikt z *GM* je zde využit naplno a jsou přidány i nové podrobnosti. Událost číslo 10 je vražda, která se v začátku *GM* nevyskytuje, 14 a 15 jsou intriky, události 21, 22 a 24 jsou přípravou podmínek pro dramatické finále a události 27–29 jsou samotné vyvrcholení obnášející další vraždu a odkrytí falešné identity.

Z výše uvedeného vyplývá, že události přidané v *NMIG* jsou převážně velmi dramatického charakteru, konkrétně šikana, vraždy a intriky. Tyto (tehdy) populární prvky jsou navíc na začátku druhého dílu protkány i dobovou ideologií. Poněkud neuvěřitelně a repetitivně působící zápletky, kdy muž, který nedopatřením zavraždí špatnou osobu, je potom stejným

³⁰⁰ Jamaguči, 1972, s. 366.

³⁰¹ Viz Noguči, *Gendži monogatari wo Edo kara jomu*, 1985, s. 93.

nedopatřením zavražděn sám, je zde vysvětlena působením karmického zákona a skýtá tak čtenáři mimo vzrušení i morální ponaučení.

5.1.2 Postavy

V tabulce uvádím postavy obou zkoumaných děl. V levém sloupci jsou postavy *NMIG* a napravo od nich jsou jejich vzory z původního *GM*. V případě postav považuji za smysluplnější sledovat primárně postavy *NMIG*, jelikož primárním předmětem analýzy je toto dílo. Chronologický pořádek (například prvního výskytu postavy) zde nepovažuji za směrodatný, a i když k němu přihlížím, řadím postavy hlavně podle toho, zda mají ekvivalent v *GM* či nikoliv.

	postavy <i>Nise Murasaki inaka Gendži</i>	postavy <i>Gendži monogatari</i>
1	šógun Ašikaga Jošimasa	císař "Kiricubo"
2	Hanagiri	Kiricubo (Dáma z Pavloniové komnaty)
3	princ Micuudži (dětské jméno Džiró)	princ Hikaru Gendži (Zářící princ Gendži)
4	prvorozený princ Jošihisa	prvorozený princ <i>Tógú</i> (korunní princ)
5	paní Tojoši	paní Kokiden
6	Matka Hanagiri (babička Micuudžiho)	Matka Kiricubo
7	služebná Sugibae	~paní Lučištníková (orig. Jugei no mjóbu)
8	dvorní dáma Hirugao	~dáma Kóróden
9	zařikávač/neznámý padouch	~věstec ze státu Koma
10	služebná Kikjó/slugebná Karugaja	∅
11	služebná Kogiku	∅
12	∅	služebná Naiši no suke

Tabulka 2: ekvivalence postav z prvního dílu *NMIG* s postavami odpovídající části *GM*

Na řádcích 1–6 jsou postavy první kategorie, kde je korespondence mezi postavami obou děl jasná. Postavy, které hrály nejvýznamnější roli, zůstávají zachovány prozatím bez velkých změn. Šógun odpovídá císaři a jediným jeho úkolem je zamilovat se do níže postavené dámy, oblíbit si jejího syna a později pro svou milou truchlit. Podobným způsobem se v obou dílech vyskytuje dáma milovaná vládcem, její matka, její žárlivá sokyně a jejich synové. Funkce těchto postav je z mého pohledu hlavně udržování dějové linky původního příběhu. S tím je také spojena funkce navození atmosféry starého příběhu o princ

Gendžim – část čtenářstva mohla znát původní příběh z různých zjednodušených edic a o hlavních postavách věděla. Postavy této první kategorie však jsou zřídka zcela ekvivalentní. Například na postavě šóguna můžeme vidět, že základní funkce v příběhu vykonává stejně jako císař v *GM*, avšak velmi jsou posíleny scény, kde řeší konflikty, a utlumen je jeho emocionální potenciál, což budu ještě popisovat dále.

Druhou kategorií jsou postavy z řádků 7–9, kde vidíme jisté rysy korespondence, ale zároveň se zde objevují rysy zcela nové. Sugibae například stejně jako paní Lučištníková plní funkci posla, ale oproti své předloze ještě Sugibae ze začátku pomáhá Hanagiri – zde může být dvojí funkce jedné postavy motivována snahou nepřidávat zbytečně příliš mnoho postav, jelikož jejich nepřeborné množství v *GM* působí (a jistě působilo) nejednomu čtenáři problémy. U postav z řádků 8 a 9 jsou korespondence s *GM* ještě menší. Dáma Kóróden je v *GM* zmíněna pouze jedinkrát – když je Kiricubo šikanována, dostane její pokoj, což dámu Kóróden popudí. Tato zmínka pravděpodobně motivovala k tomu využít ji jako předlohu pro zápornou postavu, kterých v *GM* mnoho není, ale pro populární dílo 19. století ji zřejmě Tanehiko potřeboval. Věstec ze státu Koma v Koreji se v *GM* objevuje o něco později a rozhodně ho nelze označit za zápornou postavu. Věstectví však mohlo být, jak jsem zmínil, pro čtenáře atraktivním motivem, a stejně jako dáma Kóróden hraje věstec v originálním příběhu tak malou roli, že bylo možné spojit odkaz na postavy původního díla se zavedením vlastních rysů.

Postavy třetí kategorie, které nemají v původním díle žádný ekvivalent, služebné z řádků 10 a 11, mají rovněž funkci škůdců, pro které je v *GM* málo předloh. Jejich chování, kdy se mstí za smrt své paní, je poplatné dobové zálibě v příbězích o pomstách, proto snad také bylo důležité, aby byly v podřízeném postavení k některé z ostatních záporných postav, aby mohly jednat ve jménu zachování loajality pánovi i po jeho smrti (další dobové klišé). Vypuštění postavy na řádku 12 mohlo být buď jejím prostým přehlédnutím, jelikož je v první kapitole *GM* zmíněna jen jednou, nebo ji fakt, že vystupovala jako pomocnice paní Lučištníkové (byla by tedy pomocnicí služebné), učinil v autorových očích nepoužitelnou pro *NMIG*.³⁰²

Svět *GM* je zasazen do desátého století, do doby, která údajně v autorčině době byla považována za zlatý věk.³⁰³ Ačkoli dílo začíná slovy „Za panování jistého císaře – kdo ví,

³⁰² Trend vynechávání postav *GM* bude pro vyvození závěru třeba pozorně sledovat v dalších kapitolách.

³⁰³ Bowring, *Murasaki Shikibu : The Tale of Genji*, 2004, s. 20.

který to byl³⁰⁴ a konkrétní datum nikdy zmíněno není, lze na základě různých detailů³⁰⁵ usoudit, že začátek díla se odehrává mezi lety 901 a 923 a onen císař dobou vlády pravděpodobně odpovídá historickému císaři Daigovi, jak dokládá například Richard Bowring.³⁰⁶ Za většinou postav však reálný obraz nenajdeme a ani u císařů historická data neodpovídají. Zvláštní snaha byla věnována nalezení historické postavy, která se stala předobrazem pro prince Gendžiho, avšak ani tu nelze jednoznačně určit. Ivan Morris ve svém díle *The World of the Shining Prince* zmiňuje, že mezi kandidáty na Gendžiho předobraz byli mnozí, včetně Fudžiwara no Korečiky 藤原伊周, známého básníka Ariwara no Narihiry 在原業平, či dokonce nepravděpodobného Po Ťü-iho 白居易, ale dodává, že novějším trendem ve vědeckých kruzích je spíše vidět v Gendžim kombinaci různých osobností a jejich kvalit a vlastností, jako je právě Korečika a jeho vzhled a osobnost, Fudžiwara no Mičizane 藤原道真 a jeho umělecké dovednosti či dokonce Fudžiwara no Mičinaga 藤原道長, současník Murasaki Šikibu, jehož politická moc se může zrcadlit v Gendžiho moci v pozdějších částech knihy.³⁰⁷

V případě *NMIG* se zdroje inspirace pro vystupující postavy hledají snáze. Kromě výše prozkoumaných prolínajících se funkcí postav můžeme vodítka hledat i v pojmenování postav. Podobnost vidíme například mezi jmény Hanagiri 花桐 a Kiricubo 桐壺, která sdílejí jeden grafém. Podobným způsobem jsou propojeny i postavy Micuudžiho 光氏 se „Zářícím princem Gendžim“ (Hikaru Gendži 光源氏) a paní Tojoši (Tojoši no mae 富徽の前) s paní Kokiden (Kokiden no njógo 弘徽殿女御). Vidíme, že tato spojitost je zde viditelná pouze u postav první kategorie, kde je korespondence jasná i beztak.

Nutno dodat, že co se postav týče, není *GM* jediným zdrojem inspirace. Například ve jménech postav šóguna Jošimasy a jeho syna Jošihisy nevidíme žádné spojení s heianským příběhem. Je to proto, že se jedná o historické postavy osmého a devátého ašikagského šóguna. Zde však nezáleží tolik na jejich historicitě, jako na tom, že jsou součástí *světa* (*sekai*) *Óninki*, stejně jako například Jošimasova manželka Hino Tomiko 日野富子, která se angažovala v nástupnickém sporu Jošimasova bratra Jošimiho a syna Jošihisy ve prospěch svého dítěte. Zde je dobře vidět kombinace *zápletky GM* a *světa Óninki*. Paní Tojoši, ve svém

³⁰⁴ Murasaki, svazek 1, 2002, s. 45.

³⁰⁵ V první kapitole nalezneme například tuto větu: „V těch dnech si císař také vstáváje lehaje prohlíží vyobrazení k *Písni o věčné touze*, jež maloval jeho předchůdce císař Uda,“ (Murasaki, svazek 1, 2002, s. 55).

³⁰⁶ Bowring, 2004, s. 20.

³⁰⁷ Morris, *The World of the Shining Prince : Court Life in Ancient Japan*, 1994, s. 285–6. Kniha poprvé vyšla v roce 1964, což znamená, že zmínku o novějším trendu je nutno brát s rezervou.

jméně totiž nese kromě znaku ze jména paní Kokiden i znak ze jména Hino Tomiko. Spojitost nástupnického sporu, ve kterém se angažovala Hino Tomiko také mohl být článkem, který ji spojuje s paní Kokiden, jež (byť relativně okrajově) dává najevo svou nervozitu ohledně toho, zda náhodou Gendži, císařův oblíbenec, nakonec nedostane přednost před jejím synem, který je právoplatným nástupcem. Spojení těchto dvou podobných situací by se dalo považovat za ukázkou techniky *mitate* v literatuře a je možné, že tato podobnost na začátku díla mohla stát i za volbou použít jako *sekai* právě svět *Óninki*.

Krátkým pracovním závěrem tedy může být, že hlavní postavy *GM* doznávají menších změn a zachovávají tak směřování a atmosféru původního díla. V tomto ohledu však bude zajímavé sledovat vývoj hlavního protagonisty *NMIG* Micuudžiho (Gendži v *GM*), který je však v prvním díle dítětem, a hraje tak prozatím velmi pasivní roli. Postavy, které hrají v *GM* menší role, bývají výrazněji měněny a mohou se dostat i dočasně do popředí. Ze zatím velmi omezeného vzorku lze říci, že mohou být založeny na nějakém atraktivním rysu (zášť vůči Kiricubo, věštba) a mají tendenci být postavami, které hlavním „hrdinům“ škodí. Škůdcovství lze zatím přiřknout i postavám, které jsou v *NMIG* zavedeny nově, bez předobrazu v *GM*. To lze vysvětlit tím, že v *GM* nenalezneme vyloženě negativní postavy a zlé síly zde mívají spíše abstraktní podobu, což pravděpodobně pro masové čtenáře 19. století nebylo tak atraktivní. Kombinace existující *zápletky* a *světa* bylo běžným postupem a můžeme říct, že využití (čtenářům povědomého) *světa Óninki* rovněž pomohlo polarizovat méně závažné konflikty z *GM* a zároveň pomohlo starý příběh historicky trochu přiblížit (válka Ónin probíhala v letech 1467–1477), ale zároveň se vyhnout zasazení do cenzurou zakázaného období vlády Tokugawů.

5.1.3 Ilustrace

Jakékoli obrazové znázornění *Gendži monogatari* můžeme již z podstaty chápat jako svého druhu parafrázi. Tím nejstarším dochovaným obrazovým znázorněním (a vlastně i zápisem části) *Gendži monogatari* je svitek nazývaný *Gendži monogatari emaki* 源氏物語絵巻 (Obrazový svitek Příběhu prince Gendžiho)³⁰⁸ z první poloviny dvanáctého století. Ten však není zachován celý a vzhledem k době vzniku se pochopitelně nejedná o dílo původní autorky, což svitek řadí rovněž mezi parafráze. Je možno namítnout, že i texty *GM*, které

³⁰⁸ Označení *Gendži monogatari emaki* může kvůli své obecnosti označovat jakýkoli obrazový svitek s tematikou *Gendži monogatari*, kterých také v japonské historii vznikla celá řada, ale je také zažitým označením pro nejstarší dochovaný svitek. Konkrétnější označení tohoto díla je *Takajoši Gendži* 隆能源氏 či „svitky z Takajoši“, jak označení překládá Karel Fiala (Murasaki, svazek 1, 2002, s. 26).

jsou dnes k dispozici, nejsou autorčinými rukopisy, avšak na rozdíl od obrazového svitku se nejedná o interpretativní díla, a ačkoli vycházíme z rukopisných edic ze třináctého století³⁰⁹, můžeme říci, že jsou originálu nejbližší, jak se k němu dnes můžeme dostat.



Obrázek 4: Titulní strany první a druhé části druhého dílu *NMIG* tvořící jeden celek. (ARC Collection, Ritsumeikan University, hayBK03-0644-02)

Nekompletnost svitku *Gendži monogatari emaki* by jeho analýzu velmi ztěžovalo, avšak až to, že se jedná již o heianskou parafrázi, jej staví mimo okruh zkoumaných děl. Zde se tedy zaměřím pouze na parafráze z období Edo. První ucelené ilustrované vydání *Gendži monogatari* období Edo, které vyšlo tiskem, je dílo nazývané *Eiri Gendži monogatari*. Keiko Nakamachi ve svém článku *Genji pictures from Momoyama Paintings to Edo Ukiyo-e* říká, že *Eiri Gendži* svými ilustracemi představuje ikonický mód zobrazení *GM* viditelný v tradičních malbách³¹⁰, a říká, že řada ilustrovaných edic *GM* zachovává kompozici a stylem zobrazení postav konvence malířské školy Tosa 土佐³¹¹. Šimizu Fukuko pak v tematice a

³⁰⁹ Hlavně rukopisy známé pod názvy *Kawačibon* 河内本 a *Aobjóšibon* 青表紙本.

³¹⁰ Nakamachi, *Genji pictures from Momoyama Paintings to Edo Ukiyo-e*, 2008, s. 202.

³¹¹ Tamtéž, s. 178.

stylizaci vidí mezi ilustracemi *Eiri Gendži* a obrazy školy Tosa zachycujícími scény z *GM* rozdílů například v tom, že ilustrace *Eiri Gendži* se mnohem přesněji drží textu *GM* (například postavy mají na sobě oblečeno to, co je popsáno v textu).³¹²

V *Eiri Gendži monogatari* odpovídají zkoumanému úseku tři ilustrace a jedna další s ním také souvisí. Ilustrace můžeme podle jejich obsahu jednoduše popsat takto: (I) Kojná nese Kiricubo a císaři ukázat jejich syna. (II) Paní Lučištníková se setkává s matkou zesnulé Kiricubo. (III) Paní Lučištníková předává dopis od matky císaři. (IV) Korejský věštec prohlíží Gendžiho.

Vzhledem ke specifikům formátu *gókan* nalezneme v *NMIG* ilustrací více. Každý díl *NMIG* je rozdělen na dvě části (dva separátní sešity se sdíleným motivem na měkkých „deskách“ – viz **Obr. 4**) po deseti listech, které jsou vázány pro masovou produkci typickým stylem *fukurotodži* 袋綴じ, což znamená, že papír je potištěn pouze z jedné strany a ohnut a svázan tak, že tvoří jakousi „kapsu“, na jejíchž vnějších stranách zůstane potisk a prázdná strana zůstane skryta uvnitř překladu. Pět takových papírů tvoří jeden „svazek“ *kan* 巻 a jejich dalším spojením (v tomto případě čtyř, dva na první a dva na druhou část) vzniká *gókan*, čili spojený sešit. První stránku tvoří líc prvního ohnutého listu (celý list se nazývá *čo* 丁 a lícní a rubové části se pak říká *omote* a *ura*), další dvojstranu tvoří rub prvního listu a líc druhého listu a sešit pak končí rubovou stranou desátého listu (v japonském označení 10 ウ – *katakanové* u stojí za *ura* – v našem pak strana 20). V jednom sešitě tak je k dispozici 9 dvojstran a samostatná první a poslední strana. Běžně nalezneme na každém z těchto prostorů jednu ilustraci, což by odpovídalo jedenácti ilustracím na sešit. V prvním sešitě ale je (a běžně bývá) část prostoru věnována předmluvě a s ní spojené ilustraci, další část potom ilustracím, které sice zobrazují postavy v díle vystupující, ale jsou v relativně statických pózách bez návaznosti na konkrétní události narativu, takže je, stejně jako ilustrace na deskách (případně i na vnitřní straně desek), z analýzy vynechávám³¹³. Tímto se tedy dostáváme k počtu devatenácti ilustrací, které obsahově odpovídají zkoumané pasáži (kterou je zde první díl *NMIG*).

³¹² Šimizu, *Gendži monogatari hanpon no kenkjū*, 2003, s. 412–413.

³¹³ Dalším faktorem, který ovlivňuje distribuci ilustrací, je to, že někdy bývá na dvojstraně, která je předělem mezi dvěma svazky *kan* (tedy mezi rubovou stranou pátého listu a lícní stranou šestého listu) rozdělena i obrazové pole na dvě různé ilustrace.

Tyto ilustrace zachycují následující scény³¹⁴: (1) Tojoši má po boku dvě služebné a baví se s další služebnou Hirugao. (2) Hirugao se svými pomocnicemi Kikjó a Kogiku u nádoby s rybími odřezky plánují ponížení Hanagiri. (3) Hanagiri stojí v noci v chodbě vedoucí k šógunovi Jošimasovi a její služebná Sugibae odnáší její znečištěný šat. (4) Hanagiri stojí na opačné straně téže chodby u zamčených dveří a za rohem je vidět přicházející Jošimasa. (5) Sugibae dřepí u zamčených dveří (za nimiž čeká Hanagiri) a vidíme v ústraní skryté Kogiku a Kikjó. (6) Před Jošimasou je Hanagiri se Sugibae a Hirugao a Jošimasa nařizuje výměnu pokojů. (7) Maskovaný neznámý padouch probodává mečem ležící Hirugao. (8) Sugibae ukazuje Jošimasovi narozeného syna. (9) Hanagiri se (o pět let později) se synem klaní Tojoši a Jošimasovi. (10) Tojoši s Kikjó se spolu tajně baví. (11) Tojoši Jošimasovi předvádí padělaný dopis. (12) Loučení Jošimasy, Micuudžiho a Hanagiri. (13) Posel na koni vyslaný Jošimasou a na stejné stránce zvlášť Sugibae se zprávou o smrti Hanagiri. (14) Neznámý zaříkávač v cestovním úboru. (15) Po konci doby truchlení za Hanagiri posílá její matka služebnou Karugaju k hrobu své zesnulé dcery. (16) Zaříkávač a matka Hanagiri sedí a mluví nad spícím Micuudžim. (17) Matka Hanagiri čte dopis od Jošimasy, který přinesla Sugibae. V pozadí zatím Karugaja omylem propichuje zaříkávače namísto Micuudžiho. (18) Matka Hanagiri s kopím v ruce a služebnými za zády zadržuje Karugaju a zaříkávač opodál krvácí. (19) Sugibae tuto scénu sleduje zvenčí domu.

Prvním a nejočividnějším rozdílem je rozdíl v množství ilustrací, který je, a i u ostatních děl bude, vysvětlitelný žánrovými konvencemi. Zatímco *gókany* v zásadě stojí na propojení textu a ilustrací, knihy žánru *ukijozóši* z přelomu 17. a 18. století mají ilustrací méně. Ilustrované *Eiri Gendži monogatari* nebývá běžně zařazováno do specifické žánrové kategorie, ale není nepodobné dílům žánru *kanazóši* produkovaným v 17. století či zmiňovaným *ukijozóši*, a ilustrace se v něm objevují v nepravidelných intervalech s několikastránkovými (běžně 4–5 dvojstran) intervaly. *Eiri Gendži monogatari* je pouze jedním (byť prvním) z řady ilustrovaných vydání *GM*, ale se svými 226 ilustracemi je ve své kategorii hned po jednom z děl *Gendži monogatari ekotoba* v archivu Ósacké dívčí univerzity dílem s druhým nejvyšším počtem ilustrací³¹⁵ a nelze tedy říct, že by nižší množství ilustrací bylo případem pouze tohoto díla.

³¹⁴ Shrnutí děje na ilustracích částečně vychází z popisků k ilustracím Suzukiho Džúzóa ve vydání *Nise Murasaki inaka Gendži* v edici *Šin Nihon koten bungaku taikei* (Rjútei; Suzuki, 1995).

³¹⁵ Šimizu, 2003, s. 408.

Spíše než počet ilustrací je ale pro mou práci zajímavý jejich obsah. Dá se říct, že první tři ilustrace relativně konzervativního *Eiri Gendži monogatari* sledují příběh císaře (jehož tvář konvenčně není zobrazována a vidíme ho tedy pouze zakrytého závěsy). První ilustrace ukazuje výchozí šťastný stav, kdy je císařovi jeho oblíbenkyní předveden jejich syn. Na další ilustraci, kde paní Lučištníková hovoří s plačící matkou Kiricubo, sice císař nevystupuje, ale zobrazené setkání je vlastně způsob komunikace císaře s pozůstalou matkou Kiricubo, která se cítí být poskvrněna smrtí své dcery a nechce jít ke dvoru, kam je zvána. Pokračování této komunikace je také zachyceno na další ilustraci, kde císař přijímá zprostředkovanou odpověď od pozůstalé matky. Ilustrace IV se vztahuje ke scéně, kdy věstec ze státu Koma prohlíží mladého Gendžiho, k čemuž ale, jak bylo zmíněno, dochází až o několik let později, a do časové osy vybraného úseku *NMIG* tak tato ilustrace nezapadá. Pátou a poslední ilustrací k první kapitole v *Eiri Gendži monogatari*, která do vybrané části rovněž časově nezapadá, je obřad stříhání Gendžiho dětských vlasů ve dvanácti letech. Na páté ilustraci mimochodem rovněž vidíme (skrytého) císaře, zatímco na čtvrté ilustraci sice není osobně, nicméně setkání s věstcem opět probíhá na jeho popud.

Zajímavá je i distribuce básní ve srovnání s distribucí ilustrací v první kapitole *GM*. Ta obsahuje básní celkem devět, přičemž tři z nich náleží ke scéně na ilustraci II a další tři scéně odpovídající ilustraci III. Hypotézu, že by scény bohaté na básně, což byla složka díla historicky vnímána jako nejprestižnější, mohly více lákat k ilustraci, potvrzuje i to, že ke scéně na páté ilustraci lze přiřadit další dvě básně pronesené během Gendžiho obřadu dospělosti. To by mohlo znamenat, že v tradičním proudu ilustrace je volba scén pro ilustraci ovlivněna i prestiží básní, které se mnohdy zasloužily o věhlas té či oné pasáže.

Ilustrace *NMIG* relativně věrně kopírují příběh popsany v textu, což jen podporuje tezi, že v dílech formátu *gókan* jsou text a ilustrace silně provázány. Z 29 popsanych událostí jich v ilustracích nenajdeme zachycených devět. Z toho některé jsou obrazově obtížně zachytitelné nebo jsou víceméně spojeny s jinými událostmi, a tak jejich nezobrazení není překvapivé nebo jednoznačné. To jsou události 8 (šógun zjišťuje pachatele pomocí dedukce), 12 (šógun si oblíbil syna), 24 (Micuudži si vyměňuje pokoj se zaříkačem) a 27 (v noci se ozve výkřik).

Událostí, které v ilustracích zřetelně zachyceny nejsou, kdežto v textu zachyceny jsou, tak zbývá pouze pět. První z nich je událost 1, narození šógunova prvního syna. To je však zmíněno jen velmi krátce a je otázkou, zda je považovat za výchozí stav či za první událost, a proto nezařazení této ilustrace nepovažuji za příliš překvapivé. Za signifikantnější považuji nezachycení dalších čtyř událostí. První z nich je událost 5, tedy okázalá slavnost k pátým

narozeninám Micuudžiho, která podnítila vlnu žárlivosti a byla by tak zároveň dobrou záminkou pro další skutky vedené proti Micuudžimu a jeho matce a zároveň by to mohla být scéna vizuálně vděčná. Dalšími nezařazenými událostmi jsou události 18 a 19, tedy to, že se šógun dozví o smrti své oblíbenkyně a následné odeslání syna na venkov. Zde by vizuálním náznakem mohlo být vyobrazení spěchajících posílů, kteří pravděpodobně nesou smutné noviny, avšak ani šógun, ani jeho syn samotní zachyceni nejsou. Ve srovnání s císařem, jehož smutku je v *GM* věnováno poměrně mnoho prostoru a tyto scény můžeme vidět i v tradičních ilustracích, zde postava šóguna ustupuje do pozadí a poté, co vyšle Hanagiri zpět do domu její matky, již v prvním díle na ilustraci zachycen není. Poslední nevyobrazenou událostí je událost 26, kdy matka Hanagiri posílá odpověď na šógunův dopis a posílá dar.



Obrázek 5: Ilustrace číslo 17 z dvojstrany 18-rub a 19-líc z druhé části prvního dílu. Vidíme zde matku zesnulé Hanagiri čtoucí vzkaz od šóguna, služebnou Sugibae zastříhující knot svíce (což značí, že je noc) a v pozadí probíhající vraždu. (ARC Collection, Ritsumeikan University, hayBK03-0644-01-02)

Zde je vidět, že ačkoli scéně byla v textu věnována pozornost, v dramatickém spádu závěru dílu není již na tuto ilustraci prostor, ačkoli tato komunikace vladaře s pozůstalou matkou hraje v *GM* důležitou roli. Namísto toho je dokonce použita obrazová zkratka a na ilustraci

17 vidíme zároveň jak matka Hanagiri čte dopis a jak je vražděn zařikávač, což představuje časové zhuštění dějů, které v narativu odděluje delší časový úsek (Viz **Obr. 5**).

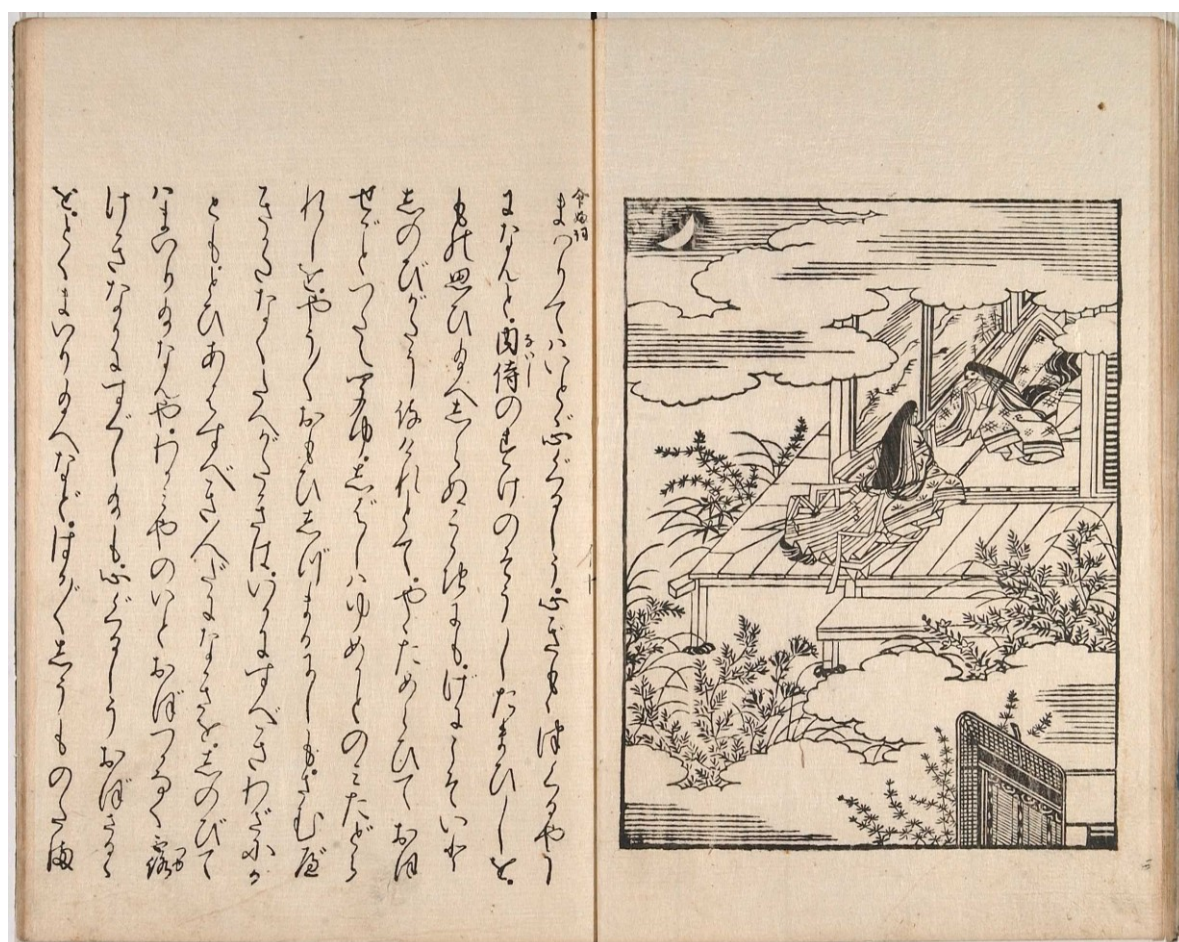
Další porušení chronologického vyprávění představují ilustrace 10 a 11. Zde vidíme nejprve ilustraci rozhovoru paní Tojoši se služebnou Kikjó, která vyvolává zdání nekalých úmyslů. Až poté je vložena ilustrace Tojoši předkládající padělaný dopis šógunovi. Podle souslednosti ilustrací by se mohlo zdát, že předkládaný dopis je výsledkem spiknutí Tojoši a Kikjó, avšak v textu je nejprve předložen dopis, rychle vyjde najevo, že se jedná o podvrh a Tojoši poté vysvětluje, jak odhalila zlé úmysly vůči Hanagiri tím, že předstírala, že je s Kikjó na jedné lodi. Zatímco text tedy předkládá splet' piklí s překvapivým vyústěním, ilustrace se o zvláštní efekt postaraly tím, že rámcující událost prezentují až po události vložené, což je dle Suzukiho pro *gókany* běžný postup.³¹⁶

Budeme-li v ilustracích v *Eiri Gendži monogatari* a *NMIG* hledat ekvivalenty, uvidíme, že si víceméně odpovídají ilustrace I a 8, na nichž na obou jsou vladařům předváděni jejich novorození potomci. Kromě samozřejmých rozdílů ve stylu ilustrací si můžeme povšimnout dvou zásadních odlišností. Jednou z nich je, že v ilustraci k *NMIG* není přítomna Hanagiri, a druhou je změna prostředí. Zatímco v ilustraci I sedí císař s Kiricubo pravděpodobně v její komnatě, scéna na ilustraci 8 se, soudě podle porodnických potřeb (nože a nádoby na placentu), odehrává v místě porodu a nejspíš tedy těsně po něm, což vysvětluje i to, proč Hanagiri není vyobrazena. Ilustrace zasazená do místa porodu do doby těsně po narození dítěte přidává efekt bezprostřednosti a naopak ubírá na strnulé formalitě ilustrací *Eiri Gendži monogatari*.

Druhým a posledním částečně ekvivalentním párem jsou ilustrace II a 17, kde na obou dochází ke komunikaci vyslankyně vladaře s matkou zesnulé oblíbenkyně. V *GM* přijíždí paní Lučištníková do domu matky Kiricubo a již neudržovaná zahrada vypovídá o bezútěšném stavu pozůstalé. Emočně nabitě setkání s matčinými nářky nad krutostí osudu je jedním ze silných momentů první kapitoly, o čemž svědčí i to, že byl zvolen pro ilustraci v *Eiri Gendži monogatari*. Na této ilustraci vidíme dojemný rozhovor dvou dam za měsíčné noci na verandě domu v zarostlé zahradě. Ilustrace v *NMIG* také zachycuje setkání obou dam, avšak postrádá emoční náboj ilustrace *Eiri Gendži monogatari* a namísto zarostlé zahrady (která vyobrazena není) upoutává pozornost v rohu téže stránky vyobrazená vražda,

³¹⁶ Rjútei; Suzuki, svazek 1, 1995, s. 25.

která se setkáním obou dam nesouvisí (Srov. **Obr. 5** a **Obr. 6**). Zde se zdá, jako by autor povinně setkání dam zařadil, ale již spěchal do velkého finále prvního dílu, kde pozůstalá matka předvádí namísto role tragédií zničené staré ženy svou zručnost s kopím, když zadržuje vražedkyni. Emoce zde tedy viditelně ustupují akčnímu vyvrcholení.



Obrázek 6: Dvojstrana z *Eiri Gendži monogatari* s ilustrací II. Na ilustraci vidíme paní Lučištníkovou v rozhovoru s matkou Kiricubo, která si zde utírá slzy dojetí. Kolem nich vidíme neupravenou zahradu, v pravém dolním rohu vůz a obraz je celý zastřen mraky, které se často vyskytují na obrazech školy Tosa. Celkově si můžeme povšimnout i zcela rozdílné kompozice textu a ilustrace. (ARC Collection, Ritsumeikan University, eik2-0-51-01)

5.1.4 Shrnutí

Pokud velmi stručně shrneme hlavní výsledky analýzy prvního úseku, uvidíme, že Tanehiko při své práci s textem *GM* amplifikuje konflikty či jejich náznaky a pokud přidává vlastní události, jsou to většinou právě dramatické situace. Přidáno je rovněž explicitní morální poučení. Pro postavy sledujeme tři zdroje. Jedním z nich je očekávatelně *GM*, druhým *sekai Óninki* a třetím je vlastní autorova invence. Kombinace více zdrojů v jedné postavě je běžná. Zatímco postavy z *GM* jistým způsobem udržují dějovou linku, spojení s postavami *Óninki*

především pomáhá ujasnit vztahy mezi jednotlivými protagonisty. Záporné postavy v tomto úseku vycházejí spíše z méně významných postav se čtenářsky atraktivními rysy, nebo jsou autorem přidány bez vzoru v jiném díle. Ve srovnání s *Eiri Gendži* ilustrace *NMIG* méně zachycují klidnější scény s emotivním nábojem a více pak scény s potenciálem vyvolat napětí. Zvýšení napětí je dosaženo rovněž úpravou pořadí ilustrací oproti pořádku událostí v textu.

5.2 Analýza 2: První milostné dobrodružství hlavního hrdiny

Gendži monogatari, ač mnohohrstvé dílo, bývá dnes často vnímáno jako dílo romantické či milostné, což je dobře patrné například na filmových adaptacích díla, kde bývá často neúměrně mnoho prostoru věnováno počáteční části románu, která pojednává o avantýrách prince Gendžiho. Jako jeden z mnoha příkladů takového vnímání *Gendži monogatari* může posloužit i první věta z článku *The Sensualist: what makes „The Tale of Genji“ so seductive* Iana Burumy, který vyšel v magazínu *The New Yorker* k příležitosti vydání nového (v pořadí již čtvrtého kompletního) anglického překladu *Gendži monogatari* Dennise Washburna v roce 2015. Buruma píše: „Mnoho z *Příběhu prince Gendžiho*, veledíla jedenáctého století, které bývá často označováno za první román na světě, je o umění svádět.“³¹⁷ Milostná dobrodružství hlavního protagonisty skutečně stojí v popředí minimálně v první čtvrtině díla, a proto není překvapením, že si jich všímají nejen dnešní tvůrci, ale všímali si jich i autoři období Edo.

Jako další pasáž pro analýzu jsem vybral část textu, která odpovídá druhé polovině druhé kapitoly *GM* nazvané Hahakigi (česky Mizící strom), ve které princ Gendži, zatím ještě relativně nezkušený mladík, zřejmě inspirován vášnivou diskuzí o ženách se svými druhy ve slavné pasáži „hodnocení za deštivé noci“ (*amajo no šinasadame* 雨夜の品定め), zatouží po mladé manželce viceguvernéra provincie Ijo. Ač předcházející pasáž napovídá, že Gendži se již minimálně věnuje korespondenci s dámami, je to první milostné dobrodružství explicitně popsané v narativu díla. Zároveň je tento úsek zajímavý i tím, že jej můžeme srovnat se zpracováními v dílech *Fúrjú Gendži monogatari* a *Wakakusa Gendži monogatari*. Stručné srovnání s těmito díly provedu po komparaci *GM* a *NMIG*.

V *GM* zaznamenáme k vybrané pasáži tyto události: (I) Gendži se po rozhovoru o deštivé noci rozhoduje navštívit dům guvernéra provincie Kii, jelikož palác i jeho rezidence leží v zapovězeném směru.³¹⁸ (II) Gendžiho láká setkání s mladou ženou viceguvernéra provincie Ijo, otce pána domu. (III) Po rozhovoru s Guvernérem Kii nemůže Gendži usnout

³¹⁷ Buruma, *The Sensualist : What makes "The Tale of Genji" so seductive*, 2015, web. Buruma mimochodem v článku zmiňuje i *NMIG*, které bez skrupulí označuje za parodii *GM*.

³¹⁸ Dle učení onmjódó, vycházejícího z taoismu, se během šedesátidenního cyklu proměňují vlivy božstev na světové strany. V době, kdy byla daná světová strana pod nepříznivým vlivem (v tomto případě božstva Nakagami 中神, jinak nazývaného též Ten'ichidžin 天一神), se považovalo za nešťastné tím směrem cestovat. Jedním způsobem, jak toto obejít, bylo takzvané *katatagae*, které obnášelo vycestovat jiným směrem, přenocovat v přechodné lokalitě a na druhý den se vydat k původnímu cíli. Gendžiho záminkou pro návštěvu rezidence guvernéra Kii je tu tedy toto *katatagae* neboli proměna zapovězeného směru.

a zaslechne rozhovor Kogimiho s Ucusemi z vedlejší ložnice. (IV) Gendži slyší, jak Ucusemi volá služebnou nazývanou Čúdžó a vstupuje do její ložnice s tím, že jeho titul je také *čúdžó*³¹⁹. (V) Ucusemi se snaží volat o pomoc, Gendži ji utiší a tvrdí, že o ni stojí už dlouho, načež Ucusemi namítá, že si ji musel s někým splést. (VI) Gendži odnáší Ucusemi do jiné místnosti a služebné Čúdžó, kterou potkávají cestou, vzkazuje, ať si pro paní přijde ráno. (VII) Gendži se snaží Ucusemi svést, avšak ta odporuje a říká, že kdyby se jí vyznal, když byla ještě svobodnou ženou, byla by snad ráda. (VIII) Za kuropění se Gendži s lítostí loučí s Ucusemi, která je událostí otřesena.

Další události již nebudu analyzovat podrobně, ale jsou důležité pro kontext: V kapitole Hahakigi Gendži dále přijímá do služeb Kogimiho, mladšího bratra Ucusemi, ve kterém vidí vhodného prostředníka pro zajištění kontaktu se ženou, o níž se pokouší. Kapitola končí neúspěšným pokusem o setkání s Ucusemi a epizoda s ní pokračuje i ve třetí kapitole, kdy Gendži opět navštěvuje guvernérovu rezidenci, kde nejprve tajně sleduje Ucusemi hrát go s guvernérovou sestrou Nokiba no Ogi a později se snaží opět Ucusemi svést. Ta však prohlédne Gendžiho záměr a prchá z ložnice, kde Gendži za šera vezme za vděk alespoň zmíněnou guvernérovou sestrou, již zpočátku považoval za Ucusemi. Jako památku na toto milostné dobrodružství si Gendži odnáší lehký svrchník Ucusemi, který při útěku zanechala v místnosti. Svrchník Gendžimu připomíná prázdný zámotek cikády (*ucusemi* 空蟬), podle kterého dostává svůj název jak zmiňovaná dáma, tak třetí kapitola *GM*.

V *NMIG* rovněž proběhne rozhovor mladých mužů o ženách, který, stejně jako v *GM*, kromě zhodnocení kvalit něžného pohlaví představuje i postavy pro budoucí využití v příběhu. Po této diskuzi (na začátku druhé poloviny třetího dílu *NMIG*) se Micuudži dozvídá, že byl z pokladnice Ašikagů ukraden jeden z pokladů rodu, legendární meč Kogarasu maru, a začne událost vyšetřovat společně s Nikkim Kijonosukem, který byl tu noc pověřen stráží pokladnice. Kijonosuke je vyslán hledat stopu, jež by mohla vést k nalezení meče, a začíná pasáž, kde uvidíme korespondenci s výše zmíněnou částí *GM*.

(1) Micuudži sděluje Kijonosukeho synovi Kawadžiróovi, že by rád přenocoval v jejich rezidenci, jelikož cestuje do sídla v Saze³²⁰, která leží zapovězeným směrem. (2) Micuudži se dozvídá o tom, že v domácnosti žijí dvě mladé ženy, Muraogi a Karaginu, a chce, ať mu svobodná Muraogi nalévá čaj. (3) Kawadžiró spěchá napřed domů, kde zjišťuje, že Muraogi

³¹⁹ Podle Fialova překladu „druhý generál“ (viz Murasaki, svazek 1, 2002, s. 95).

³²⁰ Saga 嵯峨 – oblast ležící v západní části dnešního Kjóta.

není doma, ale jeho mladá macecha Karaginu nabízí, že se za ní přestrojí a obslouží ho sama, aby si mohla věhlasného Micuudžiho prohlédnout na vlastní oči. (4) Micuudži se rozhlíží po rezidenci Nikkiů a slyší, jak o něm klevetí služebné v jejich komnatě. (5) Při večerní zábavě se Karaginu vydávající se za Muraogi Micuudžimu velmi zalíbí. (6) Přichází Kimikiči, mladý bratr Karaginu, a osloví ji jako starší sestru, což obratně zamluví, aby Micuudži nepoznal, že to není Muraogi; Micuudži je jím okouzlen a pomyslí si, že jej později vezme do služby. (7) Po společném veselí nemůže Micuudži spát a slyší z blízké místnosti rozhovor Karaginu s Kimikičem a vystupuje na chodbu, aby se vydal do jejího pokoje. (8) Micuudži má na sobě přehoz půjčený od Karaginu, pročez si ho na temné chodbě Kawadžiró plete s Karaginu a pokouší se ho svést, chtě využít nepřítomnosti svého otce Kijonosukeho. (9) Micuudži zakrátko odhaluje svou identitu, je k ohromenému Kawadžiróovi poměrně shovívavý a pokračuje do komnaty Karaginu a vzkazuje, ať Kawadžiró přijde ráno. Ohromený Kawadžiró je v dané situaci neschopen přiznat, že ten, koho má Micuudži za Muraogi je ve skutečnosti Karaginu. (10) Micuudži vstupuje se slovní hříčkou do komnaty Karaginu. (11) Karaginu je šokována, Micuudži tvrdí, že o ni stojí už dlouho, načež Karaginu namítá, že si ji musel s někým splést. (12) Micuudži naléhá, Karaginu přemýšlí, jak situaci řešit, aniž by ohrozila sebe, Kawadžiróa či pověst Muraogi. (13) Vstupuje služebná Nacuno, která je však neschopna akce, jelikož vetřelcem je vážený Micuudži. (14) Karaginu nakonec říká, že by měla o Micuudžiho zájmu nejdříve zpravit svého otce Kijonosukeho, který by jinak neuvěřil, že o tak bezvýznamnou ženu projevil zájem někdo tak vznešený. (15) Micuudži má sice souhlas od Kawadžiróa, ale námitku uznává a chystá se k odchodu. (16) Kawadžiró Micuudžimu tajně bere jeho pás *obi*.

Po této pasáži rovněž dochází v další kapitole k opakované návštěvě, kde Micuudži sleduje dámy hrající go a později při osobním kontaktu zjišťuje, že osoba, kterou považoval za Muraogi, byla ve skutečnosti Karaginu.

5.2.1 Události

Srovnáme-li události z vybrané pasáže, je stejně jako u prvního zkoumaného úseku zřetelné, že v *NMIG* lze sledovat více událostí, a i přesto, že jejich počítání je do jisté míry arbitrární, je možné usuzovat, že se Tanehiko dopouští obohacování původní dějové osnovy. Jaké postupy při této amplifikaci využívá, můžeme vyhodnotit později. V tabulce níže vedle sebe stavím události, jež lze považovat za víceméně ekvivalentní. Události, u kterých je ekvivalence méně zřetelná, označuji symbolem „~”.

události <i>Gendži monogatari</i>	události <i>Nise Murasaki inaka Gendži</i>
I	1
II	2
III	4, 7
IV	10
V	11
VI	13, ~9
VII	14
VIII	~15

Tabulka 3: srovnání druhé poloviny druhé kapitoly *GM* s událostmi odpovídající pasáží *NMIG*

Pro každou událost z *GM* jsem identifikoval minimálně jednu více či méně ekvivalentní událost z *NMIG*, což znamená, že příběh daného úseku zůstává v zásadě zachován. Drobný rozdíl můžeme sledovat například v závěrečných událostech (VIII) a 15, kde Gendži odchází frustrovaný vyrušen kuropěním, zatímco Micuudži odchází relativně dobrovolně, když uzná argument, že by neměl svádět ženu bez souhlasu jejího otce. Jako příběhové jádro (*kernel*) však obě události fungují v zásadě stejně v tom, že nabízí podobné možnosti dalšího vývoje příběhu, který pak skutečně podobně pokračuje. Neúplnou ekvivalenci pak uvidíme mezi událostmi (VI) a 9, které si odpovídají pouze v tom, že v nich hlavní protagonista naznačuje, že žena, o níž se uchází, bude k vyzvednutí ráno, až s ní skončí, ale událost 9 mimo to obsahuje i nově přidané prvky.

Nově přidané události jsou ty, které v tabulce chybí. Tedy: 3, 5, 6, 8, 12, 16 a v zásadě i částečně ekvivalentní 9. Za méně signifikantní zde považuji události 5 a 12. Událost 5 pouze zmiňuje, že se Micuudžimu zalíbí žena, která jej obsluhuje. Takováto událost by do heianského světa *GM* nezapadala zaprvé proto, že v aristokratickém prostředí při romantických schůzkách takovýto přímý kontakt žen a mužů nebyl zvyklostí, zadruhé proto, že Ucusemi by jako vdaná žena neměla důvod Gendžiho obsluhovat, a ten proto předem nemůže spatřit ženu, o níž má zájem. Nicméně její přitažlivost je zde vyjádřena tím, že se Gendži o jejích půvabech doslechl a vyptává se na ni. Událost 12 vyjadřuje pochybnosti dobývané ženy, které jsou vyjádřeny i v *GM*, nicméně Karaginu se v *NMIG* nalézá ve spleťtější situaci, jelikož zároveň i předstírá, že je někým jiným, takže musí myslet i na bezpečí a dobré jméno ostatních.

Z hlediska obohacení a zatraktivnění příběhu považuji za zajímavější dva sledy událostí. První z nich je vyjádřen událostmi 3 a 6, které popisují, jak dojde k tomu, že se Karaginu

přestrojí za svou nevlastní dceru Muraogi podobného věku, a to, jak je tato záměna málem prozrazena nezkušeným Kimikičim. Tyto události v *GM* skutečně nenalezneme, ale to neznamená, že nejsou z *GM* odvozeny. Událost (V) z *GM* popisuje, jak se zaskočená Ucusemi snaží Gendžiho přesvědčit, že si ji musel s někým splést, a tato replika je také zdůrazněna například v příručce *Gendži kómoku* jako jeden ze známých bodů této pasáže, a není proto překvapivé, že se ji snažil využít i Tanehiko. Věta, kterou se zaskočená žena snaží odradit svého nápadníka, tak najednou dostává nový význam, jelikož situace, která vzniká v *NMIG*, je skutečně výsledkem záměny osob a Micuudži by se o ženu jistě nepokoušel, kdyby věděl, že jde ve skutečnosti o manželku významného vazala jeho rodu. Dá se snad říct, že Tanehiko nemohl nevyužít možnosti zařadit oblíbený motiv záměny identit a ve výsledku tak dosáhl dramatického efektu, který mohl pro čtenáře znalé *Gendži monogatari* působit i jako svěží vtipná pointa.

Druhý inovativní sled událostí je vyjádřen událostmi 8, 9 a 16. Zde se Kawadžiró ukazuje jako zhýralec, který nejen že touží po své nevlastní matce, ale chce využít otcovy nepřítomnosti k tomu, aby ji svedl. V události 16 pak bere Micuudžiho pás, snad proto, aby jej později mohl využít jako důkaz cizoložství, buď proti Karaginu nebo proti Micuudžimu. Situace je v dané chvíli nerozřešena a slouží k vybudování napětí směrem k dalším pokračováním,³²¹ ale Kawadžiró už tímto získává nejasný charakter škůdce. Zde opět, podobně jako v prvním analyzovaném vzorku, vidíme tvůrčí strategii spočívající ve zveličení drobné zmínky, která nese potenciál konfliktu. Zatímco v první kapitole byla rozvedena zmínka o dámě z císařského dvora, která nelibě nesla výměnu komnat, zde jde o využití zmínky z *GM*, která dokonce ani není v českém překladu přeložena, což do jisté míry svědčí o její nenápadnosti. Ke konci druhé kapitoly se dočteme: „Guvernér provincie Kii měl rád ženy a připadalo mu škoda, že je jeho nevlastní matka provdaná za jeho otce. Snažil se to vynahradit alespoň tím, že se choval laskavě ke Kogimimu a bral ho s sebou.“³²² Ve světle této pasáže pak zní podezřele i guvernérova odpověď na Gendžiho dotaz, zda je Ucusemi hezká: „Ošklivá zřejmě není. Žijeme daleko od sebe, však znáte ty příběhy o vztazích macechy a nevlastního syna. Raději se držím stranou.“³²³ Kromě tohoto v *GM* nic

³²¹ Další díl vycházel až za rok, ale tam stejně k rozřešení situace s ukradeným pásem nedochází. Ukradený pás se znovu objevuje až v 15. díle, který vyšel pět let po díle třetím, ve kterém byl pás ukraden.

³²² Přeloženo podle překladu do moderní japonštiny Josano Akiko, který je dostupný na webu *Gendži monogatari no sekai : saiheššūban* (<http://www.genji-monogatari.net>), kapitola 2, odstavec 3.3.14. (Murasaki; Josano, 2011).

³²³ Murasaki, svazek 1, 2002, s. 99.

nenaznačuje vztah mezi Ucusemi a jejím nevlastním synem, avšak Tanehiko se chápe naznačené vady charakteru a vystaví na ní krátkou zápletku a vytvoří možného antagonistu z postavy, která v *GM* působí v zásadě neutrálně.

Zajímavou ilustrací Tanehikovy důmyslné práce s *GM* může být i tato krátká pasáž z *NMIG*, která odpovídá výše citované replice z *GM*: „...Žijeme sice s matkou v jednom domě, ale žádný blízký vztah mezi námi není.“ Micuudži, nevěda, že se jedná o slova skrývající [Kawadžiróovu] vlastní nepravost, si je vyložil tak, že se týkají jeho samého a trochu se začervenál.³²⁴ Zde vidíme nenásilnou narážku na Gendžiho touhu po nevlastní matce Fudžicubo (v *NMIG* Fudži no kata), která se line velkou částí *GM*. Tato narážka zde pro příběh není nikterak důležitá, ale dokládá fakt, že Tanehiko o *GM* přemýšlel a jeho prvky do *NMIG* vetkával v místech, kam se hodily, aniž by nutně musel být motivován kopírováním děje či postav.

Vrátíme-li se k otázce amplifikace, můžeme přinejmenším formulovat hypotézu, že jednou z technik amplifikace, kterou Tanehiko využívá, je rozvedení krátkých zmínek do delších dějových úseků. Rozvíjenými zmínkami mohou být takové, které dávají prostor pro konflikt – tedy náznaky animozity mezi postavami či náznaky charakterových vad, které z postavy mohou učinit antagonistu. V této zkoumané pasáži Tanehiko rozvíjí i zmínku týkající se záměny postav, což je oblíbený dobový motiv.

Ve zkoumané pasáži můžeme okrajově vidět i další techniku amplifikace, která spočívá v opakování vybraných motivů. Vidíme, že s událostí (III) korespondují události 4 a 7 – Micuudži jednou slyší klevetit služebné a podruhé rozhovor Karaginu s Kimikičim – a s událostí (VI) korespondují události 9 a 13 – jednou Micuudži posílá pryč Kawadžiróa, podruhé služebnou Nacuno. Klevety v události 4 odkazují k aféře s nevlastní matkou, kterou Tanehiko do *NMIG* zařadil poněkud předčasně a až v události 7 je událost (III) využita v plné míře. Událost 9 zase sice obsahuje pokyn k vyzvednutí ženy ráno, což je jasný odkaz na *GM*, ale výzva je adresována zcela jiné postavě a událost se v podobě, která je bližší události (VI), opakuje až v události 13. Mojí domněnkou proto je, že k repetitivním dochází, když Tanehiko využívá některou událost z *GM* pro své originální účely v jiném kontextu, než se vyskytují v původním díle, a proto tuto událost nevyčerpá zcela a má potom možnost nebo potřebu se k události ještě vrátit a využít ji znovu způsobem bližším původní události.

³²⁴ Rjútei; Suzuki, svazek 1, 1995, s. 98.

Po srovnání událostí vybrané pasáže se nabízí myšlenka, že v této části se obě díla dramaticky neliší. Je pravda, že ve vybraném vzorku můžeme sledovat hlavně pečlivou a místy hravou práci Rjúteie Tanehika s originálním textem *Gendži monogatari*, a proto považují na tomto místě za důležité upozornit i na kontext vybrané epizody. Když v *GM* sledujeme Gendžiho snahu svést Ucusemi, je to epizoda, která pomáhá vykreslit postavu hlavního protagonisty a jeho vývoj. Příběh je v tuto chvíli skutečně o prožitcích, pocitech a tužbách vystupujících postav a domnívám se, že v tomto ohledu je obhajitelné i označení „první psychologický román“, jež je dílu někdy přisuzováno.

V případě *NMIG* se Tanehiko s epizodičností předlohy vypořádává zavedením pojící linie konfliktu rodu Ašikagů a jeho spojenců s mocným Jamanou Sózenem. Jak jsem již zmínil, zkoumané pasáži předchází například incident ukradení meče Kogarasu maru. Ten je tu prezentován jako důležitý poklad, který je potřebný při předávání nástupnictví, a proto jeho ztráta ohrožuje vlastně celý rod. Na pozadí těchto dramatických událostí ve stylu divadelních her žánru *oie mono* 御家物, který zpracovává konflikty uvnitř mocných rodů, pak Micuudžiho romantická dobrodružství nevykazují takovou hloubku a mnohdy jsou i této pojící linii podřízeny, jak ověříme později.

5.2.2 Postavy

Ve zkoumaných pasážích se vyskytuje shodné množství významných postav, mezi nimiž není těžké odhalit spojení. Již podle jmen poznáváme několik ekvivalentů: šógunův syn Micuudži 光氏 odpovídá princí Gendžimu (光源氏 Hikaru Gendži), Kijonosuke odpovídá viceguvernérovi provincie Ijo (Ijo no suke), Karaginu 空衣 odpovídá Ucusemi 空蟬, Kimikiči 君吉 odpovídá Kogimimu 小君 a Muraogi 村荻 odpovídá dámě Nokiba no ogi 軒端荻. Jména si neodpovídají pouze Nacuno a Čúdžó, jejichž pozice služebných účastných nočnímu incidentu je staví do stejné role, a Nikki Kawadžiró a guvernér provincie Kii. Rodové jméno Nikki vychází ze světa *Óninki* a jde reálně o rod, který spolupracoval s Hosokawy. Ve jméně Kawadžiró pak žádné spojení s ekvivalentní postavou v *GM* nevidím, avšak ekvivalence je daná stejnými zmiňovanými rodinnými vazbami. Rozdílnost jména by snad šla přiřknout největší rozdílnosti postav. Pro orientaci postavy uvádím v tabulce, v hranatých závorkách jsou postavy, které ve zkoumaném úseku nevystupují, ale jsou pouze zmiňovány³²⁵.

³²⁵ Nokiba no ogi je zmíněna dokonce až později.

	postavy <i>Nise Murasaki inaka Gendži</i>	postavy <i>Gendži monogatari</i>
1	Micuudži	Gendži
2	Nikki Kawadžiró	guvernér provincie Kii
3	Karaginu, Kijonosukeho žena	Ucusemi, viceguvernérova žena
4	Kimikiči, mladší bratr Karaginu	Kogimi, mladší bratr Ucusemi
5	služebná Nacuno	služebná Čúdžó
6	[Nikki Kijonosuke]	[viceguvernér provincie Ijo]
7	[Muraogi, mladší sestra Kawadžiróa]	[Nokiba no Ogi, mladší sestra guvernéra]

Tabulka 4: srovnání postav z 2. poloviny 3. dílu *NMIG* s postavami odpovídající části *GM*

Za zajímavé tu považuji tři dvojice (respektive dvě dvojice a jednu trojici) postav. Jsou to Micuudži a Gendži, Kawadžiró a guvernér Kii a Karaginu se svou dvojročí a Ucusemi.

Vzhledem k tomu, že tento zkoumaný úsek je prvním, kde Micuudži aktivně vystupuje, je na místě ho zde začít porovnávat s jeho předlohou, zářícím princem Gendžim. Pro začátek se můžeme podívat, jak postavy srovnává Donald Keene:

Milostné aféry rozesety po stránkách [*NMIG*] jsou popsány s konvenčním umem a podpořeny kouzlem Kunisadových ilustrací, ale v Micuudžiho systematickém využívání žen, se kterými spí, aby pokročil ve vyšetřování ztracených pokladů, je něco nepříjemně chladného a vypočítavého. Z hlediska samurajské morálky je Micuudži lepší než Gendži, protože jeho milostné aféry nejsou motivované fyzickým chtíčem, ale vyšším cílem nalezení ztracených pokladů. Je ale těžké cítit sympatie k tomuto stroji na lásku, ba dokonce i k ženám různého společenského postavení, které se snaží stát jeho otrokyněmi. Micuudži se zdá být neschopen spontánního projevu laskavosti či lásky a ženy, které ho obklopují, zcela postrádají barvitě osobnosti, tak znamenitě popsané v *Příběhu prince Gendžiho*.³²⁶

Keene tedy ve zkratce říká, že: 1) Micuudži je vzornějším zastáncem samurajských hodnot, 2) Micuudži je oproti Gendžimu chladný a čistě pragmatický, 3) ženské postavy v *NMIG* postrádají barvitost osobnosti. Ověření těchto tvrzení se můžeme mimo jiné věnovat při následující analýze.

³²⁶ Keene, 1999, s. 433.

Jak jsem zmínil, události si ve vybraném úseku v zásadě odpovídají a mnoho zásadních rozdílů nenajdeme. To, že je motivací pro návštěvu domu setkání se ženami, je zřejmě jasnější v *GM*, i když v *NMIG* také jiná motivace není patrná. Ač Keeneovo tvrzení, že Micuudži je ve svých milostných dobrodružstvích často motivován „vyšším cílem“ rozhodně není neopodstatněné, protože často bývají propojena s pojící linkou konfliktu s Jamanou Sózenem, v této konkrétní pasáži jsem takovouto motivaci nezaznamenal. Micuudži tak, stejně jako Gendži, navštíví se záminkou vyhnout se zapovězenému směru právě sídlo, kde se vyskytují ženy, a v průběhu noci se jednu, relativně impulzivně, rozhodne navštívit v její ložnici, kde se žena brání a Micuudži naléhá. Největší rozdíl pak vidím v ukončení setkání. Zatímco z hlediska příběhové výstavby se události (VIII) a 15 výrazně nerozcházejí, z hlediska vykreslení charakteru postav je rozdíl zásadní. Micuudžiho ochota ustoupit poté, co se dobývaná žena odvolá na zásady správného chování, totiž ilustruje jeho respekt k morálním zásadám a společenskému řádu, což je vlastnost, které se Gendžimu, řízeného, alespoň zpočátku, vlastními tužbami, příliš nedostává. Událost 15 je tak poměrně nenápadnou manifestací tvůrčího přístupu, kterým byl ovlivňován Tanehiko i mnoho jeho současníků.

Tímto tvůrčím přístupem byla snaha učinit své dílo „společensky prospěšným“, vedená mnohdy přísnými zásahy cenzorů. Cenzura, nejčastěji pak v preventivní formě autocenzury jak na úrovni autorů, tak na úrovni vydavatelů, vedla k tomu, že bylo usilováno o to, aby vydané dílo nebylo z morálního hlediska napadnutelné.³²⁷ Proto se, jak zmiňuje například Sató Kaneharu, v japonské populární literatuře 18. a 19. století prosazuje konfuciánský morální princip *kanzenčóaku* (勧善懲惡 odměňovat dobro a trestat zlo), v jehož rámci se pak projevovala snaha vyličit dobré postavy jako skutečně dobré a zlé postavy jako skutečně zlé, což vedlo k nerealistickým vyličením.³²⁸ Do jaké míry Tanehiko zacházel do nerealistických extrémů, můžeme vyhodnocovat v následujících analýzách, nicméně nepochybný vliv konfuciánské morálky na literaturu můžeme sledovat právě například ve vyličení čestného Micuudžiho. To je také v souladu s Keeneovým postřehem o Micuudžiho zastupování samurajských hodnot.

³²⁷ Příkladem může být například trest pro populárního autora Santó Kjódenu a jeho vydavatele, kteří byli po reformách éry Kansei exemplárně potrestáni. Vydavatel dostal vysokou pokutu a Kjóden strávil padesát dní v okovech a již nikdy se nevrátil k psaní knih *šarebon*, které se často věnovaly dění v zábavních čtvrtích. Viz např. Sató, Edo kóki gesaku no ken'ecu, 2012.

³²⁸ Sató, 1976, s. 81.

Efekt principu *kanzenčóaku* můžeme sledovat právě i v polarizaci postav, které v *GM* vykazují jen náznaky charakterových vad nebo nepřátelství, což jsem zmínil již i v souvislosti s amplifikací událostí, které toto naznačují. Dalo by se tedy říct, že obyčejné vrtochy postav nejsou dostatečně ilustrativní a je třeba je zveličit. Nicméně na příkladu Kawadžiróa lze ukázat, že i to dokázal Tanehiko dělat s mírou. Proměnu muže se slabostí pro ženy z *GM* v člověka, který dělá neslušné návrhy nevlastní matce se slovy, že otec (jak se zjišťuje, jen nevlastní) stejně bude muset spáchat *seppuku*, protože byl zodpovědný za hlídání ukradeného meče, jsem již popsal. Nicméně Micuudžiho reakce je snad až překvapivě mírná, když říká: „Navzdory všemu, je to láska, která plete srdce stejně jak moudrým, tak i prostým,“ a sám přiznává, že i on se v noci plíží po domě, protože zatoužil po Muraogi.³²⁹ A ačkoli nakonec Kawadžiró ze situace vychází jako antagonista, když bere Micuudžiho pás, je patrné, že na spektru padouchů rozhodně zatím není tak daleko jako postavy v prvním zkoumaném úseku, kde se z rivality mezi šógunovými dámami vyvinul řetězec vražd. A i tam se ostatně jedna z vražednic vydává na cestu pokání, aby nakonec Micuudžimu pomáhala. Proto můžeme prozatím pozorovat, že v *NMIG* mezi antagonisty existují rozdíly a nejsou všichni polarizováni do extrému, byť se i Kawadžiró v pozdější části díla do tohoto extrému dostane.

Poslední analýza postav pro tento úsek se týká Karaginu z *NMIG*. Ta zde zcela jasně, soudě i dle sdíleného znaku ve jméně, koresponduje s postavou Ucusemi z *GM*. Nicméně zároveň dočasně zaujímá roli Muraogi, která stejným způsobem odpovídá postavě Nokiba no ogi z *GM*. Dochází tak k tomu, že Muraogi, potažmo Nokiba no ogi, v příběhu vystupují dříve, než by tomu bylo v *GM*, kde se tato postava objevuje až ve třetí kapitole, tedy až po skončení analyzovaného úseku. Takovéto porušení chronologie jsme mohli sledovat již v první zkoumané části a v úvodních kapitolách *NMIG* nejde o nic neobvyklého. Zdá se, že Tanehiko k takovýmto vybočením z časové osy *GM* přistupoval, pokud se nabízel nějaký motiv, využitelný dříve pro přidání vlastní zápletky, kterou nechtěl zavádět bez vzoru v *GM*. V tomto případě šlo o snahu přepracovat drobnou zmínku o možné záměně postav z *GM* na sled událostí vyvolaný skutečnou záměnou postav v *NMIG*.

Výbornou ukázkou předčasného využití motivu je využití zpracování „zápasu vozů“, což je výrazná scéna z deváté kapitoly *GM*, již ve druhé kapitole *NMIG*. Sám Tanehiko to komentuje v předmluvě ke dvanáctému dílu *NMIG*, když říká: „Myslel jsem, že vrcholem

³²⁹ Rjútei; Suzuki, svazek 1, 1995, s. 103.

bude javorová slavnost³³⁰ a velmi teď lituji, že jsem pasáž zápasů vozů již využil předem a teď si lámu hlavu, co psát.“³³¹ Nakonec motiv zpracuje znovu jiným způsobem, což je i další ukázkou výše zmíněného postupu opakovaného využití motivů.

Zpět ke kapitole 3: I když Karaginu zrovna zaujímá roli Muraogi, její prožitek je relativně podobný s prožitkem Ucusemi. Stane se předmětem zájmu mladého protagonisty, načež se v noci jako vdaná žena dostává do složité situace, když ji nápadník svádí. Můžeme říct, že postava Ucusemi z *GM* je v této části velmi pasivní: Je navštívena Gendžim, aniž by ho sama vyhledávala, je umlčena a odnesena do jiné komnaty a ráno je zachráněna kuropěním. Princi však nepodléhá a její vytrvalost je popsána slovy: „Je jako mladičkový výhonek bambusu. Zlomit jej není tak snadné, jak by se na pohled zdálo.“³³² Díky svému odhodlání pak principi odolává i v další kapitole, i když k němu není lhostejná a již od začátku můžeme sledovat její pochybnosti, když odolává snad nejatraktivnějšímu možnému nápadníkovi, jen aby zachovala svou čest a věrnost starému manželovi.

Karaginu, ač se nakonec ocitá v podobné situaci, působí o něco aktivněji. Sama se převléká za svobodnou Muraogi, protože i sám Micuudži říká, že se se vdanou ženou za nepřítomnosti jejího manžela raději setkávat nebude. Tím se však nakonec dostává i do spletitější situace, kdy jako vdaná žena chce zůstat věrná manželovi, ale jako svobodná žena, jejíž roli na sebe vzala, zase nesmí vznešenému nápadníkovi příliš odporovat. Nakonec i řešení situace závisí na jejím důvtipu spíše než na vytrvalosti. Zajímavou ukázkou důvtipného zpracování originálu tu je, že vytrvalost je tu přisuzována naopak jejímu nápadníkovi: „Micuudži byl odhodlaný a nezlomný jako mladý stonek bambusu, jenž se ve větru jen ohýbá.“³³³ Zde opět vidíme hravé zasazení věty z *GM* do nového kontextu *NMIG*, které mohlo pobavit čtenáře znalé originálu, ale jinak příběh nikterak neovlivňuje.

Nicméně vnitřní konflikt Karaginu spočívá ve snaze vyvážit role věrné manželky a svobodné ženy, o niž se uchází mocný nápadník. Zatímco ze společenského hlediska je tedy situace ještě složitější, emocionální stránka je zde v pozadí – jak Micuudži tak Karaginu řeší

³³⁰ Narážka na repliku ze sedmé kapitoly *GM* Javorová slavnost (Momidži no ga), kde císař říká, že vrcholem slavnosti byl tanec *Vlny na hladině modravého moře* (viz Příběh prince Gendžiho I, s. 219). Opět ukáзка pečlivé práce s originálem – Tanehiko v této předmluvě (a v předmluvách obecně autoři často stavěli na odív své dovednosti a erudici) využívá bohatě narážek na text *GM*.

³³¹ Rjútei; Suzuki, svazek 1, 1995, s. 392

³³² Murasaki, svazek 1, 2002, s. 96. V japonštině je použito slovo *najotake*, které označuje tenké a pružné stéblo bambusu.

³³³ Rjútei; Suzuki, svazek 1, 1995, s. 106.

především to, jak by se měli nebo jak se mohou chovat a soukromá přání postav (Micuudži chtěl svést atraktivní ženu a Karaginu se chtěla zblízka podívat na proslulého elegána) fungují jako původní motivace, které situaci vyvolaly, ale při jejich řešení už nejsou tolik brána v potaz, na rozdíl od *GM*, kde je Gendži stále veden svou touhou a Ucusemi sama říká: „Kéž byste se mi byl vyznal dřív, než jsem takto klesla.“³³⁴

Z tohoto můžeme tedy předběžně vyvodit, že Tanehiko se rozhodl zaměřit více na problémy společenského uspořádání než na problémy odehrávající se v nitru člověka. Ve světle tohoto pak můžeme pochopit i Keeneův třetí postřeh, že ženské postavy postrádají barvitost osobnosti. Minimálně z tohoto úseku se zdá, že Tanehiko se zaměřil více na společenskou stránku, jež, asi nejen pro západního čtenáře, ztrácí na aktuálnosti zřetelně rychleji než stránka psychologická, jejíž upřednostnění v *GM* může stát za faktem, že si toto dílo dokáže najít své čtenáře i dnes na rozdíl od *NMIG*. Zda ženské postavy v *NMIG* vykazují nějakou jedinečnost charakteru, můžeme sledovat i v dalších analyzovaných úsecích.

5.2.3 Ilustrace

V *Eiri Gendži* najdeme ke druhé kapitole *GM* Hahakigi osm ilustrací, z toho ke zkoumanému úseku pouze dvě. Ty můžeme podle obsahu popsat takto: (I) Gendži a jeho družina tráví večer v rezidenci guvernéra provincie Kii. (II) Gendži je v noci v komnatě společně s Ucusemi.

NMIG samozřejmě opět nabízí k vybranému úseku větší množství ilustrací, konkrétně sedm. (1) Karaginu se převléká za Muraogi a Kimikiči jí voní oděv. (2) Karaginu v převleku za Muraogi v doprovodu Kimikičiho nese v pozadí sedícímu Micuudžimu venkovní chodbou japonské mišpule. (3) Při večerním rozhovoru jsou přítomni Micuudži, Kawadžiró, Karaginu, Kogimi a služebná Nacuno a Kogimi právě málem prozrazuje převlek Karaginu. (4) Kawadžiró na chodbě chytá Micuudžiho za ruku, v pozadí za papírovou stěnou Kimikiči rozsvěcí světlo. (5) Micuudži se snaží svést Karaginu přestrojenou za Muraogi v její ložnici. (6) Micuudži, chystaje se k odchodu, se za přítomnosti Karaginu a Nacuno převléká. (7) Micuudži odchází s Kimikičem, Karaginu se s nimi loučí. V pozadí vidíme, jak Kawadžiró krade Micuudžiho pás.

³³⁴ Murasaki, svazek 1, 2002, s. 96.

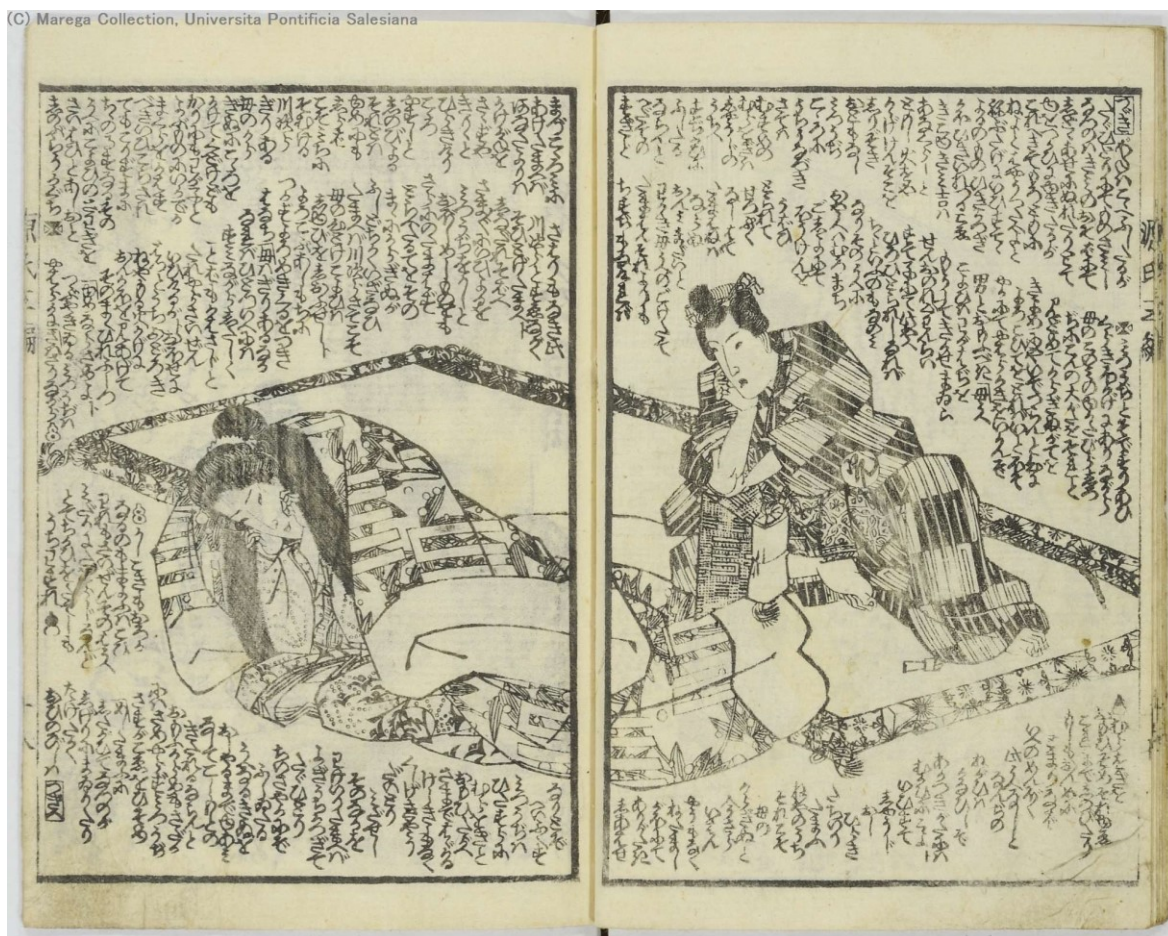
Ekvivalentní scénu zachycují ilustrace (II) a (5) (viz **Obr. 7 a 8**), což je scéna v ložnici sváděné dámy, která představuje dramatický vrchol romantické avantýry zachycené ve zkoumané pasáži. Rozdílná je dynamika vyobrazení, kdy v tradiční ilustraci *Eiri Gendži* vidíme postavy uvnitř budovy vyobrazené s využitím techniky *fukinuki jatai* 吹抜屋台³³⁵, zčásti zakryté paravánem, a polovinu ilustrace pak zaujímá vyobrazení venkovní chodby, zahrady a noční oblohy. V *NMIG* vidíme Micuudžiho s Karaginu zblízka na podložce na spaní a Micuudži naléhá. Zatímco ilustrace *Eiri Gendži* vyvolává pocit intimity zobrazením dvou osamělých postav uvnitř temného domu, *NMIG* jistého zachycení intimity dosahuje explicitním zobrazením obou postav v choulostivé situaci z bezprostřední blízkosti a pomáhá si i vykreslením výrazů tváří, což je element, který v tradičních ilustracích tolik nevidíme, neboť to ani příliš neumožňuje minimalistický styl kresby obličejů.



Obrázek 7: *Eiri Gendži monogatari*, svazek *Hahakigi*. Gendži svádějící Ucusemi v její komnatě (Ilustrace II). (ARC Collection, Ritsumeikan University, eik2-0-51-02)

³³⁵ Výraz *fukinuki jatai* znamená doslova od fouknutou střechu a popisuje styl zachycení scény, jejíž část tvoří interiéry tím způsobem, že nabízí pohled i do interiéru z nadhledu, jako by budova neměla střechu. Tato technika se běžně používala v japonských malbách *jamatoe*, kupříkladu v obrazových svitcích.

Souvislost je patrná také mezi ilustrací (I) na straně *Eiri Gendži* a ilustracemi (2) a (3) na straně *NMIG*. Ilustrace (2) ani neodpovídá žádné konkrétní popisné pasáži v textu, ale ilustrace ukazuje krásy zahrady rezidence, kterou hlavní protagonista navštívil. Tu také obdivují členové družiny na ilustraci (I). Ilustrace (3) pak zachycuje večerní shromáždění postav, kde vidíme všechny významné postavy, které ve zkoumaném úseku vystupují. Ilustrace (2) zde tak nefunguje k vizualizaci psaného textu, ale spíše k doplnění aspektů, které v textu zachyceny nejsou.



Obrázek 8: *Nise Murasaki inaka Gendži*, 3. díl, 2. část, dvojstrana 17-rub a 18-líc. Micuudži se snaží svést Karaginu v domnění, že se jedná o Muraogi. (Collezione Marega. Pontificia Università Salesiana – Roma. Zprostředkováno ARC Ritsumeikan University, MM0421B-55)

V ilustracích, které jsou v *NMIG* „navíc“, pak vidíme dva přidané sledy událostí, které byly popsány výše. Ilustrace (1) se vztahuje k záměně osob, ilustrace (4) pak k událostem týkající se Kawadžiróovy zhýralosti, jehož proradnost je částečně zachycena i na ilustraci (7). Z událostí *GM* je pak v ilustracích *NMIG* navíc rozveden pouze protagonistův odchod. Odchod je událostí poměrně významnou i v *GM*, kde jde však o scénu nuceného loučení a je naprosto nepodstatné, kam Gendži zrána odjíždí. V *NMIG* pak není loučení tak emocionálně nabito, ale jistou dávkou napětí zde poskytuje pojící linka hledání ztraceného

meče. V ilustraci (7) vidíme Micuudžiho s Kimkičim, kteří jsou už obráceni zády k domu, kde přenocovali, a loučí se s Karaginu. Nad hlavou jim letí malé vrány, které nejen že přinášejí dojem otevřených prostor tím, jak přesahují i přes rámeček ilustrace (jak poznamenává Suzuki³³⁶), ale také, jak podotýká Emmerich, jsou odkazem na ztracený meč.³³⁷ I když v další kapitole Micuudži, podobně jako Gendži v *GM*, zase pokračuje ve snahách získat ženu, která se mu zalíbila, může takováto ilustrace sloužit jako připomínka „většího“ pojícího příběhu. Tento předpoklad je pak podpořen i následující ilustrací, poslední ve třetí kapitole *NMIG*, která zobrazuje tajemnou ženu, která zatím v příběhu nefigurovala. Navnazování čtenářů na pokračování detektivního příběhu a „ochutnávka“ dalších událostí zde jsou samozřejmě motivovány i komerční podstatou *NMIG*, kdy se autor snaží namotivovat čtenáře ke koupi dalšího dílu, který vycházel až napřesrok.

5.2.4 Shrnutí

Shrňme-li výsledky analýzy zkoumaného úseku, můžeme dojít k těmto poznatkům, jejichž obecnou platnost je ale ještě třeba průběžně ověřovat:

Z analýzy událostí vyplývá, že Tanehiko se klonil k využití dobového klišé (nebo můžeme říct zápletky *šukó*) záměny identit, pokud k tomu předloha nabídla možnost. Docházelo také k opakovanému využití jednoho motivu *GM*, pokud byl napoprvé využit v oproti originálu upraveném kontextu či významu. Také jsme mohli sledovat zavedení pojící linie ze světa *Óninki*, která pomáhala spojit jednotlivé epizody nepřiliš souvislého *GM* a zavést prvek napětí, který byl nutný z komerčních důvodů.

Z analýzy postav můžeme vyvodit, že Tanehiko se snažil o tvorbu morálně nezávadného díla s využitím morálního principu *kanzenčóaku*. To můžeme vidět i ve zdůraznění charakterových vad antagonistů, které však není vždy extrémní, ale často vede k amplifikaci textu. Konfuciánská morálka se také projevuje v tom, že při řešení problémů dostává přednost společenský řád před osobními tužbami postav. Můžeme sledovat vybočení z chronologie *GM*, nejčastěji předčasným využitím atraktivního motivu, který nějakým způsobem zapadá do Tanehikových inovací v textu. Toto může vést ke zmíněnému opakovanému využívání motivů. Sledovali jsme také využití drobných, mnohdy pouze

³³⁶ Rjútei; Suzuki, svazek 1, 1995, s. 107.

³³⁷ Emmerich, 2013, s.153–154. Kogarasu ze jména meče *Kogarasu maru* znamená malá vrána.

jazykových, narážek na původní text, které nejsou důležité pro příběh, ale přidávají nový rozměr pro čtenáře znalé originálu.

U ilustrací můžeme sledovat jiné výrazové prostředky založené například na možnosti zachycení výrazů postav. Také lze sledovat, že ilustrace v *NMIG* nemusí být pouhou vizualizací textu narativu, ale že mohou text doplňovat o nové elementy, které nejsou zachyceny slovem, ale pouze obrazem.

Vybraná pasáž je dále zpracována ve dvou dalších populárních parafrázích *GM*, kterými jsou *Fúrjú Gendži monogatari* a *Wakakusa Gendži monogatari* z počátku 18. století. Kratším vyhodnocením téže pasáže v obou dílech můžeme zjistit, do jaké míry se Tanehikova parafráze lišila od parafrází dřívějších, případně, zda nesou nějaké společné prvky.

5.2.5 Srovnání s *Fúrjú Gendži monogatari*

Ve *Fúrjú Gendži monogatari* pasáž Gendžiho prvního milostného dobrodružství nalezneme na samotném konci díla, na posledních několika stranách šestého svazku. Ta je velmi ovlivněna tím, že se autor zjevně dílo snažil ukončit na konci druhé kapitoly *GM*, takže namísto v celém díle využívané amplifikace volí naopak přístup redukční. Události bychom mohli shrnout takto: F1) Gendži nemá co na práci, a protože je horko, rozhodne se navštívit dům svého známého, guvernéra provincie Kii, který má vyhlášenou zahradu s chladivým potůčkem. F2) Po večerní zábavě a formalitách jde Gendži spát a slyší, jak se o něm baví Ucusemi a Kogimi. F3) Ucusemi si myslí, že slyší svého manžela, viceguvernéra provincie Ijo, tak ho volá k sobě, ale ve skutečnosti je to Gendži, který tak vchází k ní do pokoje. F4) Gendži vyznává šokované Ucusemi svou lásku a ta namítá, že musí jít o omyl. F5) Do místnosti vchází viceguvernér, který slyšel podezřelé zvuky, vidí Gendžiho, který se snažil ukrýt, a vyslovuje své pohoršení a říká, že jestli je tak roztoužený, mohl mu nabídnout služebnou. F6) Gendži po odchodu viceguvernéra opět proniká k loži jeho ženy a pokračuje ve snaze o styk, v čemž ho přeruší kuropění. F7) Gendži a Ucusemi si vyměňují básně a Gendži odjíždí.

Dílo více méně kopíruje dějovou linku *Gendži monogatari* a řada změn je motivována spíše snahou o větší srozumitelnost než pokusy o inovace. Kromě toho, že je dílo aktualizováno jazykově, vidíme zde i zjednodušení věcná. Například v události F1) je dobrou ukázkou tohoto jevu to, že výběr místa návštěvy zde není ovlivněn zapovězeným směrem, ale horkým počasím. Lze předpokládat, že takovýto důvod byl snáze pochopitelný pro běžného čtenáře, který se běžně neřídil podle zásad *onmjódó*. Podobně tak v události F3) byla vypuštěna

slovní hříčka spojující jméno služebné a titul Gendžiho a byla nahrazena prostým voláním na manžela, které nedopatřením zaslechl Gendži. Snahu o vyšší srozumitelnost v této pasáži můžeme vidět i v přidání poznámek v textu formě *warigaki*³³⁸ popisujících vztahy mezi postavami, když se poprvé objeví, a které také nabízí interpretaci básní, které zůstávají zachovány v původním znění. Zachování básní, jejichž význam pravděpodobně běžnému čtenáři nebyl jasný, pak ukazuje přetrvávající respekt k tomuto dlouho protežovanému elementu díla.

Největší změnu vidíme v události F5) kde vystupuje osoba viceguvernéra provincie Ijo, který v *GM* v této části vůbec přímo nevstupuje. Ve *Fúrjú Gendži monogatari* nejen že přítomen je, ale rovnou Gendžiho uvádí do velmi prekérní situace. Situace sice zároveň do jisté míry vyjadřuje bezmocnost níže postaveného viceguvernéra, ale hlavně staví do popředí problém cizoložství a milostný akt převádí z roviny náznaků do relativně konkrétních popisů.



Obrázek 9: *Fúrjú Gendži monogatari*, 6. svazek, dvojstrana 14-rub a 15-líc. Na ilustraci na levé straně vidíme Ucusemi na loži a u ní stojícího manžela, viceguvernéra provincie Ijo. Polonahý Gendži se zděšeným výrazem se snaží skrýt za zástěnou. (The British Museum, 1979,0305,0.60.6)

³³⁸ *Warigaki* 割書き nebo též *waričú* 割注, je způsob zápisu poznámek přímo textu rozdělením jednoho vertikálního řádku na dva.

Gendži je zde z pozice neodolatelného svůdníka posunut na úroveň milence přistiženého *in flagranti*, který se skrývá před mužem, jemuž nasadil parohy. Tato situace je také zachycena na jediné ilustraci (viz **Obr. 9**), kterou můžeme ke zkoumanému úseku ve *Fúrjú Gendži monogatari* nalézt. Také je ze situace patrná až humorně nedůstojná pozice prince Gendžiho, ze které je cítit i nádech parodie.

Menší vážnost v zacházení s klasickým dílem *Gendži monogatari* můžeme dále sledovat i v události F6). Zde autor také využívá narážky na nezlomný bambus z *GM*, tentokrát však ve velmi pokleslém významu.

Vidíme tak, že ačkoli se dílo relativně těsně drží originálu a nesnaží se nijak o změnu jeho významu jako celku, můžeme sledovat postupy autora, které pravděpodobně měly za cíl dílo přiblížit dobovému čtenáři. V tomto úseku vidíme konkrétně vypouštění pro děj nepodstatných heianských reálií, jednodušší jazykové formulace a přidání krátké dramatické zápletky a erotických dvojsmyslů.

5.2.6 Srovnání s *Wakakusa Gendži monogatari*

Wakakusa Gendži monogatari navazuje téměř tam, kde *Fúrjú Gendži* končí, avšak s tím rozdílem, že se v čase vrací na začátek Gendžiho návštěvy u guvernéra, snad proto, že tato scéna je ve *Fúrjú Gendži* zpracována méně důkladně a autor *Wakakusa Gendži monogatari* jí chtěl věnovat větší péči, což můžeme vidět i v tom, že vybranému úseku věnuje téměř dvojnásobný prostor.

Okumura Masanobu, autor *Wakakusa Gendži monogatari*, v předmluvě hodnotí *Fúrjú Gendži monogatari* a říká, že první kapitolu *GM*, Kiricubo, sice zpracovává věrně původnímu textu, ale že ve druhé kapitole, Hahakigi, prý vypouští důležitá místa, nebo že na mnoha místech text upravuje nevidanými způsoby.³³⁹ Jinými slovy, vytýká *Fúrjú Gendži monogatari* malou věrnost originálnímu *Gendži monogatari*. Masanobu se pak skutečně drží předlohy těsněji a jeho přístup vede k lingvisticky přesnějšímu překladu, jak sleduje Rebekah Clements³⁴⁰. Nicméně na některých místech se také dopouští úprav, té největší paradoxně hned na první straně samotného textu, jak uvidíme ve shrnutí příběhu:

³³⁹ Okumura, *Wakakusa Gendži monogatari*, svazek 1, 1707, s. 1-rub.

³⁴⁰ Clements, 2013, s. 16.

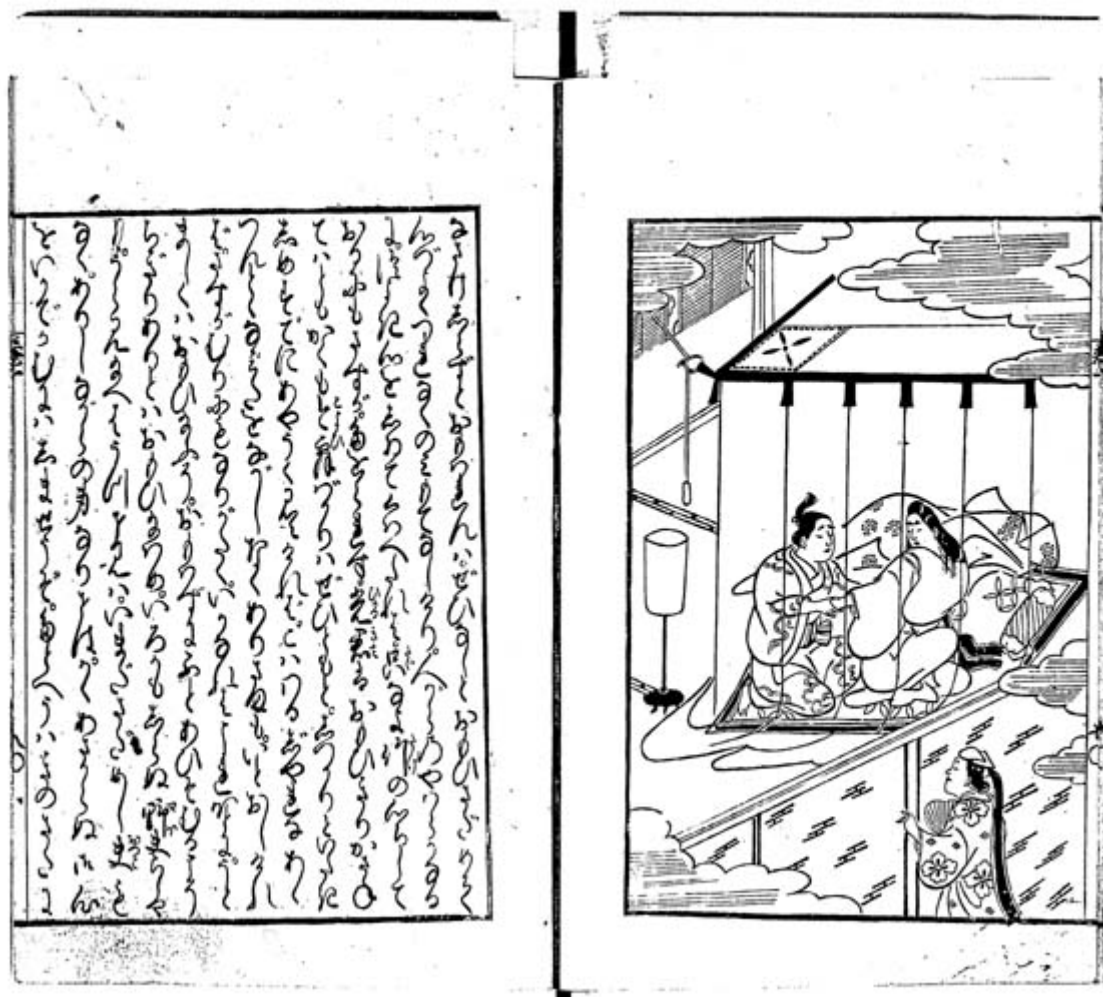
W1) Gendži navštěvuje kvůli zapovězenému směru rezidenci guvernéra provincie Kii. W2) Služebné z rezidence utíkají před horkem do kuchyně, kde se baví o pochoutkách, které jim zbyly z hostiny, a o tom, na jaké zábavy se těší. W3) Gendži nemůže spát a slyší, jak Ucusemi volá služebnou Čúdžó, načež vstupuje do její komnaty. W4) Gendži říká, jak se s ní chtěl setkat a využil zapovězeného směru, Ucusemi namítá, že musí jít o omyl. W5) Přichází služebná Čúdžó, která se dovtípí, že nočním návštěvníkem je Gendži, a je neschopna zasáhnout. Gendži ji posílá pryč, ať přijde ráno. W6) Gendži se snaží svést ohromenou Ucusemi, která namítá, že by snad měl šanci, když byla svobodnou ženou. W7) Za kuropení je Gendži nucen odejít a vyměňuje si s Ucusemi báseň.

Kromě události W2 je tato pasáž z *Wakakusa Gendži monogatari* ze zkoumaných děl své předloze nejvěrnější. Zachovány jsou všechny podstatné události a vypuštěny nejsou ani detaily založené na dobových reáliích, jako například dodržování zapovězeného směru, které *Fúrjú Gendži* vypouští. Ve vybraném úseku je vynechána role Kogimiho, který se ale objevuje později. Jazykově je dílo blízké úrovni *Fúrjú Gendži* a činí tak příběh *GM* srozumitelným pro běžného čtenáře, aniž by zásadně upravilo obsah, a snaží se zachovat i jeho vyznění, když je zde dlouze popisováno dilema vdané Ucusemi. Proto bych toto dílo označil ze zkoumaných děl za nejbližší překladu ve smyslu textu, který usiluje o zachování významu a účinku původního textu. O čistý překlad však nejde, jak vidíme na příkladu události W2.

Událost W2 působí opravdu zvláště proto, že následuje po předmluvě, kde Masanobu kritizuje přílišnou kreativitu Mijako no Niškiho. V události W2 jsou čtenáři svědky relativně intimní scény, kdy se služebné, oděné v horku jen ve spodním prádle, těší na lahůdky, které zbydou po večeři pána s významnými hosty, a baví se o svých plánech na volno v době svátku *obon*. Kromě velmi lehkého nádechu erotiky zde vidíme především snahu o aktualizaci některých reálií. Jídla, na které se služebné těší, jsou vyhlášené dobové pochoutky a v krátké diskuzi o kratochvích jsou zmíněni dva v době vzniku díla populární herci divadla *kabuki*. Takto důrazná snaha o aktualizaci a snad i zatraktivnění díla není v souladu nejen se zmiňovanou předmluvou, ale také se zbytkem díla. Je proto možné, že první stránka byla snahou o přilákání čtenářů, protože dále zmíněné elementy nalezneme spíše sporadicky.

Jinou ukázkou aktualizace je zmínka týkající se události W5, kdy Gendži posílá pryč služebnou Čúdžó. Zde je služebná, která je nucena zanechat svou paní s Gendžim a vrátit se za úsvitu, přirovnána ke společníkovi pouliční prostitutky (*jotaka no gjú* 夜鷹の夫), což je

fenomén typický spíše pro období Edo. Tento případ tak ilustruje aktualizaci využitím techniky *jacuši*, kdy je známá situace z klasického díla snížena připodobněním ke kuplířství. Nutno však podotknout, že takovýchto příkladů najdeme v díle Okumury Masanobua méně než ve *Fúrjú Gendži monogatari*.



Obrázek 10: *Wakakusa Gendži monogatari*. Svazek 1, dvojstrana 7-rub a 8-líc. Na ilustraci vidíme Gendžiho s Ucusemi pod moskytiérou, za dveřmi pak pravděpodobně služebná Čúdžó. (University of Tokyo General Library. Přístupné z Katei Bunko: 229)

Jediná ilustrace k vybranému úseku z *Wakakusa Gendži monogatari* zachycuje událost W5, kde vidíme Gendžiho s Ucusemi spolu pod sítí proti moskýtům a za dveřmi pravděpodobně služebnou Čúdžó. Jak *Fúrjú Gendži*, tak *Wakakusa Gendži* tedy stejně jako ilustrace II z *Eiri Gendži* zachycují Gendžiho a Ucusemi, ale obě populární zpracování do ilustrace přidávají další postavy, snad pro dramatictější efekt.

Na závěr zkoumání tohoto úseku srovnáme přístup Rjúteie Tanehika s přístupy autorů *Fúrjú Gendži monogatari* a *Wakakusa Gendži monogatari*. Zatímco odlišnosti ve vizuální stránce

můžeme přiřknout především dobovým a žánrovým konvencím, v obsahu děl nalezneme zásadní rozdíly.

Obě díla z počátku 18. století se velmi těsně drží dějové linky *GM* a zásadní události zůstávají nezměněny. Snahy o zatraktivnění díla pro dobové čtenářstvo se projevují zjednodušením a explicitnějším vysvětlením nejasností na jazykové úrovni a na úrovni děje dochází k jevům, jako je zdramatizování atraktivních scén a doplnění detailů. Clements poznamenává, že ve *Fúrjú Gendži* jde o doplnění věcí vycházejících z heianských reálií a v případě *Wakakusa Gendži* jsou některé heianské předměty anachronicky nahrazeny předměty bližšími soudobému obecenstvu.³⁴¹ V případě *Fúrjú Gendži* také autor příběhu místy dodává erotické ladění, které může vést až k parodickému nádechu. Příklad strategie *jacuši* jsme pak našli i ve *Wakakusa Gendži*.

V *NMIG* vidíme také prvky, které mají příběh zatraktivnit, ale primárním účelem není (alespoň v této části) zprostředkování *GM* soudobým čtenářům. Vidíme zřetelnou snahu přinést moderní příběh, který využívá postupů divadla *kabuki* a který rovněž využívá aktualizačních postupů. Aktualizace tu ale neprobíhá pouze převodem příběhu z období Heian do historicky bližšího období Muromači, ale také změnou hodnotového systému, který stojí v pozadí příběhu. Tím se, z mého pohledu, díla zásadně liší a domnívám se, že tento rozdíl mohl být jedním z prvků, který zapříčinil popularitu *NMIG*. To totiž náhle není prezentováno jako klasický příběh, který stojí za to znát, i když jeho svět je světu čtenářů v období Edo na hony vzdálen, ale stává se autonomním vyprávěním. To své čtenáře lákalo nejen využitím moderních postupů a vytríbených ilustrací, ale prezentovalo jim také hrdinu, který sice pravděpodobně neřeší stejné problémy jako běžný čtenář, ale pohybuje se alespoň v podobném ideologickém rámci a je blízký jiným oblíbeným postavám z fikčních světů divadla *kabuki* či populární literatury, čímž se dílo stává výrazně stravitelnějším.

³⁴¹ Clements, 2013, s. 17.

5.3 Analýza 3: Tragická smrt milenky – parafráze oblíbené pasáže

Haruo Shirane mluví o tom, že během období Edo spolu s tím, jak se *Gendži monogatari* dostávalo do rukou měšťanskému čtenářstvu, získaly některé jeho části více na popularitě a vznikl tak jistý „kánón uvnitř kánónu“, jehož součástmi byly například Gendžiho milostné dobrodružství s Júgao, jeho vyhnanství v Sumě a Akaši a další. Neobyčejné oblibě se dle Shiraneho těšila právě pasáž se ženou zvanou Júgao, která kombinuje milostný vztah s tragikou a tajemným nadpřirozenem.³⁴² Tato pasáž, snad právě díky asi nejvýraznějšímu vyobrazení nadpřirozena v celém díle, byla atraktivní nejen pro čtenáře předmoderního Japonska, ale přitahuje i dnešní publikum, což můžeme vidět například na filmových zpracováních *Gendži monogatari*, kde právě Júgao a duch, který zapříčiní její smrt, dostávají nepoměrně mnoho prostoru.³⁴³

Následující události tedy najdeme ve čtvrté kapitole *Gendži monogatari* nazvané Júgao (Večerní tvář).

(I) Gendžiho při návštěvě jeho staré a nemocné někdejší chůvy zaujmou květy na sousedním stavení a pošle si pro jeden. Při té příležitosti dostává od ženy z onoho stavení báseň, na niž také odpovídá. (II) Gendži se informuje na obyvatele stavení, a nakonec se mu podaří setkat se s mladou paní domu. (III) Gendži ženu, kterou podle květů nazývá Júgao, začne tajně navštěvovat. (IV) Jednoho dne ji Gendži odváží do přechodného obydlí v osamělém klášteře, kde spolu stráví den. (V) Večer si Gendži vyčítá, že zanedbává paní ze Šesté ulice. (VI) Když pak usne, zdá se mu, že se vedle Júgao zjevila krásná žena a bere ji za ruku. Probudí se do temné místnosti a zjišťuje, že se Júgao třese zimnicí. (VII) Gendži jde pro pomoc a když se vrátí, už se mu nepodaří Júgao vzbudit a vedle ní se opět zjevuje přízrak. (VIII) Júgao je mrtvá a Gendži si vyčítá její smrt a obává se řeči.

Po těchto dramatických událostech následuje ještě řada událostí, kdy se Gendži vyrovnává s následky smrti Júgao. Nejprve situaci probírá se svým přítelem Koremicuem, následně omlouvá svou nepřítomnost u dvora prostřednictvím svého švagra a přítele Tó no Čúdžóa a

³⁴² Shirane, *The Tale of Genji and the Dynamics of Cultural Production : Canonization and Popularization*, 2008, s. 35.

³⁴³ Filmová zpracování jsem popsal v dosud nevydaném článku *The Transformation of The Tale of Genji in Contemporary Japanese Film*, kde na analýze tří filmů vycházejících z *Gendži monogatari* z let 1987, 2001 a 2011 sleduji, že v současném filmu existuje oproti originálnímu příběhu silná tendence upřednostňovat postavu paní ze Šesté ulice, jejíž žárlivý duch zapříčiňuje smrt Júgao a později i Gendžiho manželky Aoi. V důsledku toho dostává více prostoru i „její oběť“ Júgao.

řeší s Koremicuem pohřeb dívky, kterého se následně i účastní. Poté Gendži onemocní, a když se uzdraví, rozhodne se dát najít alespoň dceru Júgao.

Otcem této dcery je právě Tó no Čúdžó, který dceru zmínil již při rozhovoru za deštivé noci, kdy muži probírali kvality žen. V kapitole Júgao je na tuto diskuzi odkazováno hned dvěma způsoby. Zaprvé je to opětovná zmínka dcery Tó no Čúdžóa, za druhé je to využití samotného obsahu rozhovoru. Gendži, docházející do chudého domu Júgao, si ji spojuje právě se ženami nižšího stavu, jejichž kvality s přáteli za deštivé noci probíral. Gendžiho úmysl dceru zesnulé Júgao najít a zaopatřit je naopak náznakem možného dalšího vývoje do budoucna, na který je o mnoho později skutečně navázáno. Z hlediska narativního postupu je zajímavé i to, že například paní ze Šesté ulice, jejíž žárlivostí hnaný rozhněvaný duch je považován za strůjce smrti Júgao, je čtenáři poprvé představena pouze v krátké, částečně retrospektivní zmínce, která je vetkána do vyprávění o rozvíjejícím se vztahu s Júgao.

Ekvivalentnímu vyprávění je věnována asi polovina čtvrtého a celý pátý díl *NMIG*. V návaznosti na pojící příběh o konfliktu Ašikagů a Jamany Sózena, v této chvíli zhmotněném v problému ztraceného meče a jeho hledání, předstírá Micuudži obětavě zálibu v zábavních čtvrtích, aby mohl pátrat po ztraceném meči v místech, kam by se běžně nedostal. Události odpovídající popsané pasáži z *GM* pak vypadají takto:

1) Cestou do nevěstince na šesté ulici se Micuudži dozvídá o nemoci Korekičiho matky a rozhodne se ji navštívit. Zaujme ho sousední dům s květinami, nahlíží do něj a nechává si utrhnout květy. Při té příležitosti dostává báseň. 2) Když se Micuudži vyptává na stavení, vychází z něj žena jménem Šinonome a zve Micuudžiho dovnitř, aby se seznámil s její dcerou Tasogare. 3) Micuudži se vyptává na kimono, které se sušilo před domem. 4) Přichází Kijonosuke, který stále pátrá po meči, a Micuudži mu něco šeptá a posílá jej do vedlejšího domu. 5) Micuudži tráví noc s Tasogare. 6) Do domu je přivolána kolemjdoucí Karukaja a Micuudži se s ní baví o žárlivosti své manželky Futaby, jež se mu prý asi i zjevila ve snu a vytýkala mu jeho nezájem o ni. 7) Ukazuje se, že Šinonome se zná s Karukajou, dříve zvanou Kikjó. 8) Micuudži začíná docházet za Tasogare. 9) Micuudži opět mluví se Šinonome o kimonu a dává jí k němu utržený rukáv. 10) Micuudži říká Tasogare, že ji někam odvede, ta ho varuje, že matka už zná jeho identitu a mohlo by se mu něco stát. 11) Šinonome se dvěma najatými rváči vtrhnou do místnosti, kde měl být Micuudži s Tasogare, ale čeká tam jen Akamacu Taró Takanao, který je přemáhá. 12) Micuudži s Tasogare tajně odcházejí a pěšky jdou až do opuštěného chrámu, kde se rozhodnou přenocovat. 13) Když sami čekají v omšelé místnosti na představeného chrámu, který je chce ubytovat, objeví se přízračná žena a vyčítá

Micuudžimu nezáměr a to, že je s cizí ženou. 14) Tasogare omdlí strachem, ale Micuudžimu se ji podaří probrat. 15) Přesouvají se do jiné místnosti, ale tam se za krátkou dobu zjeví přízračná žena s rohy, která se představí jako duch Micuudžiho manželky. 16) Žena zaútočí na Micuudžiho nožem, Tasogare se jej snaží chránit a na pomoc ještě vpadne horský mnich a začíná zápas. 17) Tasogare si znenadání prořízne krk nožem a rohatá žena se odhalí jako její matka Šinonome. 18) Micuudži vysvětlí, jak přišel na to, že ona stála za zmizením meče, a horský mnich odhaluje, že je ve skutečnosti přestrojený Nikki Kijonosuke. 19) Usvědčená Šinonome si vrazí nůž do břicha a ještě před smrtí vysvětluje svůj příběh, kde se dozvídáme, že pochází z rodu, který zničil Ašikaga Jošimasa, Micuudžiho otec, že její manžel, otec Tasogare, byl Dorozó, padouch z prvního dílu, a také, že byla jako dědička učení *nindžucu*³⁴⁴ donucena ukrást meč Ašikagů a že ji stejný člověk pod pohrůžkou smrti přikázal, ať zabije Micuudžiho. 20) Tasogare vysvětluje, že podříznutím vlastního krku chtěla zachránit matku. 21) Micuudži vyjadřuje svou lítost hlavně nad smrtí nevinné Tasogare a slibuje, že se alespoň postará o její dceru, o které mu řekla umírající Šinonome. 22) Pohnutá Šinonome alespoň nepřímou naznačuje, že tím, kdo chtěl meč Ašikagů, a tím, kdo usiloval o Micuudžiho život, byl Jamana Sózen. 23) Šinonome i Tasogare umírají.

Ve zbytku kapitoly se velmi krátce dozvídáme o Micuudžiho smutku a můžeme si přečíst i jeho rozhovor s Karukajou o uběhlých událostech. Vyprávění je také mezi událostmi 7 a 8 přerušeno delším intermezem, které vypráví příběh kurtizány Akogi, za níž dochází Munekijo, syn Jamany Sózena. Akogi je k němu chladná a na konci intermezza se setkává s Micuudžim, který sice do nevěstince často dochází, ale nikdy si neobjedná společnici.

5.3.1 Události

Pokud srovnáme události obou úseků, které shodně začínají tím, že si hrdina všimá stavení porostlého květy a shodně končí smrtí obyvatelky onoho stavení, na první pohled uvidíme, že zpracování této pasáže je v *NMIG* výrazně delší. Pro začátek se opět podívejme na ekvivalentní události:

události <i>Gendži monogatari</i>	události <i>Nise Murasaki inaka Gendži</i>
I	1
II	2

³⁴⁴ *Nindžucu* – směs technik použitelných pro špionáž a boj jako je plížení, kamufláž, zacházení s méně konvenčními zbraněmi atd. V originálním textu je použit pojem *šinobi no džucu*.

III	5, 8
IV	12
V	~6
VI	13, ~14
VII	15
VIII	23

Tabulka 5: Srovnání událostí části 4. kapitoly *GM* s odpovídajícím úsekem *NMIG*

Pokud bychom z událostí *NMIG* vzali pouze ty, které mají ekvivalent v *GM*, zůstalo by nám pouhých 10 událostí, které svým obsahem pokryjí začátek Micuudžiho vztahu s Tasogare, jejich odchod do opuštěného chrámu, zjevení ženského přízraku a smrt Tasogare. V *NMIG* můžeme na počátku vztahu sledovat větší přímočarost, kdy je Micuudži se ženou seznámen záhy po projevení zájmu o květy, a naopak je zde oproti *GM* vynecháno zjišťování identity tajemstvím zahalené paní domu. Odchod do opuštěného chrámu zde není motivován romantickou touhou strávit s milovanou ženou čas v soukromí, ale jedná se o strategický ústup z domu, kde hrozí nebezpečí. Zde (a v dalších událostech této pasáže) můžeme dobře sledovat proměnu romanticky impulzivního Gendžiho ve strategicky kalkulujícího Micuudžiho.

To, že přízrak, který se zjeví Gendžimu v opuštěném chrámu, je duchem paní ze Šesté ulice, není v textu *GM* zmíněno explicitně, nicméně to, že se zjeví poté, co na tuto dámu Gendži myslí, je zde výrazným vodítkem. V *NMIG* Micuudži takto na nikoho nevzpomíná, nicméně za související událost jsem označil událost číslo 6. To proto, že v rozhovoru, který v *GM* rozhodně nenajdeme, je zmiňována žárlivost Micuudžiho manželky, která se prý zlobí, že ji manžel zanedbává. Zatímco obsah události s *GM* nekoresponduje, její funkce je podobná funkci události (V). Naznačuje, či přehnaná žárlivost by mohla způsobit později následující nadpřirozené jevy. V *NMIG* se toto však nakonec ukáže být falešnou stopou. Využití této techniky však napovídá, že Tanehiko vědomě podporoval tvorbu čtenářských vyšetřovacích hypotéz jako součást čtení a vychutnávání jeho díla, což bude v tomto zkoumaném úseku vidět i nadále.

Samotné zjevení v *NMIG* také proběhne za jiných okolností než v *GM*, kdy se zjevuje nejen duch, ale později také reálná osoba, a jde tedy o dvě různá „zjevení“, což blíže prozkoumám při analýze ilustrací. To, že Tasogare mezi zjeveními procitne (14), sice svůj přesný ekvivalent v *GM* nemá, ale umožňuje to od sebe obě zjevení rozlišit. Událost 14 jsem označil

za související proto, že vyjadřuje, že stejně jako v *GM* není žena po prvním zjevení ještě mrtvá.

Zkoumaná pasáž končí v *GM* smrtí Júgao, v *NMIG* umírá nejen jí odpovídající Tasogare, ale dokonce i její matka Šinonome. Smrt je tedy společným motivem, ale její okolnosti jsou v *NMIG* naprosto odlišné a jsou vysvětleny právě v událostech, které svůj ekvivalent v *GM* nemají.

Rozvedením existujících a vetkáním nových událostí dochází k výrazné amplifikaci tohoto úseku, což není nepodobné pozornosti, která je této části věnována i v dnešních filmových zpracováních *GM*. V *NMIG* jsou přidány události, které souvisí s pojícím příběhem konfliktu Ašikagů s Jamanou Sózenem a zároveň opět vytvářejí pro události z *GM* nový kontext, který výrazně mění jejich vyznění.

Nově přidané události bychom mohli rozdělit do dvou skupin: První skupinou by byly události týkající se přímo případu ztraceného meče Kogarasu maru, tedy události 3, 4, 9, 18, 19 a 22. Druhá skupina událostí: 7, 10, 11, 15, 16, 17, 19, 20 a 22 se týká tajemné postavy Šinonome a jejího následného pokusu zavraždit Micuudžiho.

Hledání ztraceného meče je zde, jak se dozvídáme až později, důvodem, proč se Micuudži vůbec zajímal o stavení s květy. Viděl totiž, že se před jeho dveřmi suší látka z kimona (z událostí 3 a 9), jehož utržený rukáv byl jediným vodítkem ke zloději, který meč odcizil. Během návštěvy se pak setkává s Kijonosukem (událost 4), kterému sděluje svá podezření a domlouvá se s ním (pravděpodobně) na pozdějším setkání v opuštěném chrámu (událost 18). Nakonec vidíme rozuzlení v událostech 19 a 22, kde umírající Šinonome vyloží celý příběh ze své perspektivy a naznačí, kdo za tím vším stojí.

Tyto dvě poslední události zároveň poskytují i rozuzlení celého příběhu Šinonome. Že má tato postava zajímavou minulost naznačí například událost 7, kde zjišťujeme, že se z dřívější doby zná s Karukajou (dříve známou jako Kikjó), která již v prvním díle vystoupila jako záporná postava. Dalším náznakem je varování od Tasogare (událost 10). Od té doby pak Šinonome vystupuje otevřeně proti Micuudžimu. Nejprve se ho pokouší napadnout ve svém domě a později na něj zaútočí nožem v opuštěném chrámu, aby nakonec odhalila své spojení s Dorozóem a Hirugao, antagonisty z prvního dílu, a přiznala, že byla vydíráním donucena k pokusu o vraždu.

Nezařazena zde zůstává událost 21, ve které Micuudži vyjadřuje svůj zájem o nalezení a zaopatření dcery Tasogare. Hrdinův zájem o dceru zesnulé milenky v *GM* ekvivalent má, nicméně v *GM* je vyjádřen až relativně dlouho po dramatické smrti Júgao. Zatímco v *GM* je následkům této tragické události věnováno téměř tolik prostoru jako událostem, které jí předchází, v *NMIG* epizoda de facto končí smrtí Tasogare a následuje již jen krátký epilog. V *GM* tedy vidíme důraz na události plynoucí ze smrti včetně psychologických důsledků, v *NMIG* se autor soustředil více na události ke smrti směřující.

Zaměříme-li se na pořádek, ve kterém jsou události prezentovány, tedy spíše na vrstvu *diskursu*, uvidíme, že i na této rovině Tanehiko některé prvky převzal. To vidíme například na retrospektivním představení paní ze Šesté ulice, respektive kurtizány Akogi. Jedná se o postavy, které hrají dále relativně důležitou roli, a Tanehiko přesto, že postavě Akogi přidal vlastní motivace a její příběh obohatil, zachoval způsob jejího jakoby mimoděčného představení, kdy se o existenci postavy dozvíme až během vyprávění o její sokyni v lásce.

Jeden z hlediska *diskursu* zajímavý prvek předznamenání však Tanehiko záměrně vynechal. Zmínil jsem, že ve významné pasáži diskuze za deštivé noci v druhé kapitole *GM* je zmíněno, že Tó no Čúdžó měl vztah s jistou ženou a že se jim dokonce narodila dcera. Čtenáři se později dozvídají, že touto ženou je právě Júgao, a setkávají se s ní ve čtvrté kapitole. S její dcerou se pak znovu setkávají od 22. kapitoly dále, kde hraje pod jménem Tamakazura významnou roli Gendžiho schovanky. Rozhovor za deštivé noci tak nejenže předznamenává typy žen, se kterými se Gendži bude setkávat, ale představuje i konkrétní postavy, které dále v příběhu vystoupí a hraje tak v celém díle důležitou roli, která nezůstala nepovšimnuta ani mezi literárními vědci.³⁴⁵ Tanehiko samozřejmě scénu do svého díla zapracoval a předznamenání rovněž nenechal bez povšimnutí. V jeho pojetí však Akamacu Taró Takanao, který odpovídá Tó no Čúdžóovi, nevypráví o svém vztahu s tajemnou dívkou, ale dělí se naopak o příběh, kterak se mu v Akaši v provincii Harima zalíbila dcera Jamany Sónjúa (bratra Jamany Sózena), čímž bezpochyby odkazuje na paní z Akaši, s níž se Gendži setkává ve 13. kapitole během svého vyhnanství (této části se věnuji v dalším analyzovaném úseku). Kapitola Akaši byla sice také jedna z „kanonických“ pasáží, ale takto významnou změnu dle

³⁴⁵ Morris například upozorňuje na to, že „Tato pasáž se svými podrobnými poznámkami o různých druzích žen, které se později v díle vyskytnou, byla mnohdy považována za klíč, podle kterého bylo celé dílo uspořádáno. Ne nepodobně první větě symfonie, ve které skladatel naznačí motivy, které má v úmyslu rozvést později (Morris, 1994, s. 268).“

mého názoru nelze vysvětlit pouze výměnou odkazu na méně populární scénu za scénu známější.

Tanehikovou motivací pro výrazný zásah do významné scény bylo pravděpodobně to, že v době, kdy psal čtvrtý díl *NMIG*, ve kterém se diskuze odehrává, nepředpokládal, že by se v *NMIG* kdy dostal ke zpracování tak vzdálené kapitoly *GM*, jako je 22. kapitola Tamakazura. To, že Tanehiko neměl hned z počátku v úmyslu zpracovat celé *GM*, lze soudit jak z jeho poznámek v předmluvách některých dílů *NMIG*, tak z rozložení látky v díle samotném. V předmluvě ke druhému dílu *NMIG* Tanehiko tvrdí, že by se rád dostal k osmé kapitole Momidži no ga (Javorová slavnost), v předmluvě k 9. dílu, kdy už je dosažení této mety pravděpodobnější, píše, že se bude snažit, aby mu „nevyhasl plamen“ až do třinácté kapitoly Akaši. V předmluvě k 16. dílu, kde se již k této kapitole výrazně přibližuje, pak vyjadřuje svůj údiv nad tím, jak daleko se již vlastně dostal. Soudě podle obsahu *NMIG* pak můžeme usuzovat, že tato Tanehikova tvrzení z předmluv nebyla pouhým vyjádřením skromnosti, ale že se rozsah zamýšleného zpracování skutečně měnil. Kromě výše zmíněné změny předznamenání z diskuze za deštivé noci lze uvést například jinou známou a již zmiňovanou scénu „zápasu vozů“. Tuto scénu v *GM* nalezneme až v deváté kapitole, ale Tanehiko se rozhodl ji předčasně zařadit již ve druhém díle *NMIG*. To znamená, že pravděpodobně skutečně předpokládal, že skončí již u osmé kapitoly nebo dříve, což sám potvrzuje v předmluvě ke 12. dílu, kde vyjadřuje lítost nad tím, že se se zařazením scény do druhé kapitoly ukvapil.

Formy prezentací událostí se týká také postřeh Andrewa Markuse, který v událostech 11 a 12 sleduje výrazné prvky divadelnosti. Prezentaci události 11, ve které Takanao poráží rváče, přirovnává ke stylizovanému, až tanečnímu vyjádření násilí v divadle *kabuki*, a v události 12, kdy Micuudži s Tasogare prchají do opuštěného chrámu, spatřuje paralelu k tzv. *mičijuki* 道行, divadelnímu prostředku vyjadřujícímu cestu, který nalezneme jak v divadle *kabuki*, tak v divadle *nó*.³⁴⁶

5.3.2 Postavy

Srovnání postav z vybraného úseku můžeme opět zahájit porovnáním ekvivalence mezi postavami *NMIG* a *GM*, které ve zkoumaném úseku aktivně vystupují:

³⁴⁶ Markus, 1992, s. 136–138.

	postavy <i>Nise Murasaki inaka Gendži</i>	postavy <i>Gendži monogatari</i>
1	Micuudži	Gendži
2	Korekiči	Koremicu
3	Korekičiho matka	Koremicuova matka
4	Tasogare	Júgao (paní Večerní tvář)
5	představený kláštera	správce kláštera
6	Přízrak ženy	přízrak ženy
7	Nikki Kijonosuke	[~viceguvernér provincie Ijo]
8	Akamacu Taró Takanao	~Tó no Čúdžó
9	Šinonome (později v převleku za přízrak)	∅
10	Karukaja (dříve Kikjó)	∅
11	Nájemní rváči	∅
12	∅	Ukon, společnice Júgao

Tabulka 6: Srovnání postav z částí 4. a 5. dílu *NMIG* s postavami odpovídající části *GM*

V obou úsecích se zcela pochopitelně vyskytuje hlavní hrdina, což nám umožní srovnat, jak v úseku vystupuje Micuudži a jak Gendži. Korekiči z *NMIG* je ekvivalentem Koremicua z *GM* a zachována zůstává i jeho matka, která v obou případech funguje jako motivace pro Gendžiho návštěvu v méně prestižní čtvrti, kde následně začíná jeho další romantické dobrodružství. V případě *GM* je setkání s ženou, která hrdinu vychovávala, vyličeeno do větších podrobností a také hrdinova starost o ni je vyličeena podrobněji. Za ekvivalentní můžeme označit i postavy Tasogare a Júgao, i když bude na místě srovnat jejich vlastnosti a zjistit i případné rozdíly. V obou dílech najdeme spíše méně významnou postavu správce kláštera a v obou dílech se zjeví přízrak ženy.

Za sporně ekvivalentní postavy bychom mohli označit dvojice Nikki Kijonosuke/viceguvernér provincie Ijo a Akamacu Taró Takanao/Tó no Čúdžó. Z předcházejících částí díla víme, že mezi postavami existuje vazba a v některém okamžiku je spojovaly i podobné činy. V rámci zkoumané pasáže však vystupují v naprosto odlišných rolích. Nikki Kijonosuke v roli pomocníka Micuudžiho stále pokračuje v hledání ztraceného meče a jeho rodina není zmíněna. Na druhou stranu viceguvernér provincie Ijo je zde zmíněn pouze v krátké odbočce z hlavního proudu vyprávění, kdy se dozvídáme, že se navrátil do hlavního města a hledá ženicha pro svou dceru Nokiba no ogi. Takanao zde rovněž pomáhá Micuudžimu a zastupuje jej v boji, zatímco jeho protějšek z *GM*, Tó no Čúdžó je zde

zmiňován spíše v roli bývalého ctitele Júgao, což je role, která je v *NMIG* v této pasáži naprosto opominuta. Toto odchýlení některých postav od svých vzorů z *GM* lze vysvětlit pravděpodobně především Tanehikovou snahou nezavádět příliš mnoho nových postav, což vedlo k nutnosti použít stávající postavy vzešlé ze vzorů v *GM* i v situacích, které si Tanehiko zcela vymyslel.

Mezi postavami, které nemají ekvivalent v *GM*, najdeme především Šinonome, která je v daném úseku hlavní zápornou postavou a které se dále budu věnovat blíže. Setkáváme se zde znovu i s Karukajou, postavu známou již z dřívějších děl, která se zde objevuje jako mniška, v této chvíli již na straně dobra. Dále jsou tu nájemní rváči, kteří jsou v zásadě pouze zbraněmi Šinonome.

Postavou, která vystupuje v *GM*, ale není reprezentována v *NMIG*, je potom Ukon, společnice Júgao. Ta ji v *GM* provází i na cestě do opuštěného kláštera a na úrovni příběhu působí jako doprovod své paní. Zároveň ale hraje i zajímavou roli v tom, že jakožto svědkyně celého vztahu Gendžiho s Júgao a osoba, která se činila za Júgao zodpovědnou, zde přidává další rovinu morálních dopadů celé události, kdy Gendži může cítit zodpovědnost i vůči ní a směrem k ní vyjadřuje některé své myšlenkové pochody. Je to pak právě i Ukon, která Gendžimu poví o minulosti Júgao a o její dceři, již měla s Tó no Čúdžóem, a je pak sama pověřena tím, aby děvče našla, což se jí náhodou podaří až za zhruba osmnáct let ve 22. kapitole. V tom, že vykládá minulost zesnulé milenky hlavního protagonisty, můžeme spatřovat paralelu i mezi Ukon a Šinonome. V jednom okamžiku tak postavy mají shodnou funkci, ale ve většině ostatních znaků se liší naprosto zásadně, a proto je za spřízněné neoznačuji.

O trochu podrobněji bych v tomto úseku rád rozebral vyobrazení Micuudžiho, rozdíly mezi Júgao a Tasogare a nově vytvořenou postavu Šinonome.

Již v analýze událostí jsem mluvil o proměně romanticky impulzivního Gendžiho ve strategicky kalkulujícího Micuudžiho. Zmínku o Micuudžiho pragmatičnosti jsme mohli vidět i u Donalda Keena, jehož jsem citoval v předešlé části, kde jsme také viděli Keeneovu myšlenku, že Micuudži není schopen spontánního projevu laskavosti či lásky.³⁴⁷ Micuudžiho skutečně k Tasogare přivede pátrání po ztraceném meči, ale milostný poměr s ní již tak jasně hledáním meče motivován není. Odchod do opuštěného chrámu je

³⁴⁷ Keene, 1999, s. 433.

strategickým ústupem a o předvídavosti Micuudžiho svědčí i to, že v okolí chrámu nechal čekat své muže pro případ, že by se situace zvrtila. V tomto zkoumaném úseku však nenajdeme náznak toho, že by přízeň Tasogare zneužíval ke svému prospěchu, a po její smrti dokonce projevuje upřímnou lítost. Zde bych tedy nehovořil tolik o Micuudžiho neschopnosti projevit emoce, ale spíše o Tanehikově neochotě jim věnovat v díle větší prostor. Výrazně je v *NMIG* zkrácen již zmiňovaný rozhovor Micuudžiho s jeho někdejší chůvou, a ještě výraznější redukci zaznamenáme u událostí plynoucích ze smrti hrdinovy milenky. Jako čtenáři tak jsme natolik ochuzeni o vyjádření Micuudžiho vnitřních pohnutí, že můžeme usoudit, že žádné nemá a jedná se tedy o postavu plošší.

Další rovinu, na které protagonista ztrácí na bohatosti charakteru, je eliminace jeho slabých stránek. Zatímco Gendži v situaci, kdy Júgao umírá v opuštěném chrámu, zoufale hledá pomoc a je tu vyobrazen jako bezradný, Micuudži střet v chrámu předvídá a až na nečekanou sebevraždu Tasogare má situaci relativně pod kontrolou. Zde vidíme, že oba hrdinové jsou odlišní a jejich konání má naprosto odlišné účinky. Zatímco Gendžiho bezmoc vstříc neštěstí a následné trápení jej polidšťují a nabízí čtenáři emotivní zážitek, Micuudžiho předvídavost a schopnost vypořádat se s nepřáteli jej naopak do jisté míry od obyčejných lidí odlišují a mohou vzbudit vzrušení a obdiv. Oprostíme-li se od snahy porovnávat „hodnotu“ obou děl, uvidíme, že obě přináší čtenářům naprosto odlišný druh uspokojení či prožitku.

Porovnáme-li postavy Júgao z *GM* a Tasogare z *NMIG*, uvidíme, že jejich funkce se v rámci obou příběhů výrazně neliší. V obou případech postava umírá nedlouho poté, co je s ní čtenář vůbec seznámen, a po obou zůstává pouze ztracená dcera, kterou se hrdina rozhodne najít a zaopatřit. Při bližším pohledu se však povahové vlastnosti obou žen liší. Júgao nejprve vystupuje jako tajemná žena, o níž musí Gendži nejprve vyzvědět nějaké informace. Po smrti Júgao se o ní Gendži baví s Ukon, která říká: „Myslela jsem si vždycky, jak je slabá a bezradná, ale možná právě v tom byla její přitažlivost a síla...“, načež Gendži odpovídá, že právě bezradnost na ženách oceňuje a že má rád ženy laskavé, shovívavé, poslušné a tím pádem tvárné.³⁴⁸ U Tasogare (jejíž jméno znamená soumrak, takže ji s Júgao – večerní tváří – pojí i jméno) aspekt tajemství v podstatě chybí. Celá fáze zjišťování její identity je zde přeskočena, když její matka Šinonome zve Micuudžiho rovnou do jejich domu a vcelku bez okolků mu nabízí svou dceru. Ta k němu přilne a později ho následuje do opuštěného chrámu. Tam je její křehkost do jisté míry také naznačena, když omdlévá po zjevení přízraku, ale do

³⁴⁸ Murasaki, svazek 1, 2002, s. 146.

takové míry jako v *GM* její bázlivost akcentována není. Až na konci svého účinkování se Tasogare projeví aktivně, když iniciativně páchá sebevraždu, což poté před skonáním vysvětluje snahou ochránit svou matku. Ačkoli Tasogare zná charakterové vady své matky, stejně se ji pokouší zachránit, byť na úkor vlastního života, čímž demonstruje konfuciánský ideál oddanosti dítěte rodiči. Tajemstvím zahalená minulost zde tedy ustupuje (či se snad přelévá do postavy Šinonome) a hlavní ctností Tasogare se namísto křehkosti a poddajnosti stává oddanost matce.

Tato matka, nesoucí jméno Šinonome (česky „rozbřesk“), je postavou, která stejně jako řada dalších antagonistů nemá předlohu v *GM*, a Tanehiko tak měl při její tvorbě volnou ruku. Zde opět uvidíme, jakými způsoby se mu podařilo zkonstruovat atraktivní zápornou postavu. Při její tvorbě bylo využito několik atraktivních prvků, kterými jsou: předznamenání a práce s napětím, tajemstvím opředená minulost, znalost umění *nindžucu*, nadpřirozeno a spletité vztahy s existujícími postavami.

V tomto zkoumaném úseku pokračuje pátrání po ztraceném meči, který byl ve třetí kapitole ukraden z pokladnice Ašikagů maskovanou ženou, k níž vede pouze jediné vodítko – utržený rukáv z jejího šatu. Pozorný čtenář sledující ilustrace zde má možnost si podle tohoto vodítka domyslet, že by za touto krádeží mohl stát někdo z domu Šinonome ještě dříve, než je to naznačeno v samotném textu. Stejně tak se pozorný čtenář může v předstihu dovítit, že Šinonome bude asi mít pochybnou minulost, když se ukáže, že se z dřívějška zná s Karukajou, tedy se ženou, která dříve stála proti Micuudžimu a jeho rodině. Svou minulost Šinonome odhaluje těsně před svou smrtí – dozvídáme se, že i rodová příslušnost ji staví proti Ašikagům a že jako dědička umění *nindžucu* byla nejprve finančně motivována ke krádeži meče a později i pod pohrůzkou násilí donucena k útoku na Micuudžiho. Bojové umění *nindžucu* odlišuje Šinonome od běžných lidí, přináší prvek vzrušení a nese v sobě i možnost neobyčejných činů. Spis o *nindžucu* si od Šinonome kdysi vyžádal i Dorozó, aby mohl zaútočit na Hanagiri, Micuudžiho matku. Šinonome říká, jak s tím nesouhlasila, ale nakonec ji chudoba dohnala k podobnému činu. A stejně jako jejímu manželovi se jí to nakonec stává osudným, což může vypadat jako působení karmického zákona, ale podle Micuudžiho se zde spíše projevila ženská povaha: „Tvůj otec sklidil, co zasel, když se pustil

do nespravedlivé války. Proti mně osobně nic neměl, ale u žen už to tak bývá, že se zaměří na příbuzné svých nepřátel.“³⁴⁹

Podobně jako bojové umění přináší prvek vzrušení i využití nadpřirozena. Víceré zjevení téhož přízraku je v *NMIG* zkomplikováno tím, že se zde zjevují přízraky různé, což zmíním při analýze ilustrací. Druhým tímto příznakem je ve skutečnosti Šinonome, která je za démona pouze přestrojena. Má na sobě masku *hannja* 般若 znázorňující rohatou d'áblici, která je proslulá z her divadla *nó*. Jednou z her, ze kterých je tato maska známá, je hra *Aoi no ue* 葵上 (Paní Cesmína) založená na deváté kapitole *Gendži monogatari*. Hra pojednává o duchu paní ze Šesté ulice, která se cítí být ponížena Gendžiho manželkou Aoi a ve druhé části hry vystupuje jako rozzlobený duch právě se zmíněnou maskou. Je to tedy rekvizita vyjadřující zášť paní ze Šesté ulice. Jejím protějškem v *NMIG* je kurtizána Akogi působící na Šesté ulici, ale tuto její negativní stránku zde absorbuje Šinonome. Z dnešního pohledu by se mohlo jevit, že Tanehiko tak chtěl postavu ozvláštnit a z paní ze Šesté ulice udělal v zásadě kladnou postavu Akogi a její záštiplné stránky se takto elegantně zbavil. Při čtení původního díla a například i jeho komentáře *Mumjózóši* se ale zdá, že samotná postava paní ze Šesté ulice vyloženě negativně vnímána nebyla. V *Mumjózóši* je například popsána takto: „Navzdory strachu, který vyvolala jako rozzlobený přízrak, má paní ze Šesté ulice okouzlující, vytríbenou a příjemnou povahu.“³⁵⁰ Z tohoto pohledu by pak bylo pravděpodobnější, že pro tvorbu záporné postavy si Tanehiko vypůjčil tajemnou minulost od Júgao a zlobnou stránku od paní ze Šesté ulice. Tyto prvky tak zůstávají v jisté formě zachovány, ale jsou vázány na jinou postavu a mění se tak jejich kontext i vyznění.

5.3.3 Ilustrace

Vzhledem k tomu, že zkoumaný úsek je poměrně rozsáhlý a obsahuje v *NMIG* přes dvacet ilustrací, jejichž detailní analýza by si vyžádala příliš mnoho prostoru, omezím se u této části na krátké porovnání s ilustracemi z *Eiri Gendži monogatari* a poukážu na několik jejich funkcí, které přesahují pouhou vizualizaci psaného textu.

Ilustrace se v zásadě drží *diskursu NMIG*, což znamená, že ve většině případů kopíruje odbočky v čase, potažmo i v prostoru vyprávění. Vidíme zde, jak se Micuudži se seznamuje s Tasogare a účastní se různých konverzací v domě její matky Šinonome. Později je

³⁴⁹ Rjútei; Suzuki, svazek 1, 1995, s. 170–171.

³⁵⁰ Marra, Mumyozoshi. Introduction and Translation, 1984, s. 140.

v ilustracích zachyceno i nezdařené přepadení Micuudžiho, který se mezitím s Tasogare přesouvá do pochmurného chrámu, kde se vypořádají se strachem s přízraky a později i se znovu útočící Šinonome. Úsek v podstatě končí konfliktem, při kterém nakonec umírá jak Tasogare, tak Šinonome a Micuudži se posouvá o krok dále v pátrání po ztraceném meči. Tam, kde vyprávění odbočuje k představení kurtizány Akogi, vidíme i dvě ilustrace s ní a ilustrace se k ní, tentokrát dokonce nezávisle na textu, vrací i po prvním zjevení přízraku v opuštěném chrámu. Ke konci zkoumaného úseku nalezneme i ilustraci k retrospektivnímu vyprávění Šinonome o vlastní minulosti.



Obrázek 11: *Eiri Gendži monogatari*, svazek *Júgao*. Gendži nenápadně vyhlíží z vozu a vyptává se na květy, které rostou na prkenné zdi stavení. Zevnitř stavení tajně vyhlíží žena. Zde vidíme, že k setkání přímo nedochází a scéna působí do jisté míry tajemně. (ARC Collection, Ritsumeikan University, eik2-0-51-04)

Nejprve srovnajme krátce ilustrace z *NMIG* s ilustracemi z *Eiri Gendži monogatari*. *Eiri Gendži* obsahuje ke kapitole *Júgao* sedm ilustrací, jejichž obsah by se stručně dal shrnout takto: (I) Gendži obdivuje květy na stavení, kde bydlí *Júgao*. (II) Gendži za přítomnosti Koremicua zkoumá květy a popsany vějíř, jež mu byl ze stavení poslán. (III) Gendži je na návštěvě u paní ze Šesté ulice. (IV) Gendži tráví noc u *Júgao* v jejím domě. (V) Gendži

v opuštěném chrámu vidí přízrak, svítí mu člen jeho družiny, vedle leží ženy. (VI) Gendži navštěvuje chrám, kde je uschováno tělo mrtvé Júgao. (VII) Gendži hovoří s Ukon.

Zkoumanému úseku odpovídají ilustrace (I) až (V), přičemž ilustrace (III) zobrazuje odbočku, která představuje paní ze Šesté ulice, tím, že je nejprve retrospektivně představen jejich vztah a následně zobrazuje jednu z Gendžiho návštěv. Situace na ilustraci (I), zastávka u porostlého stavení, je graficky zachycena i v *NMIG* a tuto ilustraci ještě blíže rozeberu. Totéž platí i pro ilustraci (II): i v *NMIG* vidíme, jak Micuudži prohlíží obdržený vějíř za světla papírové svíce, již drží Korekiči. V *NMIG* je však scéna doplněna ještě o postavu Šinonome, která situaci přihlíží, což z mého pohledu významně mění vyznění. Zatímco v *Eiri Gendži* předchází rozjímání dvou mužů nad básní na vějíři za svitu svíce následnému zjišťování identity pisatelky a ilustrace pomáhá navodit pocit tajemství, v *NMIG* se za oběma muži hned objevuje Šinonome, která pro tajemství nenechává prostor a začne jim bez otálení vyprávět o své dceři. Stejně jako je tedy toto tajemství eliminováno v příběhu, je omezena i tajemná atmosféra v ilustraci.

Ilustrace (III) se vztahuje ke krátké scéně v sídle paní ze Šesté ulice, která v ní však vlastně přímo nevystupuje. Jedná se o krátkou poetickou konverzaci Gendžiho s její služebnou nad krásnou zahradou. Domnívám se, že scéna, byť velmi krátká a na události nikterak bohatá, je pro zachycení v *Eiri Gendži* význačná ze dvou důvodů. Prvním je ten, že jde o první a vlastně jedinou možnost vyobrazit paní ze Šesté ulice dříve, než se setkáme s jejím rozezleným duchem. Druhým důvodem je výskyt básní, který, zdá se, scény pro obrazové znázornění ztraktivňoval, což vidíme například i u ilustrace (II), která zase zachycuje moment čtení básně Júgao. V *NMIG* je odbočka ke kurtizáně Akogi, jež je ekvivalentní k paní ze Šesté ulice, delší, takže její zachycení v ilustracích zde není příliš překvapivé.

Ilustrace (IV) zachycuje Gendžiho s Júgao v jedné místnosti mezi střechami jiných domů. Tato noční scéna bez výrazného dění může evokovat intimní atmosféru mezi dvěma milenci, byť v textu je zmiňováno naopak, že je dívka smělejší a že jí již „nevadí ani zvědavá přítomnost služebnictva.“³⁵¹ Není překvapivé, že se opět jedná o scénu, která obsahuje výměnu básní. V *NMIG* žádný ekvivalent ilustrace této poklidné scény nenajdeme – ačkoli napočítáme pět ilustrací z interiéru domu Šinonome, na kterých je zároveň Micuudži i Tasogare, vždy je s nimi další postava a vždy je zachyceno nějaké dění. Třikrát je to zanícený

³⁵¹ Murasaki, svazek 1, 2002, s. 127.

rozhovor, jednou Micuudži s Tasogare sledují kolemjdoucí Karukaju a jednou, na poslední z těchto pěti ilustrací, podává Micuudži Šinonome utržený rukáv inkriminujícího kimona. Časově nejbližší ilustraci (IV) je asi ta, kde Micuudži s Tasogare jsou společně uvnitř domu a vyhlíží ven, kde před branou vidí Karukaju se služebnou. Vizualním pojítkem je zde v popředí vyobrazený moždír na tlučení rýžového těsta, který, ač jej na ilustraci nikdo nepoužívá, může být vizuálním indikátorem lomozu města, který je v *GM* v příslušné pasáži zmiňován.



Obrázek 12: *Nise Murasaki inaka Gendži*, 4. díl, 2. část, dvojstrana 16-rub a 17-líc. Micuudži s Tasogare vyhlíží na ulici, kde stojí Karukaja s žákyní. Oproti vyobrazení odpovídající scény z *Eiri Gendži monogatari*, kde dvojice sleduje zahradu za svitu měsíce, zde vidíme úbytek intimity na úkor posunu v příběhu. (ARC Collection, Ritsumeikan university, hayBK03-0644-04-02).

I kdybychom pak tuto ilustraci považovali za do jisté míry ekvivalentní k ilustraci (IV), dochází zde minimálně k tomu, že jsou ke dvojici milenců na stránku přidány ještě další dvě osoby, čímž je narušeno jakékoli intimní vyznění scény. I přes výrazně větší množství ilustrací v *NMIG* je zde patrná snaha vměstnat na jednu stránku co nejvíce a zdá se, jako by v *NMIG* statictější atmosférické ilustrace ustupovaly ilustracím akčnějším. To je ostatně v souladu i s transformací vyprávění, které v *NMIG* preferuje popis či předvádění akcí před popisem stavů, byť mnoho z těchto akcí jsou na fyzickou aktivitu méně náročné rozhovory.



Ilustrace 13: *Eiri Gendži monogatari*, poslední ilustrace svazku *Júgao*. Gendži a jeho druh se svíčí čelí přízraku. Na zemi leží Júgao a služebná Ukon. (ARC Collection, Ritsumeikan University, eik2-0-51-04)

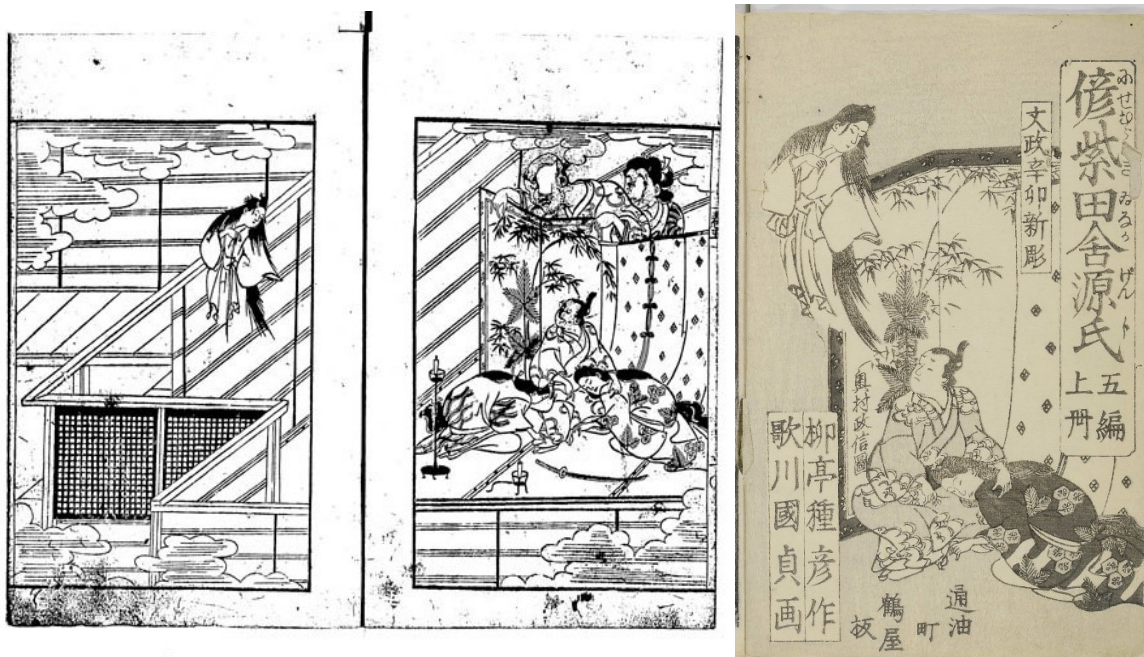
Ilustrace (V) pak zobrazuje Gendžiho čelícího přízraku. Tato i dnes velmi atraktivní scéna má zcela očekávaně velkou odezvu i v *NMIG*. Tam je tato scéna zobrazena již na rubu desek (v podstatě na frontispisu) prvního svazku pátého dílu, což je místo, které je často věnováno ilustracím vybočujícím z běžného stylu a podobně jako předmluvy poskytují autorovi větší množství tvůrčí svobody. Zde, jak upozorňuje Suzuki, odkazuje Tanehiko na *Wakakusa Gendži* Okumury Masanobua,³⁵² ale můžeme zde sledovat prvky přejaté i z *Eiri Gendži monogatari*, na což poukazuje Šimizu.³⁵³ Takovéto přímé vizuální odkazy nejsou příliš běžné u ilustrací doplňujících narativní text, z čehož můžeme soudit, že v tomto ohledu byl vliv předcházejících parafrází *GM* na Tanehikovu tvorbu omezený.³⁵⁴ Nicméně zařazení

³⁵² Rjútei; Suzuki, svazek 1, 1995, s. 146 .

³⁵³ Šimizu, 2003, s. 465.

³⁵⁴ Nalezneme ale i případ zjevné souvislosti u běžných ilustrací, kdy ilustrace v 11. díle *NMIG* nese společné prvky s jednou z ilustrací ke kapitole Momidži no ga z *Eiri gendži monogatari*. Viz Rjútei; Suzuki, svazek 1, 1995, s. 355.

vizuálních odkazů mimo hlavní části knih zase ukazuje na to, že si Tanehiko byl existence jiných parafrází plně vědom a snad jím i tímto způsobem do jisté míry vzdával hold.³⁵⁵



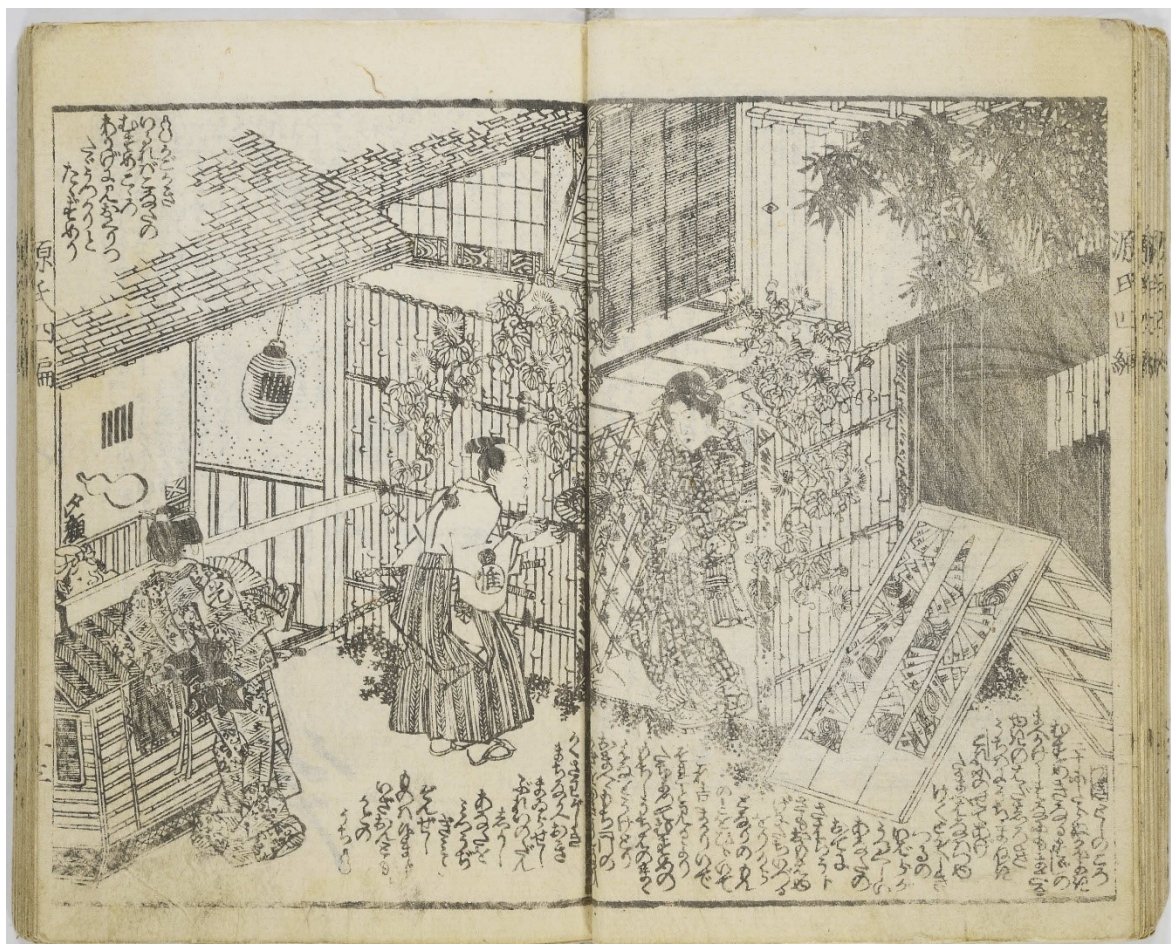
Vlevo **Obrázek 14**: Wakakusa Gendži, 1. ilustrace 5. svazku. Vidíme Gendžiho čelícího přízraku ženy (za ním snad další přízraky značící tísnivou atmosféru), na zemi opět Júgao a Ukon. Přízrak ženy se nápadně podobá přízraku z *Eiri Gendži*. (University of Tokyo General Library. Přístupné z Katei Bunko: 229) Vpravo **Obrázek 15**: *Nise Murasaki Inaka Gendži*, 5. díl, 1. svazek, frontispis (oříznuto). Na úvod 5. dílu je zařazena ilustrace přízraku ženy, který naprosto otevřeně odkazuje na *Wakakusa Gendži*. Téměř identické jsou přízrak, postava Gendžiho i ležící Júgao a paraván v pozadí. Na levém dolním rohu paravánu je dokonce (pravděpodobně kvůli autorským právům) napsáno jméno Okumura Masanobu. (ARC Collection, Ritsumeikan University, Ebi0716-01)

Co se týče ilustrací doplňujících samotný narativní text, konfrontaci s přízrakem či se za přízrak se vydávající Šinonome zobrazují tři ilustrace. Již v analýze událostí tohoto úseku jsem zmínil, že při zjevení přízraku se v *NMIG* objevují dvě různé postavy, což by však nebylo patrné, kdyby přízrak nebyl pokaždé graficky reprezentován jiným způsobem. Zatímco poprvé se jedná o štíhlou bledou ženu ve světlém kimonu (jež má snad evokovat přízračnost) s bohatě zdobeným účesem, jaký nosily kurtizány, a atraktivní, i když zachmuřenou, tvář, ve druhém případě se naopak jedná o hřmotnější postavu se zmiňovanou maskou *hannja* oblečenou v bohatě zdobeném kimonu se vzorem srdčitých listů rostliny *aoi* (přesněji *futaba aoi*, japonský druh kopytníku *Asarum caulescens Maxim*), které odkazují ke Gendžiho manželce Aoi no ue, respektive k Micuudžiho manželce Futaba no ue. Čtenář zde

³⁵⁵ Další podobný případ nalezneme například ve druhém dílu *NMIG*, kde nalezneme odkaz na *Osana Gendži* Nonogučiho Rjúhoa. Viz Šimizu, 2003, s. 462–463.

tedy z obrazů dokáže vyčíst, že se jedná o dvě různá zjevení a zároveň je díky vizuálním indiciím dokáže spojit i s dalšími postavami díla. Zatímco první zjevení připomíná kurtizánu Akogi, jejíž barevný portrét dokonce nalezneme na obalu druhého svazku pátého dílu NMIG, druhý přízrak s maskou *hannja* si pozorný čtenář spojí s Šinonome, i když se volbou kimona snaží odkazovat na Micuudžiho ženu, o jejíž žárlivosti se dříve doslechla, a i když maska *hannja* odkazuje tradičně především k paní ze Šesté ulice, tedy k Akogi. Na Šinonome kromě jejího podezřelého chování ukazuje i to, že masku *hannja* již má připravenou k nasazení na ilustraci, kde vidíme její neúspěšný pokus o přepadení Micuudžiho u ní doma.

Ještě zajímavější ukázkou toho, jak ilustrace poskytují indicie pozorným čtenářům a jakou důležitou roli hrají při tvorbě napínavého, mnohdy až detektivně laděného příběhu, je ilustrace ze čtvrtého dílu NMIG, hned z počátku zkoumaného úseku, která odpovídá ilustraci (I) z GM.



Obrázek 16: *Nise Murasaki inaka Gendži*, 4. díl, 2. svazek, dvojstrana 13-rub a 14-lic. Na ilustraci vidíme Micuudžiho první setkání s Tasogare. Ilustrace je plná detailů, ale zároveň postrádá tajemno ilustrace odpovídající scény z *Eiri Gendži* (viz Obr. 11). (ARC Collection, Ritsumeikan University, Ebi1288-1)

Zde vidíme výjev, ve kterém Micuudži stojí opřen o nosítka a sleduje, jak ve dveřích porostlého domu předává Tasogare Korekičimu vějíř s utrženým květem, což je motiv známý i z *GM*. Jedním z mnoha detailů na ilustraci je také přede dveřmi rozložená deska, na které se suší rozpárané kimono. To je sice dobře viditelné, ale v tomto okamžiku nic nenaznačuje tomu, že by mělo hrát nějakou významnější roli. Vidíme zde i jiné detaily jako náhled do interiéru domu či značku *gendžikó* symbolizující kapitolu Júgao³⁵⁶ na stěně domu a na lampionu vedle. Nicméně pozorný čtenář by si opět mohl povšimnout toho, že kusy látky sušící se před domem, mají stejný vzor jako kimono, které měla na sobě žena, která na začátku druhého svazku třetího dílu *NMIG* (který mimochodem vyšel o rok dříve než díl čtvrtý) odcizila meč z pokladnice Ašikagů. I když Micuudži později prozradí, že kimono upoutalo jeho pozornost, čtenář má v tuto chvíli dostatečný prostor pro to, aby tuto indicii objevil sám.

Pokud bychom měli z této části věnované ilustracím vyvodit nějaké dílčí závěry, dalo by se říct, že ilustrace v *NMIG* jsou bohatší na detail než konzervativní ilustrace *Eiri Gendži monogatari*, ale tyto detaily mohou být z hlediska atmosféry ilustrace ochuzující, když jsou zhuštěná zobrazení více postav či událostí na úkor intimity či tajemnosti. Čím jsou naopak ilustrace *NMIG* a jejich smysl pro detail obohacující, je to, že poskytují čtenáři množství vizuálních indicií, které čtenáři poskytují informace, jež se nedozví z textu a mimo vizualizace narativu mu místy poskytují i možnost aktivnějšího čtení a požitku z vlastní interpretace. To je zároveň i důkazem toho, že ilustrace v tomto díle nehrají pouze doplňující úlohu, ale jsou jeho nedílnou částí.

5.3.4 Shrnutí

Shrňme-li poznatky z tohoto analyzovaného úseku, můžeme dojít k následujícím dílčím závěrům. Je patrné, že Tanehiko pracoval nejen s obsahem událostí z *GM*, ale byl ovlivněn i formou jejich prezentace v originále, což můžeme sledovat například na způsobu, jakým je představena postava Akogi. Toto ovlivnění *diskursem GM* však není příliš překvapivé,

³⁵⁶ Symboly *Gendžikó* vycházejí ze symbolů využívaných při hře spočívající v identifikování vůní. Ve hře bylo smícháno 25 balíčků s vůněmi, mezi nimi se každá z pěti vůní vyskytovala pětkrát. Poté bylo vylosováno pět balíčků, ke kterým hráči postupně čichali, a jednoduchým symbolem měli vyjádřit, které vůně jsou různé a které jsou stejné. (Viz Hata, Kó no rekiši, 1992, s 173.) Celkových možných kombinací je 52, což se podobá počtu 54 kapitol *GM*, což může být důvodem, proč byly pro popis kombinací vybrány názvy kapitol z *GM*. Kvůli nedostatku kombinací nemá první a poslední kapitola *GM* svůj symbol. Na **Obr. 16** vidíme vlevo symbol kapitoly Júgao, kde 1., 2. a 5. čára nejsou propojeny, což znamená, že se ve hře jednalo o odlišné vůně, 3. a 4. čára jsou propojeny, což znamená, že se jednalo o vůně totožné.

přihlédneme-li k tomu, jak pečlivě Tanehiko s materiálem *GM* zacházel, což je zjevné již z předchozích zkoumaných úseků.

Na úrovni událostí opět sledujeme řadu změn, které však nemusí být nutně manifestací autorovy vize *GM*, ale můžeme pozorovat i vliv externích faktorů. Zde jsme například mohli vidět, že Tanehiko pravděpodobně nepředpokládal takový úspěch díla a plánoval produkci „realističtější“ na takový objem, který by zdaleka neodpovídal plnému rozsahu *GM*.

Zároveň však vidíme i změny, jež jsou v souladu s celkovým laděním díla *NMIG*. Ve zkoumaném úseku je výrazné například přidání dějové linky zaměřené na hledání ztraceného meče a linky věnující se minulosti Šinonome – obě pracují s napětím a obě zároveň i slouží k propojení v *GM* nepříliš silně souvisejících epizod, a dodávají tak *NMIG* na koherenci. Na druhou stranu lze sledovat i elementy, které byly při přenosu z *GM* do *NMIG* výrazně redukovány. V *NMIG* jsou zde výrazně utlumeny emocionální následky, se kterými se musí hlavní hrdina vypořádávat po tragické smrti jeho milenky. V ilustracích *NMIG* také můžeme sledovat úbytek intimity, když zde i přes větší počet ilustrací není prostor pro zachycení samotného Micuudžiho s Tasogare a ilustrace dávají přednost zachycení akce. Jistá redukce se týká i postavy Micuudžiho, u nějž můžeme sledovat především úbytek slabých stránek, když jeho prozíravé plánování nahrazuje Gendžiho bezradnost.

Celkově lze říct, že *NMIG* poskytuje jiný druh zážitku než *GM*. Zatímco *GM* bývá oceňováno mimo jiné pro psychologickou hloubku svých postav a nabízí emocionální prožitek (což je v souladu i se zmiňovanou teorií *mono no aware* Motooriho Norinagy), *NMIG* nabízí zcela odlišné kvality. Zatímco emocionální hloubka postav je minimální, dílo nabízí vizuálně vybroušený, akcí nabitý zážitek, který ve zkoumaném úseku zároveň čtenářům dopřává i detektivní zábavu, která je umocněna i umístováním indicií do ilustrací. V *NMIG* postavy běžně disponují neobvyklými vlastnostmi či schopnostmi – v tomto úseku například vidíme jako obvykle prohnaného Micuudžiho, jeho neohroženého druha Taró Takanaa či zápornou postavu Šinonome, jež je obdařena nebývalými dovednostmi *nindžucu*. V *GM* je sice také neustále zdůrazňována Gendžiho nadpozemská elegance, ale jeho pocity nejistoty a výčitek po smrti Júgao jsou naprosto lidské. Dochází tak k poměrně zajímavému, byť v populární kultuře vlastně běžnému jevu, kdy postavy populární literatury jsou svými vlastnostmi a problémy běžnému čtenáři mnohem vzdálenější, než postavy takzvané literatury vysoké.

5.4 Analýza 4: Suma a Akaši, bod zlomu

Dalším úsekem, který jsem vybral pro podrobnější analýzu, je úsek textu odpovídající přelomu 12. a 13. kapitoly *GM*, Suma a Akaši. Kapitoly Suma a Akaši jsou opět jednou z výrazných částí *GM*, které i z hlediska celého díla znamenají zlomový bod. Jejich názvy vycházejí z názvů od sebe nepříliš vzdálených míst ležících v dnešní prefektuře Hjógo, na okraji Ósackého zálivu. Suma, ležící dnes uvnitř města Kóbe, je místem, kam Gendži odchází do vyhnanství, Akaši, ležící zhruba deset kilometrů západně, je potom místo, kde v další kapitole nalézá útočiště u bývalého guvernéra tamější provincie Harima.

Je to právě Gendžiho vyhnanství a jeho následný návrat v ještě větší slávě, které lze považovat za jeden ze zlomových bodů tohoto heianského příběhu. Jeho hrdina zde v nepříznivé politické situaci volí v podstatě dobrovolný exil v místě nepříliš vzdáleném hlavnímu městu, který lze chápat jak jako preventivní krok zabraňující mnohem horšímu vyhnanství do vzdálenějších končin, tak jako politický manévř ve prospěch svého nemanželského syna a snad i jako akt pokání.³⁵⁷ Podstata Gendžiho provinění není specifikována a on sám trvá na tom, že je neviný. Jednu z příčin, hněv mocné bývalé císařovny Kokiden, matky nově na trůn nastoupivšího císaře Suzakua, mohl způsobit Gendžiho románek s její mladší sestrou Oborozukijo. Tu měla Kokiden v úmyslu provdat právě za Suzakua, ale po aférce s Gendžim to již nepřipadá v úvahu. Ať bylo Gendžiho konkrétním prohřeškem cokoli, můžeme za motivaci pro jeho vyhnání považovat mocenské ambice paní Kokiden a jí blízkých.

Haruo Shirane ve své knize *The Bridge of Dreams* interpretuje Gendžiho příběh v kontextu dobové politiky a sleduje paralelu s mocným rodem Fudžiwarů, kteří po značnou část období Heian zaujíмали funkce regentů a díky své sňatkové politice tak udržovali faktickou kontrolu nad císařským trůnem. O kapitolách 1 až 14 pak říká:

Jednou z pokračujících narativních linek od kapitoly „Kiricubo“ do kapitoly „Miocukuši“ (Osamělý kůl v řece a láska bez hranic) je tak postupné naplňování císařovy touhy po císařské moci, byť se tak děje po jeho smrti. Tím, že dovede Gendžiho do Akaši a tím že pokará [vládnoucího] císaře Suzakua, otevírá duch císaře [Kiricubo] cestu pro návrat hlavního hrdiny do hlavního města a pro nástup syna dámy z Vistáriové komnaty na trůn. Císař

³⁵⁷ Shirane, *The Bridge of Dreams*, 1987, s. 13–14.

konečně dosahuje toho, co nedokázal během života a co se nikdy nepodařilo žádnému císaři vládnoucímu kolem poloviny období Heian: získává kontrolu nad nástupnictvím.³⁵⁸

Během kapitol Suma a Akaši tak dochází k politickým změnám, které jsou dokončeny v následující kapitole Miocukuši s Gendžiho grandiózním návratem do hlavního města a nástupem na politický vrchol. Nemění se však jen politická situace, ale i hrdina samotný. Ten po omilostnění, návratu z vyhnanství a následném dosazení do nejvyššího úřadu ministra středu již nepřipomíná vášní ovládaného nezodpovědného mladíka, ale jeho chování začíná odpovídat jeho postavení. Kromě toho, že v tomto úseku *GM* dochází k výrazným změnám na úrovni příběhu, Shirane rovněž dodává, že kapitola Suma se proslavila a sloužila jako zdroj pro mnohé odkazy v pozdější literární tvorbě díky svému tónu, stylu a rétorické komplexnosti.³⁵⁹ V textu můžeme sledovat jak řadu básnických technik, tak i bohaté narážky nejen na japonskou, ale i na čínskou literaturu a poezii, což zde umožňuje velmi vděčné téma vyhnanství, které mělo v literaturách obou zemí řadu precedentů. Shirane dokonce upozorňuje na typickou zápletku vyhnání mladého šlechtice, kterou i v dřívějších japonských příbězích *monogatari* sleduje Orikuči Šinobu 折口信夫.³⁶⁰

Kapitole Suma odpovídají v *NMIG* kapitoly 17 a 18 a začátek kapitoly 19. Kapitola Akaši, která i v *GM* přímo navazuje na kapitolu Suma (což v *GM* zdaleka není samozřejmostí) je potom reflektována v kapitolách 19, 20 a 21. Z tohoto hlediska je zajímavé to, že zde můžeme sledovat přechod z druhé do třetí desítky kapitol a ověřit poznatek Jamagučiho Takešiho, který tvrdí, že zhruba po každých deseti dílech Tanehiko dělá krok k větší věrnosti originálu.³⁶¹ Protože by zpracování celých kapitol Suma a Akaši a jejich ekvivalentu v *NMIG* bylo příliš objemné, zaměřil jsem se na konec kapitoly Suma, kde přichází bouře přinášející velké změny, a začátek kapitoly Akaši, kde se Gendži seznamuje s bývalým guvernérem provincie Harima a jeho dcerou. Před samotným výčtem jednotlivých událostí však ještě velmi stručně shrnu předcházející příběh.

5.4.1 Události

Po smrti Júgao v minulém úseku je Gendži okouzlen mladou Murasaki (paní Fialka), kterou se mu nakonec podaří získat, aby ji mohl vychovat a později se s ní oženit. Prožívá románky

³⁵⁸ Shirane, 1987, s. 7–8. Doplněny informace v závorkách, včetně českého překladu kapitoly Miocukuši.

³⁵⁹ Tamtéž, s. 20.

³⁶⁰ Tamtéž, s. 3.

³⁶¹ Jamaguči, 1972, s. 371.

s dalšími ženami a jeho manželka Aoi no Ue (paní Cesmína) mu v deváté kapitole porodí syna a následně umírá. V následující kapitole, nazvané Sakaki (Posvátný strom), je odhaleno Gendžiho milostné dobrodružství s Oborozukijo (paní Zamlžená luna), mladší sestrou Kokiden, což je považováno za jeden z důvodů Gendžiho vyhnání. V této kapitole také umírá Gendžiho otec, což přispívá k tomu, že moci se silněji chápe bývalá císařovna a jí blízcí.

Na začátku kapitoly Suma se dozvídáme, že Gendži upadl v nemilost a začíná se připravovat na odchod do vyhnanství. Tyto přípravy spočívají hlavně v loučení s jeho blízkými, mezi nimiž jsou například rodiče jeho zesnulé ženy Aoi, švagr a přítel Tó no Čúdžó, jeho milovaná Murasaki, jeho nevlastní matka Fudžicubo (dáma z Vistáriové komnaty), ke které přilnul až příliš, a další. Dále se Gendži vydává na cestu do Sumy, kde se musí smířit s osamělým životem na venkově, zoufale odstřižen od společenského života v hlavním městě, se kterým ho pojí pouze občasná korespondence. Shirane v kapitole Suma vidí jistou spojitost s první císařskou básnickou sbírkou *Kokin wakašú*, jejíž osmý svazek je věnován loučení a devátý cestování. Zatímco námětem básní na rozloučenou je většinou smutek loučících se, básně cestovní často vyjadřují stesk a osamění člověka, který se ocitl daleko od hlavního města.³⁶²

Po nějaké době strávené v Sumě začíná zkoumaný úsek:

(I) Člen družiny Jošikijo vzpomíná na dceru bývalého guvernéra z Akaši, momentálně mnicha, a posílá jí dopis. Mnich z Akaši by rád nabídl dceru Gendžimu, ale jeho žena je skeptická. (II) Po Novém roce dochází k dojemnému setkání Gendžiho s jeho přítelem Tó no Čúdžóem, který jej přijel tajně navštívit. (III) První den třetího měsíce na den hada Gendži povolá zaříkavače učení Stínu a Světla, aby vykonal očistný obřad. (IV) Při obřadu na pobřeží se po Gendžiho básni, kde mluví o své nevině, strhne prudká bouře a všichni se utíkají schovat. (V) Gendži má sen o Dračím králi, který jej zve do své podmořské svatyně (Zde končí kapitola Suma a začíná kapitola Akaši). (VI) Gendži dostává dopis od Murasaki a dozvídá se, že v hlavním městě bouři vnímají jako zlé znamení. (VII) Gendži se modlí k božstvu Sumijoši. Zanedlouho bouře ustává a Gendži si to vykládá jako milosrdenství bohů. (VIII) Gendžimu se zjevuje duch jeho otce, který ho nabádá k opuštění zálivu a říká, že promluví i se svým dalším synem, stávajícím císařem. (IX) Gendžiho přijíždí pozvat loď bývalého mnicha z Akaši, který k tomu byl vyzván podivnou bytostí. (X) Gendži se stěhuje

³⁶² Shirane, 1987, s. 19.

s pár věrnými do Akaši. (XI) Gendži se častými hovory sbližuje s mnichem z Akaši a zaujme ho i jeho dcera, o které slýchává. Gendži s mnichem spolu hrají na hudební nástroje. (XII) Gendži, pobídnut mnichem, navazuje vztah s jeho dcerou, paní z Akaši. (XIII) V hlavním městě se objevují špatná znamení: císaři se po zjevení jeho otce zhoršuje zrak, umírá jeho děd, bývalý ministr po pravici, a císařova matka, paní Kokiden, onemocní. (XIV) Vztah Gendžiho s paní z Akaši se prohlubuje a Gendži o něm zpravuje i Murasaki. (XV) Po novém roce je Gendži omilostněn a císař jej volá zpět do hlavního města.

Když už se Gendži připravuje k odjezdu, ukazuje se, že paní z Akaši je těhotná a Gendži cítí lítost, že by ji měl opustit. Následuje delší pasáž popisující setkání Gendžiho s paní z Akaši, kde mu předvede svou hru na hudební nástroj *só no koto*, kterou je princ okouzlen. Loučí se s paní z Akaši a dává jí na památku svůj šat. Loučí se i se smutnicím bývalým guvernérem a slibuje, že na dívku nezapomene. Poté se vydává na cestu zpět do hlavního města.

V *NMIG* jsou události předcházející zkoumanému úseku odlišné, proto si i zde dovolím krátké shrnutí situace:

Micuudži po minulém zkoumaném úseku zjišťuje, že ztracený meč nebyl jediným pokladem, který byl Ašikagům odcizen, a dále zasvěcuje své úsilí potřebám šógunátu. Snaží se získat další ztracené poklady: zrcadlo a kartu s básní, a hatí Sózenovi uzavírání spojení a přitom, jako vždy, uniká z nebezpečných situací. Stejně jako Gendži získává Micuudži mladou Murasaki (která se zde dokonce jmenuje stejně) a stejně tak přichází o svou manželku, Futaba no ue. Na rozdíl od Gendžiho, jehož vyhnanství lze považovat za překvapení, pracuje Micuudži vědomě na tom, aby se do vyhnanství dostal. Již od dřívějších kapitol si zakládal na pověsti záletníka, aby mu otec nemohl předat nástupnictví na úkor staršího bratra, ale když si později usmyslí, že by měl zamezit spojení Jamany Sózena s jeho mladším bratrem Jamanou Sónjúem, který se usídlil právě v Akaši, začne aktivně usilovat o vyhnání do těchto končin. Proto předstírá zájem o Kacuragi, mladší sestru Tojoši, která ji chtěla provdat za Jošihisu, který se po abdikaci svého otce Jošimasy stal šógunem. Poté, co se Micuudžiho záměrně vykonstruované skandály (vztahy s Karaginu z druhého zkoumaného oddílu, s manželkou jeho otce, Fudži no kata a s Kacuragi) provalí, odchází tento dobrovolně do vyhnanství v Sumě. Samotnému pobytu v Sumě opět předchází loučení, kde se mísí smutek z oddělení s řadou strategických zaopatření na dobu Micuudžiho nepřítomnosti, které mají zabezpečit jeho blízké, protože na pozadí Micuudžiho odchodu se v hlavním městě rozpoutává boj mezi jednotkami Jamany Sózena a Otagawy Kacumota.

Během této odchodové fáze také dochází k uzavření mnoha nedořešených dějových linek. Dosti náhle končí například hledání ztracených ašikagských pokladů. Znovu se zde objevuje Kawadžiró, který se neukázal od druhého zkoumaného úseku, a snaží se přimět Micuudžiho k sebevraždě tím, že hrozí zničením posvátného meče a zrcadla. Micuudži však v tuto chvíli vysvětlí, jak oba tyto artefakty již dříve získal, a nepřítelům (v čele se Sózenem) podstrčil falzifikáty. V tuto chvíli se Kawadžiró pokusí Micuudžiho alespoň zastřelit šípem, ale trefuje místo toho svou starou matku Iwane, která také usilovala o Micuudžiho život. Zjišťuje se také, že Iwane byla nejen matkou Kawadžiróa, ale také matkou Kogiku z prvního zkoumaného úseku. Tím tedy rukou vlastního příbuzného zahyne další člen této ke zlu náchylné rodiny (Dorozó, Kogiku, Šinonome, Iwane) a v podstatě se tak chýlí ke konci i obrovský dějový oblouk, který se táhl od prvního dílu *NMIG* a byl velkým zdrojem záporných postav i karmického ponaučení.

Když se takto uzavře řada dějových linek, odjíždí Micuudži se svou družinou do Sumy a poté, co se tam usadí a prožijí několik krátkých příhod, během jedné z nichž například Micuudži hravě zastaví vraha, který mu usiluje o život, začínají konečně události, které odpovídají zkoumanému úseku.

1) Jednoho dne Micuudžiho v Sumě nečekaně navštíví Takanao. Ten říká Micuudžimu, že mu posílal tajné zprávy, ale že mu chce vyprávět i o lidech, které Micuudži zanechal v hlavním městě. 2) Micuudži Takanaovi připomíná vyprávění o dceři Sónjúa (z 3. dílu *NMIG*) a přiměje ho, ať mu napíše dopis. 3) Sónjú se baví se svou manželkou o tom, že by chtěl dát svou dceru Asagiri Micuudžimu. Manželka je skeptická. 4) Asagiri v rozhovoru se služebnou Čidori prozrazuje, že se Micuudžiho necítí hodna, protože nezná zvyky hlavního města. Čidori ji utěšuje. 5) Nikki Jošikijo přijíždí do Sumy, Korekiči se vrací s tím, že Takanaův dopis Asagiri předala otci a Takanao se vydává zpět do hlavního města (zde končí 18. díl *NMIG*). 6) Micuudži se setkává s rybáři, které přinesly dary moře, odměňuje je a jedné tiché vzadu dává svůj svrchník. 7) Micuudži nechává udělat očistný obřad od horského askety jménem Kitokuin, kterého sehnal Naminai, jeden z Micuudžiho družiny. 8) Poté, co Micuudži při obřadu pronese báseň o své nevině, se strhne bouře a všichni se utíkají schovat. 9) Micuudžimu se zjeví ve snu žena, která odhaluje, že ve skutečnosti vykonal rituál proti Sózenovi a jeho synovi a láká ho do podmořského království Dračího krále. 10) Bouře přetrvává, Jošikijo navrhuje návrat a někteří obviňují Kitokuina, který někam zmizel. 11) Micuudži a jeho druhové se modlí k bohům. 12) Micuudži ve snu vidí Širaito a paní Tojoši. Udeří blesk, který Širaito spálí na prach a paní Tojoši zapálí rukáv, který Micuudži utrhne,

čímž ji zachrání. 13) Bouře ustává. 14) Micuudžimu se opět zjevuje tajemná žena a láká ho do podmořského království, ale Micuudži se nenechá svést a žena ráno mizí. 15) Micuudži se dovtipí, že se jedná o čáry, a když žena přichází i příští noc, zasáhne ji šípem, který ruší kouzla, a ukazuje se, že se jednalo o Kitokuina. 16) Zjišťuje se, že Kitokuina poslal společně s Naminaiem Sózen, aby zabili Micuudžiho, ale Micuudži obrátil Naminaie na svou stranu. 17) Kitokuin říká, že on se k Micuudžimu přidat nemůže, protože vyrůstal jako vazal Jamanů a nemůže se proti nim obrátit. Následně páchá sebevraždu. 18) Přichází Tamaki, Korekičiho manželka, a přináší zprávy z hlavního města. Vypráví o zásahu Širaito a paní Tojoši bleskem, ke kterému došlo v hlavním městě, a o tom, jak Tojoši nechce omilostnit Micuudžiho. Zároveň přináší zprávu od Murasaki. 19) Micuudži mluví o tom, že vůči Tojoši necítí zášť a ukazuje i rukáv, který má u sebe. 20) Další noci se Micuudžimu zjevuje duch jeho matky Hanagiri a nabádá ho, aby opustil zátoku. Micuudži namítá, že nemá kam jít, ale Hanagiri mu říká, že už mu předtím slibovala, že ho spojí se Sónjúem, a naznačuje mu, že pro něj právě přijíždí loď. Hanagiri mizí s tím, že ještě jde za Micuudžiho bratrem, stávajícím šógunem. 21) Druhého dne ráno skutečně přijíždí loď od Sónjúa a Micuudži je zván do Akaši. 22) Micuudži souhlasí s tím, že ví, že Sónjú se nechystá podpořit svého bratra Sózena, protože má u nich v domácnosti zvěda – služebnou Čidori (zde končí 19. díl *NMIG*). 23) Sónjú ubytovává Micuudžiho ve svém bohatém sídle. 24) Micuudži se dozvídá, že zatím k jeho sídlu v Sumě přijeli Sózenovi vojáci, ale že je pak smetla přílivová vlna, asi díky Micuudžiho modlitbě. 25) Gendži se sbližuje se Sónjúem a zaujme ho i jeho dcera Asagiri, o které slýchává. 26) Zjišťujeme, že Asagiri je do Micuudžiho zamilovaná od doby, kdy se za ním vydala přestrojená za rybářku. 27) Micuudži se Sónjúem hrají na hudební nástroje. 28) Micuudži, pobídnut Sónjúem, navazuje vztah s jeho dcerou, Asagiri. 29) V hlavním městě se kromě bojů (o kterých skoro není řeč) dějí další nepříjemnosti: Na šógunovo sídlo v Muromači udeřil blesk, paní Tojoši je nemocná a Jošihisa má problémy s očima. Tojoši ale o omilostnění Micuudžiho nechce ani slyšet (zde končí 20. díl *NMIG*). 30) Čidori pobízí zdráhající se Asagiri, aby se více sblížila s Micuudžim, matka ji nabádá k opatrnosti. 31) Po Sónjúově pozvání Micuudži začne Asagiri navštěvovat pravidelně a jejich vztah se prohlubuje. 32) Jednoho dne Micuudži osloví Čidori s tím, že neobjevil žádné posly od Sózena, kteří podle Čidori tajně přicházejí do Sónjúova sídla. Čidori mu prozradí, že zpráva byla jen její strategií, jak Micuudžiho přimět za Asagiri docházet. 33) Micuudži má obavy, co by si pomyslela Murasaki, kdyby se dozvěděla o jeho vztahu s Asagiri, a píše jí dopis. 34) Přijíždí Jusa Kunisuke se zprávou, že Jošihisa se rozhodl Micuudžiho omilostnit. Micuudži říká, že se vrátí, až Kacumoto porazí Sózena.

Porovnáme-li ekvivalentní události v tabulce, bude vypadat následovně:

události <i>Gendži monogatari</i>	události <i>Nise Murasaki inaka Gendži</i>
I	2, 3
II	1, ~5
III	7
IV	8
V	~9
VI	18
VII	11, 13
VIII	20
IX	21
X	22, 23
XI	25, 27
XII	28
XIII	29
XIV	~30, 31, 33
XV	34

Tabulka 7: Srovnání událostí částí 12. a 13. kapitoly *GM* s odpovídajícím úsekem *NMIG*

Zde vidíme, že 22 z celkových 34, tedy zhruba dvě třetiny událostí *NMIG* ve zkoumaném úseku, vychází z událostí v *GM*. Události bez ekvivalentu, tedy události přidané Tanehikem, jsou označeny čísla 4, 6, 10, 12, 14, 15, 16, 17, 19, 24, 25 a 32. Tyto události můžeme rozdělit do čtyř větších celků. Události 4, 6, 25 a 32 rozvíjejí postavu Asagiri, události 10, 14, 15, 16 a 17 zprostředkovávají příběh horského askety Kitokuina a jeho snahy sprovodit Micuudžiho ze světa, událost 24 navazuje na očištný rituál a konečně události 12 a 19 se týkají smrti Širaito a dramatizují neštěstí, které potkává paní Tojoši. Vypuštěna není v tomto úseku žádná z významných událostí *GM*.

Gendži v tomto úseku navazuje vztah s mnichem z Akaši, se kterým se dříve nesetkal, ale nejedná se o postavu v příběhu zcela novou. Je totiž, dokonce i se svou dcerou, zmíněn již v páté kapitole *GM*, kde Gendžimu jistý Jošikijo vypráví příběh mnicha a jeho atraktivní dcery, jejíž nápadníci mu nejsou dost dobří a který dceru nabádá, že pokud jej přežije a stále nenajde vhodného manžela, ať se raději utopí v moři. V *NMIG* také najdeme v odpovídající pasáži (6. díl) o Sónjúovi zmínku a dokonce, jak už jsem poznamenal při analýze

předchozího zkoumaného úseku, zazněl jeho příběh již i ve třetím díle *NMIG*, když Takanao dává k dobru vyprávění o tom, jak se sám stal jedním z neúspěšných nápadníků a vystřelil si ze Sónjúa. V *GM* a v *NMIG* dokonce dvojnásob, se tedy jedná o pasáž, jejíž příchod se dal předpokládat. Stejně jako Čechovova puška musí vystřelit, když je zmíněna, můžeme i od Gendžiho očekávat, že se setká se zajímavou dívkou, pokud jsou její půvaby popsány v textu.

Kapitola Akaši byla zřejmě jedním z milníků, ke kterým Tanehiko při tvorbě *NMIG* směřoval, a jak jsem zmínil, je možné, že i proto do diskuze o deštivé noci zařadil paní Akaši namísto příběhu o Júgao a o její dceři, která se v *GM* objeví až výrazně později. Byť v době tvorby těchto kapitol už mu muselo být jasné, že *NMIG* bude pokračovat i dále, vidíme v části odpovídající kapitole Suma patrnou snahu ukončit nedořešené dějové linky. Svědčí o tom například již zmíněné náhlé ukončení hledání ztracených pokladů, ke kterému dojde před Micuudžiho odjezdem do Sumy, ale také například nečekaný konec Širaito (dříve známé jako Kogiku), kterou o život připraví blesk. Snad ještě větším antiklimaxem je potom smrt Sózena, která přichází nedlouho po zkoumaném úseku. O jeho smrti se dozvídáme pouze zprostředkovaně a ve srovnání s dřívějšími úseky, kde se zdálo, že Tanehiko musí vynakládat nemalé úsilí, aby vytvořil záporné postavy a našel v *GM* zárodky konfliktu, které by mohl ve svém díle využít, zde zdaleka nevyužívá možností spektakulárního konce dosavadního hlavního antagonisty. Zvolené řešení lze pravděpodobně vysvětlit věrností *světu Óninki*, v jehož rámci není Jamanovým nepřítelem Micuudži (potažmo Ašikagové), ale Hosokawa (Otogawa) Kacumoto.

Ve zkoumaném úseku také vidíme v *GM* například několik zmínek o tom, že Jošikijo, který je členem Gendžiho družiny a již od dřívějška si myslí na dceru mnicha z Akaši, nese nelibě Gendžiho kroky vedoucí ke sblížení s ní. Není těžké si představit, že v počátečních kapitolách *NMIG* by toto mohlo být rozvedeno do většího konfliktu, ale zde tato možnost zůstává naprosto nevyužita. Naopak se zdá, že postava Jošikija Tanehikovi činila jisté potíže, což rozeberu v sekci postavy. Tanehiko zde tedy volí konzervativnější přístup a nerozvíjí novou dějovou linku. Ve zkoumaném úseku je sice několik přidáných pasáží, ale všechny jsou také záhy uzavřeny.

Asagiri, odpovídající paní z Akaši, se sice zpočátku projevuje aktivněji než její protějšek, ale další události již kopírují *GM*. Příběh Kitokuina je postaven na atraktivní postavě

mystickými silami nadaného zařikávače učení Stínu a Světla.³⁶³ Tanehiko zde jeho postavu spojuje s Gendžiho viděními a jeho zlé úmysly rozvíjí daleko nad rámec událostí v *GM*. V rozsahu několika málo stran je však Kitokuin přemožen a umírá, aniž by toto intermezzo mělo jakýkoli vliv na další dění. Nepříliš podstatná pasáž o tom, jak je Sózenovo vojsko smeteno přílivovou vlnou, má asi dodat na důležitosti předchozímu rituálu, ale vzhledem k tomu, že nikdo z protivníků nepřežije, neústí tato událost v další dění. Nakonec zmínka o blesku, jenž zasahuje Širaito a zapaluje šat její paní Tojoši, je pouze dramatizací nepříznivých znamení, která stíhají hlavní město, a zatímco smrt Širaito mnoho příběhových možností uzavírá, k otevření možností nových tato událost nevede.

Za pozornost zde stojí i zachování událostí, které postrádají dynamiku, což je v dřívějších zkoumaných úsecích *NMIG* nevídané. To je patrné například v tom, jak je událost XI převedena do událostí 25 a 27 v *NMIG*. Delší pasáž, kde mnich z Akaši hraje na loutnu *biwa* a vypráví Gendžimu o hudebních dovednostech své dcery, je přenesena do *NMIG* v obdobné délce. Událost 27 tak zabírá asi 6 stránek, tedy zhruba 15 % dvacátého dílu *NMIG*, což je v kontrastu s přístupem, který jsme mohli vidět například v prvním dílu *NMIG*, kde jsou velmi výrazně zredukovány popisy emocionálních stavů císaře, které nejsou zásadní pro posun děje. Tanehiko sám zařazení dlouhého úseku, který nepřináší posun v ději, komentuje v jedné ze svých poznámek, vydělené z běžného toku textu rámečkem, takto: „Mnichovo dlouhé vyprávění je jeho vyjádřením lásky ke své dceři, a protože jsem si říkal, že kdybych je jako zbytečné vypustil, změnilo by se vyznění této kapitoly, přepsal jsem jeho většinu do dnešního jazyka (...).“³⁶⁴ Z toho lze usuzovat, že si byl sám změny vědom, ale že zde zvítězila touha po zachování vyznění původního textu, což také nekoresponduje s jeho přístupem v dřívějších částech.

Proměna Tanehikova přístupu je patrná také na celkovém vyznění Micuudžiho vyhnanství. Micuudži v *NMIG* celkově působí jako velmi předvídavý, často je o několik kroků napřed před svými nepřáteli a zřídka kdy se pouští do činností, které by neměly hlubší význam. Ač se to někdy čtenář dozvídá až retrospektivně, bývají Micuudžiho kroky vedeny snahou ochránit ašikagský rod i blaho země. I jeho vyhnanství do Sumy je zde součástí plánu, který má zabránit Sózenovi ve spojení sil s jeho bratrem Sónjúem. Avšak poté, co Micuudži dovede do konce své dlouhé a nesnadné úsilí o to, aby byl vyhnán, kterému musel obětovat

³⁶³ V originále *onmjódži* 陰陽師, tedy mistr již zmíněného *onmjódó* (viz poznámka 318).

³⁶⁴ Rjútei; Suzuki, svazek 1, 1995, s. 696.

své dobré jméno, se ukazuje, že Sónjú vlastně žádnou hrozbou není a snad ani nebyl. Micuudži kvituje, že Sónjú nikdy neměl v úmyslu se se svým bratrem spojit a že se jedná o v jádru dobrého, byť trochu výstředního muže, což otevírá dveře Micuudžiho vztahu s jeho dcerou Asagiri. Tanehiko zde tímto umožnil vznik vztahu, který je i v *GM* velmi významný, ale obětoval tak zaprvé gradaci díla, kdy dlouhou dobu budované napětí přichází vniveč, zadruhé pak jistou část Micuudžiho charakteru, který, dříve vždy bezchybný, předvídavý a efektivní, zde vlastně nic nevyřeší a naopak je částečně vmanipulován do vztahu s Asagiri a začíná projevovat i svou emocionální zranitelnost.

5.4.2 Postavy

Již jsem uvedl, že tento zkoumaný úsek je z hlediska celého díla výrazným bodem změny, což platí i pro jeho protagonistu. Dalo by se říct, že skrze vyhnanství a následovný návrat dochází u Gendžiho (kterému je v té době kolem 27 let) k přerodu z nadaného, ale neuvážlivého mladíka v mocného muže. Shirane o mladém Gendžim píše takto: „Stejně jako jeho literární předchůdce, hrdina *Ise monogatari*, je i mladý Gendži vášnivým a subverzivním mladíkem, jehož přestupky nakonec vedou k jeho vyhoštění a k vyhnanství.“³⁶⁵ I když Micuudži sdílí některé Gendžiho, převážně vnější, rysy, rozhodně jeho jednání, vždy v zájmu rodu, nelze označit za subverzivní a snad ani za vášnivé. Nakonec i v tomto zkoumaném úseku vidíme v události 14, jak Micuudži odolává svodům Kitokuina, který se s pomocí kouzel vydává za krasavici a chce Micuudžiho zatáhnout do moře: „Byla tak krásná, že běžný člověk by byl hned poblouzněn, ale v Micuudžiho povaze nebylo podléhat chtíci...“³⁶⁶ Utlumení těchto Gendžiho vlastností tak vlastně vede k přiblížení k Micuudžimu.

Jako přechodový rituál zde lze vnímat právě bouři, ke které dochází na přelomu kapitol Suma a Akaši. Ta je vykládána různě: jako symbol přeměny z mladíka v muže, jako prostředek zásahu nadpřirozena, jako hněv bohů nad Gendžiho tvrzením o své nevině, nebo jako očista jeho provinění.³⁶⁷ Ačkoli Gendži se považuje ve věci svého vyhnanství za nevinného, stále je vinen tím, že s Fudžicubo, jednou z žen svého otce, zplodil syna, který se později stane korunním princem, potažmo císařem. Pokud bychom bouři vnímali jako jistou očistu, byl by to další bod, ve kterém se Gendži přiblíží samozřejmě nevinnému Micuudžimu, který

³⁶⁵ Shirane, 1987, s. 12.

³⁶⁶ Rjútei; Suzuki, svazek 1, 1995, s. 656.

³⁶⁷ Shirane, 1987, s. 14–15.

v *NMIG* aféru se svou nevlastní matkou pouze předstíral a problematiky viny a nevinu zde tedy do jisté míry ztrácí hloubku. Micuudžiho totiž vnitřně pocit viny netrápí, i když stále musí čelit kritice těch, kteří hrané aféře uvěřili. Kontrast Gendžiho vnitřního konfliktu a Micuudžiho konfliktu vlastního prospěchu s prospěchem společenským je také jedním z nejzákladnějších rozdílů mezi těmito postavami.

Kromě toho, že Gendži se svým vyspíváním přibližuje již od počátku serióznímu Micuudžimu ale můžeme sledovat i jisté přiblížení Micuudžiho ke Gendžimu. To lze ilustrovat například na vývoji jeho vztahu s Asagiri. Micuudži, zvyklý držet situaci ve svých rukou, se zde se Sónjúem sblíží na popud ducha své zesnulé matky a když mu Sónjú nabízí svou dceru, Micuudži neodmítá hlavně proto, aby si Sónjúů nezneprátelil. K prohloubení vztahu pak přispívá i Asagirina služebná Čidori, kterou jako zvěda dříve k Sónjúovi dosadil Micuudži. Ta svému pánovi podá zprávu, že k Sónjúovi tajně dochází poslové od Sózena. Micuudži to chce prošetřit, a tak použije vztah s Asagiri jako záminku k monitorování situace. Když se pak však Micuudži dozvídá, že žádná komunikace se Sózenem neprobíhala a Čidori tímto pouze chtěla Micuudžiho popostrčit do náruče Asagiri, vztah pokračuje, a když se Micuudži má vracet do hlavního města, propadá dokonce melancholické náladě, což ho vede ke vzpomínkám na jeho strastiplnou minulost³⁶⁸. Micuudži tak v tomto vztahu působí velmi pasivně a vyobrazení jeho emocí je věnováno více prostoru než v předchozích případech. To, že se neustále intrikující Micuudži stává v tomto případě sám obětí laskavých intrik Čidori, může být na jedné straně vnímáno jako humor ze strany Tanehika, na druhé straně to pro postavu Micuudžiho poskytuje jakousi omluvu toho, že se zapletl s jinou ženou než se svou Murasaki, a do jisté míry to zachovává jeho morální bezúhonnost.

Micuudžiho myšlenkové pochody a obavy můžeme sledovat i na jiných místech. Kromě toho, že si (stejně jako Gendži v *GM*) dělá starosti, co na jeho nový vztah bude říkat Murasaki, kterou zanechal v hlavním městě, projevuje zde i obavy, jak bude reagovat jeho přítel Takanao. Ten zde totiž již od třetího dílu je v roli Asagirina nápadníka a bere tak na sebe částečně roli postavy Jošikija z *GM*, což vidíme i v následující tabulce týkající se vybraného úseku.

³⁶⁸ Viz např. Rjútei; Suzuki, svazek 2, 1995, s 27.

	postavy <i>Nise Murasaki inaka Gendži</i>	postavy <i>Gendži monogatari</i>
1	Micuudži	Gendži
2	Akamacu Taró Takanao	Tó no Čúdžó; ~Jošikijo
3	Jamana Sónjů	mnich z Akaši
4	Sónjůova žena Mašiba	žena mnicha z Akaši
5	Sónjůova dcera Asagiri	paní z Akaši, dcera mnicha z Akaši
6	Nikki Jošikijo	Jošikijo
7	Korekiči	Koremicu
8	horský asketa Kitokuin	zaříkávač učení Stínu a Světla
9	paní Tojoši	paní Kokiden
10	Korekičiho žena Tamaki	posel od Murasaki
11	Murasaki	Murasaki
12	duch Micuuziho zesulé matky Hanagiri	duch Gendžiho otce, císaře Kiricubo
13	Jusa Kunisuke	(otec Murasaki)
14	Čidori	∅
15	rybárky	∅
16	člen Micuudžiho družny Naminai	∅
17	Širaito	∅
18	Sózenovi vojáci	∅

Tabulka 8: Srovnání postav z částí 18. až 21. dílu *NMIG* s postavami odpovídající části *GM*

Právě postava Micuudžiho přítele Takanaa je v tomto úseku z hlediska vztahu ke *GM* nejsložitější. Již od dřívějších kapitol jsme zvyklí, že Takanao svými činnostmi a vztahem k Micuudžimu v mnoha případech koresponduje s postavou Tó no Čúdžóa. Již v počátku na sebe bere i roli nápadníka Asagiri, což není jednoznačně vysvětlitelné, ale možný důvod jsem nastínil již v minulém zkoumaném úseku. To, že na sebe jedna postava *NMIG* bere roli více postav *GM*, je vcelku běžné, i když to často bývá spjato i s dramatickým efektem toho, že jedna postava odhaluje svoji dvojí, v některých případech dokonce trojí identitu. Pokud by tedy Takanao vykonával funkci dvou postav, nebylo by na tom v zásadě nic neobvyklého. Zde se ale z nějakého důvodu objevuje i postava Nikkiho Jošikija (který se ukáže být legitimním synem Nikkiho Kijonosukeho a nevlastním bratrem podlého Kawadžiróa), který zde pak působí v podstatě nadbytečně, protože se ukazuje, že stejně jako Takanao má jistý vztah s mnichem z Akaši a působí zde jako styčný bod, který však už existuje. I když jsme

již dříve viděli, že Tanehiko některé motivy z *GM* využil i dvakrát, bývalo to zpravidla použití v jiném kontextu, které v důsledku mělo jiný efekt. Zde k ničemu takovému nedochází a jako jediné vysvětlení tohoto jevu bych si troufl označit Tanehikovu vědomou snahu o přiblížení ke *GM*. Je možné, že poté, co uzavřel většinu otevřených dějových linek, které do *NMIG* sám přidal, chtěl zůstat věrnější ději své heianské předlohy, a proto představil i postavu Jošikija, přestože nebyl v příběhu potřeba ani pro představení Sónjúa, ani jako Micuudžiho sok v lásce. Zároveň toto vyvolává i dojem, že Tanehiko v této fázi již nevěnoval takovou péči konzistenci svého vlastního příběhu a nesnažil se všem událostem přiřadit vysvětlující (i když někdy dost spleť) příčiny, které byly často k vidění v dřívějších kapitolách.

Pohled na přehled postav ve zkoumaném úseku nám odhaluje, že ve zkoumaném úseku má více postav *NMIG*. Na tom můžeme sledovat, že i když se v některých případech Tanehiko snažil redukovat počet postav například zmiňovaným zdvojením rolí, nedá se říct, že by *NMIG* bylo v důsledku skutečně jednodušší, i když lze předpokládat, že vizualizace formou hojných ilustrací problém nepřehlednosti částečně řešila.

Je zde pět postav, které nemají v *GM* žádný ekvivalent, a jedna postava (řádek 13), která nemá ekvivalent ve zkoumaném úseku, ale jinak svůj protějšek v *GM* má. To je ze zkoumaných úseků zatím největší rozdíl, který lze částečně vysvětlit tím, že se jedná o objem textu odpovídající zhruba třem kapitolám *NMIG*, který je výrazně větší než u předchozích úseků. Dalším faktorem je také to, že postavy bez ekvivalentu jsou v zásadě postavami epizodními (15, 16, 18), anebo mají jenom méně významné role (13). Čistě Tanehikovou a v předchozích částech i významnou postavou je Širaito, která se však v tomto úseku objevuje pouze proto, aby zemřela.

Postava Čidori pak v *GM* také nemá ekvivalent a vystupuje hlavně jako postava, která podporuje Asagiri v jejím konání. Asagiri je ekvivalentem paní z Akaši (Akaši no ue), významné postavy *GM*. Oproti ženským postavám z předchozích zkoumaných úseků (konkrétně Karaginu/Ucusemi a Tasogare/Júgao) uvidíme u Asagiri o něco menší odchylku od její předlohy, ale jisté změny charakteru jsou také patrné.

V *GM* má paní z Akaši jakožto dcera bývalého guvernéra provincie Harima řadu půvabů, ale fakt, že vyrůstala mimo hlavní město, je pro ni překážkou při hledání partnera v tak vysokých kruzích, jaké si představuje její otec. Nejen, že může její venkovský původ některé její potenciální nápadníky odradit, ale i její vlastní dojem nepatřičnosti jí komplikuje

navázání vztahu. Když se o ni Gendži uchází, je k budoucnosti vztahu velmi skeptická, protože se domnívá, že ženám od dvora nemůže konkurovat, což je i myšlenka, se kterou se její matka snažila rozmluvit svému muži, mnichovi z Akaši, jeho plán nabídnout dceru Gendžimu. V zásadě tedy lze říct, že ačkoli má paní z Akaši řadu silných stránek, které se projevují i později v příběhu, její nejistota a pochybnosti jsou ve zkoumaném úseku dominantními rysy.

Asagiri naopak poprvé přichází na scénu, když se svěruje své služebné Čidori se svými obavami, že není Micuudžiho hodna. Vzápětí se ale (pravděpodobně na popud Čidori) vmísí mezi rybářky, aby si Micuudžiho prohlédla, a později, také v rozhovoru s Čidori, vyjadřuje, jak jím byla okouzlena. V kontrastu s těmito aktivními kroky je pak její opětovná pasivita, která je v duchu chování paní z Akaši. V *NMIG* jsou také zesíleny obavy, které ohledně budoucnosti své dcery vyjadřuje její matka Mašiba. Tento relativně běžný postup, kdy popis pocitů postav z *GM* je převeden do přímé řeči v *NMIG*, tak přenáší část obav z Asagiri na její matku. V kombinaci s trochu protichůdným střídáním pasivity a aktivity je výsledným efektem oslabení zřetelnější identity této postavy.

Zajímavou změnou je také proměna ducha Gendžiho zesnulého otce, císaře Kiricubo, v ducha Micuudžiho zesulé matky, Hanagiri. Nejzřejmějším důvodem pro tuto změnu je to, že v *NMIG* je Micuudžiho otec stále naživu. Zatímco v *GM* umírá Gendžiho otec v desáté kapitole a po jeho smrti dochází ke změně rozložení politických sil, v *NMIG* šógun Jošimasa pouze odstupuje a přenechává svůj post nejstaršímu synovi. Byť Tanehiko ve svém mísení heianského příběhu s realitou a legendami patnáctého století nedbal vždy na historickou fakticitu, to, že Ašikaga Jošimasa přežil válku Ónin a po své abdikaci na post šóguna se ještě zasloužil o budování tzv. kultury Východních hor (Higašijama 東山), bylo pravděpodobně natolik známo, že by výraznější změna mohla jít proti čtenářským očekáváním.

Zjevení ducha zesnulého rodiče, byť se nakonec jednalo o rodiče jiného, je v *NMIG* opět zdůrazněno. Zatímco Gendži před odjezdem do Sumy navštěvuje otcův hrob a vidí při té příležitosti jeho ducha, v *NMIG* dokonce Micuudži s duchem své matky mluví. Ta mu slibuje, že zapůsobí na Sónjúa, a přesně v duchu Micuudžiho *modu operandi* tak připravují promyšlený plán. Následné události tak mohou působit méně jako dílo náhody či osudu a více jako důsledek Micuudžiho činnosti. Samotné zjevení ducha v Sumě se pak již výrazně neliší, když duch v obou případech nabádá hrdinu k opuštění Sumy a slibuje zapůsobení na jeho sourozence, stávajícího vladaře. Zde opět dochází k jistému oslabení účinku, protože v případě *GM* je duch zároveň otcem současného císaře, ale v *NMIG* není Hanagiri v žádném

přímém příbuzenském vztahu s vládnoucím Jošihisou. Čistě logicky se však dá předpokládat, že zjevení ducha bude mít účinek i na osoby, které s ním nejsou příbuzensky spjaty. Každopádně jsou zde zřetelné i obtíže spojené s tvůrčí strategií, která spočívá v kombinaci dvou existujících zdrojů, jejichž styčné body nemusí fungovat ve všech situacích.

5.4.3 Ilustrace

Vzhledem k tomu, že rozpětí zkoumaného úseku odpovídá více než třem dílům *NMIG*, byl by počet ilustrací vyšší než 60 a jejich podrobná analýza by si zde vyžádala nepřiměřené množství prostoru. Proto zde zmíním pouze několik bodů, které považuji z hlediska kreativních strategií za zajímavé.

Ke zkoumanému úseku se vztahuje pět ilustrací z *Eiri Gendži monogatari*: jedna ke kapitole Suma a čtyři ke kapitole Akaši. Vidíme zde vyobrazení bouře, příchod posla od Murasaki, Gendžiho přesun do Akaši a jeho pobyt u mnicha. Po konci zkoumaného úseku pak ještě vidíme odjezd z Akaši a mnicha padajícího do vody. Ilustrace z *Eiri Gendži* často zachycují moře a svým zasazením do venkovského prostředí se tak liší od předcházejících kapitol, které se v zásadě odehrávaly v hlavním městě. I když v *NMIG* některé z příslušných ilustrací zachycují venkovské prostředí, je většina ilustrací situována v interiérech a zachycuje často komunikační situace rozhovoru či korespondence.

Zachyceno je málo akčních scén – není patrné, že by se Tanehiko snažil o zachycení více fyzické aktivity, než je popsána v textu. O zpestření ilustracemi se ale naproti tomu snažil v pasáži dlouhého rozhovoru s mnichem z Akaši spojeném se hrou na hudební nástroje, o jejíž atraktivitě pro čtenáře Tanehiko zřejmě sám pochyboval. Zde se mírně odklonil od pouhého zobrazování komunikujících postav a zařadil i retrospektivní ilustraci mnichova mládí, kdy se učil hře na *koto*, a ilustraci z Asagiriny pouti do svatyně božstva Sumijoši. Tyto retrospektivní ilustrace jsou ohraničeny dekorativním rámečkem, který je tak vyčleňuje i graficky, což svědčí o tom, že při výběru námětu ilustrace byla běžně upřednostňována rovina textu vypravovaná vypravěčem, tedy *primární text*³⁶⁹. Zároveň z tohoto můžeme usoudit, že nedostatek fyzické akce nutně za neatraktivní považován být nemusel.

U ilustrací můžeme sledovat prvky, které mohly podporovat dynamiku čtení, když pracují s fyzickým přechodem z jedné stránky na druhou. V devatenácté kapitole je to například

³⁶⁹ S pojmy primární a vložený text („primary text“ a „embedded text“) operuje Mieke Bal. (Viz Bal, 2017, kapitola „Levels of Narration“, s. 36–60.)

vidět na sekvenci ilustrací, které odpovídají události číslo 12. Na první vidíme Micuudžiho, jak se za deštivé noci dívá ven oknem v papírové stěně. Po otočení stránky pak vidíme druhou stranu téže papírové stěny, kolem níž se plíží Širaito s dýkou v ruce, a opodál stojící paní Tojoši. Čtenář tak může fyzicky nahlédnout za stěnu, která je zde tvořena stránkou knihy. Podobný efekt vidíme i v úvodu dvacátého dílu *NMIG*, kde na titulní ilustraci (následující po předmluvě) vidíme vyobrazenu Asagiri s Čidori a jednou další služebnou. Tato služebná drží v ruce dalekohled a nabádá Asagiri, aby se podívala. Na následující dvoustraně vidíme Micuudžiho s druhy tak, jak by byli vidět v dalekohledu.



Obrázek 17: *Nise Murasaki inaka Gendži*, 20. díl, 1. svazek, dvojstrana 2–rub a 3–líc. Na ilustraci vidíme postavy Micuudžiho a jeho společníků, jak by je viděla Asagiri v dalekohledu. Zajímavým efektem je nejenom zvětšení postav, ale i textu, který je obklopuje, což zesiluje iluzi optického přiblížení. (ARC Collection, Ritsumeikan University, hayBK03-0646-10)

Na další dvoustraně pak opět vidíme tytéž postavy ve stejných pózách, ale zezadu, čímž opět otočení stánky dostává efekt změny úhlu pohledu.

Jiný efekt, rovněž závislý na otáčení stránek, uvidíme ve dvojici ilustrací ke konci devatenáctého dílu *NMIG*, které odpovídají události 20 – zjevení Micuudžiho zesnulé matky

Hanagiri. Ta Micuudžiho nabádá, stejně jako duch zesnulého císaře nabádá v *GM* Gendžiho, aby opustil Sumu. Oproti předloze v *GM* však Hanagiri ještě dodává, že už pro Micuudžiho přijíždí loď. Na první ze dvou ilustrací vidíme, jak Hanagiri ukazuje vějířem na přijíždějící loď a Micuudži ji sleduje. Na druhé ilustraci vidíme procitnuvšího Micuudžiho, který sleduje závěsný květináč ve svém pokoji, jenž tvarem i umístěním odpovídá lodi z minulé stránky.



Vlevo **Obrázek 18:** *Nise Murasaki inaka Gendži*, 19. díl, 2. svazek, dvojstrana 16–rub a 17–líc.

Micuudžimu se zjevuje jeho zesnulá matka a říká, že pro něj přijíždí loď, na níž má opustit Sumu.

Vpravo **Obrázek 19:** *Nise Murasaki inaka Gendži*, 19. díl, 2. svazek, dvojstrana 17–rub a 18–líc.

Micuudži procítá ve svém pokoji a namísto lodi vidí závěsný květináč. (obě ilustrace ARC Collection, Ritsumeikan University, hayBK03-0646-10)

Spojení reálného květináče se snovou lodí vyzdvihuje Suzuki jako příklad elegantního *mitate*, jehož využití bylo Tanehikovou silnou stránkou.³⁷⁰ Zde můžeme sledovat další důležitý příklad interakce obrazové složky s psaným textem, kdy Tanehiko zjevně upravil text tak, aby mu umožnil využít vizuálního *mitate*, a podřídil tedy text potřebám ilustrace.

Ve dvacáté první kapitole pak naopak Suzuki nachází příklad strategie *jacuši*. Zde Micuudži kráčí v dřevěných sandálech zvaných *komageta* neboli koňské dřeváky v situaci, kdy jeho předobraz z *GM* jede na koni.³⁷¹ Vznesená představa Gendžiho na koni je tedy sražena do nutnější reality Micuudžiho v dřevácích.

Dalším bodem, na který si stran ilustrací v tomto zkoumaném úseku dovolím upozornit, je Tanehikův, zde potažmo i Kunisadův smysl pro detail. Ten můžeme sledovat například na postavě mnicha z Akaši. Ten se objevuje poprvé již ve třetím díle *NMIG*, když o něm vypráví Takanao. Když se pak znovu vyskytne v osmnáctém dílu, který vychází o šest let později,

³⁷⁰ Rjútei; Suzuki, svazek 1, 1995, s. 669.

³⁷¹ Rjútei; Suzuki, svazek 2, 1995, s. 13.

můžeme vidět, že některé zařízení jeho domu zůstává naprosto stejné. Zároveň však jsou prostory často zobrazeny z jiných úhlů, což znamená, že nedochází k pouhému okopírování již existujících scén, ale je nabízen opět nový pohled na tutéž lokaci, který může napomoci i lepší celkové představě o jejích prostorových dispozicích. Tato pečlivá práce tak mohla opět přispět k hlubšímu čtenářskému prožitku a lze (společně například s Emmerichem) předpokládat, že za ním stojící dbalost detailů a řemeslná zdatnost autorského dua je jednou z důležitých příčin úspěchu celého díla.

Zajímavou drobností ve zkoumaném úseku je také využití *product placementu*, užíjeme-li dnešního pojmu. Propagace skutečných výrobků v populární literatuře byla v Tanehikově době běžnou praxí. V *NMIG* je již od prvního dílu propagována dámská kosmetika, což potvrzuje myšlenku, že ženy byly asi hlavní cílovou skupinou Tanehikova díla. Na druhé ilustraci dvacátého prvního dílu vidíme, jak Sónjú připravuje svou dceru na setkání s Micuudžim, kterého pozval na návštěvu k dceři (událost 31). Asagiri zde dostává luxusní kimono a bohatý účes. Vedle jejího zrcadla pak vidíme krabici s nápisem *sendžokó* 仙女香³⁷² plnou kosmetiky. Pod krabicí pak vidíme text propagující bělicí pudr *sendžokó* a barvu na šediny *bigenkó* 美玄香. Vzhledem k tomu, že v *GM* žádný popis příprav na setkání nenalezneme, je opět možné, že Tanehiko v tomto případě přizpůsobil text a ilustraci komerčním potřebám a pasáž přidal, protože byla vhodnou záminkou pro propagaci zboží.

Poslední poznámkou k ilustracím, která se týká zkoumaného úseku okrajově, ale je důležitá pro celou práci jako celek, je vzácná ukázka inspirace ilustrace *NMIG* ilustrací z *Eiri Gendži monogatari*. Poslední ilustrace 21. dílu *NMIG* zachycuje Sónjúa, který, rozrušen Micuudžiho odjezdem a nejistou budoucností jeho dcery Asagiri, spadne při sledování hvězd do zavražovacího kanálu a jeden z jeho mužů mu pomáhá ven. Časově tedy ilustrace patří až za Micuudžiho odjezd a leží tedy drobně mimo zkoumaný úsek. Zajímavá je zde ale viditelná souvislost s ilustrací *Eiri Gendži monogatari*. Poslední ilustrací ke kapitole Akaši je zde rovněž ilustrace mnicha padajícího do potoka v zahradě a učně spěchajícího na pomoc. Šimizu upozorňuje, že vzhledem k tomu, že v *GM* žádná zmínka o člověku pomáhajícímu mnichovi není a že tento pomocník je zobrazen až v *Eiri Gendži* a zároveň i v *NMIG* i v *Eiri*

³⁷² Podle slovníku *Nihon kokugo daidžiten* odvozuje pudr své jméno od herce divadla *kabuki* Segawy Kikunodžóa III, který na přelomu 18. a 19. století proslul svými ženskými rolemi a slovo *sendžo*, znamenající žena nadaná mystickými schopnostmi, bylo jednou z jeho přezdívek. (*Nihon kokugo daidžiten*, 2017, heslo *sendžokó*)

Gendži tato ilustrace ukončuje danou kapitolu, lze předpokládat, že tato ilustrace v *NMIG* byla ovlivněna ilustrací z *Eiri Gendži monogatari*.³⁷³

Na základě této podobnosti lze tvrdit, že Tanehiko z předchozích populárních parafrází *GM* čerpat mohl, ale v drtivé většině případů se tomu vědomě vyhýbal a držel se spíše vlastních tvůrčích strategií.

5.4.4. Shrnutí

Na základě analýzy tohoto zkoumaného úseku můžeme udělat opět několik provizorních závěrů. Z hlediska událostí jsme mohli vidět tendenci (někdy až velmi náhle) ukončovat řadu Tanehikem přidaných dějových linek. Zároveň s tím vidíme i přibližování *NMIG* ke *GM*. Tanehiko se snaží zachovat vyznění originálu i na úkor dřívější dynamiky díla. V duchu přiblížení originálu dělá také kompromisy v konzistenci díla, když relativně výrazně mění povahu Micuudžiho, aby jej přiblížil dříve poměrně výrazně jinému Gendžimu, nebo když zavádí postavu Jošikija, jehož funkci dlouho bez problémů zastávala postava jiná. Na tom vidíme rovněž problémy, které s sebou přináší práce s více vzory (kombinace existujícího *seikai* a *šukó*), kdy se vzory postav z *GM* rozcházejí se vzory postav z *Óninki*.

Z analýzy ilustrací si můžeme odnést několik poznatků. Je patrné, že Tanehiko si byl vědom existence předchozích parafrází, ale vědomě z nich ve svém vlastním vyprávění čerpal pouze minimálně a držel se svých vlastních kreativních strategií. Viděli jsme řadu kreativních strategií, které zvyšovaly atraktivitu četby, jako je využití možností tištěného média pro práci s prostorem, smysl pro detail a hravé zakomponování *mitate* a *jacuši*. Zároveň je vidět, že ilustrace nejsou pouze sekundární doprovodnou součástí díla, ale že místy dokonce mohly určovat ráz psaného textu.

5.4.5 Srovnání s *Onna Gokjó*

Zabýváme-li se kapitolou Akaši, bude relevantní srovnání i s dílem *Onna Gokjó* autora Kogame Masuhideo. Toto dílo sestává z pěti svazků, z nichž první a druhý svazek jsou založeny právě na 13. kapitole *Gendži monogatari*. *Onna Gokjó* tedy zpracovává poměrně krátký úsek *GM*, který nakonec netvoří ani polovinu celkového díla, avšak použité události jsou jasně zřetelné, zpracována je celá kapitola, což je relativně celistvý úsek, a viditelný je i kreativní vklad autora, pročez dílo považuji za populární parafrázi. Dílo se dočkalo tří

³⁷³ Šimizu, 2003, s. 467.

tištěných vydání v letech 1675, 1681 a 1741,³⁷⁴ což může svědčit o jistém úspěchu, byť přesnější informace o jeho přijetí nemáme.

Pro zkoumaný úsek jsou relevantní svazky 1 a 2, které nesou podtitul *Akaši monogatari* (Příběh z Akaši) a vyprávějí výrazně upravenou verzi příběhu o vztahu Gendžiho s paní z Akaši: O1) Jistý urozený muž, bratr císaře, se neúspěšně uchází o ruku vyhlášené krásky, dámy z Akaši, dcery mnicha z Akaši. O2) Přátelé se neúspěchem zklamaného muže snaží bezvýsledně povzbudit bohatými dary. O3) Muž se účastní slavnosti, kterou pořádá mnich z Akaši a snaží se sblížit s dámou z Akaši, ale ta jej odmítá, neboť ví, že má v hlavním městě Murasaki a paní ze Šesté ulice, se kterými nemůže soupeřit o jeho přízeň a jen by takovým svazkem rmoutila své rodiče. O4) Muž se vydává za služebníka, předává dámě z Akaši svůj dopis a ta, obměkčena tím, že kvůli ní se vzdal své důstojnosti, se s ministrem sblíží. O5) Mnich z Akaši se dozvídá, že se jeho dcera sblížila se služebníkem a nechává ji utopit. Dáma z Akaši se předtím pomodlí k božstvu Sumijoši a zjevuje se jí císařovna Džingú³⁷⁵, která ji nabádá, ať poté čeká v zálivu Suma. O6) Muži je řečeno, že dáma z Akaši utonula, ale když už propadá zármutku, zjeví se mu duch jeho otce, sdělí mu, že božstvo Sumijoši ženu zachránilo a posílá ho do zálivu Suma. O7) Muž se s malou družinou vydává do Sumy, kde se shledává s dámou z Akaši. O8) V hlavním městě začne být muž pohřešován a začne po něm pátrat i mnich z Akaši. Ten nakonec svou dceru s mužem najde a zjišťuje, že onen služebník byl urozený muž v přestrojení. O9) Dáma z Akaši se stěhuje do hlavního města a rodí potomka.

Dále pak urozený muž v hlavním městě udržuje vztah s Murasaki a se Třetí princeznou³⁷⁶ a Akaši se trápí. Ostatní dámy ji nabádají, ať muži jeho nevěrnost oplatí stejnou mincí, ale Akaši se ohrazuje a říká, že dámy jako Fudžicubo a Třetí princezna jsou za své milostné aféry kritizovány, vyzdvihuje například cudnou Ucusemi či řádné manželky z čínské historie a poučuje dámy o správném chování ženy. Po této zkušenosti se rozhodne napsat spis pro poučení žen, kterým má být právě dílo *Onna Gokjó*.

Pokud srovnáme události *Onna Gokjó* s událostmi *GM*, bude zjevné, že inspirace kapitolou Akaši je značná. V obou případech se jedná o příběh, ve kterém se urozený člověk uchází o

³⁷⁴ Sakamaki, 1973, s. 91.

³⁷⁵ Legendární císařovna Džingú 神功 (3. stol) nechala údajně božstvu Sumijoši zasvětit svatyni v dnešní Ósace (dnes Sumijoši taiša 住吉大社), kde je dnes uctívána i ona sama.

³⁷⁶ Onna san no mija 女三宮 – Gendžiho manželka, která se objevuje až ve 34. kapitole *GM*. Její použití hned po událostech v Sumě působí anachronistickým dojmem.

venkovskou ženu, aby ji nakonec odvedl do hlavního města. *Onna Gokjó* s *GM* pojí i místo, kde se příběh odehrává, a některé detaily se rovněž shodují. V příběhu hraje důležitou roli božstvo Sumijoši a pracuje se rovněž například s motivem utopení venkovské ženy, pokud nezíská vhodného partnera. Při detailnějším zkoumání však objevíme i řadu nesrovnalostí. Nejenom, že se události odehrávají v odlišném pořadí, ale i z hlediska jejich obsahu vlastně nenajdeme jedinou událost, ve které by nedošlo k výraznější změně.

V *Onna Gokjó* je výchozím bodem zájem jednoho vysoce postaveného muže o venkovskou ženu. Muž je do Akaši vyslán jako správce, takže okolnosti jeho pobytu se zcela liší. Dívka má proti vztahu námitky nejen z nedostatku sebevědomí, ale i proto, že muž má v hlavním městě další ženy. Způsob, jakým se muž snaží získat ženino srdce, tedy to, že se o ni uchází v přestrojení a bez mnichova souhlasu, je dalším rozdílem oproti *GM* a následná mnichova negativní reakce je zcela novým prvkem, který pracuje s motivem utopení ženy, které je v *GM* spíše vyjádřením mnichovy starosti o osud své dcery, ale v *Onna Gokjó* nabírá nový význam. Následná modlitba k Sumijoši je pronesena opět ve zcela odlišném kontextu odlišnou osobou a i její výsledky se liší. Konečným důsledkem je nicméně podobně jako v *GM* setkání dámy z Akaši s mocným mužem, byť k němu dochází po přesunu z Akaši do Sumy, tedy naopak než v *GM*. Závěr se s *GM* již v zásadě podobá v tom, že dochází ke spojení páru a ženu čeká budoucnost s mocným mužem. Po skončení zkoumaného úseku pak v hlavním městě dáma z Akaši mluví i o postavách, které se v *GM* reálně vyskytnou výrazně později, a když pak zjišťujeme, že vlastně dílo *Onna Gokjó* má být způsob, kterým předává své zkušenosti dalším generacím žen, vidíme, že má z vypravěčského hlediska v díle speciální postavení.

Hlavní postava urozeného muže má svůj jasný předobraz v Gendžim, i když jeho jméno ve zkoumaném úseku zmiňováno není. Dozvídáme se pouze, že je bratrem císaře Suzakuina³⁷⁷ a že byl do Sumy a Akaši vyslán jako správce *tandai* 探題. I když titul *tandai* existuje až od období Muromači a jedná se tak pravděpodobně o nechtěný anachronismus, spojení s císařem Suzakuem poměrně jasně naznačuje, že tento urozený muž odpovídá Gendžimu. Jak jsem již zmínil, okolnosti mužova pobytu mimo hlavní město jsou jiné než v Gendžiho případě a jeho motivace celkově nejsou tak propracované jako v *GM*, což je dozajistě částečně způsobeno i tím, že čtenář *Onna Gokjó* se z díla nedozvídá mnoho o mužově minulosti, a nemá tak dostatek prostoru na to, aby se s postavou do jisté míry sžil, či ji

³⁷⁷ Sufix -in za jménem Suzaku naznačuje, že by mohlo jít o excísaře, ale to v příběhu nijak reflektováno není.

alespoň pochopil. Zároveň ale autor pravděpodobně počítá i s tím, že jeho čtenáři budou s *GM* do jisté míry obeznámeni, neboť například neváhá bez vysvětlování do příběhu zapojit další ženy z tohoto díla, které se v příběhu vyskytly v jiných kapitolách, jejichž děj v *Onna Gokjó* zachycen není.³⁷⁸

Tyto ženy jsou pak v závěru díla i hodnoceny a například Fudžicubo a Třetí princezna jsou kritizovány za to, že byly nevěrné svým manželům, zatímco Ucusemi, která Gendžimu nepodlehla, je vyzdvížena.³⁷⁹ V závěru díla se také dočítáme, že to, jak Murasaki Šikibu vyličila Gendžiho, mělo být spíše varováním, ale že to lidé přestali chápat.³⁸⁰ Dílo *Onna Gokjó* tak můžeme chápat i jako pokus o rehabilitaci *Gendži monogatari*. Za tímto účelem byla volba kapitoly Akaši vhodná i proto, že se v ní Gendži nedopouští žádného zjevně opovrženého chování. Sakamaki Kóta tvrdí, že přestože se jedná o dílo napsané pro vzdělávání dívek, nepůsobí tak školometsky jako dřívější učebnice pro ženy a snaží se vyhovět rostoucí poptávce po příběhovosti takovýchto děl.³⁸¹

Ozvláštněním na vypravěčské úrovni je právě využití dámy z Akaši, která i zde zůstává skromnou ženou a oddanou dcerou a ze své pozice ctnostné ženy se pak vlastně sama stává autorkou poučení pro ženy, která lze v díle najít. Dáma z Akaši (již mimo zkoumaný úsek) odporuje ostatním ženám, které ji nabádají k tomu, aby svému muži nevěrnost oplatila také nevěrností, a slouží tak i jako praktická ukázka ctností. Stejně jako u postavy urozeného muže je z hlediska konstrukce příběhu poněkud zvláštní využití elementů, které nejsou obsaženy v díle samotném. Žena například ví o postavách, o kterých by vědět neměla a které vlastně v díle ani nikdy zmíněny nebyly, jako by sama četla *Gendži monogatari*. Tento postup je svým způsobem zajímavý, ale narušuje do jisté míry logiku fikčního světa a zážitek z prezentovaného příběhu tak slábne ve prospěch didaktické složky.

Výraznou změnou prochází i role, kterou hraje postava mnicha z Akaši. V *GM* mnich velmi touží po tom, aby se jeho dcera dobře provdala, a není v tomto ohledu ochoten dělat kompromisy. Nakonec snad právě jeho naléhání významně přiměje Gendžiho k tomu, aby s jeho dcerou navázal vztah. Mnich v *Onna Gokjó* také touží po vhodném partnerovi pro svou dceru, nicméně v průběhu díla se nevědomky stává antagonistou, který tomuto vztahu

³⁷⁸ Viz např. Kogame, *Onna Gokjó*, 1989, s. 88, kde paní z Akaši mluví o Murasaki a paní ze Šesté ulice.

³⁷⁹ Tamtéž, s. 153.

³⁸⁰ Tamtéž, s. 168. Totéž v zásadě říká i o *Ise Monogatari*, které čelilo stejné kritice ohledně morálnosti díla.

³⁸¹ Sakamaki, 1973, s. 92.

brání, což je vcelku ironické. Nakonec se však stejně dočká svého a závěr se tak odehrává v duchu původního příběhu.

Ilustrace jsou v díle rozmístěny podobným způsobem jako například ve *Fúrjú Gendži monogatari*. Jedná se o ilustrace, které zabírají buď celou jednu stránku nebo dvoustránku a jsou v textu rozmístěny v několikastránkových intervalech (které jsou v průměru o něco menší než ve *Fúrjú Gendži monogatari*). V prvních dvou svazcích je ilustrací celkově 9 a vidíme na nich v zásadě shrnutí příběhu. Jednotlivé ilustrace zobrazují tyto scény:

1) Prosperita v mnichově sídle. 2) Mnich přijímá urozeného muže. 3) Dáma z Akaši čte mužův dopis. 4) Muž se nechává zaměstnat jako služebník. 5) Muž se loučí s dámou z Akaši po jejich setkání. 6) Dva mnichovi muži jdou unést dámu z Akaši. 7) Muži chtějí na moři utopit dámu z Akaši a ta je zachráněna božstvem Sumijoši. 8) Mnich hledá urozeného muže. 9) Mnich se klaní urozenému muži, který má nyní po boku dámu z Akaši.

Zde je vidět, že ilustrace se nikterak nesnaží držet slavných scén z *GM* a distribuce ilustrací zhruba odpovídá upraveným událostem v příběhu. Některé scény se tak s *GM* zásadně nerozcházejí (il. 1, 2, 3, 5 a 9), další pak zachycují události specifické pro upravený příběh *Onna Gokjó* (4, 6, 7, 8). Obsah ilustrací se nepřekrývá s ilustracemi z *Eiri Gendži monogatari* a liší se i jejich styl. Na první pohled patrnými rozdíly jsou detailnější kresba a odlišnější, spíš geometrické uspořádání rámcujících mraků v *Onna Gokjó*.

Pokud bychom měli stručně shrnout přístup zvolený Kogame Masuhidem v *Onna Gokjó*, mohli bychom říct, že se jedná o originální parafrázi *Gendži monogatari* s didaktickým záměrem. Konkrétní strategie, které vidíme, je zachování prostředí, postav (alespoň v základních obrysech) a vybraných příběhových motivů a jejich přeuspořádání jak z hlediska chronologie, tak z hlediska kontextu jednotlivých událostí. Dochází také k přidání vlastní zápletky, jejímž cílem je pravděpodobně ozvláštnění známého příběhu, neboť mravokárný efekt v ní nesledují. Autor velmi pravděpodobně cílil převážně na čtenáře obeznámené s *Gendži monogatari* a díky tomu mohl pracovat i s prvky tohoto díla, které ve svém díle sám nepředstavil. Závěrem v posledním svazku díla, mimo zkoumaný úsek, pak dochází i ke kritickému zhodnocení některých postav z *GM*.

Srovnáme-li přístupy Kogame Masuhideho a Rjúteie Tanehika, můžeme sledovat jak společné body, tak rozdíly. Díla využívají některé podobné tvůrčí strategie. Oba autoři pracují s *GM*, ze kterého si berou vybrané postavy a události a relativně svobodně s nimi pracují. Kogameho odvaha využít postavy heianské klasiky ve vlastním, upraveném příběhu,

je podobná Tanehikově přístupu v počátečních kapitolách *NMIG*. Ač oba autoři nakládají s *GM* v jednotlivých epizodách poměrně volně a využívají jednotlivé motivy v odlišných kontextech, stále dbají na to, aby se od původního díla nevzdálili příliš. Jistou podobnost nalezneme i v moralistním podtónu díla. U Kogameho byla tato složka zajisté důležitější, ale ani Tanehiko si jako zodpovědný (či opatrný) autor nedovolil do svého díla morální ponaučení nezařadit.

Celkové záměry obou děl se však lišily. Zatímco u Kogameho je zřetelný didaktický záměr, který je následně výraznější ve svazcích 3 až 5, u Tanehika je zřetelnější snaha vybudovat atraktivní příběh, což je oblast, ve které Kogamemu snad vzdělávací složka jeho díla dokonce překážela. Tanehiko, i díky nesrovnatelně většímu objemu jeho díla, měl prostor vybudovat svět, ve kterém jsou jasnější motivace jednotlivých postav, které pak vedou k zajímavým a napínavým interakcím. Tanehiko byl také obezřetnější v práci s detaily a čtenářova znalost *GM* mohla místy pomoci ocenit důmyslnou hříčku, ale nebyla nutnou podmínkou k porozumění dílu.

Přesto, že Tanehiko použil a snad i zdokonalil podobný přístup, jaký zvolil i Kogame, na úrovni konkrétních dějových motivů či ilustrací jsem žádnou přímou inspiraci nezaznamenal. Je možné, nikoli však jisté, že Tanehiko Kogameho dílo znal, ale pokud se jím inspiroval, bylo to pouze na úrovni myšlenky, že lze s *Gendži monogatari* zacházet takovýmto relativně volným způsobem. V době, kdy se Tanehiko dostal ke zpracování kapitoly Akaši, již jeho tvorba ale nabrala jiný směr a tak výrazných odchylek od děje *GM* jako Kogame se již nedopouštěl. Můžeme tak říct, že obě díla čerpají ze společné tradice zpracovávání a přeuspořádání existující látky, ale konkrétní vazba mezi nimi neexistuje.

5.5 Analýza 5: Tamakazura a Tanehikův přístup ke konci díla

Jako poslední úsek pro analýzu jsem vybral část 35. dílu *NMIG*, která odpovídá konci 24. kapitoly *GM Kočo* (Motýlek) a celé 25. kapitole Hotaru (Světlušky). Tento úsek *Gendži monogatari* je zajímavý hned z několika důvodů. Zaprvé se v něm po delší době objevuje náznak romantického vzplanutí hlavního hrdiny, který jinak v tomto ohledu působí již celkem pasivně, a i z hlediska celého příběhu už je mírně ve stínů nové generace protagonistů. Zadruhé obsahuje poměrně známou scénu, kdy Gendži vypouští světlušky, aby odhalil tvář své schovanky Tamakazury jednomu z jejích nápadníků, a zatřetí na konci tohoto úseku nalezneme diskuzi nad podstatou literatury, kterou lze považovat za vyjádření názorů Murasaki Šikibu. Zároveň je vhodné, že úsek leží téměř na konci *NMIG*. Pětatřicátý díl vychází v roce 1841, dvanáct let po vydání dílu prvního a rok před vydáním dílu třicátého osmého, který byl také posledním, který vyšel za Tanehikova života. Dá se tedy předpokládat, že úsek může být reprezentativním vzorkem Tanehikova přístupu v pozdních letech.

5.5.1 Události

Po skončení vyhnanství v Sumě se Gendži navrácí do hlavního města, kde ho čeká návrat na výsluní. Císařem se stává Gendžiho syn, kterého tajně zplodil s Fudžicubo, a Gendži sám zaujímá vysoké funkce. Po svém návratu pečuje o jemu blízké ženy, ale vzdaluje se naopak svému dávnému příteli Tó no Čúdžóovi. Do Gendžiho péče se pak dostává například mladá dcera zesnuvší paní ze Šesté ulice a později i dcera, kterou zplodil v Akaši. Následně Gendži dokonce staví palác na Šesté ulici, do nějž umísťuje jemu blízké ženy. Ve 21. kapitole například vidíme i příběh Gendžiho syna Júgiriho, který se zamiluje do dcery Tó no Čúdžóa. Právě potomkům Gendžiho a Tó no Čúdžóa se postupně dostává více pozornosti. Ve 22. kapitole konečně Gendži nalézá dceru Júgao (viz 3. zkoumaný úsek) a vydává ji za svou, i když se ve skutečnosti jedná o další dceru právě Tó no Čúdžóa. Přesto, že vyrůstala na venkově, z ní Gendži vychová atraktivní dámu a uvažuje o tom, za koho ji provdat. Ve 24. kapitole se koná slavnost v paláci na Šesté ulici, po které přichází tyto události:

(I) Gendži rozmlouvá s Murasaki o Tamakazuře. (II) Gendži navštěvuje Tamakazuru v její komnatě. (III) Gendži vzpomíná na její matku a zatouží po Tamakazuře. (IV) Vyznává jí lásku a snaží se ji svést, později odchází. (V) Tamakazura je Gendžiho chováním zklamána a začne se chovat odtažitě. (VI) Gendži se angažuje ve vztahu Tamakazury a svého mladšího bratra Hotarua (princ Světluška) a nabádá dámu Saišó no kimi (paní Kancelérka), aby

Hotaruovi jménem Tamakazury napsala. (VII) Když Hotaru přichází navštívit Tamakazuru, Gendži k jejímu zděšení vypouští světlušky, aby odhalil její tvář a zvýšil nápadníkův zájem. (VIII) Tamakazura se trápí a říká si, že by jí u jejího otce bylo lépe. (IX) Gendži následující den komentuje návštěvu prince Hotarua. (X) Koná se soutěž v lukostřelbě a po jejím skončení přespává u stárnoucí paní Hanačirusato (paní ze samoty Pod padajícími květy), s níž má již pouze přátelský vztah. (XI) Během období dešťů se dámy z paláce na Šesté ulici scházejí nad obrazovými svitky a diskutují s Gendžim o literatuře.

Události, které předcházejí zkoumanému úseku v *NMIG* se příliš neliší od těch v *GM*. Micuudži se po svém návratu do hlavního města rovněž stará o své blízké. V retrospektivě ještě zjišťujeme, co se v hlavním městě dělo v době Micuudžihovo vyhnanství, ale po porážce Sózena již chybí výraznější Tanehikem vložená pojící linka a příběh se drží událostí *GM*, i když s drobnými úpravami a odkazy na možné nebezpečí ležící ve zbytcích Sózenových poražených vojsk. Jediným výraznějším výsledkem těchto náznaků, který se do konce díla objeví, je asi dva díly dlouhá část, která se věnuje mnichu Denkanovi (žákovi Kitokuina z minulého zkoumaného úseku), který stojí proti Micuudžimu.³⁸² Micuudži však dokáže všechny jeho plány zhatit a Denkan nakonec vzdává svůj boj a sám páchá sebevraždu. Součástí Denkanových intrik byla i snaha přesvědčit šóguna o tom, že Micuudži je jeho otec, a je tudíž cizoložník. Zde vidíme paralelu k události z 15. kapitoly *GM*, ve které se nový císař Reizei od jednoho mnicha dozvídá, že jeho otcem je Gendži. V *NMIG* však Micuudži není otcem nového šóguna, a proto ani mnich, který by mu toto tvrdil, nemůže mluvit pravdu. Je tedy pravděpodobné, že toto bylo záminkou pro to, udělat z Denkana zápornou postavu.

Mimo tuto epizodu však *NMIG* vykresluje základní události stejně jako *GM* a i vyznění se skutečně přibližuje původnímu dílu, kdy jsou zachována i vážná témata. To se zrcadlí například v části, kdy hlavní hrdina bere do péče dceru, kterou zplodil v Akaši, a je zde vykreslena bolest její matky, která se nakonec dcery v zájmu její budoucnosti vzdává. Události týkající se Tamakuzu, nalezené dcery Tasogare (z 3. zkoumaného úseku), jsou také podobné událostem z *GM*, i když poskytují například více detailů o jejím strádání na venkově. Po slavnosti v Micuudžihově rezidenci pak následují tyto události:

1) Micuudži rozmlouvá s Murasaki o Tamakuzu. 2) Micuudži jde navštívit Tamakuzu a rozmlouvá s její služebnou Jamabuki o jejích nápadnících. 3) Micuudži na toto téma

³⁸² Zhruba 2. polovina 27. až 1. polovina 29. dílu.

s Tamakuzu navazuje důvěrný rozhovor, během kterého usíná. 4) Micuudžimu se ve snu zjeví Tasogare, matka Tamakuzu, a Micuudži s ní rozmlouvá. 5) Když se Micuudži vzbudí, zjistí, že leží vedle Tamakuzu, ke které se nevědomky přivinul, a rozhodne se raději odejít. 6) Tamakuzu si Micuudžihovo chování nesprávně vyloží a začne vůči němu být ostražitá. 7) Micuudži pořádá turnaj ve střelbě z koně a v koňském pólu, po kterém míří k Hanazato. 8) Micuudžihovo vyhledá Sode no Ka, služebná Tamakuzu, s tím, že Tamakuzu dostala dopis od Micuudžihova bratra Masahisy. Micuudži pobídne Sode no Ka, aby na dopis odpověděla přívětivě. 9) Tamakuzu se trápí, protože myslí, že po ní Micuudži touží, a říká si, že by jí bylo lépe u jejího biologického otce Takanaa. 10) V noci Masahisa navštěvuje Tamakuzu a Micuudži na místě vypouští světlušky, aby odhalil tvář Tamakuzu a zvýšil nápadníkův zájem. 11) Micuudži přenocuje u Hanazato a důvěrně s ní rozmlouvá. 12) Micuudži následující den komentuje návštěvu Masahisy. 13) Během období dešťů se dámy ze sídla na Šesté ulici scházejí nad obrazovými svitky a diskutují s Micuudžim o literatuře.

Srovnání událostí v tabulce bude vypadat následovně:

události <i>Gendži monogatari</i>	události <i>Nise Murasaki inaka Gendži</i>
I	1
II	~2, ~3
III	~4
IV	~5
V	~6
VI	~8
VII	10
VIII	9
IX	12
X	7, 11
XI	13

Tabulka 9: Srovnání událostí částí 24. a 25. kapitoly *GM* s odpovídajícím úsekem *NMIG*

Pohled na tabulku odhaluje dosud nevídanou skutečnost, že všechny identifikované události jsou si vzájemně alespoň částečně ekvivalentní. Větší rozdíly vidíme u události 2, 3, 4, 5, 6 a 8. Odlišnost události 2 a 8 *NMIG* oproti svým předobrazům z *GM* spočívá v tom, že zde přicházejí do hry další postavy, zde konkrétně dvě služebné Tamakuzu. Nicméně v obou případech svým jednáním výrazně neposunují význam události. V události 2 rozhovor

s Jamabuki rekapituluje situaci s nápadníky Tamakuzu, která je v *GM* zmíněna jinde. V události 8 pak protagonista namísto samotné schovanky přiměje služebnou napsat dopis nápadníkovi, ale výsledek, tedy nápadníková návštěva, zůstává stejný. Zajímavou a pro *NMIG* vlastně charakteristickou změnu vidíme v sekvenci událostí 3–6.

V *GM* tato pasáž představuje závan dřívějších kapitol. Gendži zde navzdory svému úsudku podléhá vášni a působí tak dilema nejen sobě, ale především Tamakazuře, která se zde ocitá v nezáviděníhodné situaci, kdy jí dělá návrhy člověk, kterému vděčí za zlepšení životních podmínek a který se staví do role jejího otce. I v *NMIG* dochází k incidentu, po kterém Tamakuzu ztrácí důvěru v Micuudžiho a perspektiva Tamakazury tak zůstává v postavě Tamakuzu zachována. Z Micuudžiho strany je však situace odlišná, neboť z jeho strany nejde ani o zlý úmysl, ani o vzplanutí vášně. Při návštěvě Tamakuzu usíná a ve snu se mu zjeví Tasogare, matka Tamakuzu. Micuudži jí připomíná svou někdejší lásku a mluví o tom, že našel její dceru. Když mu Tasogare ve snu neodpovídá, chytá ji za rukáv, a až když se probudí, zjišťuje, že držel Tamakuzu. Následné vysvětlení, že Tamakuzu v této situaci přesto viděla Micuudžiho postranní úmysly, nepůsobí sice příliš věrohodně, ale je způsobem, kterým Tanehiko mohl zachovat Tamakazuřino trápení z *GM*, aniž by zdiskreditoval svého hrdinu. To, že pro takovéto „ctnostné“ řešení využil Micuudžiho snu, však není náhodou. Domnívám se, že Tanehiko tu, podobně jako jinde, rozvedl poměrně drobný detail do většího sledu událostí. Gendži okouzlen Tamakazurou při jejich setkání říká: „Když jsem vás uviděl poprvé, podoba s vaší matkou mi nepřipadala tak výrazná, ale v poslední době mám občas dojem, že sním a že mám vaši matku náhle před očima.“³⁸³ Sen byl v *GM* tedy použit spíše metaforicky, ale Tanehiko jej rozpracoval v reálný sen spícího člověka.

Mimo tuto úpravu větší rozdíly v obsahu událostí zkoumaného úseku nenajdeme. Dále se, jak vidno z tabulky, drobně mění pořadí prezentace událostí, nicméně zde se jedná pouze o změnu na úrovni *diskursu*. Změnu pořadí zde chápu jako pouhou úpravu dynamiky textu a nepřikládám jí zvláštního významu. Další zajímavou změnou může být prezentace detailů. Zatímco v raných úsecích jsme byli zvyklí, že jsou některé popisy, především emocionálních stavů, vypouštěny, v tomto úseku tuto tendenci nesledují.

Ve zkoumaném úseku můžeme sledovat delší popisné pasáže například v části věnované soutěžím z událostí X, respektive 7. V *GM* zde je popsána netrpělivost dam, podrobně jsou

³⁸³ Murasaki, svazek 2, 2005, s. 257.

vyličený oděvy mladých děvčat, stručně pak shromáždění závodících, a to, jak dámy příliš nechápou, ale oceňují soutěž. Závěrem je popsán i hudební doprovod, včetně konkrétních názvů skladeb. V *NMIG* pak vidíme podrobný popis Micuudžiho oděvu, popis kolbiště, podrobný popis oblečení diváků, popis soutěže ve střelbě a pólu, stručný popis soutěžících a jejich oděvů a krátký popis Micuudžiho účasti ve střeleckém klání. Co se objemu týče, jsou pasáže srovnatelné. *GM* pouze více zdůrazňuje oděvy dívek, *NMIG* pak oděv Micuudžiho a samotné klání. Lze tedy říct, že části, které dříve byly vypouštěny ve prospěch originálních dějových linek, v této fázi zůstávají s jistými obměnami zachované, zatímco Tanehikova vlastní invence je redukována.

Z diskuze o literatuře (události XI a 13) je zachována většina, byť v upraveném pořadí. V *NMIG* dostává přednost část, která se tolik netýká podstaty literatury samotné, ale lze ji vztáhnout na konkrétní postavy z příběhu. Mluví se zde o hrdince *Ucubo monogatari* (Vyprávění o dutině ve stromu) a její povaze a o výchově dívek obecně, po čemž následuje krátká pasáž o tom, jak se Gendži, respektive Micuudži snaží o to, aby dcera z Akaši, nyní v péči Murasaki, nebyla vystavena četným příběhům o zlých macechách. Z hlediska úvah o podstatě literatury je zajímavější pasáž, kde Gendži rozmlouvá s Tamakazurou o pravdivosti sepsaných příběhů. Začíná tím, že jsou to bohapusté výmysly, ale následně dochází k tomu, že právě takto do krajnosti dovedené popisy mohou zachytit opravdové emoce, a docházejí k tomu, že tyto příběhy může za lži považovat jen ten, kdo jim nerozumí. Gendži následně Tamakazuru opět uvádí do rozpaků. Tato část je zajímavou ukázkou přístupu Murasaki Šikibu k literatuře a Tanehiko ji ve svém *NMIG* představuje také, ale až o něco později, zato však v rozšířeném rozsahu, kdy zachovává v zásadě stejný význam, ale podává ho explicitněji. Více než pouhé vysvětlení pak působí tento úsek:

[Podle Buddhova učení] není ani dobro ani zlo a strasti samsáry jsou nirvána. Ale je chybou lidí předpokládat, že být dobrý a být zlý je tím pádem totéž a chovat se pak bezohledně. I když se dobrý člověk třeba někdy dostane na dno a zakouší všemožných strastí, nakonec se mu vždy dobře povede. Zlému se zas může krátce dařit, ale nakonec jej stihne trest nebes a dojde zkázy. I nepodstatné příběhy, které toto vypráví, nejsou ze správného úhlu pohledu zbytečné a mohou být poučné.³⁸⁴

Zdá se, že Tanehiko zde vedle pohledu Murasaki Šikibu zdůraznil i důležitost morální poučnosti literatury. Snad v duchu zachování morální bezúhonnosti je v *NMIG* vynechána

³⁸⁴ Rjútei; Suzuki, svazek 2, 1995, s. 548.

narážka, kterou Gendži po diskuzi o literatuře s Tamakazurou opět uvádí svou schovanku do rozpaků.

Ve vydání *NMIG* z edice *Šin Nihon koten bungaku taikai* editor Suzuki Džúzó stručně komentuje jednotlivé díly. Zatímco ve dřívějších dílech zdůrazňuje Tanehikovu jedinečnou kreativitu při kombinacích různých prvků, ke konci díla již vyzdvihuje spíše jen přetrvávající kvalitu ilustrací a upozorňuje i na nedostatky v narativu. Zatímco vizuální stránka zůstává silná, v textové části je méně invence a více původního *Gendži monogatari*. Emmerich tvrdí, že s tím, jak je v díle ke konci silněji cítit *Gendži monogatari*, ubývá vizuálního kouzla a hybridity, což byly prvky, které dílo zprvu charakterizovaly.³⁸⁵ Lze souhlasit s tím, že s úbytkem originálních příběhových prvků a se zvyšujícím se podílem událostí z *GM* v *NMIG* ustupuje právě ono „kouzlo hybridity“, které Emmerich považuje za jednu z hlavních příčin úspěchu díla. Po vizuální stránce ale dílo zůstává silným a je možné, že právě například popisy života a kratochvil ze šógunova dvora, kterých přibýlo na úkor akce z dřívějších pasáží, mohly do jisté míry naplňovat poptávku ženských čtenářek, které pravděpodobně byly nejvýznamnějšími konzumenty *NMIG*.

Data, která by doložila nějakou změnu v úspěšnosti díla, bohužel chybí, ale ze stabilního tempa produkce a například i z Tanehikovy předmluvy k 38. dílu, kde vyjadřuje naději, že *GM* zpracuje až do konce, můžeme soudit, že *NMIG* i po zdokumentovaných proměnách nemělo nouzi o zákazníky.

5.5.2 Postavy

V předchozím zkoumaném úseku jsem vyhodnotil, že se Micuudži a Gendži začali do jisté míry přibližovat. Gendži, jehož subverzivní jednání je s nárůstem prestiže na ústupu, se přibližuje zodpovědnému Micuudžimu a Micuudži, který v podstatě ztrácí nepřátele, již nemusí být vždy suverénní (nebo nemá svou suverenitu kde prokázat) a začíná více projevovat emoce, se zase přibližuje ke Gendžimu. V tomto úseku však vidíme, že jeden zásadní rozdíl stále přetrvává, a možná, že právě tento rozdíl významně ovlivnil Tanehikův přístup k práci s originálním textem *GM*. Tímto rozdílem je Gendžiho vášnivost.

Především na základě počátečních kapitol *GM* lze usoudit, že Gendžiho náchylnost k podlehnutí vášni je jedním z jeho nejvýraznějších charakterových rysů. Právě z této

³⁸⁵ Emmerich, 2013, s. 107.

vlastnosti pak plyne řada problémů, se kterými se potýká. Plodí například syna se svou nevlastní matkou, což jej pak ovlivňuje po většinu díla, vyvolává smrtící žárlivost paní ze Šesté ulice, která nakonec stojí za smrtí několika jeho blízkých, a přivodí si vyhnanství v Sumě. Micuudži jako hrdina vznikající v období vlády Tokugawského šógunátu, stavějícího na základech konfuciánského myšlení, musí být mnohem morálnější. I když na samotných milostných dobrodružstvích by nic zásadně nepřijatelného nebylo, chování narušující společenský řád by již zřejmě problematické bylo.

Nejskandálnější problém z celého *GM*, se kterým zacházeli opatrně i někteří tvůrci 20. století, je Gendžiho aféra s Fudžicubo. Tím, že Gendži tajně zplodí syna se svou nevlastní matkou, a ten pak jako císař Reizei nastoupí na trůn, jako by byl potomkem císaře Kiricuba, dochází k narušení císařské pokrevní linie. Tuto pasáž pod vlivem nacionalistické cenzury konce 30. let 20. století vynechal například Tanizaki Džun'ičiró 谷崎潤一郎 ve svém překladu *Gendžiho* do moderní japonštiny³⁸⁶, ale také je například vynechána ve filmovém zpracování *Gendži monogatari* režiséra Jošimury Kózaburóa 吉村光三郎 z roku 1951³⁸⁷. To, že tuto ožehavou pasáž zmírnil i Tanehiko, není překvapivé ani přesto, že císařovo postavení bylo za vlády šógunátu jiné než po jeho pádu. Tanehiko se s touto částí vypořádal tak, že sice nechal Micuudžiho za paní Fudži docházet, ale spolu pak svůj nemorální vztah pouze předstírali. Zaprvé proto, aby Sózen ztratil zájem o takto nemorální ženu, zadruhé proto, aby Micuudži poškodil svou pověst a mohl být vyhnán do Sumy (viz předchozí zkoumaný úsek). Nejen, že se tedy Micuudži vyhnul vykonání strašného prohřešku proti svému otci a zároveň vládci, ale dokonce podstoupil takovou oběť, že na sebe vzal tíži závažných pomluv. Tanehikovi se tak tento poklesek podařilo obrátit v ctnost, a i u dalších, v Gendžiho případech morálně pochybných, aférek dává Micuudžimu pro podobné jednání vznešené motivace.

V tomto zkoumaném úseku vidíme z Gendžiho strany velmi „neotcovské“ chování, když zatouží po své schovance Tamakazuře, dceři Júgao a Tó no Čúdžóa, kterou po letech našel a začal ji vydávat za svou dceru. Zde, jelikož již skončil boj se Sózenem, nemůže Tanehiko jako dříve toto chování vysvětlit jako součást plánu proti nepříteli, a tak nabízí Micuudžimu alespoň jisté ospravedlnění situace s využitím snu. To nakonec vyznívá trochu podobně, jako když Micuudžiho zahájení vztahu s Asagiri v minulém zkoumaném úseku bylo vysvětleno Istí Čidori. Je pravda, že potřeba aplikovat takto složitá vysvětlení chování protagonisty po

³⁸⁶ Emmerich, 2013, s. 343–344.

³⁸⁷ Caddeau, *Appraising Genji : literary criticism and cultural anxiety in the age of the last samurai*, 2006, s. 11–12.

přelomovém pobytu v Sumě do značné míry opadá společně s počtem milostných avantýr. I v tomto zkoumaném úseku je však patrné, jak důležitou roli pro Tanehika (či pro literaturu jeho doby) byla morální hodnota děl. Je tak možné dokonce přemýšlet o tom (byť to zajisté není jediný důvod), že k většímu sblížení *GM* a *NMIG* dochází až ve chvíli, kdy oslabuje morálně protikladná tendence jejich hrdinů.

Ve zkoumaném úseku má Tamakazura/Tamakuzu relativně pasivní roli, která se v obou dílech příliš neliší. Jak v *GM*, tak v *NMIG* se ocitá v rozpacích, protože neví, co si počít v situaci, kdy se z dobrodince, který se jí ujal, dočasně stává neodbytný nápadník. Avšak zatímco v *GM* jsou tyto rozpaky pochopitelné, protože Gendži na ni déle vyvíjí tlak, v *NMIG* je vše důsledkem pouhého nedorozumění, a reakce Tamakuzu je tak sice vysvětlena, ale není příliš uvěřitelná a postrádá tak hloubku. Jak bylo uvedeno již výše, morálně pochybné scény zachycující vztah Gendžiho a Tamakazury nejsou do *NMIG* přeneseny, nebo jsou upraveny tak, aby Micuudžiho nediskreditovaly.

Jak v *GM*, tak v *NMIG* předchází dívčinu příjezdu do hlavního města epizoda, kde se o ni na venkově uchází neomalený boháč. V *NMIG* je tato postava opět využita opakovaně, když je po zkoumaném úseku přidána epizoda, ve které se tento muž společně se svým pomocníkem vydávají do hlavního města a jsou poraženi. Příběh Tamakazury je tak následně využit i pro přidání poslední výraznější Tanehikovy originální zápletky do příběhu *NMIG*.

	postavy <i>Nise Murasaki inaka Gendži</i>	postavy <i>Gendži monogatari</i>
1	Micuudži	Gendži
2	Murasaki	Murasaki
3	Tamakuzu	Tamakazura (Dívka s Překrásnými vlasy)
4	Širó Masahisa, Micuudžiho bratr	princ Hotaru, Gendžiho bratr
5	Jamabuki, bývalá chůva Tamakuzu	[bývalá chůva Tamakazury]
6	Sode no Ka, služebná Tamakuzu	Saišó no kimi, dáma Tamakazury
7	Hanazato	Hanačirusato
8	Kumoi no džó, Micuudžiho syn	Júgiri, Gendžiho syn

Tabulka 10: Srovnání postav z 35. dílu *NMIG* s postavami odpovídající části *GM*

Srovnáme-li vystupující postavy, vidíme, že se zde v *NMIG* nevyskytuje žádná čistě originální postava, kterou by Tanehiko přidal. Jedinou postavou, která se ve zkoumaném úseku liší, je chůva Jamabuki, která sice ekvivalent v *GM* má, nicméně v textu *GM* se tato postava ve zkoumaném úseku nevyskytuje. Její přidání i do této pasáže zde jednoznačně

vysvětlit nelze, ale je možné, že celkově zvýšený výskyt dam zde má vizuální důvody. Zatímco v *GM*, které není závislé na ilustracích, si čtenářská fantazie mohla do prostor, ve kterých se příběh odehrává, libovolně doplnit postavy na pozadí, v *NMIG*, které spolu s narativním textem čtenáři prezentuje i obrazovou složku scén, je třeba prázdná místa vyplnit konkrétními postavami. V úseku *NMIG*, ke kterému se vztahuje 15 ilustrací, se tak dvakrát objevuje Jamabuki, která v tomto úseku *GM* nevystupuje vůbec, a minimálně pětkrát³⁸⁸ Sode no Ka, jejíž ekvivalent je v *GM* zmíněn pouze při korespondenci s Hotaruem a následným vypouštěním světlušek (události VI a VII). Dvakrát se pak na ilustracích vyskytuje služebná Inukiči, která však ve zkoumaném textovém úseku ani aktivně nevystupuje. Dále na ilustracích vidíme i několik bezejmenných dam. Lze se domnívat, že aby byla zachována atmosféra vizuálního bohatství scén z nejvyšších kruhů, bylo zvýšeno i množství postav, které na nich vystupují, a ilustrace si zde opět vyžádaly úpravy v narativním textu.

5.5.3 Ilustrace

Jak bylo zmíněno, zkoumanému úseku odpovídá v *NMIG* 15 ilustrací. První odpovídá události 1, druhá události 2, třetí události 4, čtvrtá události 5, pátá a šestá události 7, sedmá do jisté míry události 8, osmá události 10, poloviční devátá (stojící Masahisa) navazuje snad na událost 10, poloviční desátá (stojící Hanazato) snad na událost 11, jedenáctá ilustrace odpovídá události 12 a dvanáctá až patnáctá ilustrace je pak věnována události 13. Ilustrace zde tak v zásadě kopírují sled událostí, i když události 3, 6, 9 a 10 zachyceny nejsou. Události 3, 6 a 9 se týkají Tamakuzu, přičemž 6 a 9 jsou spíše těžko vizuálně zachytitelné psychologické pochody, a událost 3, rozhovor s Tamakuzu než Micuudži usne, lze považovat za částečně zachycený ve čtvrté ilustraci, takže opomenutí této scény zde možná není cílené. Událost 10 je pak důvěrný přátelský rozhovor s Hanazato, kde je na ilustraci zachycena pravděpodobně pouze doba po něm, kdy Hanazato Micuudžiho vyprovodila pryč. Naopak trochu nadbytečně může působit pátá ilustrace, kde Micuudži pobízí svého syna k účasti na závodním klání, které je pak na další ilustraci vyobrazeno zvlášť.

Eiri Gendži monogatari pro zkoumaný úsek nabízí pouhé dvě ilustrace. Pro kapitolu Kočo jsou ilustrace tři, ale všechny zobrazují pompézní slavnosti před zkoumaným úsekem, takže zbývají pouze ilustrace ke kapitole Hotaru. Ty vyobrazují scénu s vypouštěnými světluškami

³⁸⁸ Významnější postavy mají většinou na oděvu uveden symbol, který odkazuje na jejich jméno. Sode no ka, je zde zřetelně označena pětkrát, na další ilustraci vidíme velmi podobnou postavu bez označení.

a scénu se závody na koních. Obě mají ekvivalent v *NMIG*, byť se jejich pořadí různí. Slavná scéna s vypuštěnými světluškami je relativně podobná.



Obrázek 20: *Eiri Gendži monogatari*, 1. ilustrace svazku Hotaru. Vidíme, jak na jedné straně závěsu sedí princ Hotaru, na druhé pak Tamakazuru, která se ve světle světlušek snaží skrýt svou tvář za vějířem, a její společníci Saišó no kimi. (ARC Collection, Ritsumeikan University, eik2-0-51-25)

Když ilustrace srovnáme, vidíme, že základní prvky jsou v zásadě stejné. Na pravé straně závěsu/paravánu vidíme Tamakazuru/Tamakuzu se Saišó no kimi/Sode no ka, na levé straně pak nápadníka prince Hotarua/Masahisu a ve vzduchu rej světlušek. Jedinou zásadní změnou je přítomnost Micuudžiho v ilustraci *NMIG*, jinak vidíme v *NMIG* přidané hlavně detaily na textiliích a výbavě domu. I přes Micuudžiho přítomnost lze říct, že ilustrace zachycuje scénu relativně konzervativním způsobem.³⁸⁹

³⁸⁹ V *Gendži kómoku* je pro jednu ilustraci ke kapitole Hotaru rovněž vybrána tato scéna – zde pro změnu vidíme přítomného Gendžiho, ale není přítomna Tamakazuřina dáma. Ilustrace dostupná v archivu univerzity Waseda:

http://archive.wul.waseda.ac.jp/kosho/bunko30/bunko30_a0044/bunko30_a0044_0003/bunko30_a0044_0003_p0036.jpg (7. 3. 2019)



Obrázek 21: *Nise Murasaki inaka Gendži*, 35. díl, 1. svazek, dvojstrana 9-rub a 10-líc. Na levé straně paravánu vidíme Širóa Masahisu a ukrytého Micuudžiho, na pravé straně pak vidíme Tamakuzu skrývající se za vějířem a Sode no ka, jak svým vějířem zahání světlušky. (ARC Collection, Ritsumeikan University, hayBK03-0646-18)

Jistou podobnost lze dokonce sledovat v celkové kompozici stránky. Zatímco všechny ilustrace v *Eiri Gendži monogatari* jsou alespoň částečně, v duchu tradiční malby *jamatoe* 大和絵, rámovány mraky či mlžným oparem (japonsky *sujari gasumi* すやり霞), lze říct, že podobným způsobem ohraničuje ilustrace v *NMIG* masa textu. To je i důvodem, proč pozdější edice *NMIG*, které se snažily kombinovat ilustrace s textem z moderních pohyblivých typů, nepůsobí zdaleka tak esteticky, jako původní edice z dřevěných štočků.³⁹⁰ Koňské závody jsou zachyceny o něco inovativněji. V *Eiri Gendži monogatari* se ústředními figurami zdají být dva jezdci na koních v dynamickém pohybu, které sleduje osm přihlížejících dvořanů. V *NMIG* se z dostihů stává lukostřelba z koňského sedla, a i když je

³⁹⁰ Emmerich tento problematický přechod do nového formátu knih uvádí jako jeden z důvodů, proč dílo v moderní době ztratilo na popularitě. Viz třetí kapitola Emmerich, 2013.

zde jeden jezdec také zachycen, je umístěn v levém spodním rohu a jeho pohyb nepůsobí příliš dynamicky.



Obrázek 22: *Nise Murasaki inaka Gendži*, 35. díl, 1. část, dvojstrana 7-rub a 8-líc. Ženy sledují soutěž z místnosti v patře, čímž vzniká kompozičně zajímavá ilustrace. (ARC Collection, Ritsumeikan University, hayBK03-0646-18)

Pozornost je tu upřena hlavně na tři ženy, které na něj shlížejí z místnosti v patře, která je postavena do popředí ilustrace a zabírá více než polovinu celé dvojstrany. V pozadí, za polem textu, pak vidíme terč pro střelbu a další detaily, jako je například kulatý znak jeřába, který používal vydavatel *NMIG*. Ačkoli ilustrace po obsahové stránce nepřináší mnoho změn, zajímavá kompozice jí dodává svěží dojem a dává opět vyniknout například detailům na oděvech žen.

Právě toto Kunisadovo technické zpracování ilustrací se smyslem pro detail udržuje vizuální atraktivitu díla na vysoké úrovni a možná lze z tohoto hlediska kvalitu považovat dokonce za stoupající, což subjektivně sleduji například na čistotě vyobrazení. Suzuki Džúzó však poznamenává, že ilustrace v 35. díle *NMIG* působí dojmem, jako by byly přehledem

slavných pasáží, ale příliš nevyprávějí souvislý příběh.³⁹¹ Jednotlivé ilustrace vypadají v zásadě stejně jako u dřívějších děl, ale je pravda, že už zde zdaleka nenajdeme tolik prvků otevřených interpretací, které by ve čtenáři vzbuzovaly představivost nebo jej nutily k větší pozornosti. Z tohoto pohledu lze říct, že zatímco Kunisada stále odvádí kvalitní práci odpovídající jeho standardům, Tanehikovy návrhy postrádají hravost dřívějších děl (v tomto ohledu Suzuki vyzdvihuje pouze snovou scénu z tohoto úseku). Zde je možno vzít v úvahu i to, že zatímco Kunisada měl stále vrchol své kariéry před sebou,³⁹² Tanehiko měl zdravotní potíže a právě prožíval předposlední rok svého života. Je tedy možné, že Tanehiko již ani nebyl tvorbě schopen či ochoten věnovat takové množství kreativní energie jako dříve a konzervativnější vyznění jeho pozdější tvorby by tak bylo vcelku pochopitelné.

Ilustrace ke snové scéně, kterou Suzuki schválí, je kombinací dvou prvků, což je disciplína, v níž Tanehiko vynikal. Scéna, již ilustrace zachycuje, se odehrává v prostoru, který je vlastně prolnutím dvou míst: komnat Tamakuzu, z nichž zůstává například malovaná stěna či schodiště, a domu Tasogare (viz 3. zkoumaný úsek), z něž je zachována například bambusová záclona či bambusy v pozadí. Toto prolnutí pak vytváří snový prostor, ve kterém se Micuudži setkává s Tasogare, která má na sobě oděv, který jsme viděli již ve čtvrtém díle *NMIG*. Tuto ilustraci Suzuki považuje za ukázkou kvalitní spolupráce Tanehika s Kunisadou, která vedla ke svěžímu zachycení scény na pomezí snu a reality.³⁹³

Scénu po procitnutí ze snu zachycuje hned následující ilustrace. Na té vidíme ležícího Micuudžiho a stydlivou Tamakuzu. Ačkoli Micuudžiho pozice působí drobně frivolním dojmem, od Tamakuzu jej dělí z mého pohledu vcelku přiměřená vzdálenost. Ilustrace tak nevyklučuje možnost, že si Tamakuzu nedopatřením vyloží Micuudžiho chování jako nemístný pokus o sblížení, ale na druhou stranu ani zachycená situace není takového rázu, aby vzbudila nad Micuudžiho chováním pohoršení. Přestože například Markus považuje ilustrace *NMIG* za provokativnější než jeho textovou část,³⁹⁴ zde tuto tendenci nesledují. Micuudžiho morálnost zůstává zachována i v obrazové složce, a to i na dalších ilustracích zkoumaného úseku. Zmínil jsem, že z textu byla vypuštěna nevhodná narážka, kterou v *GM* Gendži provokuje Tamakazuru po jejich diskuzi nad literaturou. I když se k události 13, tedy

³⁹¹ Rjútei; Suzuki, svazek 2, 1995, s. 421.

³⁹² Tinios, 1991, s. 343.

³⁹³ Rjútei; Suzuki, svazek 2, 1995, s. 527. Ilustrace dostupná například z archivu univerzity Waseda (http://archive.wul.waseda.ac.jp/kosho/he13/he13_04274/he13_04274_0035/he13_04274_0035_p0007.jpg) (24. 5. 2019)

³⁹⁴ Markus, 1992, s. 202.

diskuzi nad literaturou, vztahují hned čtyři ilustrace v *NMIG* a na dvou z nich vidíme obydlí Tamakuzu, ani na jedné z nich se nevyskytuje Micuudži s Tamakuzu zároveň, i přesto, že jejich rozhovor je jedním z ústředních bodů této události. Ačkoli není možné jasně dokázat, že se Tanehiko jejich společnému vyobrazení vyhýbal cíleně, je možné se domnívat, že i obsah ilustrací byl řízen snahou nepoškodit Micuudžiho obraz morálního hrdiny jeho vyobrazením ve stejné situaci, v jaké se Gendži chová nevhodně.

5.5.4 Shrnutí

Shrneme-li poznatky z tohoto zkoumaného úseku, uvidíme, že v této fázi Tanehiko dělá v příběhu méně změn než v úsecích dřívějších. V nepříliš odlišné podobě jsou zachovány jak základní události, tak řada nedějových popisných pasáží. Přes úbytek kreativity je zde zachována vizuální atraktivita díla, jíž je místy podřízeno i vyprávění, když dostávají více prostoru vedlejší postavy, které pak jsou součástími ilustrací, jejichž technická kvalita zůstává vysoká, ale je utlumena jejich „otevřenost“ ke čtení. Jedinou větší dějovou změnou je úprava chování hlavního hrdiny tak, aby nepůsobilo nemorálně. Zde opět vidíme využití Tanehikovy techniky zpracování relativně nepodstatného detailu z *GM* (zmínka o tom, že Gendži sní o Júgao) ve výraznější událost *NMIG*. Důraz na morálnost pak ve zkoumané pasáži vidíme nejen v úpravě Micuudžiho jednání a zachycení tohoto jednání na ilustracích, ale také v diskuzi nad podstatou literatury, kde Tanehiko vyzdvihuje její funkci v morální výchově.

5. 6 Celkové vyhodnocení analýzy

V analytické části této práce jsem vybral pět pasáží z různých částí *NMIG*, které jsem považoval za něčím významné, a zkoumal jsem především složky jejich *příběhu*: události a postavy. Mimo to jsem se zaměřil i na obsah ilustrací, které zkoumané pasáže doprovázejí, neboť tvoří nedílnou součást díla, bez jejíhož zohlednění by byla analýza neúplná. Cílem analýzy bylo zjistit, jakým způsobem Tanehiko nakládal s textem *GM*, jaké kreativní strategie aplikoval a jestli je jeho dílo výsledkem určitého kontinuálního procesu parafrázování *GM* (či jiných klasických děl heianské literatury), nebo jestli je spíše ojedinělým úkazem. Mimo odpovědi na tyto otázky, jimiž se částečně zabývali i jiní autoři, přináší analýza na rozdíl od ostatních děl i zcela konkrétní ukázky pozorovaných jevů a zároveň může sloužit i jako průřez obsahem díla.

5.6.1 Tanehikova práce s *Gendži monogatari* a její proměny

Je zajímavé, že ačkoli spojení *NMIG* s *GM* je patrné již z pohledu na názvy obou děl a různí autoři *NMIG* označují za parodii, adaptaci či náhradu *GM*, pokud bychom se pokusili stručně shrnout příběhy obou děl jako celků, jejich spojení by pravděpodobně zcela zřetelné nebylo.

Shrnout *GM*, které snad právě díky své otevřenosti různým interpretacím dokázalo uchovat svou relevanci již po tisíc let, není rozhodně snadné, avšak zcela obecně vzato se (alespoň zhruba v první polovině, která je pro srovnání s *NMIG* relevantní) jedná o spíše epizodické vyprávění životních událostí hlavního hrdiny. Hlavní hrdina se rodí na císařském dvoře, uprostřed soupeření o císařovu přízeň a moc. Vidíme, jak se hrdina veden chťicem či snad touhou po lásce, které se mu nedostalo od jeho předčasně zesnulé matky, vrhá do různých milostných dobrodružství, kde zakouší jak lásku, tak hořkost i hřích a jeho činy vedou až k vyhnanství. Později, po jisté katarzi, se dostává na vrchol politické moci, ale musí se postupně vyrovnávat i s prohřešky svého mládí. Toto je samozřejmě velmi omezená interpretace, nicméně si troufám tvrdit, že i na jejím základě bude rozdíl oproti *NMIG* patrný.

Pokud bychom popsali *NMIG* jako celek, dalo by se říct, že je to příběh muže, který se rodí na šógunově dvoře, kde probíhá soupeření o šógunovu přízeň a politickou moc. Hrdina se zapojuje do konfliktu mezi Ašikagy a jejich spojenci s protivníky vedenými Jamanou Sózenem. V rámci tohoto konfliktu se hrdina pouští do různých dobrodružství, během kterých předvídavě hatí Sózenovy plány a napomáhá tak prosperitě vlastního rodu. Když je

nepřítel poražen, věnuje se životu odpovídajícímu jeho postavení a pečuje o ty, se kterými se dříve sblížil.

V obou příbězích vidíme sice společné body, ale celkové vyznění je zásadně odlišné. Lze tedy říci, že základní dějová osnova *NMIG* z *GM* přejata není, což lze pravděpodobně vysvětlit i tím, že *GM* v počátečních kapitolách výraznou koherentní dějovou osnovu nemá, a jestliže Tanehiko považoval za nutné, aby jeho dílo souvislý příběh mělo, nezbývalo mu nic jiného, než nějaký přidat sám.

Co však z příběhu *GM* využít mohl a také skutečně hojně využíval, jsou události jednotlivých epizod, což jsme viděli při analýzách pěti vybraných úseků. Při využívání těchto událostí však zákonitě docházelo k úpravám. Jedna úroveň úprav je rozhodně úprava jazyková, jejíž zkoumání však nebylo předmětem této práce. Zde lze zmínit, že Tanehiko rozhodně překročil úroveň pouhého překladu do lidového jazyka. I když v průběhu díla lze sledovat jistou tendenci přibližování se originálu, ze zjištěných rozdílů je patrné, že přesné zachycení obsahu a vyznění originálního *GM* nebylo Tanehikovým cílem.

Jednoduchými strategiemi při parafrázování jsou amplifikace a redukce, které v *NMIG* logicky sledujeme, obzvláště pak v prvních třech zkoumaných úsecích z počátku díla, v menší míře pak v částech pozdějších. K rozšíření celého textu dochází i přidáním Tanehikových vlastních prvků, ale amplifikovány jsou i konkrétní elementy *GM*. Jednou z nejvýraznějších strategií, kterou v Tanehikově práci sleduji, je **rozvedení detailů z *GM* ve větší příběhové elementy v *NMIG***. K tomu dochází často tehdy, když Tanehiko sice rozvíjí nějakou vlastní myšlenku, ale opírá se přitom o existující materiál z *GM*, který originálně rozpracuje daleko nad rámec toho, co je zmíněno v *GM*. Právě tuto pečlivou práci s detaily považuji za hlavní argument pro tvrzení, že *NMIG* není parodie *GM*. Pokud by Tanehiko zaujal ke *GM* kritický postoj a bylo by jeho cílem je parodovat, domnívám se, že by nevěnoval zdaleka tolik péče méně výrazným prvkům a zpracovával by pouze prvky pro *GM* charakteristické, jejichž parodování by pak bylo pro jeho publikum srozumitelné. Domnívám se, že Tanehiko pro své účely využíval i takové části *GM*, jejichž znalosti nebylo možno předpokládat ani od člověka, který by byl s *GM* zběžně obeznámen, což pravděpodobně ani nebylo běžným standardem většiny čtenářů.

Tento druh amplifikace ve zhruba první polovině svého díla Tanehiko využíval především pro **zdůraznění či vytvoření situací, které zahrnovaly nějaký druh konfliktu, negativních vlastností či nadpřirozena**. Domnívám se, že tyto prvky považoval za

čtenářsky atraktivní, a proto často využíval možností, které mu pro to *GM* poskytovalo. Útlum této tendence je opět patrný zhruba od poloviny díla, ale i mezi posledními vydanými díly *NMIG* můžeme tuto strategii sledovat, když Tanehiko zařazuje epizodu o tom, jak se Tamakuzu vydal do hlavního města hledat její nápadník z provincie, kde vyrůstala.

Další, méně výraznou strategií, která vede k rozšíření materiálu *GM* je **repetice**. Tanehiko na více místech využívá opakovaně tentýž motiv. Jedno využití je běžně konzervativní a druhé nějakým způsobem originální. Dá se předpokládat, že k této strategii Tanehiko přistupoval tehdy, když se mu nabízelo kreativní využití již dříve využitého prvku.

Toto kreativní využití nejčastěji spočívá v **přenesení události z *GM* v relativně nezměněné podobě do nového kontextu, který nakonec výrazně mění její vyznění**. K takovýmto transpozicím nedochází pouze při repeticích a jsou jednou z nejvýraznějších kreativních strategií, které Tanehiko využívá. S odkazem na strategie *mitate* a *jacuši* a další lze říct, že přenos existujícího elementu do nového kontextu je dokonce jednou ze základních strategií japonské populární tvorby období Edo. Využití takovýchto transpozicí se v *NMIG* zdá s ohledem na to, že kombinuje elementy *GM* se světem Óninki, nevyhnutelné, ale je pravděpodobné, že právě Tanehikovo výborné ovládnutí této disciplíny (které opakovaně vyzdvihuje i Suzuki), bylo jedním z pilířů, na kterém stál úspěch díla. Dá se však předpokládat, že takovéto hravé zacházení s originálem, které sahalo od nenápadných jazykových narážek na originál až po proměny vyznění větších dějových úseků, dokázali ocenit pouze čtenáři znalí *GM*, kteří pravděpodobně byli v menšině.

Techniky *mitate* a *jacuši* lze podle Suzukiho komentářů k jednotlivým ilustracím v *NMIG* sledovat, ale výskyt konkrétních případů není až tak četný. Suzuki, zdá se, sleduje více výskytů využití *jacuši*, na něž upozorňuje v případech, kdy je nějaký drobný detail v ilustracích (například ručník či obuv³⁹⁵) spíše nenápadnou (a zároveň tak trochu ordinární) narážkou na určitý předobraz v *GM*. Zde je prostor sledovat tyto prvky jako drobně parodické, nicméně vzhledem k jejich marginálnosti je nepovažuji za dostatečný důvod pro označení *NMIG* jako celku za parodii. Toto je zároveň dalším dokladem Tanehikova smyslu pro detail a zmíněné případy *jacuši* spíše než jako kritika působí jako hra se čtenářem, který si drobného detailu může, ale také nemusí všimnout. V případě, že ilustrace očividně zachycují výjevy z *GM*, Suzuki o *jacuši* ani *mitate* nehovoří, snad proto, že tyto parafráze

³⁹⁵ Viz např. 18. ilustrace 4. dílu *NMIG* (Rjútei; Suzuki, svazek 1, 1995, s. 140–141) nebo 4. ilustrace 21. dílu (Rjútei; Suzuki, svazek 2, 1995, s. 13).

nejdou nikterak subtilní. Celé *NMIG* je s *GM* spřízněno do takové míry, že asi nemá smysl hovořit o celku jako o literárním *mitate* či *jacuši*, ale právě přenos událostí *GM* do nového kontextu Tanehikova literárního světa je velmi výrazným společným prvkem a je zde patrné, že právě tato strategie vychází z jisté umělecké tradice.

Mimo strategie, které různými způsoby původní text *GM* rozšiřují, jsme viděli i vypouštění určitých prvků. Především v částech první poloviny díla, kde jsou přidávány originální zápletky, dochází k **redukci popisných pasáží, často takových, které se věnují popisu emocí protagonistů**. Zároveň dochází i k tomu, že v důsledku změny kontextu některých událostí dochází k omezení jejich emocionální hloubky. Jistý úbytek intimity či menší zaměření na hloubku prožitku oproti konzervativnějším ilustrační tradici (zde reprezentované především *Eiri Gendži monogatari*) můžeme sledovat i v ilustracích některých scén *NMIG*.

Kromě zřetelných amplifikačních či redukčních strategií můžeme vidět i změny, které nejsou založeny na změně množství použitého materiálu. Na úrovni *diskursu* díla jsou patrné **omezené změny v pořadí prezentace určitých událostí**. I zde je patrná postupná proměna Tanehikova přístupu, kdy zprvu neváhá dělat i výrazné změny v pořadí využitých událostí, když tato úprava nabízí zajímavé kreativní možnosti, ale již po několika dílech přijímá spíše svědomitější přístup, kdy pořadí událostí mění nanejvýše v rámci jednoho dílu *NMIG* za účelem změny dynamiky vyprávění. Celkově lze spíše tvrdit, že Tanehiko vycházel nejen z *příběhu GM*, ale věnoval pozornost i *diskursu* tohoto díla, což je dalším dokladem pečlivého zacházení se zdrojovým materiálem.

V mých analýzách jsem věnoval zvláštní pozornost porovnání postav vystupujících v *GM* a *NMIG*. Za zajímavé považuji srovnání protagonistů. **Ačkoliv Gendži s Micuudžim sdílejí řadu vnějších podobností od jména, přes rodinné zázemí až po obdivuhodný vzhled a vystupování, ve své podstatě se jedná o postavy velmi odlišné.** Gendži, především v mladším věku, je v zásadě subverzivní postavou, která překračuje řadu společenských pravidel a tabu. Zároveň však není účastníkem mnoha otevřených konfliktů, ale řada konfliktů se odehrává v jeho nitru. Micuudži je oproti tomu postavou, která je v zásadě arbitrem společenského řádu a do morálně pochybných situací se dostává jen naoko, vždy s vyšším cílem prospěchu vládnoucího rodu. Díky tomu je tak i čisté jeho svědomí a vnitřní konflikty se v něm odehrávají jen ve velmi omezené míře. Naopak se aktivně zapojuje do střetů s protivníky svého rodu, i když tyto střety jsou nakonec častěji porovnáním důvtipu než bojových dovedností. Micuudži je celkově veden jinými motivacemi než Gendži a stal

se hrdinou čtenářů přesto (nebo snad právě díky tomu), že byly potlačeny jeho „lidské“ vlastnosti jako například různé slabé stránky nebo sklony k morálním dilematům. V pozdějších částech *NMIG*, které vycházejí z pasáží *GM*, kde je Gendžiho subverzivnost již omezena, se postavy hlavních hrdinů přibližují a nepůsobí již tak protikladným dojmem.

Ženy, se kterými se Gendži v *GM* setkává, jsou přenášeny i do světa *NMIG*, i když za méně „romantických“ okolností, kdy Micuudžiho interakce s nimi je mnohdy motivována snahou dosáhnout jeho vyšších cílů. I když se mění kontext setkání se ženami, **události, které je charakterizují, zůstávají v zásadě zachovávány. Jejich vlastnosti či povaha se ale již v důsledku proměněného kontextu a vyznění setkání proměňují.** Mimo takovýchto změn, které vyplývají hlavně z proměny celkového vyznění příběhu, vidíme u řady žen (a občasné i u dalších postav) také zdůraznění jejich morálních ctností. V pozdějších fázích díla vidíme i ucelenější přenos příběhu některých postav (viz např. Asagiri a její dcera), který umožňuje i výrazně větší zachování účinku jednotlivých scén.

Většina významnějších postav *NMIG*, která má svůj předobraz v *GM* (snad s výjimkou záporných postav, které jsou založeny na vedlejších postavách *GM*), vytváří svým konáním situace, které udržují vyprávění v mantinelech dění *GM*. Byť je příběh *NMIG* modelován na základech *GM*, jeho hlavní dějová linka vychází spíše ze světa *Óninki*, což podporuje myšlenku, že jednou z nejdůležitějších technik, které Tanehiko využil, byla transpozice událostí *GM* do nového prostředí.

5.6.2 Kreativní strategie přímo nesouvisející s úpravou textu *Gendži monogatari*

Ačkoli ve své práci nahlížím na *NMIG* jako na parafrázi *GM* a vztah Tanehikova díla k jeho předloze byl středem mého zájmu, identifikoval jsem při analýze i řadu dalších kreativních strategií, které nelze při popisu povahy díla opomenout.

Jako výrazná, avšak z pohledu na jednotlivé epizody ne až tolik patrná, změna se jeví již zmiňované **přidání vlastní příběhové linky**. Snahy o zavedení jednotícího prvku můžeme sledovat v různých zpracováních *GM*, avšak přidání s heianským příběhem nesouvisející pojící linky je přístupem ojedinělým a dá se říct, že tento přístup dílo zásadně odlišuje od konzervativnějších adaptací. Vložení jednotlivých epizod na pozadí pojící linky bylo pravděpodobně způsobem, jak učinit celkové dílo přehlednějším, a zároveň tento krok odpovídal potřebám tehdy již komercializovaného vydavatelského průmyslu, když umožňoval lákat čtenáře na pokračování rozvyprávěného příběhu. Přidaná příběhová linka sporu Ašikagů (potažmo Ootogawů) se Sózenem vychází ze známého světa *Óninki*, nicméně

z něho byly převzaty hlavně postavy a vztahy mezi nimi, ale konkrétní podobu událostí pak Tanehiko již vymýšlel sám. Zasazení *GM* do světa *Óninki* umožnilo Tanehikovi příběh aktualizovat a zasadit jej do pro čtenáře pravděpodobně atraktivnějšího a (například z divadla) známějšího světa, díky čemuž se starý příběh mohl jevit moderněji a přehledněji a Tanehiko měl prostor aktualizovat některé události proměnou jejich kontextu. Kombinace *GM* a *Óninki* však s sebou nesla i tvůrčí problémy. Zpočátku, když Tanehiko pracoval s *GM* volněji, nebyl problém v jedné postavě sloučit jak vzor z *Óninki*, tak z *GM*. V pozdějších dílech *NMIG*, kde se Tanehiko snažil více držet předlohy, mu ale prvky přejaté z *Óninki* toto úsilí znesnadňovaly.

Dalším významným zdrojem změn byl konfuciánský systém morálních hodnot, který výrazně ovlivnil populární literaturu období Edo. Etický princip *kanzenčóaku*, tedy odměňování dobra a trestání zla, svým způsobem ve svých textech zohledňovala řada autorů, kteří tak mohli tvrdit, že jejich dílo má společenský přínos. Z analýzy je patrné, že především **hlavní hrdina *NMIG* se vyhýbá morálně závadnému chování**, a pokud to vypadá, že se chová nepřístojně, jedná se pouze o zástěrku k oklamání nepřátel. Omezením nebo transpozicí nemorálního chování hlavního hrdiny dostává Tanehiko především nárokům dobové cenzury na literární tvorbu, a částečně tak eliminuje problematický aspekt *GM*, který byl dříve řadou učenců kritizován.³⁹⁶ Ať byla implementace principu *kanzenčóaku* u Tanehika motivována opatrností nebo vlastním přesvědčením, množství úprav směřující k větší „morálnosti“ je značné a jejich dopady na dílo jako celek jsou rozhodně nezanedbatelné.

Tanehiko byl ovlivněn nejenom dobovou ideologií, ale také dobovou populární tvorbou. S tou souvisí například již zmíněná kombinace světa *sekai* a zápletky *šukó*, což byl běžný princip tvorby divadelních her. Ke snaze zkombinovat ve svém díle divadlo *kabuki*, loutkové divadlo a příběh *monogatari* se Tanehiko ostatně sám otevřeně hlásí v předmluvě k druhému dílu *NMIG*. **Silná divadelnost díla** je vidět například na samotném způsobu vyprávění, který je z velké části tvořen rozhovory mezi postavami a značnou, ne-li převážnou část tvoří přímé řeči. V kombinaci se silnou vizuální stránkou díla pak je výsledkem produkt, jehož velká část stojí na *předvádění* a ne jenom na *vyprávění*. Mimo tuto celkovou koncepci *NMIG* však vidíme i přenos postupů běžných v divadle *kabuki* do literární formy³⁹⁷ či využití

³⁹⁶ Viz Kornicki, *Unsuitable Books for Women? "Genji Monogatari" and "Ise Monogatari" in Late Seventeenth-Century Japan*, 2005, s. 152–162.

³⁹⁷ Viz Markus, 1992, s. 135–139.

populárních zápletek či klišé, jako například hledání ztraceného rodinného pokladu, nečekané odhalení příbuzenského vztahu mezi postavami atd., které samozřejmě nebyly výsadou pouze populárního divadla, ale běžně se objevovaly i v dobové literatuře. Z Tanehikovy velmi často citované předmluvy k 10. dílu *NMIG* je patrné, že prvky divadla *kabuki* a *džóruri* považoval za atraktivní elementy, kterými mohl dílo přiblížit mladším čtenářům, ale že tohoto způsobu chtěl využívat s rozmyslem a že přidávání a ubírání externích elementů byl do značné míry vědomý proces.³⁹⁸ S postupem času můžeme sledovat, jak se Tanehiko pomalu přikláněl k většímu zachování původního vyznění *GM*.

Dalším prvkem, který je oproti *GM* do *NMIG* přidán, jsou ilustrace. Samotné přidání ilustrací není nikterak signifikantním prvkem a v zásadě se jednalo i standard dobové tvorby. I v dílech formátu *jomihon*, který obsahoval tradičně více textu na úkor ilustrací, hrály tyto významnou roli. To, že jsou ilustrace nedílnou součástí *NMIG*, jsme mohli sledovat například v situacích, kdy ilustrace poskytují informace, které v textu nejsou zmíněny, nebo když je v některých případech text přizpůsoben potřebám vizuálního vyjádření. **Na ilustracích můžeme sledovat smysl pro detail i kvalitu technického provedení**, což je výsledek kombinace podrobných Tanehikových návrhů s Kunisadovým uměním. Co je zajímavým prvkem ilustrací především v první polovině díla, je rozšíření čtenářského zážitku zaprvé pomocí začlenění detailů do ilustrací, které pak pozornému čtenáři umožňují vytvářet vlastní hypotézy a aktivněji ho zapojují do konzumace díla, a zadruhé pomocí kreativního využití fyzických možností tištěné knihy, které místy četbě dodávají nový prostorový rozměr.

Pohled na Tanehikovo využití kreativních strategií, které přímo nepracovaly s textem *GM*, naznačuje, že byl velmi silně ovlivněn dobovou tvorbou, když například do *GM* vetkal divadelní prvky či využil hojně využívaný svět jiného díla, což byly postupy, které nebyly nikterak vzácné. Podobně se od jiných autorů nelišil ani důrazem na morální hodnoty, což byla strategie částečně vynucená realitou vydavatelského průmyslu a cenzury.

³⁹⁸ V předmluvě k 10. dílu Tanehiko přirovnává práci autora k práci služebníka v lázních, který má podle přání zákazníků přilévat buď horkou, nebo studenou vodu, a píše: „...Když jsem začínal psát *Inaka Gendži*, jeden můj starý přítel pravil: Nenarušuj příběh *Gendžiho* a jak to jen půjde využívej i jeho původní znění. Snad tím pomůžeš mládeži, která *Gendžiho* nečetla. Mladý přítel mi zase řekl: Uprav příběh *Gendžiho* a přepiš ho ve stylu *kabuki* a *džóruri*,“ (Rjútei; Suzuki, svazek 2, 1995, s. 320). Dále své přátelé přirovnává k zákazníkům, z nichž jeden má rád vodu horkou, druhý chladnější, a přiznává, že sám ještě nepřišel na ten správný poměr.

5.6.3 Vliv ostatních parafrází *Gendži monogatari* na *Nise Murasaki inaka Gendži*

Ačkoli byl Tanehiko silně ovlivněn dobovou tvorbou a společenskou realitou, zůstává nezodpovězená otázka, zda při tvorbě vycházel i z jiných parafrází *GM*, či jestli v tomto ohledu zvolil vlastní tvůrčí cestu. Tanehiko sice v úvodu 3. dílu uvádí seznam použitých zdrojů, kde uvádí řadu děl první poloviny období Edo, a dokonce dvě starší, ale i když někteří japonští badatelé byli schopni najít drobné paralely mezi *NMIG* a některými uvedenými díly, Emmerich varuje, že tento seznam nelze brát zcela vážně,³⁹⁹ což dokazuje i relativně omezené množství nalezených podobností.

Za z tvůrčího hlediska do jisté míry srovnatelná díla jsem z uvedeného seznamu, který mimo populární parafráze obsahuje například i hry divadla *džóruri* či zkrácená vydání *GM*, vybral pouze *Fúrjú Gendži monogatari* od Mijako no Nišikiho a sérii děl od *Wakakusa Gendži monogatari* po *Zokuge Gendži monogatari*⁴⁰⁰ od Okumury Masanobua z počátku 18. století. Stejně jako *NMIG* jsou to díla, která vyšla tiskem, jsou ilustrovaná, z mého pohledu přesahují rámec doslovného překladu a zároveň se do jisté míry drží osnovy *GM* a lze je tedy také označit za populární parafráze. Mimo to jsem přidal dílo *Onna Gokjó* Kogame Masuhideho, které nefiguruje v Tanehikově seznamu, ale jedná se v zásadě také o populární parafrázi. Zůstává otázkou, zda Tanehiko dílo skutečně znal. Bakin ve své kritice Tanehika dílo zmiňuje a vzhledem k tomu, že dílo vzniklo v poslední čtvrtině 17. století, což je doba, ve které se Tanehiko velmi dobře orientoval, považuji za pravděpodobnější, že o díle věděl. Nicméně pokud se nebudeme snažit doložit přímou inspiraci, ale budeme sledovat trendy ve vývoji parafrází *GM*, není Tanehikova znalost či neznalost *Onna Gokjó* zcela zásadní otázka.

Kogame Masuhide ve svém díle s *GM* nakládá relativně volně a na úrovni jednotlivých událostí se nebojí ani výraznějších úprav předlohy. Jeho dílo je však zaměřeno především didakticky, což mu, společně s relativně omezeným rozsahem *Onna Gokjó*, neumožňuje naplno využít potenciál, který *GM* jako materiál pro kreativní zpracování nabízí. Mijako no Nišiki i Okumura Masanobu se drží *GM* mnohem těsněji než Tanehiko, a Rebekah Clements jejich díla označuje za lidové překlady. Obě díla však například přidávají vlastní detaily nebo dramatizují atraktivní scény, *Fúrjú Gendži* pak místy dokonce přidává i erotické prvky. Dá

³⁹⁹ Emmerich, 2013, s. 99–101.

⁴⁰⁰ Samotné *Zokuge Gendži monogatari* na seznamu děl není, ale zbývající tři Masanobuova díla ano.

se však předpokládat, že prvotním cílem obou autorů bylo přiblížení *GM* soudobým čtenářům.

Ačkoli Tanehiko zajisté nad způsobem prezentace *GM* svým čtenářům také přemýšlel, jeho dílo nabízí mnohem více. Dokázal vytvořit moderní příběh, který měl díky kvalitě svého zpracování potenciál oslovit i čtenáře, kteří *GM* neznali a ani po seznámení s ním netoužili. Díky tomu, že na rozdíl od parafrází počátku 18. století přenesl příběh z období Heian do (z divadelní tvorby známého) období Muromači, a díky tomu, že využil moderních vypravěčských technik a atraktivních dějových prvků, bylo jeho dílo pravděpodobně mnohem stravitelnější než pokusy z první poloviny období Edo, které i s ohledem na jiné podmínky, ve kterých vznikaly, nedisponovaly potenciálem oslovit tak obrovské obecnstvo jako *NMIG*. Rozvoj populární kultury v 19. století byl dozajisté také jedním z faktorů, které umožnily Tanehikovi dosažení jeho obrovského komerčního úspěchu a v tomto světle lze pochopit i Emmerichovu myšlenku, že *NMIG* hrálo důležitou roli pro kanonizaci *GM*.

Co se týče konkrétních postupů, není zřejmá přímá spojitost mezi ranějšími parafrázemi *GM* a Tanehikovou tvorbou. Tanehiko, který měl slabost pro tvorbu přelomu 17. a 18. století, byl s dřívějšími parafrázemi obeznámen a místy na ně ve svém díle vkládal narážky. Ale právě jejich velmi omezené množství svědčí o tom, že ačkoli Tanehiko díla znal a byl schopen je ve svém díle využít, volil pro svou tvorbu vědomě jiný přístup.

Ilustrované edice *GM*, které začaly vycházet tiskem kolem poloviny 17. století a jejichž rozšíření rovněž napomohlo popularizaci *GM*, svým obrazovým vyjádřením také pravděpodobně *NMIG* přímo výrazně neovlivnily. Analyzoval jsem ilustrace první z nich, *Eiri Gendži monogatari*, a až na občasné výjimky není vidět přímá inspirace v kompozici ilustrací. Obsahově se místy ilustrace překrývají, ale tento fakt je dán především tím, že *Eiri Gendži* se se svým nižším počtem ilustrací snažilo zachytit významné scény *GM*, které často logicky nechybí ani v ilustracích *NMIG*. Zaznamenal jsem však i případy, že scény zachycené v *Eiri Gendži* nemají svůj ekvivalent v *NMIG*, což značí, že i posouzení významnosti jednotlivých scén bylo do jisté míry subjektivní a mohlo se proměňovat i s průběhem času.

V zásadě je nakonec možné říct, že souvislá tradice populárních parafrází *Gendži monogatari* vlastně neexistovala. Přestože *GM* bylo dlouhodobě inspirací různých tvůrčích počínů, jejich zaměření a forma se v průběhu času měnily. V Tanehikově době tak již vidíme pouze omezené množství děl, jejichž záměrem by bylo přibližovat *GM* širokému čtenářstvu,

i když právě úspěch *NMIG* v tomto ohledu pravděpodobně vzbudil další následnou vlnu zájmu o toto klasické heianské dílo.⁴⁰¹

⁴⁰¹ Například Clements ve svém díle sleduje mezi lety 1840 a 1851 hned tři „lidové překlady“ částí *GM*, což je více než vyšlo za celé století předtím, kde Clements identifikuje pouze jedno dílo cca z let 1811–12 (Clements, 2015, s. 56–58).

6. Parafráze japonské klasické literatury v období Edo

Došel jsem k závěru, že dílo *Nise Murasaki inaka Gendži* není výsledkem procesu postupných proměn příběhu o princí Gendžim. Dá se sice říct, že ilustrovaná vydání od poloviny 17. století či parafráze z počátku 18. století byla díla, která svým způsobem připravila půdu pro Tanehikovo dílo, ale způsob provedení nevykazuje mnoho společných bodů, a zdá se, že *NMIG* od svých předchůdců nedělí pouhý jeden pomyslný krok ve vývojové linii, ale že je rozděluje značná (snad stoletá) propast. Lze tedy u zpracování *GM* sledovat nějaký plynulejší vývoj, byť by to nebylo na poli populárních parafrází?

V deskriptivní části jsem vývoj zpracování *GM* již naznačil a na tomto místě jej jen shrnu a pokusím se jej na závěr krátce srovnat s vývojem zpracování jiného klasického díla heianské literatury: *Ise monogatari*. Problémem recepcce a zpracovávání tohoto díla v průběhu času se věnuje mimo jiné Joshua Mostow ve své monografii *Courtly Visions: The Ise Stories and the Politics of Cultural Appropriation*. Právě Mostowovy závěry ohledně vývoje zpracování *Ise monogatari* v průběhu období Edo srovnám se svým přehledem vývoje *GM* během období Edo, abych ověřil, zda byl vývoj recepcce a parafrází *GM* součástí nějakého většího identifikovatelného proudu, nebo zda šlo o nezávislý proces.

6.1. *Gendži monogatari* v průběhu období Edo

Zaměříme-li se pouze na tištěná díla (čímž vyřadíme nespočetné rukopisy), lze říct, že šíření *GM* začalo již na samém počátku období Edo s ranými edicemi tištěnými za pomoci tzv. starých pohyblivých typů (*kokacudžihan* 古活字版), které vycházely v prvních dekádách 17. století. Za významné pro popularizaci *GM* jsou považovány ilustrované edice z 50. a 60. let 17. století a jen s několikaletým zpožděním můžeme sledovat vydání odborně komentovaných vydání, jako jsou například *Bansui ičiro* (1663) či *Kogecušó* (1673). Zároveň se v 50. a 60. letech také objevuje řada zjednodušených vydání *GM* jako například *Džúdžó Gendži* (1654) a další a také eroticky laděná díla s tematikou *GM*⁴⁰².

Po této výrazné vlně třetí čtvrtiny 17. století, která poskytla jak možnosti pro zevrubné přečtení a pochopení *GM*, tak díla, která cílila na méně ambiciózní čtenářstvo, kterému navíc řada z nich nabízela i vizuální požitky ve formě ilustrací, přichází na počátku 18. století již zmiňované populární parafráze *Mijako no Nišikiho* (1703) a *Okumury Masanobua* (1707–

⁴⁰² K erotickým dílům viz Kornicki, 2005, s. 172–175.

1710). Okumura je ve svém přístupu o něco rigoróznější než Mijako no Nišiki, a snad tak naznačuje směr, kterým se zpracování *GM* bude ubírat dále. Ve 20. letech například vychází ještě věrnější „lidový překlad“ Tagy Hanšičiho.

Ve druhé polovině 18. století je pak výrazným proudem čtení *Gendži monogatari* zástupci učení *kokugaku* v čele s Motoorim Norinagou, který dílu věnuje dvě významná pojednání: *Šibun jórjó* (1763) a *Gendži monogatari tama no oguši* (1796). Byť se nejedná o populární zpracování, je možné předpokládat, že toto akademické zkoumání spojené se snahou o reinterpretaci klasických japonských děl, zvedlo novou vlnu zájmu nejenom o *GM*.

I přes výrazné působení zástupců školy *kokugaku* však od začátku 19. století do vydání *NMIG* žádné populární parafráze *GM* nevycházejí, alespoň pokud je mi známo.⁴⁰³ Samotné *NMIG* pak slaví úspěch, na který pak navazuje další velká vlna tvorby, ať jsou to dřevořezy, divadelní hry či pokračování *NMIG* vycházející po Tanehikově smrti. Drtivou většinu této tvorby však lze označit spíše za parafráze *NMIG* než za parafráze *GM* jako takového.

6.2 *Ise monogatari* v průběhu období Edo

Joshua Mostow se ve svém *Courtly Visions* převážně věnuje proměnám vizuální reprezentace *Ise monogatari* v průběhu času, ale stručně popisuje i jeho celkový vývoj nejen v období Edo. Tvrdí, že znalost *Ise monogatari* bylo po dlouhou dobu výsadou elit a že až veřejné přednášky učenice a básníka Macunagy Teitokua (1571–1653) tvoří z *Ise monogatari* veřejný statek, a zároveň od této doby začíná společně se svým hrdinou Ariwara no Narihira prosakovat do děl populární kultury, jako jsou divadelní hry, dřevořezy, populární literatura atd.⁴⁰⁴

Ve své práci jsem již zmiňoval edici *Sagabon*, v jejímž rámci na počátku období Edo vyšlo mezi lety 1608 a 1610 jako první právě *Ise monogatari*. Toto dílo je důležité nejen jako zástupce raného tisku, který stál u postupného šíření literatury, ale také, jak tvrdí Mostow, pomohlo ustanovit standardní a snadno rozeznatelnou ikonografii pro *Ise monogatari*, která

⁴⁰³ Nenarazil jsem na žádné zmínky o takovém díle a při prohledávání databází předmoderní literatury jsem nenarazil na žádné dílo z té doby, které by titulem odkazovalo na *GM* a zároveň z tohoto díla vycházelo. Existují díla, která obsahují výraz *Gendži*, ale ten v tomto případě odkazuje na rod Minamoto a jeho pozdější zástupce. Například dílo *Ómi Gendži Kogecušó* z roku 1811 zdánlivě odkazuje na *GM* nejen jménem *Gendži*, ale hlavně výrazem *Kogecušó*, který, byť zapsán jinými znaky, odkazuje na komentované vydání *GM*. Obsah díla se však týká klanu Sasaki pocházejícího z rodu Minamoto (Viz *Nihon koten bungaku daidžiten*, svazek 1, 1983, s. 409).

⁴⁰⁴ Mostow, s. 6

dále umožňovala vznik parodií.⁴⁰⁵ Parodická literatura (tzv. *modžiri bungaku*) se pak skutečně těší oblibě a kolem poloviny 17. století vzniká řada děl, která malými změnami v textu dosahují komického efektu. Řada z nich (možná i nejvíce z nich) je založena i na *Ise monogatari*.⁴⁰⁶ Laura Moretti se zabývá i dalšími parafrázemi z pozdějších let a dochází k závěru, že výše uvedený způsob parodie je patrný v dílech ze 17. a ze začátku 18. století, ale s postupem času roste tendence rozšiřovat svět díla a přidávat nové události.⁴⁰⁷

V průběhu 17. století můžeme rovněž sledovat produkci tištěných vydání. V první polovině století převládají hlavně edice založené na *Sagabon Ise monogatari*, v roce 1654 vychází další ilustrované vydání, které je brzy, obzvláště v 60. a 70. letech, následováno řadou dalších, na jejichž základě pak vycházejí další reedice během éry Genroku (1688–1704).⁴⁰⁸ V poslední čtvrtině století pak vychází řada komentovaných vydání, jako například *Ise monogatari šūsuišō* 伊勢物語拾穂抄 (Posbíraná zrnka z Ise monogatari) Kitamury Kigina z roku 1680.

Mostow upozorňuje na produkci eroticky orientovaných děl vznikající od druhé poloviny 17. století. Řada děl spojuje Narihira s milostnými dobrodružstvími, a to, že *Ise monogatari* dostalo punc díla s erotickým nádechem, je patrné například i z toho, že na konci Saikakuova *Kóšoku ičidai otoko* odváží hlavní hrdina na mytický ostrov žen mimo zásoby erotických pomůcek i 200 svazků *Ise monogatari*.⁴⁰⁹

Clements upozorňuje na dílo *Ise monogatari hirakotoba* z roku 1678 autora Ki Zankeie, které uvádí jako první lidový překlad klasické japonské literatury v období Edo, a tvrdí, že dílo vyšlo v době největšího rozmachu zájmu o *Ise monogatari* konce 17. století. Další a zároveň poslední lidový překlad *Ise monogatari*, který Clements zmiňuje, je *Mukaši otoko imajó sugata* 昔男時世妝 Tagy Hanšičiho z roku 1731. Clements tvrdí, že zatímco například zmiňované dílo *Fúrjú Gendži monogatari* leží na hranici mezi překladem a samostatným dílem, *Mukaši otoko imajó sugata* se spíše nachází na hranici mezi překladem a komentovaným vydáním.⁴¹⁰

⁴⁰⁵ Mostow, *Courtly Visions : The Ise Stories and the Politics of Cultural Appropriation*, 2014, s. 203.

⁴⁰⁶ Viz začátek 4. kapitoly.

⁴⁰⁷ Morreti, Kinsei šoki, zenki no sanbun bungaku ni okeru *Ise monogatari* no kakinaoši, parodí ojobi šinten kai, 2009, s. 301.

⁴⁰⁸ Tamtéž, s. 296.

⁴⁰⁹ Mostow, 2014, s. 244–245. Mostow uvádí 300 svazků, ale vydání z roku 1682 dostupné v archivu starých textů univerzity Waseda uvádí číslo 200 (viz Ihara, *Kóšoku ičidai otoko*, 1682).

⁴¹⁰ Clements, 2015. s. 80.

I u *Ise monogatari* můžeme sledovat směřování k odbornějšímu přístupu k dílu a během 18. století „vychází řada důležitých komentářů jako *Ise monogatari dódžimon* (Dětské dotazy o Příbězích z Ise) od Kady Azumamaroa (1669–1736) a *Ise monogatari Ko'i* (Dávný význam Příběhů z Ise) Kamo no Mabučiho (1697–1769), který byl dokončen roku 1753 a vyšel o čtyřicet let později. Žádné z těchto děl však pravděpodobně nemělo žádný dopad na porozumění dílu širokou veřejností.“⁴¹¹

Mostow závěrem zmiňuje, že v době, kdy *Nise Murasaki inaka Gendži* dosáhlo svého bezprecedentního úspěchu, objevil se dokonce pokus vytvořit podobné dílo založené na *Ise monogatari*. Mezi lety 1835 a 1838 tak vycházel *gókan* nazvaný *Imajó Ise monogatari* 風俗伊勢物語 (Příběhy z Ise v moderním duchu), ale jeho vydavatel nakonec musel zaplatit vydavateli NMIG za to, že se *Imajó Ise monogatari* příliš podobalo Tanehikovu dílu.⁴¹²

6.3 Srovnání obou proudů

Porovnáme-li tento stručný a nutně nedokonalý přehled vývoje zpracování *Gendži monogatari* a *Ise monogatari* během období Edo, lze si povšimnout mnoha podobností. Obě díla se hned z počátku Tokugawského období dočkávají tištěných edic, kolem poloviny 17. století se objevují dostupnější komentovaná vydání a ve druhé polovině století se obě díla stávají námětem populární tvorby (například i zmiňovaný a slavný *Kóšoku ičidai otoko* obsahuje narážky na obě díla). V této fázi bylo pravděpodobně známější či dostupnější *Ise monogatari*, což může být do značné míry způsobeno rozsahem děl. Kornicki dokládá, že i finančně byla bezpochyby dostupnější vydání *Ise monogatari*.⁴¹³ Snad právě větší dostupnost a rozsahová stravitelnost *Ise monogatari* vedla k tomu, že se toto dílo dočkalo řady parodií, zatímco u *Gendži monogatari* ekvivalentní parodické pokusy nezaznamenáváme.

Díla *Ise monogatari* i *Gendži monogatari* byla během 17. století rovněž předmětem diskuzí týkající se jejich morální přijatelnosti. Zatímco první polovina století se nesla spíše v duchu kritiky od neokonfuciánských učenců, ve druhé polovině století se díla postupně rehabilitovala jako díla, jež mají svou hodnotu, pokud budou čtena obezřetně.⁴¹⁴ Tuto proměnu reflektuje například i dílo *Onna Gokjó*. Koncem 17. a začátkem 18. století se pro

⁴¹¹ Mostow, 2014, s. 254.

⁴¹² Tamtéž, s. 256.

⁴¹³ Kornicki, 2005, s. 151.

⁴¹⁴ Viz celý Kornickiho článek (Kornicki, 2005).

obě díla objevují podobné pokusy o lidové překlady, jejichž cílem je dobovou řečí zprostředkovat jejich obsah. Příkladem takovýchto děl jsou například *Ise monogatari hirakotoba* a *Fúrjú Gendži* se sérií děl Okumury Masanobua. Po období, kdy byla zkoumaná díla relativně živě zpracovávána, přichází doba, kdy převládají spíše seriózní, vědeckěji zaměřená zpracování, která lze vidět například v dílech učenců školy *kokugaku* osmnáctého století.

Co se populárních parafrází týče, v období od 2. čtvrtiny 18. století do 1. čtvrtiny 19. století jsem nezaznamenal žádné výrazné dílo, které by se svým dějem těsněji drželo *Gendži monogatari*, a v případě *Ise monogatari* jsem také v sekundární literatuře nenarazil na parafrázi, která by aplikovala kreativní přístup při podstatném zachování elementů původního díla. Zde je však nutno podotknout, že mé hledání mohlo být nedokonalé, jelikož obsahy řady děl, která by například svým názvem odkazovala na některou z heianských klasik, nejsou snadno dostupné. Podrobný systematický průzkum literatury zmíněného období by byl časově velice náročný a je tedy možné, že se časem objeví díla, která by se za populární parafráze označit dala. Zároveň jsem z hledání vyloučil erotická díla (tzv. *šunpon* 春本), kterých by se ve zkoumaném období několik našlo, ale považuji je za svébytný formát, který jsem se rozhodl s díly pro širší publikum nemísit.⁴¹⁵ I pokud by se však další populární parafráze vyskytly, jde téměř s jistotou tvrdit, že se nejednalo o žádný souvislý proud tvorby, který by byl srovnatelný s vývojem v 17. století.

Vydání *Nise Murasaki inaka Gendži*, které odstartovalo nárůst zájmu o *Gendžiho*, tak rozhodně nebylo výsledkem přirozeného a souvislého vývoje zpracovávání klasických děl heianské literatury, ale jednalo se v tomto směru v zásadě o ojedinělý úkaz. Existují sporé zmínky o zpracovávání japonské literatury v první polovině 19. století,⁴¹⁶ ale konkrétní doklady tohoto trendu se mi dohledat nepodařilo. Pokud byl Tanehiko nějakým druhem tvorby inspirován, mohlo se jednat spíše snad například o Bakinova zpracování populárních čínských románů, se kterými slavil úspěchy, a rostoucí trend zpracovávat díla tohoto typu

⁴¹⁵ Seznam eroticky laděných tisků a knih s gendžiovskou tematikou poskytuje např. Rhiannon Paget. Viz Paget, 2012.

⁴¹⁶ Například Išida Motosue ve svém *Kusazōši no iroiro* píše, že od konce období Bunsei zesílil trend čerpat ze starých příběhů, ale kromě *NMIG* konkrétní příklad neuvádí. Píše také, že se zdroji děl stávala díla jako *Soga monogatari*, *Taiheiki*, *Hjakunin iššu* či poučné lidové texty *džicugokjó* (Išida, *Kusazōši no iroiro*, 1928, s. 61–64). Je možné, že zmiňovaný trend vlastně odstartoval sám Tanehiko.

podle Andrewa Markuse mohl vést Tanehika k tomu, aby hledal inspiraci v japonské tvorbě, která mu byla bližší a která byla již částečně zpracována na přelomu 17. a 18. století.⁴¹⁷

Vydání *Nise Murasaki inaka Gendži* ovlivnilo následnou produkci populárních parafrází nejen *Gendži monogatari*, ale jak jsme viděli, vzniklo i podobné dílo s námětem *Ise monogatari*. Jakými dalšími způsoby ovlivnil následnou populární tvorbu úspěch Tanehikova díla zůstává otázkou pro další zkoumání.

⁴¹⁷ Markus, 1992, s. 121.

7. Závěr

Ve své práci jsem se věnoval populárním parafrázím *Gendži monogatari* v čele s pravděpodobně nejprodávanějším prozaickým dílem období Edo, *Nise Murasaki inaka Gendži* Rjúteie Tanehika. Mým cílem bylo identifikovat a interpretovat tvůrčí strategie, které při práci s *Gendži monogatari* využíval Tanehiko a jeho předchůdci na poli parafrázování tohoto slavného heianského díla.

Hlavním předmětem mého zájmu bylo dílo *Nise Murasaki inaka Gendži*, jež jsem s využitím prvků narativní analýzy zkoumal, abych identifikoval v něm použité tvůrčí strategie. Primárně jsem se věnoval otázce, jakým způsobem při jeho tvorbě Rjútei Tanehiko nakládal s textem *Gendži monogatari* a jak lze popsat vztah této předlohy a Tanehikova díla, které bývá i dnes označováno zjednodušujícím způsobem, například za parodii heianské klasiky. Při své analýze jsem však objevil i řadu dalších tvůrčích strategií, které jsem popsal a pokusil se o interpretaci jejich významu.

Abych své poznatky mohl zasadit do kontextu tvorby období Edo, věnoval jsem se i několika dalším populárním parafrázím *Gendži monogatari* (konkrétně *Onna Gokjó*, *Fúrjú Gendži monogatari* a *Wakakusa Gendži monogatari*), kde jsem se snažil identifikovat tvůrčí strategie využívané jejich autory, a tyto jsem pak porovnal s přístupem Rjúteie Tanehika, abych zjistil, na kolik se jejich přístupy podobají a zda Tanehiko mohl být těmito díly ovlivněn. Na závěr jsem se pokusil ještě o stručný historický přehled trendů ve zpracovávání *Gendži monogatari* během období Edo, které jsem srovnal s trendy ve zpracování další heianské klasiky, *Ise monogatari*. Cílem byla snaha zjistit, zda trendy ve vydávání děl vycházejících z *Gendži monogatari* byly nezávislým úkazem, nebo zda se podobné trendy projevovaly i jinde a zda do nich nějakým způsobem zapadá vydání *Nise Murasaki inaka Gendži*.

Na tomto místě stručně shrnu své poznatky:

1) Tvůrčí strategie použité v *Nise Murasaki inaka Gendži* a vztah ke *Gendži monogatari*

Tvůrčí strategie jsem postupně identifikoval při analýzách vybraných úseků a celkový přehled jsem vytvořil při závěrečném vyhodnocení analýz. Zde tak zdůrazním pouze body, které považuji za nejdůležitější.

Ve svých analýzách jsem mimo jiné ověřil názor Jamagučiho Takešiho, který upozorňoval, že se *Nise Murasaki inaka Gendži* postupně přibližuje ke své heianské předloze. Proto je

třeba zdůraznit, že sledované strategie nebyly využívány rovnoměrně v průběhu celého díla a využití strategií, které přidávají originální prvky nebo dílo výrazněji odlišují od předlohy, nalezneme především v jeho první polovině. Zároveň se však domnívám, že se jednalo o tvůrčí postupy, které *Nise Murasaki inaka Gendži* přinesly popularitu, a proto jsou významné pro dílo jako celek.

Za nejvýznamnější tvůrčí strategii ve vztahu ke *Gendži monogatari* považuji Tanehikovy originální kombinace a rekombinace existujících prvků. Na makroskopické úrovni je toto patrné na základní myšlence zasazení událostí *Gendži monogatari* do období Muromači, konkrétněji do *světa Óninki*. Při bližším pohledu vidíme využití této strategie v situacích, kde jsou jednotlivé (většinou příběhové) elementy *Gendži monogatari* v zásadě zachovány, ale jsou přeneseny do nových, upravených kontextů, čímž tyto elementy získávají nový význam a svěží nádech.

Tuto strategii vnímám pro *Nise Murasaki inaka Gendži* jako zásadní a Tanehiko v jejím využití vynikal. Zde je však nutno podotknout, že se v kontextu dobové tvorby nejednalo o originální koncepci tvorby. V divadle *kabuki* i *džóruri*, které významně ovlivňovaly i populární literaturu, bylo běžné kombinovat existující světy *seikai* se zápletkami *šukó*, v obrazovém umění pak vidíme bohatě zdokumentovanou tradici technik *mitate* a *jacuši*, které byly rovněž založeny na poutavé práci s již známými náměty. V oblasti populární literatury jsem se s jednotným označením podobné techniky nesetkal, nicméně vzhledem k provázanosti populárních médií lze předpokládat, že ani v této oblasti nebyly podobné postupy vzácností. Lze tedy říci, že Tanehiko se spíše než díky originalitě svého přístupu prosadil díky tomu, že zmiňované postupy ovládal na vysoké úrovni a dokázal je začlenit do koherentního díla, které zapadalo do dobového vkusu.

Dobovému vkusu lze připsat i redukce a amplifikace některých prvků. Přidány či zdůrazněny jsou konfliktní situace, prvky nadpřirozena a oproti *Gendži monogatari* vidíme i nárůst počtu postav, které by se daly označit za protivníky hlavního hrdiny. Redukovány jsou naopak mnohé popisné pasáže, obzvláště jedná-li se o popisy emocí protagonistů, což vede k omezení psychologické hloubky výsledného díla oproti *Gendži monogatari*. Dobou vzniku je dozajisté ovlivněna i ideologická rovina díla, kde vidíme silné vlivy konfuciánské morálky. Její aplikace na hlavního hrdinu, který se tak, na rozdíl od Gendžiho, stává mravním vzorem, vede k tomu, že se protagonisté *Gendži monogatari* a *Nise Murasaki inaka Gendži* shodují pouze vnějšími znaky, jako jsou postavení či atraktivita, ale jejich chování a motivace se výrazně odlišují po značnou část díla. V důsledku podpory morálního principu *kanzenčóaku*

se podobně mění i další postavy, u kterých jsou zdůrazňovány buď jejich kladné vlastnosti, nebo naopak charakterové vady.

Ve srovnání s *Gendži monogatari* nalezneme v *Nise Murasaki inaka Gendži* ještě celou řadu dalších úprav, které nemusí působit nikterak unikátně, ale dozajistě se rovněž podepsaly na úspěchu díla. Příkladem mohou být například ilustrace, které v dobové populární tvorbě nemohly chybět, a jak jsem ukázal, byly integrální složkou celého díla. *Utagawa Kunisada* na základě Tanehikových instrukcí dodal dílu i bohatou vizuální složku, která dodávala četbě nový rozměr, a technická kvalita jejího zpracování a věhlas ilustrátora byly nepochybně také faktorem, který se podepsal na úspěchu *Nise Murasaki inaka Gendži*.

Protože je velmi problematické jedním slovem vyjádřit vztah mezi *Nise Murasaki inaka Gendži* a *Gendži monogatari*, používal jsem v této práci dle mého názoru neutrální pojem *parafráze*. Na základě svého zkoumání jsem došel k závěru, že označit Tanehikovo dílo za parodii je přinejmenším problematické. I když je ideologické pozadí jeho díla odlišné, nenarazil jsem na jednoznačný projev kritického postoje vůči *Gendži monogatari*, což je prvek, který lze u parodie považovat za zásadní. Tanehikova pečlivá práce s textem *Gendži monogatari* spíše naznačuje uctivý přístup k dílu. Dalším bodem, který z mého pohledu stojí proti parodickému přístupu, je fakt, že *Nise Murasaki inaka Gendži* tvoří samostatně fungující text, při jehož čtení znalost heianské předlohy sice prohloubí zážitek, ale není nutná k jeho pochopení. Text tak bez znalosti *Gendži monogatari* nejenže být čten mohl, ale s nejvyšší pravděpodobností tak také čten byl. Fakt, že velká část čtenářů nedisponovala (přinejmenším hlubší) znalostí *Gendži monogatari*, nebyl překážkou tomu, aby se Tanehikovo dílo stalo nejprodávanějším dílem své doby.

I označení adaptace bude závislé především na tom, jak definujeme adaptaci. Pokud budeme adaptaci vnímat v nejširším možném významu přizpůsobení se díla novým podmínkám, je toto označení přijatelné, ba dokonce přiléhavé. Pokud však budeme adaptaci vnímat jako přenos jednoho díla mezi různými médii, bude problémem skutečnost, že obě díla jsou natolik rozdílná a přináší natolik odlišný čtenářský zážitek, že je na místě pochybovat o tom, zda jde více o přenos *Gendži monogatari* do jiného média, nebo zda jde spíše o zcela novou tvorbu, která pouze z *Gendži monogatari* přebírá vybrané elementy. Odlišnost výsledného díla od heianské předlohy nám pravděpodobně zabrání byť jen přemýšlet o označení *Nise Murasaki inaka Gendži* za lidový překlad *Gendži monogatari*. I když Tanehiko postupem času směřuje k věrnějšímu zpracování *Gendži monogatari* a některé pasáže by snad za kreativní překlad (zároveň intralingvální a intersemiotický) považovat šly, díla jsou celkově

zkrátka příliš odlišná, než aby byl tento koncept udržitelný. Právě proměny Tanehikova přístupu jsou jednou z překážek pro nalezení jednoduchého označení jeho díla. Pokud bychom dílo nějak charakterizovat měli, lze říct, že *Nise Murasaki inaka Gendži* je technicky vynikající kombinací prvků *Gendži monogatari* s jinými existujícími zdroji a Tanehikem vytvořenými originálními elementy, která reflektuje dobové žánrové trendy a morální klima.

2) *Nise Murasaki inaka Gendži* a jiné populární parafráze *Gendži monogatari*

Nise Murasaki inaka Gendži má řadu kvalit, ale v zásadě nenalezneme oblast, ve které by se jednalo o dílo výrazně inovativní. Nabízí se tedy otázka, zda existovaly srovnatelné populární parafráze *Gendži monogatari*, a jestli, popřípadě co, z nich Tanehiko mohl čerpat.

Jako kritéria pro populární parafráze jsem si stanovil podmínky, že dílo muselo vyjít tiskem, muselo být významnou měrou založeno na *Gendži monogatari* a muselo mít zřetelný kreativní vklad autora, který by dílo odlišil od pouhého překladu do dobové japonštiny. Jako díla spojující tyto podmínky jsem vybral *Onna Gokjó* Kogame Masuhideho, *Fúrjú Gendži monogatari* Mijako no Nišikiho a sérii děl od *Wakakusa Gendži monogatari* po *Zokuge Gendži monogatari* od Okumury Masanobua.

Onna Gokjó se snaží o rehabilitaci *Gendži monogatari* a jeden jeho úsek slouží jako materiál ke vzdělávání žen. S událostmi předlohy pracuje poměrně volně a mění kontext řady z nich, ale spíše než o koherentní originální příběh usiluje o prosazení svých didaktických cílů. Pozdější díla Mijako no Nišikiho a Okumury Masanobua na sebe navazují a lze v nich sledovat také jistý vzdělávací rozměr. Tito autoři se patrně bohubíle snaží *Gendži monogatari* přiblížit širšímu čtenářstvu za využití modernějšího jazyka a přidaných prvků. Obě díla dramatizují vybrané události a přidávají detaily, *Fúrjú Gendži* dokonce přidává i erotické elementy a v jeho ilustraci vidíme i využití humoru. Okumurovo dílo naopak celkově působí konzervativněji a tíhne spíše k prostému převyprávění příběhu.

Pokud s výše uvedenými díly srovnáme *Nise Murasaki inaka Gendži*, za společné strategie bychom mohli označit rozvití událostí *Gendži monogatari* s dramatickým potenciálem a v případě *Onna Gokjó* i přeuspořádání existujících událostí do nového kontextu. *Nise Murasaki inaka Gendži* je tak z hlediska způsobu práce s událostmi předlohy ze zkoumaných děl nejbližší *Onna Gokjó*, i když vyznění celého díla je zcela odlišné. Dalším možným společným bodem Tanehikova díla s ostatními populárními parafrázemi *Gendži monogatari* by mohl být jistý didaktický rozměr, který však považují více za obecný rys

populární literatury období Edo, kterým i primárně needukativní díla ospravedlňovala svůj nárok na existenci.

I přes využití některých podobných strategií se *Nise Murasaki inaka Gendži* celkově výrazně liší od ostatních parafrází. Zatímco parafráze první poloviny období Edo místy působí spíše jako experimentální projekty zprostředkovávající didaktické vize svých autorů občas neohrabaným způsobem, který jim ubírá na literární kvalitě, Tanehikovo dílo je vyspělým koherentním dílem, které přináší ve svém žánru vynikající čtenářský zážitek. *Nise Murasaki inaka Gendži* se tak od svých možných předchůdců liší například záměrem, koherencí a rozsahem zpracování a v neposlední řadě i řadou přidanych tvůrčích strategií. Pokud se podobají některé využití techniky, zcela se liší jejich konkrétní projevy. Přestože existují indicie, že Tanehiko znal zkoumané parafráze *Gendži monogatari* (i když u *Onna Gokjó* nelze než spekulovat), je patrné, že z nich konkrétní motivy čerpal jen naprosto minimálně a že vědomě volil vlastní přístup.

Parafráze první poloviny období Edo tak Tanehikovi nesloužily jako přímý zdroj inspirace. Ostatně jeho dílu předcházely o tak dlouhou dobu, že z hlediska literárních postupů již pravděpodobně v Tanehikově době nebyly relevantní. Je však možné, že Tanehiko, který měl živý zájem o dobu, ve které tyto parafráze vznikaly, z nich alespoň částečně pochytil myšlenku parafrázování *Gendži monogatari*, nebo že měl přinejmenším možnost vyhodnotit vhodnost v nich využitých postupů pro svou tvorbu. Pokud bych měl označit dílo, které se svými postupy Tanehikovu dílu přeci jen podobá nejvíce, bylo by to pravděpodobně nejstarší *Onna Gokjó*. I to, že se *Nise Murasaki inaka Gendži* v jistých ohledech podobá více právě staršímu *Onna Gokjó*, než pozdějšímu *Fúrjú Gendži monogatari* a Okumurově sérii, svědčí o tom, že se nejedná o produkt postupné evoluce parafrázování *Gendži monogatari*.

Kritika Bakina, který tvrdil, že Tanehiko tajně vycházel z řady parafrází *Gendži monogatari* z první poloviny období Edo, se nakonec jeví spíše jako snaha očernit Tanehika, než jako erudované zhodnocení jeho tvorby. To, že Bakin zmiňuje právě díla *Onna Gokjó*, *Fúrjú Gendži monogatari* a sérii Okumury Masanobua⁴¹⁸ můžeme chápat i jako doklad toho, že se jednalo o nejvýznamnější populární parafráze *Gendži monogatari*, které Tanehikovu dílu předcházely.

⁴¹⁸ Mimo ně zmiňuje pouze *Saru Gendži*, které se však nejvíce blíží parafrázi *Gendži monogatari*.

3) Populární parafráze klasické heianské literatury

Srovnáním vývoje (především) populárních parafrází *Gendži monogatari* a *Ise monogatari* v období Edo jsem se snažil zjistit, zda bylo *Gendži monogatari* jakožto námět populární literatury využíváno ojediněle, nebo jestli se jednalo o součást většího proudu zpracovávání heianských klasik.

Přestože analýza *Gendži monogatari* a *Ise monogatari* nemůže poskytnout ucelený pohled na zpracovávání heianské literatury, došel jsem k závěru, že řada trendů byla u obou děl podobná. Můžeme sledovat jisté základní rozšíření děl během první poloviny 17. století díky využití knihtisku a následné období zvýšeného zájmu, kdy vychází ilustrovaná vydání a oba příběhy se stávají předmětem populární tvorby a překonávají punc morálně škodlivých děl. Odchylku můžeme sledovat například v tom, že se *Ise monogatari*, na rozdíl od *Gendži monogatari*, během 17. století dočkává i čistě parodických zpracování, pravděpodobně kvůli své větší dostupnosti a přístupnosti. V průběhu 18. století se populární tvorba inspirována těmito klasickými díly stává vzácnější a přibývá naopak seriózního zkoumání.

Zatímco v průběhu 17. a 18. století můžeme sledovat v zásadě podobné trendy, ze kterých parafráze heianské klasiky vycházely (a bylo by zajímavé tyto trendy porovnat i například s četnými parafrázemi sbírky básní *Ogura hjakunin iššu*), vydání *Nise Murasaki inaka Gendži* v první polovině století devatenáctého již dle mého názoru do žádného výrazného trendu ve zpracovávání japonské klasické literatury nezapadá. Zde se nabízí k prozkoumání otázka, zda dobovým trendem, který mohl Tanehika ovlivnit, nebyla spíše tvorba populárních parafrází literatury čínské.

Z hlediska zkoumání odvozené tvorby za další bádání nepochybně stojí i nepříliš prozkoumaná vlna děl odvozených od Tanehikova díla, především pak několik pokračování *Nise Murasaki inaka Gendži*, jichž se chopila řada různých autorů. Relevantní, avšak v mé práci neprozkoumaná, je i otázka zpracování *Gendži monogatari* v eroticky laděných dílech, kde je badateli spojitost zaznamenána, ale nejsem si vědom studie, která by se například věnovala vlivu *Gendži monogatari* na narativní složku těchto děl.

Zároveň zůstává otevřená možnost i nových objevů v oblasti děl z období předcházejícího vydání *Nise Murasaki inaka Gendži*. Existuje například dlouhá řada děl, která ve svém titulu využívají slovo *Gendži*, která se často obsahově *Gendži monogatari* netýkají vůbec či pouze okrajově a mnohdy nejsou dostupná jinak než ve formě dřevotisku, či jeho kopie, což značně komplikuje vyhledávání. Lze také předpokládat, že existuje řada děl, která na *Gendži*

monogatari neodkazují titulem, ale obsahově by byla relevantní. Je možné, že takovým dílům se dostane pozornosti až v průběhu času a že nám rozšíří pohled na zkoumanou problematiku. Nicméně s ohledem na to, že ani v dobových textech nenacházíme odkazy na výrazně širší penzum zdrojů, lze předpokládat, že základní poznatky této práce zůstanou platné.

Seznam použité literatury

Primární literatura

IHARA, Saikaku 井原西鶴. *Kóšoku ičidai otoko* 好色一代男. 8 svazků. Ósaka: Aratoja Magobee Kašin, 1682, dřevotisk. Dostupné na: http://www.wul.waseda.ac.jp/kotenseki/html/he13/he13_01607/ (22. 6. 2019)

KOGAME, Masuhide 小亀益英. *Onna Gokjó* 女五経. In: ASAKURA, Haruhiko 朝倉治彦; FUKAZAWA, Akio 深沢秋男 (eds.) *Kanazóšišú dai džukkan* 仮名草子集第十卷. Tókjó: Tókjódó šuppan, 1989, s. 81–171.

MIJAKO NO NIŠIKI 都の錦, *Fúrjú Gendži monogatari* 風流源氏物語. 6 svazků. Kjóto: Kawakacu Goróemon a Edo: Masuja Goróemon, 1703, dřevotisk. Dostupné na: <http://kateibunko.dl.itc.u-tokyo.ac.jp/katei/cgi-bin/gazo.cgi?no=197&top=1> (22. 6. 2019).

MIJAKO NO NIŠIKI 都の錦, *Fúrjú Gendži monogatari* 風流源氏物語. 6 svazků. In: HAJAKAWA, Džunzaburó 早川純三郎 (ed.) *Kinsei bungei sóšo dai go* 近世文藝叢書第五. Tókjó: Kokušo kankókai, 1881.

MURASAKI Šikibu 紫式部. *Gendži monogatari* 源氏物語. Šibuja Ei'iči (ed.) In: *Gendži monogatari no sekai* 源氏物語の世界 [online]. 2008. Dostupné na: <http://www.genji-monogatari.net/> (22. 6. 2019).

MURASAKI Šikibu 紫式部; JOSANO, Akiko 与謝野晶子 (překl.). Kadokawa bunko zen'jaku *Gendži monogatari* 角川文庫全訳源氏物語. In: *Gendži monogatari no sekai* 源氏物語の世界 [online]. 2011. Dostupné na: <http://www.genji-monogatari.net/> (22. 6. 2019).

MURASAKI Šikibu. *Příběh prince Gendžiho*. 4 svazky. Praha: Paseka, 2002–2008. ISBN 80-718-5452-2

OKUMURA, Masanobu (Baió) 奥村政信 (梅翁). *Wakakusa Gendži monogatari* 若草源氏物語 . 6 svazků. Edo: Sansendó, 1707. Dostupné na: http://www.wul.waseda.ac.jp/kotenseki/html/bunko30/bunko30_a0222/index.html (5. 6. 2019).

RJÚTEI, Tanehiko 柳亭種彦, SUZUKI, Džúzó 鈴木重三 (ed.). *Nise Murasaki inaka Gendži* 修紫田舎源氏. 2 svazky. Tókjó: Iwanami šoten, 1995. ISBN 40-024-0088-3.

RJÚTEI, Tanehiko 柳亭種彦. *Nise Murasaki inaka Gendži* 修紫田舎源氏. 38 svazků. Edo: Senkakudó, 1829–1841. Dostupné na: http://www.wul.waseda.ac.jp/kotenseki/html/he13/he13_04274/index.html (21. 6. 2019)

RYŪTEI, Tanehiko. *The Rustic Genji of A Bogus Murasaki*. 3 svazky. Richardson D. M.; Tanonaka, T. (přel.) Winchester, Va.: 1985.

VARLEY, Paul H. A Selective Translation of *The Chronicle of Ōnin*. In: *The Ōnin War : History of Its Origins and Background With a Selective Translation of The Chronicle of Ōnin*. New York and London: Columbia University Press, 1967.

Sekundární literatura

BACHTIN, Michail M. François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance. Praha: Odeon, 1975.

BAL, Mieke. *Narratology: introduction to the theory of narrative*. Fourth edition. Toronto: University of Toronto Press, 2017. ISBN 978-1-4426-5032-9.

BOWRING, Richard. *Murasaki Shikibu : The Tale of Genji*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. ISBN 978-0-521-53975-3.

BURUMA, Ian. The Sensualist : What makes "The Tale of Genji" so seductive. In: *The New Yorker* [online]. 2015 [cit. 2019-06-06]. Dostupné z: <https://www.newyorker.com/magazine/2015/07/20/the-sensualist-books-buruma>

CADDEAU, Patrick W. *Appraising Genji : literary criticism and cultural anxiety in the age of the last samurai*. Albany, NY: State University of New York Press, c2006. ISBN 978-0-7914-6673-5.

CLEMENTS, Rebekah. *A Cultural History of Translation in Early Modern Japan*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. ISBN 978-1-107-07982-3.

CLEMENTS, Rebekah. Cross-dressing as Lady Murasaki – concepts of vernacular translation in early modern Japan. In *Testo a fronte*. 51., 2014, s. 29-51.

CLEMENTS, Rebekah. Rewriting Murasaki: Vernacular Translation and the Reception of *Genji Monogatari* during the Tokugawa Period. In *Monumenta Nipponica*. Vol. 68, No. 1, 2013, s. 1-36.

COOK, Lewis. Genre Trouble: Medieval Commentaries and Canonization of *The Tale of Genji*. In: SHIRANE, Haruo (ed.). *Envisioning the Tale of Genji: media, gender, and*

cultural production. New York: Columbia University Press, c2008, s 129 - 153. ISBN 9780231142373.

DENTITH, Simon. *Parody*. New York: Routledge, 2000. ISBN 04-151-8221-2.

DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica : fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003. ISBN 80-246-0735-2.

EMMERICH, Michael. The Splendor of Hybridity: Image and Text in Ryutei Tanehiko's Inaka Genji. In: SHIRANE, Haruo (ed.). *Envisioning the Tale of Genji: media, gender, and cultural production*. New York: Columbia University Press, c2008, s. 211-239. ISBN 9780231142373.

EMMERICH, Michael. *The Tale of Genji: translation, canonization, and world literature*. New York: Columbia University Press, 2013. ISBN 978-023-1534-420.

EMOTO, Hiroši 江本裕. Kinsei bungaku ni okeru *Gendži monogatari* no džujó džosecu 近世文学における『源氏物語』の受容序説. In: Ii, Haruki 井伊春樹 (ed.). *Kóza Gendži monogatari kenkjú dai gokan: Edo džidai no Gendži monogatari* 講座源氏物語研究 第五卷 江戸時代の源氏物語. Tókjó: Ófú, 2007, s. 9–37. ISBN 42-730-3455-7.

FISCHEROVÁ, Sylva. Starodávný a moderní plevel. Pokus o vymezení. In FISCHEROVÁ, S; STARÝ, J. (eds.). *Starodávné bejlí: obrysy populární a brakové literatury ve starověku a středověku*. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2016. ISBN 978-80-7308-696-1.

GENETTE, Gérard. *Fikce a vyprávění*. Brno: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2007. Theoretica. ISBN 978-80-85778-00-7.

GERSTLE, Andrew C. Performance literature : the traditional Japanese theatre as model. In SHAFFER E. S. (ed.) *Comparative Criticism - East and West: comparative perspectives Volume 22*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. ISBN 0-521-79072-7.

HAFT, Alfred. *Aesthetic Strategies of the Floating World. Mitate, Yatsushi, and Fūryū in Early Modern Japanese Popular Culture*. Leiden: Koninklijke Brill NV, 2012. ISBN 978-900-4209-879.

HANADA, Fudžio 花田富二夫. Kinsei ni okeru *Gendži* gaku : Kinsei zenki wo čušin ni 近世における『源氏』学—近世前期を中心に. In: Ii, Haruki 井伊春樹 (ed.). *Kóza Gendži monogatari kenkjū dai gokan: Edo džidai no Gendži monogatari* 講座源氏物語研究 第五卷 江戸時代の源氏物語. Tókjó: Ófú, 2007, s. 74–93. ISBN 42-730-3455-7.

HATA, Masataka 畑正高. Kó no rekiši 香の歴史. In: Karinša 花林舎 (ed.). *Óčo no asobi : inišie no mijabi na sekai* 王朝の遊び いにしえの雅びな世界. Kjóto: Šikóša tošo hanbai, 1992, s.171–174. ISBN: 4-87940-529-9.

HATTORI, Jukio 服部幸雄. Kabuki no kózó : Dentó engeki no sózó seišin 歌舞伎の構造—伝統演劇の創造精神. Tókjó: Čúó kóronša, 1970.

HAVRÁNEK, Bohuslav a kol. (ed.). *Slovník spisovného jazyka českého*. Ústav pro jazyk český, c2011. [online] URL: <http://ssjc.ujc.cas.cz/> (13.7.2017)

HIBBETT, Howard. *The floating world in Japanese fiction*. 2nd ed. Boston, Mass.: Tuttle Publishing, 2001. ISBN 08-048-3464-4.

HÜHN, Peter. Event and Eventfulness. In HÜHN, Peter et al. (eds.). *the living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University, 2013. URL = <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/event-and-eventfulness> (11.7.2017)

HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. New York: Routledge, 2006. ISBN 04-159-6794-5.

HUTCHEON, Linda. *A theory of parody : the teachings of twentieth-century art forms*. Urbana: University of Illinois Press, c2000. ISBN 02-520-6938-2.

CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-260-2.

II, Haruki 井伊春樹 (ed.), *Gendži kómoku* 源氏綱目, Tókjó: Ófúša, 1984.

IKARI, Akira 伊狩章. *Rjútei Tanehiko* 柳亭種彦. Tókjó: Jošikawa kóbunkan, 1965.

ISER, Wolfgang. *Jak se dělá teorie*. Praha: Karolinum, 2009. Limes (Karolinum). ISBN 978-80-246-1672-8.

IŠIDA, Motosue 石田元季. *Kusazóši no iroiro* 草雙紙のいろいろ. Tókjó: Nansó šoin. 1928.

JAKOBSON, Roman. On Linguistic Aspects of Translation. In BROWER, Reuben A. (ed.). *On Translation*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1959.

JAMAGUČI, Takeši 山口剛. Nise Murasaki inaka Gendži ni cuite 倅紫田舎源氏について. In: *Jamaguči Takeši zenšū dai jonkan* 山口剛全集第四卷. Tókjó: Čúó kóronša, 1972, s. 327–416.

JAMAMOTO, Tokuró; MOSTOW, Joshua. (eds.). *Ise monogatari sózó to hen'jó*. Ósaka: Izumi šoin, 2009. ISBN 978-4-7576-0507-7.

JAMAŠITA, Noriko 山下則子. Hadžime ni はじめに. In Kokubungaku Kenkjú Širjókan 国文学研究資料館 (kol.). *Zusecu "mitate" to "jacuši": Nihon bunka no hjógen gihó* 図説「見立」と「やつし」 日本文化の表現技法. Tókjó: Jagi šoten, 2008, s. vii-viii. ISBN 978-4-8406-9668-5.

JANSEN, Marius B. *The making of modern Japan*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, c2000. ISBN 06-740-0991-6.

JAUSS, Hans Robert. Dějiny literatury jako výzva literární vědě. In ČERVENKA, Miroslav (ed.). *Čtenář jako výzva: výběr z prací kostnické školy recepční estetiky*. Brno: Host, 2001, s. 7-38. Strukturalistická knihovna. ISBN 80-86055-92-2.

JAUSS, Hans Robert. *Toward an aesthetic of reception*. Minneapolis: University of Minnesota Press, c1982. ISBN 978-081-6610-341.

KATÓ, Sadahiko 加藤定彦. Bungaku no jacuši : Ehon waka no ura. In Kokubungaku Kenkjú Širjókan 国文学研究資料館 (kol.). *Zusecu "mitate" to "jacuši": Nihon bunka no hjógen gihó*

図説「見立」と「やつし」 日本文化の表現技法. Tókjó: Jagi šoten, 2008, s. 3–5. ISBN 978-4-8406-9668-5.

KATO, Shuichi. *A History of Japanese Literature: Volume 2 - The Years of Isolation*. London: The Macmillan Press LTD, c1983. ISBN 978-1-349-03451-2.

KAWAMOTO, Hitomi 川元ひとみ. Kinsei zenki šósecu to *Gendži monogatari* – *Fúrjú Gendži monogatari* wo čúšin ni 近世前期小説と『源氏物語』—『風流源氏物語』を中心に. In: Ii, Haruki 井伊春樹 (ed.). *Kóza Gendži monogatari kenkjú dai gokan: Edo džidai no Gendži monogatari* 講座源氏物語研究 第五巻 江戸時代の源氏物語. Tókjó: Ófú, 2007, s. 125–145. ISBN 42-730-3455-7.

KEENE, Donald. *World within walls: Japanese literature of the pre-modern era, 1600-1867*. New York: Columbia University Press, c1999. ISBN 978-023-1114-677.

KJOKUTEI, Bakin 曲亭馬琴. *Kinsei mono no hon Edo sakuša burui* 近世物之本江戸作者部類. Tókjó: Iwanami šoten, 2014. ISBN 978-4-00-302257-3.

KORNICKI, Peter. *The Book in Japan : A Cultural History from the Beinnings to the Nineteenth Century*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2001. ISBN 0-8248-2337-0.

KORNICKI, Peter. Unsuitable Books for Women? "Genji Monogatari" and "Ise Monogatari" in Late Seventeenth-Century Japan. In: *Monumenta Nipponica*, vol. 60, no. 2, 2005, s. 147–193. Dostupné z: www.jstor.org/stable/25066367 (10. 6. 2019)

KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013. ISBN 978-80-7272-592-2.

LEE, William. Kabuki as National Culture: A Critical Survey of Japanese Kabuki Scholarship. In LEITER, Samuel L. (ed.). *A kabuki reader: history and performance*. Armonk, N.Y.: M.E. Sharpe, c2002, s. 359-390. ISBN 978-076-5607-058.

MARKS, Andreas. *Genji's world in Japanese woodblock prints*. Claremont, Calif.: Scripps College in association with Hotei Publishing, 2012. ISBN 978-900-4233-539.

MARKUS, Andrew Lawrence. *The willow in autumn: Ryūtei Tanehiko, 1783-1842*. Cambridge, Mass.: Council on East Asian Studies, Harvard University, 1992. Harvard-Yenching Institute monograph series, 35. ISBN 06-749-5351-7.

MARRA, Michele. Mumyōzōshi. Introduction and Translation. In: *Monumenta Nipponica*, Vol. 39, No. 2, 1984, s. 115–145.

MCCULLOUGH, Helen Craig. *Classical Japanese prose : an anthology*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1990. ISBN 08-047-1628-5.

MINER, Earl a Hiroko ODAGIRI; Robert E. MORRELL. *The Princeton companion to classical Japanese literature*. 2nd print. Princeton (N.J.): Princeton university press, 1988. ISBN 978-069-1008-257.

MIZUTANI, Futó 水谷不倒. Šinsen recudentai šósecuši 新撰列傳體小説史. In: *Mizutani Futó čosakušū dai ikkan* 水谷不倒著作集第一巻. Tókjó: Čúókóronša, 1974.

MORETTI, Laura ラウラ・モレッティ. Kinsei šoki, zenki no sanbun bungaku ni okeru *Ise monogatari* no kakinaoši, parodí ojobi šinten kai 近世初期・前期の散文文学における『伊勢』の改題・改題のイロハ. Tókjó: Čúókóronša, 1974.

物語』の書き直し、パロディーおよび新展開. In: JAMAMOTO, Tokuró 山本登郎; MOSTOW, Joshua ジョシュア・モストウ (eds.). *Ise monogatari sózô to hen'jô* 伊勢物語 創造と変容. Ósaka: Izumi šoin, 2009, s. 269–301. ISBN 978-4-7576-0507-7.

MORRIS, Ivan I. *The World of the Shining Prince : Court Life in Ancient Japan*. New York: Kodansha International, 1994. ISBN 978-1-56836-029-4.

MOSTOW, Joshua S. A Cultural History of Translation in Early Modern Japan by Rebekah Clements (review). In: *The Journal of Japanese Studies*. Vol. 45, No. 1, Winter 2017, s. 153–157.

MOSTOW, Joshua S., *Courtly Visions : The Ise Stories and the Politics of Cultural Appropriation*. Leiden: Brill, 2014. ISBN 978-90-04-24485-6.

NAITO, Satoko. Genji monogatari and its reception. In SHIRANE, H.; SUZUKI, T.; LURIE, D. (eds.). *The Cambridge History of Japanese Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. ISBN 978-1-107-02903-3.

NAJITA, Tetsuo. History and nature in eighteenth-century Tokugawa thought. In: *The Cambridge history of Japan. Volume 4*. Repr. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, s. 596–659. ISBN 0-521-22355-5.

NAKADŽIMA, Takaši 中嶋隆. Saikaku, Čóšóši, Bašó no *Gendži monogatari* kjódžu : *Kóšoku ičidai otoko, Kjohakušú, Oku no hosomiči wo čúšin to šite* 西鶴・長嘯子・芭蕉の『源氏物語』享受—『好色一代男』『挙白集』『奥の細道』を中心として. In: KODŽIMA, Naoko 小嶋菜温子, KOMINE Kazuaki 小峯和明 a WATANABE Kendži 渡辺憲司 (eds.). *Gendži monogatari to Edo bunka : kašika sareru gazoku* 源氏物語と江戸文化—可視化される雅俗. Tókjó: Šinwaša, 2008, s. 152–161. ISBN 978-4-916087-85-0.

NAKADŽIMA, Takaši 中嶋隆 (ed.), *Mijako no Nišiki šú* 都の錦集. Tókjó: Kokušo kankókai, 1989. ISBN 978-4-336-02089-5.

NAKAMACHI, Keiko. Genji Pictures from Momoyama Paintings to Edo Ukiyo-e: Cultural Authority and New Horizons. In SHIRANE, Haruo (ed.). *Envisioning the Tale of Genji: media, gender, and cultural production*. New York: Columbia University Press, c2008, s. 171-210. ISBN 9780231142373.

NAKANO, Micutoši 中野三敏. *Edo bunka hjóbanki : ga zoku júwa no sekai* 江戸文化評判記 雅俗融和の世界. Tókjó: Čúó kóronša, 2006. ISBN 41-210-1099-X.

Nihon kokugo daidžiten, seisenban 精選版 日本国語大辞典. Šógakukan 小学館 (eds.), Tókjó: Šógakukan, 2017. [online] Dostupné z: <https://kotobank.jp/dictionary/nikkokuseisen/2358/> (10. 6. 2019)

Nihon koten bungaku daidžiten 日本古典文学大辞典. 6 svazků. Nihon koten bungaku daidžiten henšú iinkai 日本古典文学大辞典編集委員会 (eds.), Tókjó: Iwanami šoten, 1983–1985.

NIŠIDA, Masahiro 西田正宏. Edo džidai zenki no Gendži gaku : *Gendži monogatari no šuppan wo megutte* 江戸時代前期の源氏学—『源氏物語』の出版をめぐって. In. SUZUKI, Ken'iči 鈴木健一 (ed.). *Gendži monogatari no hensókjoku: Edo no širabe* 源氏物語の変奏曲—江戸の調べ. Tókjó: Mijai šoten, 2003, s. 121–130. ISBN 48-382-3124-5.

NOGUČI, Takehiko 野口武彦. *Gendži monogatari wo Edo kara jomu* 『源氏物語』を江戸から読む. Tókjó: Kódanša, 1985. ISBN 40-620-1840-3.

NOGUČI, Takehiko 野口武彦. *Koten bungaku no cúzokuka wo megutte : Mijako no Nišiki Fúrjú Gendži monogatari* 古典文学の通俗化をめぐって 都の錦『風流源氏物語』. In: *Gengo seikacu henšúbu* 言語生活編集部 (eds.), *Gengo seikacu* 言語生活. No. 371, 1982. Tókjó: Číkuma šobó, s. 72–81.

NOVÁK, Miroslav. *Japonská literatura*. Díl 1. 2.přepřac.vyd. Praha: SPN - pedagogické nakladatelství, 1989.

PAGET, Rhiannon. *Erotic Genji Fantasies*. In: MARKS, Andreas (ed.). *Genji's world in Japanese woodblock prints*. Claremont, Calif.: Scripps College in association with Hotei Publishing, 2012, s. 54–67. ISBN 978-900-4233-539.

PAVERA, Libor; VŠETIČKA, František. *Lexikon literárních pojmů*. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2002. ISBN 80-718-2124-1.

RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001. Strukturalistická knihovna. ISBN 80-729-4004-X.

RUCINSKI, Jack. *A Japanese Burlesque : Nise Monogatari*. In: *Monumenta Nipponica*, Vol. 30, No. 1, 1975, s. 1–18.

RYNDOVÁ, Jana. *Minamoto no Jošicune a téma hrdinství v japonském dramatu. Od postavy vojevůdce k dramatické postavě a literárnímu mýtu*. In *ČLOVĚK – Časopis pro humanitní a společenské vědy*. Č. 11, 2008.

SAKAMAKI, Kóta 坂巻甲太. Kanazóši sakuša šókó (džó) : Kogame Masuhide ni cuite 仮名草子作者小考（上）—小亀益英について. In: *Seidžó bungei*. Vol. 68, 1973, s. 88–99. Dostupné na: https://seijo.repo.nii.ac.jp/?action=pages_view_main&active_action=repository_view_main_item_detail&item_id=5174&item_no=1&page_id=13&block_id=17 (21. 6. 2019)

SATÓ, Kaneharu 佐藤包晴. Gendži monogatari, Nise Murasaki inaka Gendži *hikaku ronkó* 源氏物語倭紫田舎源氏比較論攷. Tókjó: Júbun šoin, 1976.

SATÓ, Jukiko 佐藤至子. Edo kóki gesaku no ken'ecu 江戸後期戯作の検閲. In: SUZUKI, Tomi 鈴木登美 a kol. (ed.) *Ken'ecu, media, bungaku : Edo kara sengo made* 検閲・メディア・文学—江戸から戦後まで. Tókjó: Šin'jóša, 2012, s. 38–46. ISBN: 978-4-7885-1284-9.

SHIRANE, Haruo. Curriculum and Competing Canons. In: SHIRANE, H; SUZUKI, T. (eds.). *Inventing the classics: modernity, national identity, and Japanese literature*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, c2000, s. 220-249. ISBN 08-047-4105-0.

SHIRANE, Haruo (ed.). *Early Modern Japanese Literature : An Anthology, 1600–1900*. New York: Columbia University Press, 2002. ISBN 978-0-231-51614-3.

SHIRANE, Haruo. Introduction : Issues in Canon Formation. In: SHIRANE, H; SUZUKI, T. (eds.). *Inventing the classics: modernity, national identity, and Japanese literature*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, c2000, s. 1–30. ISBN 08-047-4105-0.

SHIRANE, H.; SUZUKI, T. *Inventing the classics : modernity, national identity, and Japanese literature*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, c2000. ISBN 08-047-4105-0.

SHIRANE, Haruo. *The Bridge of Dreams*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1987. ISBN 0-8047-1719-2.

SHIRANE, Haruo. The Tale of Genji and the Dynamics of Cultural Production : Canonization and Popularization. In SHIRANE, Haruo (ed.). *Envisioning the Tale of Genji: media, gender, and cultural production*. New York: Columbia University Press, c2008, s. 1-46. ISBN 9780231142373.

SCHMID, Wolf. Narrativity and Eventfulness. In KINDT, T.; MÜLLER H. (eds.). *What is narratology?: questions and answers regarding the status of a theory*. New York: Walter de Gruyter, c2003, s. 17-34. ISBN 31-101-7874-5.

SCHMID, Wolf. *Narativní transformace: dění - příběh - vyprávění - prezentace vyprávění*. Brno: Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky, 2004. Theoretica. ISBN 80-857-7841-6.

SUGITA, Masahiko 杉田昌彦. „Mono no aware wo širu“ secu to *Gendži monogatari* 「物のあはれを知る」説と『源氏物語』. In. SUZUKI, Ken'ichi 鈴木健一 (ed.). *Gendži monogatari no hensókjoku: Edo no širabe* 源氏物語の変奏曲—江戸の調べ. Tókjó: Mijai šoten, 2003, s. 131–139. ISBN 48-382-3124-5.

SUZUKI, Ken'ichi 鈴木健一 (ed.). *Gendži monogatari no hensókjoku: Edo no širabe* 源氏物語の変奏曲—江戸の調べ. Tókjó: Mijai šoten, 2003. ISBN 48-382-3124-5.

SUZUKI, Tomi. Gender and Genre: Modern Literary Histories and Women's Diary Literature. In SHIRANE, H; SUZUKI, T. (eds.). *Inventing the classics: modernity, national*

identity, and Japanese literature. Stanford, Calif.: Stanford University Press, c2000, s. 71–95. ISBN 08-047-4105-0.

ŠIMIZU, Fukuko 清水婦久子. *Gendži monogatari hanpon no kenkjū* 源氏物語版本の研究. Ósaka: Izumi šoin, 2003. ISBN 47-576-0201-4.

ŠINDÓ, Šigeru 新藤茂. „Mitate“ to „jacuši“ no teigi 「見立」と「やつし」の定義. In Kokubungaku Kenkjū Širjókan 国文学研究資料館 (kol.). *Zusecu "mitate" to "jacuši": Nihon bunka no hjógen gihó* 図説「見立」と「やつし」 日本文化の表現技法. Tókjó: Jagi šoten, 2008, s. 111-120. ISBN 978-4-8406-9668-5.

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

TANAKA, Kódži 田中康二. Norinaga ikó no monogatari kenkjū 宣長以降の物語研究. In: SUZUKI, Ken'ichi 鈴木健一 (ed.). *Gendži monogatari no hensókjoku: Edo no širabe* 源氏物語の変奏曲—江戸の調べ. Tókjó: Mijai šoten, 2003, s. 140–149. ISBN 48-382-3124-5.

TINIOS, Ellis. *Japanese Prints*. London: The British Museum Press, 2016. ISBN 978-0-7141-2453-7.

TINIOS, Ellis. Kunisada and the Last Flowering of "Ukiyo-e" Prints. In: *Print Quarterly*, Vol. 8, No. 4, 1991, s. 342–362. <https://www.jstor.org/stable/41824668>

TIRALA, Martin. *Téma lásky a estetický ideál dokonalého milovníka v heianských příbězích s básněmi* (disertační práce), FF UK, Praha, 2009.

TODOROV, Tzvetan. *Poetika prózy*. Praha: Triáda, 2000. ISBN 978-808-6138-275.

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

WU, Čcheng-en. *Opičí král*. Brno: Nakladatelství svatá Mahatma, 1994.

Seznam použitých obrazových materiálů

Názvy děl uvádím podle zdroje, ze kterého jsem je získal. V závorkách uvádím další možné názvy. Datace jsou podle prvního vydání.

Obrázek 1

Okumura Masanobu 奥村政信

Xu You and Chao Fu (V obraze zapsáno: 許由洗耳 巢父牽牛, *Sü Jou si myje uši a Čchao Fu vede býka*)

18. století

Dřevořez

The Metropolitan Museum of Art, JP 1589.

Dostupné na: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/jp1589/> (31. 5. 2019)

Obrázek 2

Okumura Masanobu 奥村政信

Parody of the Legend of Xu You and Chao Fu (浮世そうふきういふ, *Sü Jou a Čchao Fu v prchavém světě*)

cca 1715

Dřevořez

The Metropolitan Museum of Art, JP2637.

Dostupné na: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/56780> (31. 5. 2019)

Obrázek 3

Utagawa Kunisada 歌川国貞

Gendži gošú jodžó 源氏後集余情 (Dozvuky pozdní sbírky Gendžiho), svazek 5, *Júgao*.

1858

Dřevořez

British Museum, 1906,1220,0.1101.

Dostupné na: https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=786539&partId=1&searchText=genji&page=1 (17. 6. 2019)

Obrázek 4

Utagawa Kunisada 歌川国貞

Nise Murasaki inaka Gendži 倅紫田舎源氏 (Vesnický Gendži falešné Murasaki), titulní strany obou částí 2. dílu.

1830

Dřevořez

Art Research Center Collection, Ritsumeikan University, hayBK03-0644-01 a hayBK03-0644-02.

Dostupné na: <http://www.dh-jac.net/db1/books-e/results.php?f64=hayBK03-0644-02-01> (17. 6. 2019)

Obrázek 5

Utagawa Kunisada 歌川国貞

Nise Murasaki inaka Gendži 倅紫田舎源氏 (Vesnický Gendži falešné Murasaki), 1. díl, 2. část, dvojstrana 18-rub a 19-líc.

1829

Dřevořez

Art Research Center Collection, Ritsumeikan University, hayBK03-0644-01-02.

Dostupné na: <http://www.dh-jac.net/db1/books-e/results1280.php?f1=hayBK03-0644-01-02&f12=1&enter=portal&max=1&skip=9&enter=portal> (17. 6. 2019)

Obrázek 6

Jamamoto Šunšó 山本春正

Eiri Gendži monogatari 絵入源氏物語 (Příběh prince Gendžiho s ilustracemi), svazek *Kiricubo*.

1650

Dřevořez

Art Research Center Collection, Ritsumeikan University, eik2-0-51-01.

Dostupné na: <http://www.dh-jac.net/db1/books/results1280.php?f1=eik2-0-51-01&f12=1&enter=portal&skip=10&-max=1&enter=portal> (20. 6. 2019)

Obrázek 7

Jamamoto Šunšó 山本春正

Eiri Gendži monogatari 絵入源氏物語 (Příběh prince Gendžiho s ilustracemi), svazek *Hahakigi*.

1650

Dřevořez

Art Research Center Collection, Ritsumeikan University, eik2-0-51-02.

Dostupné na: <http://www.dh-jac.net/db1/books/results1280.php?f1=eik2-0-51-02&f12=1&enter=portal&skip=44&-max=1&enter=portal> (20. 6. 2019)

Obrázek 8

Utagawa Kunisada 歌川国貞

Nise Murasaki inaka Gendži 倭紫田舎源氏 (Vesnický Gendži falešné Murasaki), 3. díl, 2. část, dvojstrana 17-rub a 18-líc.

1830

Dřevořez

Collezione Marega. Pontificia Università Salesiana – Roma. Získáno z databáze ARC Ritsumeikan University, MM0421B-55.

Dostupné na: <http://www.dh-jac.net/db1/books/results1024.php?f1=MM0421B-55&f12=1&enter=portal&skip=9&-max=1&enter=portal> (18. 6. 2019)

Obrázek 9

Mijako no Nišiki 都の錦

Fúrjú Gendži monogatari 風流源氏物語 (Elegantní Příběh prince Gendžiho), svazek 6, dvojstrana 14-rub a 15-líc.

1703

Dřevořez

The British Museum, 1979,0305,0.60.6

https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?partid=1&assetid=1322829001&objectid=3478049 (20. 6. 2019)

Obrázek 10

Okumura Masanobu 奥村正信 (Baió 梅翁)

Wakakusa Gendži monogatari 若草源氏物語 (Příběh prince Gendžiho: Mladé výhonky), svazek 1, dvojstrana 7-rub a 8-líc.

1707

Dřevořez

University of Tokyo General Library, Katei Bunko (霞亭文庫), 229.

Dostupné na: <http://kateibunko.dl.itc.u-tokyo.ac.jp/katei/cgi-bin/gazo.cgi?no=229&top=9> (20. 6. 2019)

Obrázek 11

Jamamoto Šunšó 山本春正

Eiri Gendži monogatari 絵入源氏物語 (Příběh prince Gendžiho s ilustracemi), svazek *Hahakigi*.

1650

Dřevořez

Art Research Center Collection, Ritsumeikan University, eik2-0-51-04.

Dostupné na: <http://www.dh-jac.net/db1/books/results1280.php?f1=eik2-0-51-04&f12=1&enter=portal&skip=2&-max=1&enter=portal> (20. 6. 2019)

Obrázek 12

Utagawa Kunisada 歌川国貞

Nise Murasaki inaka Gendži 倭紫田舎源氏 (Vesnický Gendži falešné Murasaki), 4. díl, 2. část, dvojstrana 16-rub a 17-líc.

1831

Dřevořez

Art Research Center Collection, Ritsumeikan university, hayBK03-0644-04-02.

Dostupné na: <http://www.dh-jac.net/db1/books/results1280.php?f1=hayBK03-0644-04-02&f12=1&enter=portal&skip=7&-max=1&enter=portal> (18. 6. 2019)

Obrázek 13

Jamamoto Šunšó 山本春正

Eiri Gendži monogatari 絵入源氏物語 (Příběh prince Gendžiho s ilustracemi), svazek *Júgao*.

1650

Dřevořez

Art Research Center Collection, Ritsumeikan University, eik2-0-51-04.

Dostupné na: <http://www.dh-jac.net/db1/books/results1280.php?f1=eik2-0-51-04&f12=1&enter=portal&skip=29&-max=1&enter=portal> (20. 6. 2019)

Obrázek 14

Okumura Masanobu 奥村正信 (Baió 梅翁)

Wakakusa Gendži monogatari 若草源氏物語 (Příběh prince Gendžiho: Mladé výhonky), svazek 5, dvojstrana 7-rub a 8-líc.

1707

Dřevořez

University of Tokyo General Library, Katei Bunko (霞亭文庫), 229.

Dostupné na: <http://kateibunko.dl.itc.u-tokyo.ac.jp/katei/cgi-bin/gazo.cgi?no=229&top=9> (20. 6. 2019)

Obrázek 15

Utagawa Kunisada 歌川国貞

Nise Murasaki inaka Gendži 修紫田舎源氏 (Vesnický Gendži falešné Murasaki), 5. díl, 1. část, frontispis.

1831

Dřevořez

Art Research Center Collection, Ritsumeikan University, Ebi0716-01.

Dostupné na: <http://www.dh-jac.net/db1/books/results1280.php?f1=Ebi0716-01&f12=1&enter=portal&skip=2&-max=1&enter=portal> (20. 6. 2019)

Obrázek 16

Utagawa Kunisada 歌川国貞

Nise Murasaki inaka Gendži 修紫田舎源氏 (Vesnický Gendži falešné Murasaki), 4. díl, 2. část, dvojstrana 13–rub a 14–líc.

1831

Dřevořez

Art Research Center Collection, Ritsumeikan University, Ebi1288-1.

Dostupné na: <http://www.dh-jac.net/db1/books/results1280.php?f1=Ebi1288-1&f12=1&enter=portal&skip=15&-max=1&enter=portal> (20. 6. 2019)

Obrázek 17

Utagawa Kunisada 歌川国貞

Nise Murasaki inaka Gendži 修紫田舎源氏 (Vesnický Gendži falešné Murasaki), 20. díl, 1. část, dvojstrana 2–rub a 3–líc.

1836

Dřevořez

Art Research Center Collection, Ritsumeikan University, hayBK03-0646-10.

Dostupné na: <http://www.dh-jac.net/db1/books/results1280.php?f1=hayBK03-0646-10&f12=1&enter=portal&skip=28&-max=1&enter=portal> (20. 6. 2019)

Obrázek 18

Utagawa Kunisada 歌川国貞

Nise Murasaki inaka Gendži 修紫田舎源氏 (Vesnický Gendži falešné Murasaki), 19. díl, 2. část, dvojstrana 16–rub a 17–líc.

1836

Dřevořez

Art Research Center Collection, Ritsumeikan University, hayBK03-0646-10.

Dostupné na: <http://www.dh-jac.net/db1/books/results1280.php?f1=hayBK03-0646-10&f12=1&enter=portal&skip=20&-max=1&enter=portal> (20. 6. 2019)

Obrázek 19

Utagawa Kunisada 歌川国貞

Nise Murasaki inaka Gendži 修紫田舎源氏 (Vesnický Gendži falešné Murasaki), 19. díl, 2. část, dvojstrana 17–rub a 18–líc.

1836

Dřevořez

Art Research Center Collection, Ritsumeikan University, hayBK03-0646-10.

Dostupné na: <http://www.dh-jac.net/db1/books/results1280.php?f1=hayBK03-0646-10&f12=1&enter=portal&max=1&skip=21&enter=portal> (20. 6. 2019)

Obrázek 20

Jamamoto Šunšó 山本春正

Eiri Gendži monogatari 絵入源氏物語 (Příběh prince Gendžiho s ilustracemi), svazek *Hotaru*.

1650

Dřevořez

Art Research Center Collection, Ritsumeikan University, eik2-0-51-25.

Dostupné na: <http://www.dh-jac.net/db1/books/results1280.php?f1=eik2-0-51-25&f12=1&enter=portal&skip=6&-max=1&enter=portal> (20. 6. 2019)

Obrázek 21

Utagawa Kunisada 歌川国貞

Nise Murasaki inaka Gendži 倅紫田舎源氏 (Vesnický Gendži falešné Murasaki), 35. díl, 1. část, dvojstrana 9-rub a 10-líc.

1841

Dřevořez

Art Research Center Collection, Ritsumeikan University, hayBK03-0646-18.

Dostupné na: <http://www.dh-jac.net/db1/books/results1280.php?f1=hayBK03-0646-18&f12=1&enter=portal&skip=11&-max=1&enter=portal> (20. 6. 2019)

Obrázek 22

Utagawa Kunisada 歌川国貞

Nise Murasaki inaka Gendži 倅紫田舎源氏 (Vesnický Gendži falešné Murasaki), 35. díl, 1. část, dvojstrana 7-rub a 8-líc.

1841

Dřevořez

Art Research Center Collection, Ritsumeikan University, hayBK03-0646-18.

Dostupné na: <http://www.dh-jac.net/db1/books/results1280.php?f1=hayBK03-0646-18&f12=1&enter=portal&skip=9&-max=1&enter=portal> (20. 6. 2019)