

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav asijských studií

# Diplomová práce

Bc. Eliška Konůpková

Fikční světy názvů japonského cukroví

Fictional Worlds in the names of Japanese confectionary

Praha 2024

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

## Poděkování

Ráda bych zde na prvním místě poděkovala své rodině, díky jejíž psychické a finanční podpoře při mých studiích v Česku i Japonsku jsem měla možnost se psaní této práce plně věnovat. Dále děkuji vedoucímu této práce, Mgr. Martinu Tiralovi, Ph.D., za trpělivost, volnost a důvěru, již mi dopřál při výběru a zpracovávání tohoto tématu. A také za podporu při přihlašování se na výzkumný pobyt do Japonska, za což děkuji také Mgr. Petře Kanasugi, Ph.D. Bez tohoto výjezdu by tato práce vzniknout nemohla. Obrovské díky patří také Mgr. Takashimu Tamurovi, Ph.D. (University of Tokyo) za cenné rady, podporu mých nápadů, dlouhé konzultace a pomoc s hledáním směru výzkumu v době, kdy jsem byla nejvíce ztracená.

Nakonec velice děkuji mým přátelům a kolegům Bc. Tomášovi Vitvarovi za podnětnou diskuzi a Mgr. Martinu Wolfovi a Mgr. Kláře Chudé za psychickou podporu a kontrolu práce.

### **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/diplomovou práci vypracoval/a samostatně, že jsem řádně citoval/a všechny použité prameny a literaturu a že nebyla předložena jako splnění studijní povinnosti v rámci jiného studia nebo předložena k obhajobě v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 20. prosince 2024

Eliška Konůpková

## Abstrakt

Tato diplomová práce zkoumá vliv klasické japonské literatury období Heian na tradiční japonské cukroví (*wagaši*), především na jeho design a názvy, prostřednictvím teorie fikčních světů od Lubomíra Doležela. Práce využívá osmi historických katalogů (*mihončó*) cukroví z období Edo a vizuální a textové podoby jejich celkem 1895 kusů cukroví k odhalení tzv. mezinárodních spojů mezi literárními fikčními světy jakožto předměty kulturní paměti na jedné straně a cukrovím *wagaši* jakožto artefakty hmotné kultury na straně druhé.

V rámci výzkumu jsou analyzovány klíčové motivické kombinace v kontextu interpretace a adaptací klasických literárních děl především v rámci tehdejší konzumní materiální kultury, konkrétně vizuálního umění. Z výsledků vyplývá, že designy a názvy *wagaši* jsou obecně značně inspirovány slovy, motivy a motivickými kombinacemi objevujícími se ve standardizovaném básnickém jazyce (*uta kotoba*). Zároveň také odrážejí v kultuře (a vizuálním umění) tradici ustálené motivické zobrazení konkrétních fikčních světů a konkrétních scén klasických literárních děl, což jsem ověřila v analýze mezinárodních spojů s díly *Gendži monogatari* (*Příběh prince Gendžiho*) a *Ise monogatari* (*Příběhy z Ise*). V závěru práce nabízí jak nové typologické rozdělení cukroví inspirovaného literární teorií, tak i rozšíření Doleželovy teorie fikčních světů o aplikaci na vizuální a hmotné umění.

## Klíčová slova

wagaši, japonské cukroví, názvy, motivy, klasická japonská literatura, klasická japonská poezie, fikční světy, uta kotoba, uta makura, období Edo, materiální kultura, kultura jídla a stravování, japonské řemeslo, mihončó, Gendži monogatari, Ise monogatari

## Abstract

This thesis examines the influence of classical Japanese literature from the Heian period on traditional Japanese confectionery (*wagashi*), specifically its design and naming, through Lubomír Doležel's theory of fictional worlds. The study utilizes eight historical confectionery catalogs (*mihonchō*) from the Edo period, analyzing the visual and textual representations of a total of 1895 *wagashi* to reveal inter-world connections between literary fictional worlds as objects of cultural memory and *wagashi* as artifacts of material culture.

The research focuses on key motif combinations within the context of the interpretation and adaptation of classical literary works, particularly in the consumer-oriented material culture of the time, and more specifically in the realm of visual arts. The findings demonstrate that the design and naming of *wagashi* are generally strongly inspired by words, motifs, and motif combinations found in the standardized poetic language (*uta kotoba*). Furthermore, *wagashi* reflects traditional cultural and visual representations of specific fictional worlds and scenes from classical literary works, as evidenced through the analysis of inter-world connections with *The Tale of Genji* (*Genji monogatari*) and *The Tales of Ise* (*Ise monogatari*). The thesis concludes by proposing a new typological classification of literature-inspired *wagashi* and expanding Doležel's theory of fictional worlds to its application in visual and material art.

## Key words

*wagashi*, japanese confectionary, names, motifs, classical Japanese literature, classical Japanese poetry, fictional worlds, *uta kotoba*, *uta makura*, Edo period, material culture, food culture, japanese craft, *mihonchō*, *Genji monogatari*, *Ise monogatari*

## Obsah

Poděkování .....	2
Abstrakt .....	3
Klíčová slova.....	4
Abstract .....	5
Key words .....	5
1. Úvod .....	7
2. Teoretické ukotvení .....	13
2.1 Koncept fikčních světů podle Lubomíra Doležela .....	13
2.2 Motivy fikčních světů.....	15
2.3 Teoretické ukotvení tématu práce v teorii fikčních světů Lubomíra Doležela.....	16
3. Použité katalogy .....	17
4. Analýza vybraných katalogů <i>wagaši</i> z období Edo na základě sdíleného básnického jazyka.....	21
5. <i>Wagaši</i> s mezisvětovým spojením s <i>Gendži monogatari</i> .....	25
5.1 <i>Wagaši</i> přímé: s jasným mezisvětovým spojením s <i>Gendži monogatari</i> .....	27
5.2 <i>Wagaši</i> polopřímé a nepřímé: s více či méně jasným mezisvětovým spojením s <i>Gendži monogatari</i> .....	30
5.2.1 <i>Ucusemi</i> (Prázdný zámoitek cikády) .....	30
5.2.2 <i>Júgao</i> (Večerní tvář) .....	31
5.2.3 <i>Wakamurasaki</i> (Mladičká fialka).....	34
5.2.4 <i>Momidži no ga</i> (Javorová slavnost) .....	35
5.2.5 <i>Aoi</i> (Cesminová slavnost).....	37
5.2.6 Pobřeží v básních a <i>wagaši</i> : Suma, Akaši, kulíci, vlny a skály .....	39
6. <i>Wagaši</i> s mezisvětovým spojením s <i>Ise monogatari</i> .....	46
6.1 <i>Wagaši</i> polopřímé a nepřímé: s více či méně jasným mezisvětovým spojením s <i>Ise monogatari</i> .....	47
6.1.1 Kosatce v Osmimostí .....	47
6.1.2 Hora Fudži.....	50
6.1.3 Řeka Sumida .....	52
6.1.4 Pláň Musaši (Musašino) .....	53
6.1.5 <i>Tačibana</i> – vůně květů pomerančovníku .....	55
6.1.6 Řeka Tacuta.....	57
7. Závěr .....	63
8. Seznam literatury.....	68
8.1 Literatura v japonštině.....	68
8.2 Literatura v ostatních jazycích.....	71
9. Přílohy.....	72
9.1 Tabulková příloha .....	72
9.2 Obrazová příloha .....	72

# 1. Úvod

Pod pojmem japonské tradiční cukroví (*wagaši* 和菓子)<sup>1</sup> si běžný Čech možná představí některou z moderních variant knedličku z těsta ze stlučené rýže, nejčastěji plněného zmrzlinou. Tomuto cukroví se u nás říká *moči* (v anglické transkripci *mochi*). V Japonsku termín *moči* 餅 ovšem označuje pouze stlučenou rýži *močigome* 餅米. (Nakajama 2018, s. 137-139) Plněná verze, obvykle zvaná *daifuku* 大福,<sup>2</sup> bývá i v Japonsku občas naplněna zmrzlinou, existují však i druhy plněné rozličným ovocem (nejčastěji jahodami), nebo tradičně sladkou pastou z fazolí *azuki* あずき, která se nazývá *an* 餠 (někdy *anko* 餠子). (Tamtéž s. 273, 88) Typicky se vyrábí z rostlinných surovin.<sup>3</sup> (Imamura 2022, s. 81)

Základními surovinami *wagaši* jsou rýže, voda, cukr a fazole. Jejich různou poměrovou kombinací vznikají různé druhy, například *dango* 団子,<sup>4</sup> výše zmíněné *moči* 餅, *senbei* 煎餅<sup>5</sup> a podobně. (Aoki 2021, s. 82) Dalším druhem je *džógaši* 上菓子,<sup>6</sup> představující poněkud luxusnější druh cukroví, na jehož výrobu se používá bílý cukr.<sup>7</sup> *Džógaši* mívá poetické názvy (*kamei* 菓銘) a velice propracovaný, pestrobarevný vzhled ve tvaru květin, zvířat apod. (Imamura 2022, s. 116) Takové cukroví bylo předmětem výzkumu mé bakalářské práce *Motivy klasické japonské literatury v tradičním japonském cukroví* (2021). Mým cílem bylo pomocí komparace motivů básní prvních šesti knih básnické sbírky *Kokinwakašú* 古今和歌集 (*Sbírka starých a současných japonských básní*, 905) s motivy v designu a názvech současného *džógaši* zjistit, jaký vliv tato sbírka má na jeho pojetí a způsob zobrazování ročních dob. Zároveň jsem se snažila najít přímou inspiraci básněmi nacházejícími se v *Kokinwakašú*. (Konůpková 2021)

*Džógaši* začalo vznikat v období Genroku (1688-1704), tedy v první polovině období Edo (1600-1867), nejprve v Kjótu, a postupně se začalo šířit i do dalších provincií. (Toraja bunko 2016, s. 106) Důsledkem dlouhotrvajícího míru byl dynamický vzestup a rozvoj hospodářství i kultury, především ve městech jako Edo, Ósaka a Kjóto. (Shively 2008, s. 706) V roce 1608 proběhl ve vesnici Saga 嵯峨 v blízkosti Kjóta první tisk za využití nepohyblivých

---

<sup>1</sup> Slovo *wagaši* vzniklo v období Meidži (1868-1912) pro odlišení tradičního japonského cukroví od cukroví ze západu, které se označuje slovem *jógaši* 洋菓子. V období Edo existovalo pouze slovo *kaši* 菓子. Termín *wagaši* se ustálil až po druhé světové válce. (Aoki 2021, s. 56-57)

<sup>2</sup> Existují výjimky, kdy je *moči* plněné, ale jeho název je například *sakura moči* 桜餅. (Nakajama 2018, s. 74)

<sup>3</sup> Existují však výjimky jako *kasutera* カステラ nebo *dorajaki* たら焼き používající vejce, nebo moderní druhy používající šlehačku nebo výše zmíněnou zmrzlinu. A tedy hranice mezi *wagaši* a západním cukrovím (*jógaši* 洋菓子) je dost nejasná. (Imamura 2022, s. 81)

<sup>4</sup> Malé neplněné knedličky ze stlučené rýže *uruchimai* うるち米. (Nakajama 2018, s. 93-95)

<sup>5</sup> Krekr různého dochucení z rýžové nebo pšeničné mouky. (Tamtéž, s. 86-87)

<sup>6</sup> Pro původ tohoto označení jsou dvě teorie. Jedna říká, že se jedná o zkráceninu slova *kendžógaši* 献上菓子, volně přeloženo jako *cukroví pro šlechtu*. Druhá říká, že jelikož se objevuje i termín *čúgaši* 中菓子 (doslovně přeložené jako *cukroví druhé třídy*), *džógaši* by mohlo označovat *cukroví první třídy*. (Imamura 2022, s. 129)

<sup>7</sup> Po většinu období Edo byl cukr, hlavně bílý, velice luxusní komoditou, jelikož se musel dovážet ze zahraničí. (Tamtéž, s. 129) Od druhé poloviny 18. století se bílý cukr začal pěstovat i v Japonsku a jeho cena klesla, což mělo za důsledek vzrůstu počtu cukráren a cukroví přestalo být výsadou zámožné společenské vrstvy. (Aoki 2021, s. 57)

dřevěných desek. Knihám zde tištěným se říká *Sagabon* 嵯峨本. Prvním nebuddhistickým<sup>8</sup> vytištěným textem bylo *Ise monogatari* 伊勢物語 (*Příběhy z Ise*, 1. pol. 10. st.), dílo klasické japonské literatury z období Heian (794-1185). Po tomto prvním výtisku začaly díky knihtisku kolovat i jiná klasická literární díla, která díky tomu začala být dostupná i dalším společenským vrstvám, nejen té nejvyšší. Takto tištěná díla byla navíc vydávána ilustrovaná (včetně zmíněného *Ise monogatari*), někdy zkrácená a převyprávěná, zapsaná minimálním počtem čínských znaků a s překladem do současné japonštiny spolu s vysvětlivkami, což klasickou literaturu širším vrstvám obyvatelstva zpřístupnilo. (Mikeš 2020, s. 48-52)

Na tomto pozadí šíření vzdělanosti skrze knihtisk zároveň rozkvetlo výtvarné umění i řemeslná produkce, jež tato klasická díla zobrazovala, nebo se jimi a dvorskou kulturou období Heian nějakým způsobem inspirovala. (The Sumida Hokusai Museum 2024, s. 2) V první polovině 17. století vznikla také karetní hra *uta karuta* 歌かるた<sup>9</sup> používající básně z básnické sbírky *Hjakunin iššu* (*Sto básní*, asi 1236), někdy i *Gendži monogatari* (*Příběh prince Gendžiho*, 1. pol. 11. st.; *gendži karuta* 源氏かるた) nebo *Ise monogatari* (*ise karuta* 伊勢かるた). (Fudžišima 2024, s. 180) Takto se klasická literatura dostala do každodenního života.

Jak jsem zmínila výše, v této době prošlo razantním rozvojem i *wagaši*. Předchozí výzkumy obecně tvrdí, že šíření klasické japonské literatury a její popularizace se odrazila i na designu a názvech *wagaši*. Jedná se o spotřební zboží, o jehož podobě v období Edo nalzáme informace v historických pramenech. (Imamura 2022, s. 142) V této práci budu pracovat s historickými dokumenty nazývanými *mihončo* 見本帳.

*Mihončo* jsou dokumenty používané buď pro vlastní účely cukrárny jako soupis sortimentu a jeho výroby, nebo jako katalogy zboží pro zákazníky, pravděpodobně pro zámožnou společenskou vrstvu, k níž patřil císař a císařský dvůr, *šógun*, *daimjó* a zámožní obchodníci. (Toraja bunko 2020a, s. 7; Aida 2016, s. 2) Někdy se objevuje i pod jiným označením, jako je *ezučo* 絵図帳, *zufu* 図譜, *hinagata* 雛形, *egata* 絵形 nebo *etečo* 絵手帳. (Imamura 2022, s. 117) V *kaši mihončo* 菓子見本帳, katalogích cukroví, bylo typicky zaznamenáváno výše zmíněné *džógaši*.

Tyto katalogy byly psány a malovány typicky ručně (tzv. *šahon* 写本), existuje však pár případů katalogů tištěných. (Tamtéž, s. 117) Byly k dispozici na prodejnách, později se vytvářely i přepisy určené stálým zákazníkům. Dále jsou dochovány katalogy, které nebyly

---

<sup>8</sup> V předchozím období byl knihtisk záležitostí výhradně buddhistických chrámů, kde se tiskly buddhistické texty a výjimečně též texty konfuciánských klasických děl a čínské poezie. Do sledované doby klasická japonská literatura přežívala jen pomocí ručního přepisu. (Shively 2008, s. 725-726)

<sup>9</sup> Karetní hra s kořeny ve hře *kai awase* 貝合 (někdy nazývané jako *kai ói* 貝覆). Hra *kai awase* existovala již v období Heian, kdy se mušle, typicky venušky (jap. *hamaguri* はまぐり) skládající se ze dvou skořápek rozdělily na dvě a smyslem hry bylo najít protějšky. Později se do každé skořápky začaly malovat ilustrace typicky zobrazující život na císařském dvoře v období Heian, někdy i ilustrace používající scény konkrétních literárních děl. V první polovině 17. století se místo mušlí začaly používat papírové karty. Každá báseň byla rozdělena na horní a dolní verš; na *jomifuda* 読み札 nebo *efuda* 絵札 byl napsán verš horní společně se jménem autora a často i jednoduchou ilustrací, na *torifuda* 取り札 byla napsána druhá polovina básně. První polovina básně na *jomifuda* byla předčítána a úkolem hráče bylo najít druhou polovinu básně mezi *torifuda* rozloženými před ním na zemi dříve než jeho soupeř. (Tani 2021, s. 168) Předpokládá se, že *karutu* hrály především ženy. (Fudžišima 2024, s. 180)

vytvořeny cukrárnou, ale nadšenci, kteří si cukroví překreslili nebo vyřizli z různých katalogů. (Toraja bunko 2020a, s. 7) Obecně však platí, že v katalogích každé cukroví mělo svou barevnou ilustraci s příslušným názvem a často i s použitými ingrediencemi,<sup>10</sup> viz obr. 1. (Tamtéž, s. 5)

Šlo pravděpodobně pouze o materiály vytvářené z ryze praktických důvodů, protože jsou katalogy se zaznamenaným rokem vzniku,<sup>11</sup> autorem ilustrací<sup>12</sup> a jménem cukrárny velmi vzácné. (Imamura 2022, s. 117) Protože v období Edo ještě nefungoval koncept autorského práva, v jednotlivých katalogích z různých míst a cukráren můžeme často narazit na vzhledově velice podobné cukroví a na opakované použití stejných poetických názvů; někdy jsou cukroví vzhledově totožná s jiným názvem, někdy mají i tentýž název. (Toraja bunko 2020c, s. 88; Toraja bunko 2020b, s. 62-64) Jedním z důvodů tohoto šíření může být *střídavá služba* (*sankin kótai* 参勤交代), kdy lenní páni povinně každý rok střídavě žili ve svém panství a v Edu. Podle archivu Toraja jsou zaznamenány případy, kdy si lenní pán do svého léna vzal s sebou zpátky i slavnou cukrárnu z Eda nebo Kjóta, nebo nakázal cukrárně ve svém lénu připravit cukroví stejné, jako viděl v Edu. K tomuto šíření *wagaši* z Kjóta po celém Japonsku jistě přispěly i katalogy. (Toraja bunko 2020c, s. 89) Dalším důvodem tohoto šíření může být to, že tato zámožná společenská vrstva *džógaši* používala jako dary. (Aida 2016, s. 2) Třetím důvodem může být to, že pro jednoho pána pracovalo více cukráren a práci si cukrárny mezi sebou rozdělovaly. (Morita 2020, s. 35)

Zaměříme-li se na předchozí výzkum katalogů *wagaši* období Edo, většinu lze nalézt publikovanou v japonštině ve vědeckém časopise *Wagaši* (2020) vydaném archivem Toraja. Články zde se zaměřují na analýzu dat, účelu vzniku *wagaši*, nebo na kategorizaci na základě vzhledových a obsahových podobností (např. Jamašita 2020, s. 9-22; Morita 2020, s. 23-47, Toraja bunko 2020c, s. 86-96). Stejně zaměření má i článek archivu Toraja na stranách 48 až 58. Ten se dotýká možných literárních inspirací názvů a designu cukroví, ale bez hlubšího rozvinutí. (Toraja bunko 2020d, s. 48-58)

Ze všech předchozích výzkumů jsem našla pouze dva autory zabývající se designy a názvy cukroví z katalogů období Edo. Typologii jimi vytvořenou jsem zaznamenala do tabulky 1. Prvním je Hajaši Ďžun'iči, který v eseji *Kisecu no ucuri kawari wo ucusu* ve sbírce *Šiki no wagaši* (*Haru*), dělí 700 názvů cukroví z nespécifikovaných zdrojů období Edo na osm skupin. Názvy takto dělí bez dalšího rozvedení. (Hajaši 1990, s. 182-183)

Druhým badatelem zabývajícím se tímto tématem je Nakajama Keiko, která se zabývá japonským uměním se zaměřením na *wagaši*. V roce 1996 ve třetím čísle časopisu *Wagaši* publikovala esej s názvem *Genroku džidai to wagaši išó*. Zde se lehce dotýká i vztahu klasické literatury a cukroví objevující se v *Nančóhóki* 男重宝記 (první publikace v roce 1693) a vytváří

---

<sup>10</sup> Konkrétní recepty s poměry zaznamenané nebyly, jednalo se o výrobní tajemství. Na základě ingrediencí můžeme dnes odhadnout, o jaký druh se mohlo jednat, pokud název druhu nebyl použit jako název cukroví. To platí například pro agar (japonsky *kanten* 寒天) jako přísada používaná až od druhé poloviny období Edo. (Toraja bunko 2020b, s. 59)

<sup>11</sup> Ten lze odhadnout na základě použitých surovin nebo druhů objevujících se v katalogu. (Tamtéž, s. 63)

<sup>12</sup> Z katalogů, kde je podpis autora ilustrací víme, že se většinou jednalo o profesionální malíře, kteří katalogy dělali na zakázku po konzultaci s cukrárnou na základě poznámek. (Imamura 2022, s. 119)

typologii názvů objevujících se v tomto spisu. Zde je třeba upozornit, že i když se jedná o část dokumentu, která podle Nakajamy z nějakého katalogu vycházela, jedná se o učebnici základního vzdělání pro chlapce, nikoli o katalog. Tento vztah ovšem ani ona hlouběji nerozebírá. (Nakajama 1996, s. 22-34)

V roce 2006 v knize *Waka no zuzógaku* Nakajama publikovala esej *Wagaši: gokan de adžiwau kanšin*, kde rozšiřuje své předchozí dělení cukroví v *Nančóhóki*. (Nakajama 2006, s. 51-74) Zmiňuje, že krom desátého a jedenáctého typu, zahrnujících *uta makura* a *uta kotoba*, lze celkově vypořádat tendenci použití literárních slov a tvorby s myšlenkou na světy klasické japonské literatury. (Tamtéž, s. 57-59) Nakajama v této esejí do detailu rozebrala názvy běžného cukroví, konkrétně druhů *monaka* 最中, *rakugan* 落雁, *macukaze* 松風 a *mikasajama* 三笠山, jiných se však pouze dotýká. (Tamtéž, s. 52–53, 64-68) Její doposud poslední publikací na toto téma je kniha *Edo džidai no wagaši no dezain*, jež vyšla v roce 2011. Analyzuje zde dva katalogy z druhé poloviny období Edo (viz kapitola 3) a rozděluje cukroví podle motivů, tedy podle názvů a designu zároveň. Ke každému přidává jednoduché vysvětlení kulturního pozadí a dotýká se i literatury. (Nakajama 2011, s. 1-3)

Ani jeden z těchto výzkumů si neklade za cíl popsat vztah *wagaši* s literaturou, ani se neopírá o literární teorii. Proto se o tomto možném vztahu jen zmiňují, inspiraci určují spíše na základě autorova pocitu a nerozvádějí ji do hloubky v rámci potřebného kontextu či důkazového materiálu. Bez uvedení konkrétních dat lze proto jen spekulovat, do jaké míry je vůbec možné literární vlivy u dotčeného cukroví skutečně najít, a zda se jedná o zřetelnou tendenci a trend, nebo naopak pozorujeme pouze náhodné výskyty. Z těchto důvodů je dělení typů názvů a designů z hlediska vztahu s literaturou nedostačující až matoucí a názvy či design inspirované literaturou je potřeba dle mého názoru rozdělit přesněji.

Na základě výše uvedených skutečností se v této práci pokusím výzkumnou oblast *wagaši* období Edo rozšířit o pohled literární teorie a hlouběji prozkoumat jeho vztah s klasickou japonskou literaturou a poezií. Tato práce zároveň slouží jako rozšíření kontextu a úprava mé bakalářské práce. Tato návaznost vyplývá z mé analýzy vlivu *Kokinwakašú* na pojetí ročních dob ve *wagaši*, kde jsem místy zmínila i vztah konkrétních básní a popsala, že je přímý, aniž bych tato tvrzení konkrétněji doložila.

Ve svém výzkumu se budu opírat o teorii fikčních světů literatury Lubomíra Doležela<sup>13</sup> (1922-2017) se zaměřením na jeho pojetí motivů, konceptu *mezisvětového spoje* a alegorii *fikční encyklopedie* a *fikční knihovny*.

Doležel své uchopení teorie fikčních světů systematicky představil v díle *Heterocosmica: Fikce a možné světy* (2003). Vychází mimo jiné z Pražské školy českého strukturalismu, jehož představitelem byl i Jan Mukařovský (1891-1975). (Nünning 2006, s. 162) V pojetí motivu Jana Mukařovského jsem ukotvila i svou bakalářskou práci, proto se Doleželova teorie nabízí jako zajímavé rozšíření a prohloubení skrze stále moderní přístup.

---

<sup>13</sup> Lubomír Doležel (1922-2017) byl česko-kanadský lingvista a literární teoretik. Teorií fikčních světů literatury se zabývá více teoretiků, například Miroslav Červenka (1932), Ruth Ronen (1958), Dorrit Cohn (1924-2012), Thomas G. Pavel (1941), Umberto Eco (1932-2016) a další. (Müller 2012, s. 153-157; Nünning 2006, s. 162)

Doleželovu teorii popsanou v *Heterocosmica* se pokusím aplikovat na sledované japonské cukroví. To je - narozdíl od literatury - sice hmotným předmětem používajícím vizuální zobrazení, jeho důležitou složkou jsou však názvy vycházející z básnického jazyka, a jedná se tedy o umění kombinující jak vizuální, tak textový způsob konstrukce fikčního světa. Tato práce tedy bude nutně přesahovat hranice literatury do kultury, konkrétně umění výtvarného a především řemeslného.

Ve třetí kapitole provedu analýzu vybraných katalogů. Každý katalog jednotlivě představím, a to, pokud je to možné, včetně data jeho vzniku, autorskou cukrárnou, zákaznickou vrstvou a počtem kusů cukroví, které obsahují.

Ve čtvrté kapitole motivy objevující se ve vybraných katalozích srovnám se sdíleným básnickým jazykem japonské poezie a vysleduji jejich četnost, kterou následně porovnáím s jednotlivými katalogy. Rovněž se zaměřím pouze na názvy používající slova a slovní spojení, jež z této básnické tradice vycházejí (*uta kotoba* a *uta makura*). Pro tuto komparaci použiji rozšířené vydání slovníku japonského básnického jazyka *Uta makura uta kotoba* od Katagiri Jóičiho<sup>14</sup> z roku 2004. Tento slovník obsahuje přibližně 830 nejfrekventovanějších slov v japonské klasické poezii a uvádí je i s jejich významem, nuancemi, kontextem, ve kterém se objevují, a tradičními kolokacemi. Katagiri zde zároveň detailně popisuje vývoj v chápání a použití těchto slov napříč japonskou literární historií.

V páté a šesté kapitole budu hledat a charakterizovat *mezisvětové spoje* cukroví z vybraných katalogů s díly klasické japonské literatury z období Heian společně s podpůrným důkazním materiálem. Protože nelze provést vyčerpávající výčet všech případů, kdy má cukroví se světy literárních děl nějaký vztah, pro účely této práce jsem zvolila díla období Heian kombinující prózu a poezii, a to *Gendži monogatari* a *Ise monogatari*. Obě byla rozšířena jak knižtiskem, tak i v grafické podobě, a v období Edo byla značně proslavená. Toto tvrzení lze ověřit například v učebnici základního vzdělání pro dívky (ze spíše vyšší společenské vrstvy), *Onna čóhóki* 女重宝記 (první výtisk v roce 1692), kde se ve čtvrté části nacházejí jednoduchá shrnutí klasické japonské literatury a medailonky jejich autorů, jako například *Gendži monogatari* a *Ise monogatari*.<sup>15</sup> (Nagamoto 1993, s. 121-128; Shively 2008, s. 720) Ke komparaci poslouží i dřevotisky *ukijoe*. Okrajově se však chystám dotknout i jiných děl, především básnické sbírky *Hjakunin iššu*, která byla ve sledovaném období rovněž součástí základního vzdělání vyšší společenské vrstvy a kolovala v různých grafických zpracováních. (Tabuči 2006, s. 199-208)

Na základě těchto dvou syntetizujících kapitol chci v závěru dospět k definici typu světa, jaký *wagaši* tvoří, a popíši obecný způsob, jakým propojení světů *wagaši* a klasické japonské literatury v období Edo probíhalo. Souběžně se pokusím o rozšíření Doleželova modelu literární parafráze i na umění vizuální. Na jeho základě nabídnu rozšíření typologického dělení cukroví období Edo s inspirací v literatuře.

---

<sup>14</sup> Katagiri Jóiči je teoretik japonské klasické literatury, především literatury a poezie z období Heian. (Katagiri 2004, s. 598)

<sup>15</sup> Tyto zápisy se nacházejí pod nadpisem *Učení se skladbě básní a znalost autorů básnických děl (Uta wo jominarau koto, cuketari kašo sakuša wo širu koto* 歌をよみならふ事付たり歌書作者をしる事). (Nagamoto 1993, p. 121)

V této práci si na základě uvedených okolností kladu za cíl odpovědět na následující tři otázky výzkumu:

1. Bylo cukroví nacházející se v katalozích z období Edo skutečně ovlivněno fikčními světy japonské literatury období Heian?
2. Za předpokladu, že ovlivněno bylo, jakým způsobem k tomu došlo a jak se tento vliv projevuje?
3. Jak by se dalo takové cukroví inspirované fikčními světy japonské klasické literatury období Heian kategorizovat?

Ačkoliv je *wagaši* pokrm, zároveň se dá považovat za druh řemeslného umění. Vliv dobového trendu inspirace klasickou japonskou literaturou na *wagaši* se s velkou pravděpodobností bude projevovat velmi podobným způsobem, jako tomu je u jiného hmotného umění v období Edo. Předpokládám, že jistý vztah s klasickou japonskou literaturou má, je ovšem především nepřímý, projevující se pomocí vágní kombinace motivů v designu a názvů, často používajících slova a pravidla těchto kombinací vypůjčená z básnického jazyka.

## 2. Teoretické ukotvení

### 2.1 Koncept fikčních světů podle Lubomíra Doležela

Teorie fikčních světů založená na aktualistické<sup>16</sup> teorii možných světů<sup>17</sup> je alternativou k teorii fikčnosti mimetické. (Doležel 2003, s. 28) Ta předpokládá, že existuje jen jeden svět, totiž svět aktuální (skutečný), přičemž fikce je jeho nápodobou. Na základě této teorie můžeme chápat osoby, prostředí, příběhy i události obsažené v literatuře jako skutečné. (Tamtéž, s. 10)

Podle Doleželovy teorie fikčních světů fikční díla vytvářejí **možné světy**. Možné fikční světy jsou vytvořeny pomocí **znakových systémů**, na základě čehož je Doležel nazývá znakovým předmětem. Jedná se o **artefakty** vytvořené estetickou tvůrčí činností. **Literární fikční světy**, zvláštní druh možných světů, jsou vytvářeny skladbou psaného nebo ústního textu, uchované a kolující pomocí fikčních textů. V případě této teorie fikce **skutečnost (aktualitu)** nenapodobuje, ale čerpá z ní materiál, a zároveň ovlivňuje její chápání. Aktualita a fikce se navzájem obohacují. (Tamtéž, s. 29-37)

Prvky (místa, osoby, události apod.) těchto světů Doležel nazývá jako **fikční jednotliviny (možné entity)**. V případě světa aktuálního je nazývá jako **entity aktuální**. Tyto fikční jednotliviny ve světě aktuálním nenalezneme, i když například sdílejí stejné jméno. Nejsou totožné, jsou si jen podobné. Jsou omezeny řády (**makrostrukturální omezení**) pro každý fikční svět specifickými, které omezují existenci jen na takové jednotliviny, které mu odpovídají; takové jednotliviny jsou **spolumožné**. (Tamtéž, s. 30-35)

Všechny fikční jednotliviny mají stejnou míru fikčnosti, ať mají aktuální protějšek, či ne. Jejich aktuální protějšek se nazývá **prototypem**. Prototyp a všechny fikční verze prototypu, tedy všechny příslušené **protějšky**, jsou propojeny vztahem **mezisvětové totožnosti** pomocí **mezisvětového spoje**. K přesunu může docházet nejenom mezi světem aktuálním a fikčním, ale i mezi jednotlivými fikčními, a nečerpá se tedy materiál pouze ze světa aktuálního, ale i fikčního. (Tamtéž, s. 30-32)

K takovému propojení může dojít například pomocí rigidního označení (protiklad vůči označení nerigidnímu). **Rigidní označení** je takové označení, které v jakémkoli světě označuje týž předmět. Pro jeden předmět může být takových označení více. Typickým příkladem je vlastní jméno a jeho další podoby, ve kterých se objevuje jakožto označení pro tutéž osobu. Pokud nalezneme **referenční ekvivalenci** mezi těmito označeními, vytvoříme tak mezisvětový spoj. (Tamtéž, s. 32)

Autor pomocí **fikčního textu**,<sup>18</sup> což je text nepodléhající pravdivostním hodnocením, konstruuje fikční svět, který slouží jako médium se souborem instrukcí pro čtenáře, jak tento svět rekonstruovat. Přes fikční text se stává fikční svět přístupným. Takto rekonstruovaný svět

---

<sup>16</sup> Oproti posibilistické teorii. V případě posibilistické teorie není aktuální svět odlišný od světů možných. (Doležel 2003, s. 28)

<sup>17</sup> Teorie založená na předpokladu, že aktuální svět je obklopen nekonečným množstvím jiných možných světů vyvářených lidskou činností. Tato teorie ovlivnila vědy od přírodních po humanitní. (Tamtéž, s. 27-28)

<sup>18</sup> Druhým typem textu je svět zobrazující, který zobrazuje aktuální svět a podléhá pravdivostním hodnocením, protože takové texty mají oblast reference ve světě aktuálním. (Tamtéž, s. 37-39)

čtenáře se stává součástí jeho skutečnosti, stejně jako po rekonstrukci světa aktuálního. (Tamtéž, s. 35-38)

Doležel dále dělí možné světy na tři typy. Podle Doleželovy teorie se příběhy, které jsou nutnou definující vlastností narativu, odehrávají pouze ve světě s osobou (buď s jednou, nebo se dvěma a více). Svět s osobou je jeden ze tří Doleželových typů možných světů. Prvním typem je **svět stavů**, což je svět statický, se statickými předměty, kde se nic nemění a neděje a čas neexistuje. Druhým typem je **svět se stavy a přírodní silou**. Jde o svět dynamický, se změnami (přírodními událostmi) způsobenými přírodní (neživou) silou. Takovým světem je i svět hudby, poezie nebo umění s přírodní tematikou.

Třetím typem je výše zmíněný **svět s osobou, přírodní silou a stavy**, který je světem narativním. Také se jedná o svět dynamický, změny jsou však způsobeny osobou (konatelem), a to buď jeho duševním životem, kdy se vyvolaná změna nazývá akce, tvořením, kdy se vyvolaná změna nazývá artefakt, nebo v případě světa s osobami dvěma a více se objevuje další typ změny nazývaný akt, který vzniká sdělením informací pomocí znaků. (Tamtéž, s. 45-46)

Význam jazykových výrazů v literatuře se skládá z extense a intense. **Extense** (reference) je významová složka výrazu, která směrem ven ke světu naznačuje nebo odkazuje na jeho entitu (entity) pomocí **normalizovaného zobrazujícího systému (metajazyka)**. Extensionální význam je esteticky neutrální. Fikční světy jsou extensionálními entitami. Nejsou vázány na doslovné znění fikčního textu, takže je možné je vyjádřit **parafrází** (překladem původní textury do extensionálního zobrazení). **Intense** (smysl) výrazu je vázaná k jeho **textuře** (původnímu znění) a jedná se tedy nejenom o informační obsah, ale i významové rozdíly vznikající texturovou změnou. Jazyk literatury na rozdíl od jazyka vědy tuto jazykovou intensionalitu záměrně využívá. (Tamtéž, s. 141-147)

Extense a intense se navzájem doplňují. Autor při konstrukci fikčního světa nejprve tvoří extensionální strukturu (v případě literatury například při vymýšlení příběhu) a následně pomocí média (v případě literatury text) vytvoří texturu s intensionální strukturou (vytvořena pravidelností textury). Čtenář fikčního světa rekonstruuje pomocí (pravidelností) textury, kterou vstupuje do intensionální struktury a po její parafrázi vstupuje do struktury extensionální. Při analýze fikčního významu postupujeme stejně jako čtenář. (Tamtéž, s. 147)

Jelikož jsou fikční světy lidskými výtvoři a ty nemohou být nekonečné, nevyhnutelným důsledkem je jejich neúplnost způsobem přítomností či nepřítomností textury. (Tamtéž, s. 171-173)

**Nulová textura** je mezera, která vznikne vynecháním textury. Jednoduše řečeno jde o to, co autor nenapíše. Při rekonstrukci světa čtenářem každý jednotlivý čtenář zaplňuje tyto mezery svým vlastním způsobem pomocí své představivosti na základě své vlastní životní zkušenosti. Taková jednotlivá rozhodnutí se nedají porovnávat ani hodnotit. (Tamtéž, s. 171-174)

**Explicitní textura** je to, co autor napíše – explicitní, **určený fakt**. To se stává jádrem fikčního světa. **Implicitní textura** jsou fakty méně určené, náznakové a nejednoznačné. Je zakódována autorem v explicitní textuře různými prostředky (indiciemi), jakými jsou například náznaky, narážky a podobně, více či méně výrazně. V literatuře je pro své estetické působení žádaná. Doležel pracuje s alegorií tzv. encyklopedie a knihovny. Čtenář k odkrývání

(vyvozování) implicitního významu využívá své rozmanité knihovny možných **encyklopedií** (znalosti o světech). Spadá pod ně i encyklopedie světa aktuálního a encyklopedie fikčních světů. (Tamtéž, s. 171-177)

**Encyklopedie světa aktuálního** je znalost o světě aktuálním sdílená určitým společenstvím a mění se tedy s kulturou, společenskou skupinou, nebo i s historickou dobou. (Tamtéž, s. 178) **Encyklopedie světa fikčního** je znalost o světě vytvořeném fikčním textem a od encyklopedie světa aktuálního se odchyluje. Čtenáři četbou textu fikční encyklopedii nabývají a s tím, jak text čtou, ji doplňují a modifikují. Její znalost řídí odkrývání implicitního významu a je nezbytně nutnou k vyvozování správných závěrů o implicitních významech, a tedy k pochopení fikčního světa. Zároveň jeden fikční svět může tvořit svou encyklopedii kombinací několika jiných encyklopedií dohromady – od encyklopedie aktuálního světa po různé encyklopedie jiných fikčních světů.

Implicitní význam takového textu pak pochopí jen taková mysl, v jejíž knihovně jsou tyto encyklopedie uloženy. (Tamtéž, s. 178-181) Implicitní a explicitní mohou být totiž i spojitosti (**intertextualita**) propojující literární dílo se zdrojem v konkrétních textech (**intertextech**; většinou jde o **implicitní intertextualitu**) nebo v univerzální kulturní zásobě (fikční světy; většinou jde o **explicitní intertextualitu**). Do kulturní zásoby fikční světy pronikají oprostěné od své původní textury a jakožto extensionální entity se stávají **předměty kulturní paměti**. V rámci univerzální kulturní zásoby se fikční světy ovlivňují navzájem, jsou přenášeny od člověka k člověku, od historického období do historického období, od kultury do kultury. Literární díla jsou tudíž spojena intensionálně i extensionálně. **Intertextuální význam** se stává složkou intensionálního významu textu a je obsažen ve slovech, frázích, citátech, klišé a podobně. (Tamtéž, s. 197-200) Takto propojené texty se navzájem obohacují a rozšiřují a vytváří vesmír fikcí. (Tamtéž, s. 217)

Jelikož je literatura druhem komunikace, Doležel takto výše zmíněnou intertextualitu chápe jako **literární transdukcí**. Jedná se o přenos informace – fikčního světa. Autor (**odesílatel**) vytvoří text (**sdělení**), jehož textura (intensionální struktura) slouží jako médium pro konstrukci fikčního světa (extensionální struktura). Čtenář (**příjemce**) si pomocí pravidelnosti textury v textu (intensionální struktury), tedy instrukcí v něm zapsaných, fikční svět (extensionální strukturu) rekonstruuje pomocí parafráze. Tento přenos může vytvářet neomezený řetězec převodů. (Tamtéž, s. 147, 200-201)

## 2.2 Motivy fikčních světů

Motivy jsou nejmenší, základní složkou tématu. Doležel navrhuje tři způsoby, jakými je možné motivy zobrazit. Logické zobrazení motivu je podle Doležela propoziční, což znamená, že motivy mají strukturu věty, a tedy že každá věta má motiv. Na úrovni extensionální lze motivy zobrazit dvěma způsoby, v obou případech je podmínkou zařazení kontextu. Buď tak, že je zobrazíme na základě obecných typů jako **motivy obecné (statické-popisné a dynamické)**, nebo je parafrázi konkretizujeme jakožto **motivy konkrétní**. Pro intensionální analýzu motivu je třeba motiv zobrazit i s jeho texturou, tedy pomocí jeho přesného původního znění. (Tamtéž, s. 46-49)

Doležel toto základní dělení motivů obecných na motivy statické a dynamické dále rozšiřuje sémantickou interpretací predikace, čili na základě obsahu argumentu a predikátu, které tvoří jádro motivu, a jejich následné kombinace. V pozici argumentu mohou být předměty, osoby, přírodní síly. V pozici predikátu mohou být stavy, vlastnosti, vztahy, události, akce i interakce, a tyto predikáty mohou být dále fyzické, duševní, řečové nebo přírodní. (Tamtéž, s. 46-48) Proto například věta *Eliška miluje cukroví* má motiv statický, se vztahem duševním mezi osobou a předmětem. Věta *Eliška snědla cukroví* má motiv dynamický se vztahem fyzické interakce mezi osobou a předmětem. (Tamtéž, s. 49)

### 2.3 Teoretické ukotvení tématu práce v teorii fikčních světů Lubomíra Doležela

V na základě Doleželovy teorie budu v této práci chápat cukroví jakožto **artefakt**, který je **znakovým předmětem vytvořeným znakovým systémem** barev, tvarů a jazyka, pomocí čehož každé jednotlivé cukroví vytváří **možný fikční svět** s protějšky jak ve světě aktuálním, tak v tom fikčním, včetně světů fikčních literárních.

Jelikož se jedná o spotřební zboží, které není dochované jinak než v historických dokumentech, je tato práce zaměřena na rozbor cukroví objevující se v katalogích období Edo. Zde je tento artefakt zaznamenán pomocí malby (design) a textu (název, japonsky *kamei* 菓銘). Domnívám se, že japonské cukroví pro vytvoření **mezisvětového spoje** s v japonskou literaturou pracuje primárně s motivickou kombinací v designu a názvu. Tento mezisvětový spoj vzniká primárně použitím **rigidního označení pomocí básnických slov** (*uta kotoba* 歌詞) označující fikční jednotliviny, a napodobuje jejich **makrostrukturální omezení** (pravidla).

V této práci budu pomocí takové motivické kombinace japonského cukroví hledat spojení s fikčními světy vytvořenými japonskou literaturou, primárně s fikčním světem *Gendži monogatari* a *Ise monogatari*. Dále se pokusím o určení typů těchto mezisvětových spojů a jejich charakterizaci.

Pro jednoznačnost budu používat výrazy autor a čtenář i pro případ cukroví, a tedy v této práci je **autorem** ten, kdo svět (pomocí **cukroví – výrobku**) konstruuje (tedy navrhuje, většinou cukrář, zákazník A, nebo jejich kombinace) a **čtenářem** je ten, kdo svět (pomocí **cukroví – výrobku**) rekonstruuje (tedy vnímá, většinou zákazník B). Zákazníkem A označuji takového zákazníka, který požádá cukrárnu o výrobu nějakého originálního výrobku, který si sám navrhl (či nazval). I takové cukroví se může objevovat v katalogích. (Nakajama 1996, s. 28; Nakajama 2006, s. 69-71) Zároveň je možné, že zákazník A upraví například název cukroví nabízeného v katalogu, čímž změní původní svět. (Nakajama 2024, s. 263) Všechny takové a další podobné případy jsem se tedy rozhodla souhrnně tvůrce označit jako autora. Zákazník B je takový zákazník, který vnímá cukroví už hotové a na jeho konstrukci se nepodílí, je tedy čtenářem.

### 3. Použité katalogy

Kritéria výběru katalogů jsou následující:

- a) jejich vznik spadá do období Edo (pokud katalog nemá dataci vzniku, vybrala jsem takové, u kterých se jejich vznik do období Edo klade),
- b) u většiny cukroví je k dispozici jak ilustrace, tak název,
- c) mají dostupný přepis do *kacudži* 活字 (současného japonského písma)
- d) jsou dostupné barevně (protože k interpretaci především abstraktního cukroví je barva velmi důležitým vodítkem).

Katalogů odpovídajících těmto požadavkům jsem našla celkem osm (z toho dva mají dva díly, de facto jich tak je devět). Každému jsem přiřadila velké písmeno z abecedy (A-H) pro snazší orientaci v textu, v následujících kapitolách je již budu označovat výhradně takto.

Katalog *Okaši no ezu* 御菓子之畫圖 (A) vznikl v srpnu roku 1695. Je nejstarším známým dochovaným katalogem s datací vzniku. Na obálce má uvnitř vepsané japonské básně, ty ale podle archivu Toraja (Toraja bunko 虎屋文庫) nijak nesouvisejí s obsahem katalogu. Styl písma této básně se rovněž odlišuje od stylu písma uvnitř katalogu, takže se předpokládá, že jde o básně vepsanou později. (Toraja bunko 2016, s. 107) Už z této drobné okolnosti lze usoudit, že je fenomén japonského cukroví a japonské poezie v japonském prostředí určitým způsobem propojen. Část cukroví objevující se v tomto katalogu je k vidění i v katalogu stejnojmenném – *Okaši no ezu* 御菓子之畫圖 (B), pocházejícím z listopadu téhož roku.<sup>19</sup> Ten byl vytvořen pro zákazníka, jehož jméno je v katalogu zapsáno jako *pan Sugimoto Ičizaemon* 杉本市左衛門様. Podle archivu Toraja by se mohlo jednat o provinčního úředníka Sugimoto Misaku 杉本美作守. Oba dva katalogy jsou vytvořeny a dodnes uchovávány cukrárnou Toraja, která se mohla chlubit titulem *kinri gojō kašija* 禁裏御用菓子屋, což znamená, že byla jednou z cukráren dodávajících cukroví císařskému dvoru. (Tamtéž, s. 106-107) Tato cukrárna sídlila až do konce období Edo v Kjótu. Od období Meidži sídlí v Tokiu dodnes. (Nakajama 2018, s. 291) Zákazníkem byl ovšem i umělec Ogata Kórin (1658-1716) 尾形光琳, který nakoupil cukroví, jež v našich katalozích nalezneme. (Toraja bunko 2017, s. 58-61) Přepis obou katalogů se objevuje v časopise *Wagaši* z roku 2016. (Toraja bunko 2016, s. 1-8)

Dalším katalogem s datací je katalog *Kaši ezu čó* 菓子絵図帳 (C). Ten je z roku 1858 a patřil cukrárně Šiose jamadžiro 塩瀬山城. Ta byla slavná pro svá *mandžú* 饅頭,<sup>20</sup> kdy podle legendy tuto cukrárnu založil v roce 1349 v Naře Rindžóin 林浄因 po svém příjezdu z Číny.<sup>21</sup> Proto jich i tento katalog obsahuje poměrně velké množství. Tento katalog byl pravděpodobně

<sup>19</sup> Dále také ve stejnojmenném katalogu téže cukrárny z roku 1707. (Toraja bunko 2016, s. 107)

<sup>20</sup> Druh *mokrého* cukroví (*mušigaši* 蒸菓子). Většinou napařované knedlíčky z těst z různých ingrediencí, plněné obvykle sladkou pastou z fazolí *azuki* 小豆 (*an* 餡). (Nakajama 2018, s. 132-133)

<sup>21</sup> Jedná se o jednu ze dvou legend týkajících se příchodu *mandžú* do Japonska. Druhá legenda praví, že recept na výrobu *mandžú* do Japonska (Kjúšú) z Číny přivedl v polovině období Kamakura (1185-1333) zenový mnich Enni 円爾, konkrétně recept na typ z těsta z rýžových kvasinek (*sakamandžú* 酒饅頭). *Mandžú* dovezené Rindžóinem by mělo být *džójo mandžú* 薯蕷饅頭, které v těstu používá lepkavou bramboru (*jamaimo* 山芋). (Tamtéž, s. 131-132)

vytvořen pro zákazníky, stejně jako katalog předešlý, zde ovšem nevíme, pro koho konkrétně. Protože se však stejné cukroví objevuje i například v katalogu G cukrárny sloužící odnoži rodu Tokugawa, vládnoucího lénu Owari 尾張, dá se předpokládat, že měla zákazníky i mezi vysokou vrstvou společnosti. V období Meidži však zanikla. Je uchováván v Kolekci Jošida (Jošida korekšon 吉田コレクション) a přepis je dostupný v časopise *Wagaši* z roku 2012. (Toraja bunko 2012a, s. 1-8, 27).

U zbylých katalogů není přesně znám ani rok vzniku, ani cukrárna, v níž vznikly. Jejich vznik je však odhadován na druhou polovinu období Edo.<sup>22</sup>

V případě katalogu ***Kaši ezu čó 菓子絵図帳 (D)*** známe vlastníka katalogu z pečeti.<sup>23</sup> Podle té katalog vlastnila lékárna Jokoda 横田. Tato lékárna pravděpodobně cukr používala jako lék, a proto vlastnili i katalog s cukrovím. Cukroví pak buď v lékárně přeprodávali, nebo jej tvořila cukrárna s nimi spolupracující přímo pro Jokodu. (Tamtéž, s. 30-31) Stejně jako výše zmíněný katalog C je i tento součástí Kolekce Jošida. Přepis je dostupný v časopise *Wagaši* z roku 2012 na stranách 77–91. (Tamtéž, s. 77-91) Původní katalog je jistě barevný, bohužel v časopise je pouze černobíle, a protože se jedná o katalog ve sbírce soukromé, nezískala jsem k němu přístup. Pro potřeby práce uvažujeme, že je černobílý. Vznik je odhadován na druhou polovinu období Edo. Katalog je v poměrně špatném stavu - je ušpiněný a místy poškozený hmyzem. Ovšem na základě poznámky o objednavce císařského dvora (*gokendžó* 御献上) u cukroví *Takaomaki zu* 高尾巻図 a toho, že se objevuje stejný způsob kresby a rozložení jednotlivého cukroví v katalogu cukrárny Kikuja nagamon 菊屋長門, která sloužila *daimjóům*, se dá vyvodit, že mezi zákazníky byla i vyšší vrstva tehdejší společnosti. (Tamtéž, s. 31)

Katalog ***Namagaši zuan šú 生菓子図案集 (E)*** je uchováván v muzeu historie hradu Kóči v prefektuře Kóči na ostrově Šikoku (Kóčickenricu Kóčidžó rekiši hakubucukan 高知県立高知城歴史博物館), původně podle pečeti ve vlastnictví rodu Jamauci, *daimjó* provincie Tosa, dnešní prefektury Kóči. Jelikož jsou některé názvy cukroví zapsány chybně (chyby jsou opravené i neopravené) a ilustrace nejsou vyrovnány ani pečlivě malovány, Aida Buzó (2016) se domnívá, že se nejedná o katalog vytvořený pro zákazníky cukrárny. Na druhou stranu je jeho obálka podobná obálce katalogů, o kterých je známo, že pro zákazníky vytvořeny byly, nebude se patrně jednat o pouhé poznámky pro vlastní účely cukrárny. Lze se tedy domnívat, že by se mohlo jednat o katalog vybraného cukroví různých obchodů různých, vytvořený v té době. (Aida 2016, s. 3-4) Přepis je dostupný ve stejnojmenné knize *Namagaši zuanšú* (Aida 2016).

Katalog ***Kaši hinagata kjokusaišiki kazumono 菓子雛形極彩色数品 (F)*** je vlastněn Muzeem výtvarného umění v Bostonu (Museum of Fine Arts Boston), kam jej pravděpodobně dovezl sběratel japonského umění William Sturgis Bigelow (1850–1926). Protože jsou ilustrace

---

<sup>22</sup> Odhady časového zařazení vzniku jsou založeny primárně na základě druhů cukroví obsažených v katalozích. Například: pokud se v katalogu objevuje cukroví používající surovinu agar (japonsky *kanten* 寒天), jeho vznik nelze předpokládat dříve než ve druhé polovině Edo. (Aida 2016, s. 4)

<sup>23</sup> Na pečeti stojí: *Jošida jakušudokoro Jošidaja saku uemon* 吉田薬種所横田屋作右衛門. Z *Edo kaimono hitori annai* 江戸買物独案内 z roku 1824 víme, že Jokoda je název lékárny. Název Jošida bude pravděpodobně místní. (Toraja bunko 2012a, s. 30-31)

v katalogu různých velikostí, bude se podle archivu Toraja pravděpodobně jednat o katalog vytvořený z několika různých katalogů překreslením nebo výřezem provedeným buď cukrárnou nebo neznámým nadšencem do cukroví. (Toraja bunko 2020d, s. 48) Přepis je dostupný v časopise *Wagaši* z roku 2020 na stranách 1-8. (Toraja bunko 2020d)

Katalogy ***Omušigaši omihon*** a ***Ohigaši omihon*** 御蒸菓子御見本・御干菓子御見本 (G) tvoří soubor cukroví z jedné cukrárny vytvořený ve stejné době, ale první díl obsahuje cukroví *mokrě* (*mušigaši* 蒸菓子) a druhé *suché* (*higaši* 干菓子), což se odráží i v názvech každého z dílů. Proto budu v této práci oba díly považovat za jeden soubor a souhrnně je označuji písmenem G. Tento soubor katalogů je ve vlastnictví Archivu Hósa ve městě Nagoja (Nagoja ši Hósa bunko 名古屋市蓬左文庫), která vlastní dokumenty rodu odnože rodu Tokugawa vládnoucí lénu Owari, a pravděpodobně se tedy jedná o katalogy z cukrárny pracující pro šógunát. (Nakajama 2011, s. 4-5) Přepis je dostupný v knize *Edo džidai no wagaši dezain* z roku 2011. (Nakajama 2011)

Katalog ***Mušimoči higaši hinagata*** 蒸餅干菓子雛形 (H) se skládá ze dvou sešitů, ale v této práci s ním budu zacházet jako s jedním a souhrnně je označuji písmenem H. Použitý katalog je z archivu National Diet Library (Kokuricu kokkai tošokan 国立国会図書館), ale stejný se objevuje i v Tokijské metropolitní knihovně (Tókjó toricu tošokan 東京都立図書館) pod názvem *Kaši zušiki* 菓子図式. (Toraja bunko 2020c, s. 92) Přepis je dostupný v časopise *Wagaši* z roku 2020 na stranách 65-77. (Toraja bunko 2020b) Některé cukroví v tomto katalogu je stejné (ilustrace i název) jako v katalozích cukrárny Surugaja 駿河屋 nebo Kanazawa tango 金沢丹後 (viz níže). Surugaja sloužila rodu Tokugawa vládnoucímu lénu Kišú a Kanazawa tango šógunátu v Edu a archiv Toraja odhaduje, že by se mohlo jednat o katalog sebraného cukroví týkajícího se rodu Tokugawa. (Tamtéž, s. 62)

V tabulce 2 se nacházejí informace o výše zmíněných katalozích pro lepší přehled. Cukroví, u něhož šlo dohledat buď pouze název nebo pouze ilustraci, jsem vynechala jak z této práce, tak i z počtu kusů v jednotlivých katalozích.

Jakožto podpůrné katalogy jsem zvolila katalog ***Kaši hinagata sóčo*** 菓子雛形絵帳 cukrárny Kanazawa tango publikovaný v knize *Kanazawa tango: Edo kaši mojó* z roku 1966, ovšem bez přepisu. (Kanazawa 1966) Kniha je souborem několika katalogů z roku 1868. Stejně cukroví jako v něm můžeme najít i v katalogu G. Cukrárna Kanazawa tango, jak jsem zmínila výše, sloužila šógunátu v Edu, předcházela ji skvělá pověst<sup>24</sup> a měla dvě pobočky.<sup>25</sup> (Nakajama 2011, s. 9-10) Druhým podpůrným katalogem jsou **katalogy cukrárny Surugaja**, konkrétně útržky objevující se v katalogu k výstavě dřevěných forem tohoto obchodu. Oboje je dochované v Muzeu města Wakajama (Wakajama širicu hakubucukan 和歌山市立博物館). Surugaja vznikla v roce 1461 v Kjótu pod názvem Curuja 鶴屋. Společně s přesunem Tokugawy Jorinobua 徳川頼宣 (1602-1671) se přesunula do města Sanpu v provincii Suruga (dnešní

<sup>24</sup> Objevuje se například v hned čelní pozici žebříčku *banzuke* 番付 *Tókjó rjúkó okaši handžó kiso kagami* 東京流行御菓子繁盛競鏡. Zde si můžeme rovněž potvrdit, že sloužila šógunátu (u názvu obchodu je zápis *bakufu gojó kaši ši* 幕府御用菓子司) (Kanazawa 1966, s. 41)

<sup>25</sup> Záznam v *Edo kaimono hitori annai* 江戸買物独案内 z roku 1824. (Nakajama 2011, s. 10)

prefektura Šizuoka) a v roce 1619 do panství Kišú (dnešní provincie Wakajama), kde si v roce 1658 změnila jméno na Surugaja. Sloužila tedy rodu Tokugawa vládnoucímu panství Kišú a společně s ním cestovala. Desátý lenní pán panství Kišú, Tokugawa Harutomi 徳川治宝 (1771-1853), měl velice rád *rakugan* 落雁,<sup>26</sup> a proto se za jeho panování začal hojně vyrábět. Nepřekvapí nás proto, že v katalozích můžeme narazit i na cukroví, u kterého je poznámka *Harutomi okonomi* 治宝お好み, tedy *Harutomiho oblíbené*. (Jamašita 2017, s. 3) Mimo jiné se v katalozích objevuje i záznam *Narjuki okonomi* 斉順お好み, *Narjukiho oblíbené*. Označuje jedenáctého lenního pána, kterým byl Tokugawa Narjuki 徳川斉順 (1801-1846). (Tamtéž, s. 37)

---

<sup>26</sup> Druh *higaši*. Typicky se vyrábí smícháním cukru s rýžovou, pšeničnou či jinou moukou z obilnin a tvaruje se vtlačáním této směsi do dřevěných forem. (Nakajama 2018, s. 148)

## 4. Analýza vybraných katalogů *wagaši* z období Edo na základě sdíleného básnického jazyka

Jak jsem zmínila výše, domnívám se, že pro vytvoření mezikulturního spoje s klasickou japonskou literaturou období Heian autoři *wagaši* pracují s *uta kotoba* 歌詞, básnickými slovy, někdy označované také jako *kago* 歌語. (Katagiri 1994, s. 3) Jedná se o obecné označení systematizovaného a standardizovaného slovníku ideálního básníka. Slova obsažená v tomto sdíleném slovníku (encyklopedie) jsou používána v rámci asocičních, významově konotačních, kontextuálních pravidel utvořených básnickou tradicí a konvencí se zakládají stanovenými kompilací sbírky japonských básní *Kokinwakašú* v roce 905. (McCullough 1985, s. 363) Jedná se tedy o sdílené chápání fikčních světů japonské poezie a jejich slov. (Hiroki 2013, s. 2)

Jednoduše řečeno, jde o slova či slovní spojení, která se často objevují v básních, a která jsou tradicí určena jako objektivně *vhodná* pro skladbu básní bez ohledu na to, jakým je aktuální protějšek ve skutečnosti, nebo zda vůbec existuje. (Tamtéž, s. 1) Proces vytváření těchto pravidel totiž ne vždy stojí na aktualitě. Chápání mohlo být utvořeno například na základě slovní hry s homonymy (například Udži<sup>27</sup>), nebo na základě proslavené básně (například Sue no Macujama<sup>28</sup>). (Tani 2021, s. 16)

Básníkovi tedy stačí znát tuto sdílenou fikční encyklopedii, používat ji, vycházet z básní složených před ním, a aktuální protějšek znát nemusí. *Položky* v této fikční encyklopedii jsou fikčními jednotlivinami ve většině případů s fikčními protějšky.<sup>29</sup> (Hiroki 2013, s. 2) *Uta kotoba* nejsou tedy pouhým komunikačním nástrojem, ale nástrojem uměleckým, který se začal používat i v próze období Heian (například jako názvy kapitol *Gendži monogatari*) a v pozdějších obdobích i v jiných typech japonské poezie jako *renga* 連歌 nebo *haikai* 俳諧. (Katagiri 2004, s. ii-iii) Podle Katagiriho (2004) *uta kotoba* drží celou báseň pohromadě a bez této encyklopedie by japonská poezie existovat nemohla. (Tamtéž, s. vii)

*Uta makura* 歌枕 (v českém překladu *podušky básní*) jsou názvy slavných míst (*meišo* 名所) spadající pod *uta kotoba*.<sup>30</sup> (Honcoopová 2020, s. 322) Jinými slovy jedná se o místní názvy objevující se často v japonských básních.<sup>31</sup> Ne všechna *meišo* jsou *uta makura*; *uta*

---

<sup>27</sup> Místní název Udži 宇治 je homonymický s přídavným jménem *uši* 憂し znamenající *depressivní*. A tedy místo Udži je v poezii vnímáno jako *depressivní*, i když v realitě takové být nemusí. (Tani 2021, s. 16)

<sup>28</sup> Původní proslavenou básní je báseň číslo 1093 v básnické sbírce *Kokinwakašú*, kde toto místo bylo použito jako *místo, přes které se nikdy vlny nedostanou, stejně jako se nikdy nevyhasne láska mluvčího*. A tedy Sue no Macujama je místem s významovou konotací neměnné lásky a používá se v básních, kde toto autor chce vyjádřit. (Tamtéž, s. 16)

<sup>29</sup> I když je známo, že je básníci s myšlenkou na jejich aktuální protějšek používali. Vyjadřovali přání jít se na aktuální protějšek podívat a někdy tak činili, a občas se vraceli z reality zklamání. (Tamtéž, s. 16)

<sup>30</sup> Původně, v období Heian, slovo *uta makura* označovalo to, čemu dnes říkáme *uta kotoba*. Použití ve smyslu dnešním se objevilo na konci 12. století. (McCullough 1985, s. 363) Katagiri proto pro přesnost používá termín *meišo uta makura* 名所歌枕. (Katagiri 2004, s. v) Já v této práci budu používat pouze termín *uta makura*.

<sup>31</sup> Typicky byly vybírány místa mořského pobřeží (např. Suma), hory (např. hora Mikasa), místa podél řek (např. řeka Tacuta), místa spojená s vírou (např. Hacuse), křižovatky (např. Ósaka), skalnatá místa (např. Sue no Macujama). (Tani 2021, s. 16)

*makura* jsou takové místní názvy, na které se vztahují výše zmíněná básnická pravidla. (Katagiri 1994, s. 3)

Domnívám se, že cukroví své motivy vybírá ve slovníku založeném na tomto sdíleném fikčním básnickém slovníku, jak pro názvy, tak i design. Zároveň se řídí i jeho pravidly motivických kombinací. Touto technikou vytváří světy s významovou hloubkou založené na klasické japonské poezii, ke kterým je schopné v některých případech i vytvořit přímý mezikulturní spoj. Toto překrytí fikčních světů klasické japonské literatury a cukroví číselně vyjádřila v tabulce 3 a graficky znázornila v grafech na obr. 2 a obr. 3.

Jelikož v mé pomyslné encyklopedické knihovně není zařazena sdílená básnická encyklopedie období Edo, nahradila jsem ji reálným slovníkem *Uta kotoba Uta makura* od Katagiri Jóičiho z roku 2004 (druhé vydání), který jsem následně porovnála s názvy a motivy použitých v designu celkem 1895 kusů cukroví objevujících se ve výše zmíněných vybraných katalozích. Výsledkem této analýzy je zjištění, že více jak polovina cukroví obsažených v každém jednotlivém katalogu, který je předmětem této práce, se řídí pravidly světa poezie. Domnívám se, že světy *wagaši* byly ve více jak 50 % případů konstruovány na jejich základě.

Dále jsem se zaměřila pouze na názvy a vyhledala jsem, kolik cukroví používá *uta kotoba* a *uta makura* v naprosto totožném tvaru či stejném slovním spojení, jako se objevují v básních.<sup>32</sup> Při tomto hledání jsem nebrala v potaz předpony *šin* 新 (nový) a přípony specifikující druh, kterými jsou především *moči* 餅, *kan* 羹, *kó* 香, *kó* 糕, *tó* 糖, *maki* 卷, *rakugan* 落雁, *mandžú* 饅頭 a podobně. Zároveň jsem se při identifikaci, zda se jedná o *uta kotoba* a *uta makura*, řídila pravidlem popsáním níže (číslo 1).

Výsledkem je tentokrát číslo mnohem nižší, konkrétně v případě *uta kotoba* 15 % z celkového počtu a v případě *uta makura* 9 % z celkového počtu (viz tabulka 3 a obr. 2 a obr. 3). Domnívám se, že z tohoto jevu lze vyvodit, že autoři přímo s textem děl pracovali minimálně a také nepoužívali žádnou oficiální příručku básnického jazyka. Používány byly světy literatury a jejich pravidla v jejich podobě oprostěné od textu, tedy jako **extensionální entita**, která se stala **předmětem kulturní paměti**. (Doležel 2003, s. 141, 199) Zároveň pro konstrukci cukroví se vztahem s literaturou byly používány i jiné techniky, než jen použití básnického jazyka a jeho pravidel. To se týká například jmen autorů použitých jako názvů, které samozřejmě básnickými slovy nejsou, jako je Ono no Komači 小野小町 (825-900), Fudziwara no Teika 藤原定家 (1162-1241) nebo Kakinomoto no Hitomaro 柿本人麻呂 (662-710) a Sugawara no Mičizane 菅原道真 (845-903). Nebo přímo textury jednoho konkrétního díla nespádající do básnického jazyka, například cukroví *Momidži no ga* 紅葉賀 (*Javorová slavnost*, viz kapitola 5.2.4).

Na základě výše zmíněného lze mezikulturní spoje cukroví široce rozdělit na následující dva typy:

a) bez vztahu s literaturou

---

<sup>32</sup> V případě, že bylo pro název například použito slovo *himuro* 氷室 (ledárna) a ne ve slovníku se nacházející *himuro jama* 氷室山 (hora Himuro), jsem za totožné slovní spojení takový název nepovažovala.

b) se vztahem s literaturou

Ovšem důsledkem takového omezeného sdíleného slovníku je opakované užití stejných slov (motivů) v rámci stejné sítě pravidel. Tím se jim význam napříč historií význam navrství. (Hiroki 2013, s. 1) A encyklopedie básnických světů je spíše než svou šířkou obsáhlá svou hloubkou. Proto se domnívám, že většina cukroví používající básnickou encyklopedii společně s jejími pravidly málokdy přímo odkáže na nějaký konkrétní literární svět.

Místo toho použitím *uta kotoba* a *uta makura* a příslušných konvenčních motivů a kombinací pouze naznačuje a je pak na čtenáři, se kterým světem si *mezisvětový spoj* vytvoří svou představivostí. Tedy například cukroví s názvem *Momidži 紅葉 (Podzimní barevné listí)* nebo *Tacuta gawa 竜田川 (Řeka Tacuta)* kombinující motivy rudého listí a vody použilo slovo a kombinační pravidla básnického slovníku. Použitím kombinace těchto dvou *položek* sice možný význam čtenáři zúžil a specifikoval, i tak ale v sobě nese historii fikčních světů navrstvených na sebe, kterými tato slova a jejich kombinace prošla.

Čtenář takového cukroví si podle své konkrétní knihovny pak může představit báseň od Ariwara no Narihiry, scénu z *Ise monogatari*, báseň od mnicha Nóina a další světy. (Tani 2021, s. 50, 135) Nesmíme zapomínat, že *wagaši* je stále *jenom* pokrm, výrobek určený ke konzumaci a motiv pro tematickou výstavbu čajových obřadů. (Hamasaki 2022, s. 312-318) Domnívám se tedy, že se jedná o obchodní techniku, kdy výrobci jednoduše využili dobového trendu a vágními motivy cílili na co nejvíce zákazníků, každý s trochu jinou encyklopedickou znalostí. Zároveň takto mnohoznačné cukroví lze použít pro výstavbu různých témat čajového obřadu, protože mají kolokační sloty volné. Proto je na místě typ cukroví se vztahem s literaturou dále rozdělit na:

b) se vztahem s literaturou

- i. přímý
- ii. polopřímý
- iii. nepřímý

Při zjišťování, zdali cukroví podléhá těmto pravidlům, a pro určení existence mezisvětového spoje se světy japonské poezie, musíme provést analýzu zaměřenou na pravidla motivických kombinací, a to ne pouze názvů nebo designu odděleně, ale obojího zároveň. V kapitolách 5 a 6 se budu do detailu zabývat cukrovím ovlivněným touto básnickou encyklopedií. Zde bych se ráda ale rozepsala o důvodu, proč nestačí při analýze používat pouze názvy nebo pouze motivy v designu, a proč je ji třeba provádět na základě jejich kombinací. Vztah názvu a designu má tyto čtyři charakteristiky:

1. V některých případech se na první pohled zdá, že název a design podléhají básnickým pravidlům a v názvu jsou využita básnická slova, ale po analýze motivů použitých v jejich názvu i designu zároveň je zjevné, že tomu tak není. Například cukroví s názvem *Šiga no ito 志賀の糸 (Nit ze Šigy)* na obr. 4, používá místní název Šiga, který za určitých okolností může patřit mezi *uta makura*, ale cukroví jej v názvu kombinuje se slovem nit (*ito*), což je

pravidlo ve světech poezie neexistující, a o *uta makura* se tedy nejedná. (Katagiri 2004, s. 190-191) Jedná se o cukroví chápající místo Šiga jako *meišo* proslavené výrobou tkanin. (Toraja bunko 2020d, s. 57) Toto platí v případě *uta kotoba* obecně. Například cukroví s názvem *Ukon sakura* うこん桜 (obr. 5) není *uta kotoba*, protože se jedná o název druhu sakury, i když součástí názvu je i slovo sakura, které by v jiném kontextu *uta kotoba* být mohlo. (Katagiri 2004, s. 172-173) Cukroví s názvem *Jošino moči* 吉野餅 (obr. 6) by mohlo být *uta makura*, pokud by se nejednalo o velice jednoduché cukroví bez žádných dalších motivů používající mouku z kořene rostliny *kuzu* 葛, kterou je Jošino vyhlášené. (Nakajama 2011, s. 112) I v tomto případě se jedná o chápání místa Jošino neovlivněné světy básní.

2. Někdy cukroví se stejným designem může své světy měnit svým přejmenováním, někdy nabýt svět připomínající literární, a nebo dokonce získat konkrétní mezinárodní spoj. Například název ani design cukroví na obr. 7 z katalogu D nijak neimplikuje žádný možný svět, ale vzhledově stejné cukroví nacházející se v katalogu G (obr. 8) změnou názvu na *uta makura Naruto* 鳴戸 získá poetický význam. (Katagiri 2004, s. 321) Ve stejném katalogu se nachází ještě jedno cukroví s totožným designem, ale názvem *Gendži maki* 源氏巻 (obr. 9). Změnou názvu cukroví změnilo tedy i možný protějšek na historickou událost války Genpei 源平 (1185-1180). (Nakajama 2011, s. 144)
3. Někdy dvě cukroví se stejným názvem vybraného z básnického slovníku vychází ze dvou odlišných chápání. Například ve stejném katalogu, jako výše zmíněné cukroví *Gendži maki*, se nachází i stejnojmenné cukroví *Gendži kan* 源氏かん (obr. 10). Po analýze motivů použitých v designu (slivoň a borovice) však docházíme k závěru, že v tomto případě cukroví odkazuje na fikční svět literárního díla *Gendži monogatari*. (Tamtéž, s. 102)
4. Někdy je cukroví pojmenováno za použití velice vágního básnického slova, ale díky motivu v designu získá spoj s konkrétním literárním světem až scénou. Například *uta kotoba momidži* 紅葉 (*podzimní barevné listí*) je velmi často používané básnické slovo a jako samotný motiv implikuje stejné množství možných i fikčních světů. (Katagiri 2004, s. 424-425) Cukroví *Momidži rakugan* 紅葉落雁 z na obr. 11 z katalogu G ve svém designu ovšem používá kombinaci motivů *momidži* a pokrývky hlavy (*torikabuto* 鳥兜) hráčů dvorské hudby období Heian. Na základě těchto indicí je naznačen pravděpodobně přímý spoj se scénou objevující se na začátku kapitoly *Momidži no ga* (*Javorová slavnost*) v *Gendži monogatari* (více v kapitole 5.2.4).

## 5. Wagaši s mezisvětovým spojem s *Gendži monogatari*

Skutečné jméno autorky díla *Gendži monogatari* neznáme, běžně se však objevuje pod jménem Murasaki Šikibu 紫式部. Ani data jejího narození a smrti nejsou přesně známá, předpokládá se však, že byla narozena na konci 10. století a zemřela v první polovině století 11. Vyrostla v kultivovaném prostředí rodiny z vedlejší větve politicky vlivného rodu Fudžiwara. (Winkelhöferová 2008, s. 207-208) Kromě díla *Gendži monogatari* je autorkou dalších dvou děl zveřejněných po její smrti, a to *Murasaki Šikibu nikki* 紫式部日記 (deník) a *Murasaki Šikibu šú* 紫式部集 (sbírka japonských básní). (Sató 2021, s. 10)

Z jejího deníku víme, že je autorkou *Gendži monogatari*, a že jej začala psát po smrti manžela, konkrétně začala kapitolou *Wakamurasaki* 若紫 (v českém překladu Karla Fialy kapitola *Mladičká Fialka*). Ta začala kolovat na císařském dvoře, čehož si všiml i vlivný dvořan Fudžiwara no Mičinaga 藤原道長, který poté Murasaki Šikibu povolal do služby k císařovně Šóši jako dvorní dámu a spisovatelku. Jedná se o první známé *monogatari* 物語 (próza proložená básněmi, konkrétně jich zde najdeme 795) napsané ženou. (Tamtéž, s. 10)

*Gendži monogatari* je rozsáhlý<sup>33</sup> román o 54 kapitolách psaný v prvním desetiletí 11. století.<sup>34</sup> (Miner 1968, s. 80; McCullough 1985, s. 5) Bývá považován za vůbec první psychologický román na světě. Dnes se typicky na základě obsahu dělí na tři části, přičemž první část (kapitola 1 až 33) líčí hlavního hrdinu Hikaru Gendžiho 光源氏 (dále jen Gendži) jako ideálního milovníka, zaobírá se jeho mládím a vztahy s různými ženami. Druhá část (kapitola 34 až 41) popisuje jeho stárnutí, ideál začne být deformován a hlavní hrdina omylný. Třetí část, zbylých deset kapitol, někdy souhrnně nazývané jako *deset kapitol z Udži* (udži *džúdzó* 宇治十帖), se odehrává po smrti Gendžiho a hlavními hrdiny se stává jeho (nevlastní) syn Kaoru a vnuk Niou. Obecnými tématy románu jsou láska, politické intriky a prchavost lidského života. (Sató 2021, s. 8)

*Gendži monogatari* mělo hluboký vliv na vývoj literární, výtvarné a dramatické tvorby. Dílo proniklo dokonce i do čtvrtí lásky, a to nejen jako požadovaná součást vzdělání dražších kurtizán, ale také formou přezdívky *gendžina* 源氏名, využívajících většinou názvy kapitol, nebo v podobě pijácké hry *gendžizake* 源氏酒. Rozšíření v tomto prostředí napomohl patrně fakt, že zákazníci pocházeli začátkem období Edo ze vzdělaných vysokých vrstev společnosti a takové vzdělání a zábavu u kurtizán vyžadovali. (Tanka 2003, s. 235-240)

Zaměříme-li se na literární tvorbu období Edo, vznikaly nadále komentáře ke *Gendži monogatari*, tato tradice ostatně trvala již od období Heian. Například v roce 1673 bylo Kitamurou Kiginem 北村季吟 (1624 -1705) napsáno *Kogecušo* 湖月抄, v roce 1796 Motoori Norinagou 本居宣長 (1730-1801) *Gendži monogatari tama no oguši* 源氏物語玉の小櫛, nebo v roce 1816 Kamo no Mabučim 賀茂真淵 (1697-1769) *Gendži monogatari šinšaku* 源氏

<sup>33</sup> V klasické japonštině je napsaný pomocí přibližně 1 000 000 znaků, postav v příběhu vystupuje více než 400. (Sató 2021, s. 10)

<sup>34</sup> Miner (1968) a McCullough (1985) se přiklánějí k datu 1010 jakožto datu dokončení. (Miner 1968, s. 80; McCullough 1985, s. 5) Suzuki Ken'iči uvádí jako přibližný rok dokončení 1006. (Suzuki 2012, s. 397)

物語新釈. (Sazaki 2024, s. 156) Vznikala komentovaná a zkrácená vydání či příručky pro běžnější obyvatelstvo stravitelnější, například *Džúdzó Gendži* 十帖源氏 nebo *Osana Gendži* おさな源氏. (Mikeš 2020, s. 52) Vznikaly parafráze v divadle *nó* 能 (například hra *Aoi no ue* 葵上) i literární díla s prvky parodie na *Gendži monogatari* (a *Ise monogatari*) jako například *Kóšoku ičidai otoko* 好色一代男 (1682) od Ihary Saikakua 井原西鶴 (1642-1693). (The Sumida Hokusai Museum 2024, s. 5; Sazaki 2024, s. 157)

Výtvarné umění, jež zobrazuje scény či pracuje s motivy *Gendži monogatari*, se souhrnně označuje jako *gendžie* 源氏絵. Ty, stejně jako komentáře, vznikaly již v období Heian, konkrétně *emaki* 絵巻 (ilustrovaný text ve svitku) nebo *ógie* 扇絵 (malby na vějíře) či *bjóbie* 屏風絵 (malby na zástěny). (Sató 2021, s. 12) V období Edo tato tradice pokračovala v ústředí malířů stylu *Tosa* 土佐派 nebo *Kanó* 狩野派, malujících luxusní obrazy na objednávku pro zákazníky z vyšších vrstev japonské společnosti. (Nišijama 2003, s. 181-182)

Souběžně se šíří také dřevotisky *ukijoe* 浮世絵 buď v podobě černobílých ilustrací (*sašie* 挿絵) doprovázejících text *Gendži monogatari* v tištěných knihách (*hanpon* 版本),<sup>35</sup> nebo samostatně, jako v barvě vyvedené *nišikie* 錦絵. (Sazaki 2024, s. 157; Tamura 2024) Tyto jednotlivé scény, vybírané na základě tradice, byly vždy vyjádřeny určitou kombinací ustálených motivů, chápaných jako typické pro danou scénu. (Sató 2021, s. 12) Někdy se tyto motivy v původním textu neobjevovaly a byly přidány až uměleckou interpretací, často založenou na motivické kombinaci z jiného fikčního světa, jak vidno třeba v případě přidaných vorů v ilustracích kapitoly *Macukaze* (*Vitr v piniích*). (Taguči 2023, s. 52-53)

V případě *ukijoe* šlo dokonce až o hádanku, kdy jednotlivé motivy byly vodítky k vytvoření mezikvětového spoje. Zároveň scény bývaly přeměňovány až tak, že fikční postavy či autoři byli přenášeni do své současnosti (období Edo), ovšem stále společně s typickými motivy pro rozeznání mezikvětového spoje. (Taširo 2003, s. 191-193) Například v *ukijoe* s názvem *Gokasen hiógi* 五歌仙檜扇 z poloviny období Bunsei (1818-1830) od Kacušiky Hokusai 葛飾北斎 (1760-1849) můžeme nalézt ženu, oblečenou do oblečení období Edo s účesem typickým pro období Edo, která v ruce drží dřevěný vějíř a na zemi za ní leží klec. Klec je motiv, pomocí kterého se ve výtvarném umění často vyjadřuje kapitola *Wakamurasaki*. Za ní je *kjóka* 狂歌 inspirovaná kapitolou *Wakamurasaki* z *Gendži monogatari*. Zobrazená žena bude pravděpodobně Murasaki Šikibu. (The Sumida Hokusai Museum 2024, s. 5)

Jelikož takovou ilustraci mohla pochopit jen majetná - a tedy vzdělaná - vrstva společnosti, tyto zapeklité *ukijoe* byly určeny spíše pro ně, a měly také tomu odpovídající hodnotu. Někdy ale bylo použito *gendžikó* (viz další kapitola) nebo například název kapitoly přímo do ilustrace, čímž se určení scény značně usnadňuje. V těchto případech se Suzuki domnívá, že byly určeny pro běžné obyvatelstvo. (Taširo 2003, s. 191)

Vznikaly též řemeslné výrobky inspirované *Gendži monogatari*, jako například lakované předměty (*makie* 蒔絵), luxusní výrobky se zákazníky ve vysoké vrstvě společnosti.

---

<sup>35</sup> Podle některých bylo *Gendži monogatari* vytisknuto i edicí Sagabon 嵯峨本 na začátku 17.století. (Mikeš 2020, s. 48)

(Jamamoto 2003, s. 206-211) Nebo vzory na ženských kimonech (*kosode* 小袖) používající motivy a slova z *Gendži monogatari*. Tato kimona byla určena pro ženy z vyšších vrstev společnosti a výrobci kimon zakomponováním *Gendži monogatari* do vzorů uspokojovali jejich poptávku. (Sawao 2003, s. 199-205) Zmínit lze i hřebeny, například design hřebenu s názvem *Gendži ukifune* 源氏うきふね nacházející se v katalogu *Imajó sekkin hinagata* 今様櫛きん雛形 z roku 1823 od Kacušky Hokusae zobrazuje scénu z kapitoly *Ukifune*, ve které Niou pluje na řece Udži na lodi s *Ukifune*. (The Sumida Hokusai Museum 2024, s. 8)

Nemůžeme též opomenout ani hru *karuta* (*gendži karuta* 源氏かるた) používající básně, jež se objevují v *Gendži monogatari*, ani ilustrace, jež zjevně svět *Gendži monogatari* implikují (*kai awase* nazývaná pak jako *gendži kai* 源氏貝), natož občasnou kombinaci obojího (jak *gendži karuta*, tak *gendži kai*). (Sató 2021, s. 12) Například ve výtiscích parodie na *Gendži monogatari Nise Murasaki Inaka Gendži* 偽紫田舎源氏 (první výtisk v roce 1829, autor Rjútei Tanehiko 柳亭種彦, 1783-1842) můžeme nalézt ilustrace s *gendži karuta*, *ukijoe* od Kacušky Hokusae z roku 1823 nazvané *Bidžin karuta* 美人かるた (obr. 64) pak zobrazuje ženy, které hrají *gendži karuta* a mají oblečené kimono se vzorem nazývaným *gendži guruma* 源氏車. Jde o vzor kola od volského povozu používaného jako dopravní prostředek v období Heian. Název záměrně připomíná kapitolu *Aoi*, scénu *kuruma araso* 車争い (viz kapitola 5.2.5). Zároveň tuto hru hrají jak ženy v oblečení typickém pro období Edo, tak i ženy oblečené jako dvorní dámy období Heian. (The Sumida Hokusai Museum 2024, s. 8) Na jednom obrázku se tak setkává minulost s přítomností hned na několika úrovních. V případě her, konkrétně karet, se Taširo Kazuha (2003) rovněž domnívá, že se jedná o výrobek určený obyvatelstvu běžnému. (Taširo 2003, s. 191)

## 5.1 *Wagaši* přímé: s jasným mezisvětovým spojem s *Gendži monogatari*

*Wagaši* stejně jako jiné japonské řemeslné výrobky hojně používá k vyjádření myšlenky *rusu mojó* 留守模様 (design nevyužívající lidských postav). Sice máme k dispozici slova použitá v jejich názvech, ale jak bylo řečeno výše, jelikož se jedná o *uta kotoba*, jež jsou hojně využívány v jiných literárních dílech, s jistotou nám to nepomůže určit, zda skutečně jde o výtvar vedený s myšlenkou na jiný fikční svět, nemluvě o tom, že nevíme jaký. Kromě ustálených kombinací, pomocí kterých se můžeme zpětně naučit sdílenou encyklopedii období Edo a dopídit se tak až k pravděpodobnému mezisvětovému spoji, *wagaši* používající tvz. *gendžikó* ve svém vzoru nám mezisvětový spoj určí s jistotou. V této podkapitole taková cukroví s přímým mezisvětovým spojem představím. V následující kapitole se proto bude věnovat výběru cukroví s rozdílně intenzivní vazbou mezisvětového spoje.

*Gendžikó* 源氏香 je druh *kumikó* 組香, někdy je také nazývané *kó awase* 香合, tedy *hry s vůněmi* se vznikem v první polovině 18. století.<sup>36</sup> (Toraja bunko 1997, s. 27; Nakajama 2018, s. 250; Maeda 2003, s. 223) Nejedná se tedy o vůni či hru objevující se v *Gendži*

<sup>36</sup> První zápis se objevuje v roce 1733 v knize *Kódó ran no sono* 香道蘭之園 (autor Kikuoka Jorikuni 菊岡寄邦) a dá se tedy předpokládat, že *gendžikó* existovalo už před tímto datem. (Maeda 2003, s. 223)

*monogatari*, jak by snad název mohl napovídat. V případě *gendžikó* se mísí 5 druhů vůní, každý druh po pěti kusech, dohromady je jich tedy 25 kusů. Ty se promíchají a následně jich je pět náhodně vybráno a postupně zapáleno. Účelem nebylo zjistit název vůně nebo odkud pochází, což bylo standardním procesem při *kódó* 香道, ale jejich opakování – tedy které vůně jsou stejné a které jsou odlišné. Účastníci této zábavy si postupně každou vůni zapsali značkou svislé čáry, stejné vůně pak spojili nahoře čarou vodorovnou. Vzniká tak pravděpodobnost 52 kombinací. Výsledná značka se nazývá *gendžikózu* 源氏香図 (někdy zapisováno jako *gendžikó no zu* 源氏香之図 nebo 源氏香の圖). Každá kombinace má přiřazený název kapitoly *Gendži monogatari*. (Maeda 2003, s. 220)

V tabulce 5 jsem znázornila všechny možné kombinace, jejich značky a názvy kapitol, které se jim přiřazují. Proto v případě, je-li každá vůně jiná, bude výslednou značkou pět svislých nespojených čar s názvem *Hahakigi* 箒木 (*Mizející strom*). Pokud první a druhá vůně bude stejná a zbylé tři odlišné, výslednou značkou bude *Ucusemi* 空蟬 (*Prázdný zámotek cikády*). (Tamtéž, s. 220) Jelikož má *Gendži monogatari* kapitol 54, vynechá se první a poslední kapitola, nebo se označí stejným znakem kapitoly první a druhá a předposlední a poslední. (Tamtéž, s. 220; Nakajama 2018, s. 250) O způsobu přiřazení jednotlivých značek k jednotlivým kapitolám neexistuje žádný dokument, který by vysvětloval princip postupu, protože existuje několik teorií, žádná však není potvrzena.<sup>37</sup> (Maeda 2003, s. 221)

Aby se hráč mohl zúčastnit hry *gendžikó*, nebylo potřeba znalosti *Gendži monogatari*. Ovšem pokud byl hráč vzdělán ve světě *Gendži monogatari*, mohl si během hry děje kapitol představovat a vůně byly obohaceny o nový rozměr pomocí mezinárodního spoje vytvořeného značkou. Taková hra byla o to zábavnější. (Tamtéž, s. 221)

Tyto značky se časem začaly používat i mimo *kódó* jako vzor v umění výtvarném i řemeslném. (Nakajama 2018, s. 251) V *nišikie* je *gendžikó* použito například v souboru *Gendžikó no zu* 源氏香の図 (např. obr. 28) od malíře Utagawy Tojokuniho 歌川豊国 (1769-1825), vzniklém někdy během období Kóka 弘化 (1845-1848) nacházejícího se v archivu National Diet Library (Kokuricu kokkai tošokan 国立国会図書館). Malíř zde ilustruje vybranou scénu z každé jednotlivé kapitoly a v pravém horním rohu používá vždy příslušné *gendžikó* společně s názvem kapitoly.<sup>38</sup>

V případě knižních ilustrací můžeme například nalézt *gendžikó* v díle *Nise Murasaki Inaka Gendži* zakomponované různými kreativními způsoby. (Maeda 2003, s. 222) Někdy se nachází na ilustraci *gendži karuta* (obr. 12), někdy na vějíři společně s motivy z příslušné kapitoly (obr. 13), jindy jsou postavy na ilustraci oblečené do dobových kimon se vzorem *gendžikó*, případně se *gendžikó* objevuje jako vzor i jinde, například v interiéru (obr. 14). Tento vzor byl používán i na skutečných kimonech. (The Sumida Hokusai Museum 2024, s. 5)

<sup>37</sup> Jednou z teorií je například to, že vzhled značky nějakým způsobem připomíná obsah dané kapitoly. (Iwacubo 2009, s. 120) Toto však Maeda Tomoko (2003) zpochybnila, protože tato teorie nepokrývá důvod přiřazení značek všech. (Maeda 2003, s. 221)

<sup>38</sup> Zároveň se v horní polovině ilustrace nachází tzv. *kanmeika* 卷名歌. Jedná se o báseň, ve které se objevuje název dané kapitoly. V případě, že taková báseň v kapitole není, je vybrána báseň nejlépe kapitolu vystihující. (Iwacubo 2009, s. 118)

*Gendžikó* společně s motivem stanoveným tradicí, reprezentujícím každou kapitolu, se nachází také v učebnicích se základním vzděláním pro dívky (spíše z vyšší společenské vrstvy). Těmi jsou například *Onna čóhóki* 女重宝記 (obr. 15) nebo *Onna teikin gošo bunko* 女庭訓御所文庫 (publikované od roku 1767, obr. 16). (Nagamoto 1993, s. 3, 154-171; Cukioka 1790, s. 4-9)

Pokud se ke *gendžikó* tedy používaly motivy typické pro dané kapitoly, lze konstatovat, že se s nimi od určitého momentu začal obsah kapitol jasně spojovat, a tedy pro vyjádření určité kapitoly *Gendži monogatari* stačilo tento znak použít i samotný.

*Gendžikó* se používá jako vzor i ve *wagaši*. Jelikož se, jak bylo řečeno výše, *gendžikó* v písemných záznamech objevuje poprvé v roce 1733, a setkáme se s ním tudíž až v katalozích vytvořených později, což dokládají katalogy A a B, kde se vzor *gendžikó* neobjevuje. Pokud je *gendžikó* použito ve *wagaši*, děje se tak dvojnásobem. Buď je použito samostatně bez jiných dalších motivů, nebo společně s motivy typicky používanými pro danou kapitolu. V katalozích, které jsou primárním předmětem této práce, se objevuje pouze typ první, a to v katalogu G cukroví s názvem *Gendžikó* 源氏香 (obr. 17) a v katalogu D cukroví s názvem *Suma* 須磨 (obr. 18). První zmíněné cukroví používá značku *gendžikó* pro kapitolu *Mijuki* (Císařská pout), druhé značku pro kapitolu *Suma*.

V katalozích cukrárny Kanazawa tango můžeme ovšem nalézt poměrně velké množství cukroví druhého typu (obr. 18). (Kanazawa 1966, s. 127, 92, 89, 78, 80 atd.) Vyráběny byly i cukrárnou Toraja; archiv Toraja jich uvádí celkem sedm. Cukroví s kombinací motivu květů a listů pavlonie (*kiri* 桐) a *gendžikó* kapitoly *Kiricubo* (Dáma z Pavloniové komnaty) je nazváno *Kiricubo* 桐壺. Cukroví s názvem *Hana no en* 花の宴 kombinuje *gendžikó* kapitoly *Hana no en* (Hostina pod sakurovými květy) a motiv květů sakury. Cukroví s názvem *Momidži no ga* 紅葉の賀 kombinuje *gendžikó* kapitoly *Momidži no ga* (Javorová slavnost) a motiv rudých javorových listů (obr. 19). Stejným způsobem je zpracováno i cukroví s názvem *Gendži Asagao* 源氏朝顔 (kapitola *Asagao*, česky *Jitřní tvář*), *Gendži Tokonacu* 源氏常夏 (kapitola *Tokonacu*, česky *Hvozdíček, květ věčného léta*), *Umegata* 梅形 (kapitola *Ume ga eda*, česky *Snítka slivoně*), nebo *Kašiwagi* 柏木 (kapitola *Kašiwagi*, česky *Kašiwagi, Dub*).<sup>39</sup> (Toraja bunko 2008, s. 24)

I přes výše zmíněné příklady cukroví použití *gendžikó* není zas tak časté. V cukrárně Toraja nebo Kanazawa tango se sice občas vyskytují, ovšem ve všech hlavních katalozích figurují pouze dvakrát. Podíváme-li se do různých fotografických sbírek *wagaši* vyráběného dnes, například do knih *Šiki no wagaši* (1990), cukroví používající *gendžikó* nenalezneme, proto se domnívám, že z motivického slovníku moderního *wagaši* *gendžikó* již pravděpodobně vymizelo,<sup>40</sup> společně se změnou sdílené encyklopedie spotřebitelů.

<sup>39</sup> Jsou dochovány dřevěné formy na toto cukroví z období Taišó (1912-1926), ale podle historických dokumentů se minimálně design těchto cukroví v cukrárně Toraja objevil již v období Edo. (Nakajama 2003, s. 218)

<sup>40</sup> Pomineme-li cukroví připravené pro speciální příležitosti, jako výstavu s tématem *Gendži monogatari* pořádanou archivem cukrárny Toraja. (Toraja bunko 1997, Toraja bunko 2008)

## 5.2 *Wagaši* polopřímé a nepřímé: s více či méně jasným mezisvětovým spojením s *Gendži monogatari*

### 5.2.1 *Ucusemi* (Prázdný zámotek cikády)

Slovo *ucusemi* se objevuje již v *Kodžiki* 古事記 (712, v českém překladu *Kronika dávného Japonska* 2012; zapsáno jako *ucušiomí* 現し臣) nebo *Manjósú* 万葉集 (760, v českém překladu *Deset tisíc listů za starého Japonska* 2001-2008; zapsáno jako *ucusomi* 現そ身 a *ucusemi* 現せ身) a používá se zde pro označení světa lidí. V období Heian bylo toto slovo obohaceno pod vlivem tehdejšího myšlení o významu prchavosti tohoto světa (například v *Kokinwakašú* v básni číslo 73). Později v tomto období se spojilo se slovem cikáda (*semi* 蟬), jelikož označení pro její prázdnou skořápku (*ucusemi* 空蟬) je jeho homonymem. Navíc je cikáda známá pro svůj krátký život, což rozšířilo význam slova o nuanci krátkého a prchavého života. Prázdná skořápka cikády se stává jeho symbolem. Objevuje se jakožto *uta kotoba*, například v básních ve sbírkách *Kokinwakašú* (báseň číslo 448), v *Gosenwakašú* 後撰和歌集 (951) nebo *Šinkokinwakašú* 新古今和歌集 (1205). (Katagiri 2004, s. 76)

Básnické slovo *ucusemi* je také názvem třetí kapitoly *Gendži monogatari*. Fiala překládá kapitolu *Ucusemi* jako *Prázdný zámotek cikády* a jméno postavy *Ucusemi* jako *Paní Ucusemi*. Tato postava je manželkou guvernéra provincie Ijo. (Fiala 2002, s. 38)

V této kapitole *Gendži* jede navštívit *Paní Ucusemi*, k níž se po odjezdu jejího manžela upínají neustále jeho myšlenky. Když *Gendži* večer dojde do paláce, podaří se mu sledovat *Nokiba no ogi* a *Paní Ucusemi*, jak hrají *go* přes mřížkovanou okenici. Jelikož je v paláci zrovna vzácná návštěva, není vpuštěn a musí počkat, až se setmí, aby se s pomocí pážete dostal do ložnice dívek. (Tamtéž, s. 104-108) *Paní Ucusemi* se poleká a uteče; *vysmekne se z tenkého hedvábného přehozu jako tělo cikády ze své skořápky*. (Iwacubo 2009, s. 14) *Gendži* po svém návratu domů posílá *Paní Ucusemi* báseň

*ucusemi no  
mi wo kaetekeru  
ko no moto ni  
nao hitogara no  
nacukašiki kana*  
(Janai 2017a, s. 224)

*Pod stromem zbyl  
jenom tvůj hedvábný přehoz,  
zámotek prázdný.  
Něžná cikádka ulétla.  
Kam jsi se poděla, lásko?*  
(Překlad Fiala 2002, s. 111)

*Paní Ucusemi* se mu rozhodne odpovědět, zůstávajíc věrná svému manželovi:

*ucusemi no*  
*ha ni oku cuju no*  
*kogakurete*  
*šinobi šinobi ni*  
*nururu sode kana*  
(Janai 2017a, s. 226)

*Zámotek prázdný...*  
*S cikádkou prchla rosa*  
*na listcích křídel.*  
*Pod lístky stromu však vskrytu*  
*Mám rukáv zmáčený dál.*  
(Překlad Fiala 2002, s. 112)

V katalozích, které jsou předmětem této práce, se objevuje pouze jediné cukroví s názvem *Ucusemi* 空蟬 ve tvaru cikády (obr. 20). Jelikož je *ucusemi uta kotoba*, které se objevuje i v jiných dílech, nedá se v tomto případě potvrdit, zda měl výrobce na mysli zrovna kapitolu *Gendži monogatari* a zda si kupující onu kapitolu či báseň představil. Na druhou stranu v *Onna čóhóki* či *Onna teikin gošo bunko* se u kapitoly *Ucusemi* a jí příslušné značce *gendžikó* objevuje i ilustrace cikády sedící na kmeni stromu, a tedy jedna jediná cikáda celou tuto kapitolu velice jednoduše vyjadřuje (obr. 21 a obr. 22). (Nagamoto 1993, s. 154; Cukioka 1790, s. 5) V *karutě* u básně napsané Gendžim je také ilustrace cikády sedící na stromu (obr. 23). A proto se vztah s touto kapitolou a cukroví *Ucusemi* nedá potvrdit s jistotou, ale nedá se ani vyvrátit.

### 5.2.2 *Júgao* (Večerní tvář)

*Júgao*, v doslovném překladu večerní tvář (a v tomto přeneseném významu používaná jako básnické slovo v japonské poezii), je druh povíjnice, popínavé rostliny kvetoucí o letní noci velkými bílými květy a na podzim plodící velkou tykev. Do poloviny období Heian se motiv této květiny v básních příliš nepoužíval. Po tom, co se stala názvem čtvrté kapitoly *Gendži monogatari*, se v druhé polovině období Heian začala v básních objevovat hojně. (Katagiri 2004, s. 442)

V katalogu G jsou k vidění dvě cukroví s motivem *júgao*, a to jak s jejími květy, tak i plody. Jedno cukroví je nazváno *Júgao* 夕かほ (obr. 24), druhé *Narihisago* なりひさご (jiný název pro tykev *júgao*, obr. 25). (Nakajama 2011, s. 56) V katalogu G se nachází cukroví s motivem bílých květů *júgao* na šlahounech, položeného na vějíři. Toto cukroví má název *Gendži* 源氏 (obr. 26). Podle Nakajamy (2003) se jedná o typický příklad cukroví odkazujícího přímo na *Gendži monogatari* a jeho jednu konkrétní scénu v kapitole *Júgao*. Jiné jsem ve vybraných katalozích nenašla, ale podle Nakajamy (2003) se takové cukroví objevuje i v cukrárně Toraja či cukrárně Surugaja ve Wakajamě. (Nakajama 2003, s. 217)

Fiala (2002) překládá název kapitoly *Júgao* jako *Večerní tvář* a jméno postavy *Júgao* jako Paní Večerní tvář. (Fiala 2002, s. 38) Jedná se o dámu urozeného původu, která poté, co jí zemřel otec, neměla nikoho, kdo by se o ni postaral. Proto klesla na společenském žebříčku do středního stavu. Je matkou Tamakazury, vzdělaná, s milou a klidnou povahou. Umírá záhadnou smrtí; podle interpretace z druhé poloviny období Muromači (1336-1573) je zabita žárlivým duchem paní ze Šesté ulice, postavou svým postavením a povahou jejím pravým opakem. (Sató 2021, s. 23) Scéna, kterou výše zmíněná cukroví vyjadřují, je následující.

Gendži tajně chodil k dámě do paláce na Šesté ulici a jednou se zastavil i na Páté, aby navštívil svou nemocnou chůvu. Během toho, co je Gendži překvapen tím, jak je vedlejší obydlí zpustlé, si všimne, jak se po stěně plazí rostlina s bílými květy. Je jejich krásou uchvácen a zeptá se, jak se nazývají. Je mu odpovězeno: „*Výsosti, tomuto druhu tykve lidé říkávají júgao, Večerní tvář. Zní to jako něžné oslovení dámy, a zatím je to název květiny, která roste za takovými nuznými ploty.*“ Na což Gendži odpovídá: „*Ta květina má velice smutný úděl. Jdi a utrhni mi jeden květ.*“ Gendžiho pobočník se vydá júgao za plot utrhnout, když v tom vyjde ven služebná tohoto obydlí a podá mu „*bělostný vějíř, prosycený silnou vůní.*“ A řekne pobočníkovi, ať jej na tento vějíř položí, než ji Gendžimu předá. Poté, co si Gendži vějíř pečlivě prohlédne, všimne si, že je na něm napsaná následující báseň. (Fiala 2002, s. 113-114)

*kokoro ate ni  
sore ka to zo miru  
širacuju no  
hikari soetaru  
júgao no hana*  
(Janai 2017a, s. 242)

*Jen srdce umí  
čist jména zahalená  
v bělavé mlze:  
tajemství vznešené záře  
nad kvítkem večerní tváře!*  
(Překlad Fiala 2002, s. 116)

Gendži je touto básní okouzlen i přes to, že je autorkou žena nízké hodnosti. Odpovídá:

*jorite koso  
soreka to mo mime  
tasokare ni  
honobono micuru  
hana no júgao*  
(Janai 2017a, s. 246)

*Tak pojd'te blíž.  
Co jestli jste se spletla?  
Vždyť v tomhle přítmi  
jsem sotva k rozeznání  
kvítku s večerní tváří.*  
(Překlad Fiala 2002, s. 116-117)

A tuto ženu, Paní Večerní tvář, Gendži začne tajně navštěvovat. (Fiala 2002, s. 113-117)

Jak bylo řečeno výše, domnívám se, že cukroví s názvem *Gendži*, kde se nachází květ *júgao* na vějíři, odkazuje právě na tuto scénu, kdy Paní Večerní tvář Gendžimu předává po služebné vějíř se schovanou básní. Takové cukroví používající stejnou motivickou kombinaci se nachází i v cukrárně Toraja s názvem *Júgao*. (Nakajama 2003, s. 217) Ilustrace k této kapitole se rovněž v drtivé většině zaměřují právě na tuto scénu. (Sató 2021, s. 22) Ty můžeme vidět například v *Gendži monogatari emaki* 源氏物語繪卷 (17. st., obr. 27) od Kaihó Júsecua

海北友雪 (1598-1677), *Gendžikó no zu* 源氏香の図 (19. st., obr. 28) od Utagawy Tojokuniho 歌川豊国 (1769-1825), *Gendži monogazari zu senmen harimaze bjóbu* 源氏物語図扇面貼交屏風 (16.st., obr. 29), *Gendži monogatari učiwa gadžó* 源氏物語団扇画帖 (první polovina období Edo, obr. 30). Vějíř tohoto konkrétního cukroví má barvu tmavě modrou, ale například na *Gendži monogatari učiwa gadžó* je vějíř vyveden i tmavě šedou až černou, takže se nedá jednoznačně říci, že by se barva dodržovala na všech ilustracích. Ale stejně jako na ilustracích k této kapitole je již na vějíři květ *júgao* položený, když služebná předává pobočníkovi vějíř.

Ilustrace *Gendži monogatari emaki* od Kaihó Júsecua je nejstarším dochovaným exemplářem a pravděpodobně ovlivnila ostatní ilustrace v této odchylce od původního textu. (Tagučí 2023, s. 17) Tato motivická kombinace je použita například i na dřevořezu od Suzukiho Harunobua 鈴木春信 (1716-1736) s názvem *Mitate júgao* 見立夕顔 uloženého v Tókjó kokuricu hakubucukan 東京国立博物館 (obr. 31). Na dřevořezu se nacházejí tři postavy oblečené do oblečení období Edo u brány, po které se plazí vykvetlá *júgao*. Jedna dívka drží v ruce vějíř, na kterém je připevněný dopis. Druhá dívka také drží vějíř, a na rukávu kimona má vzor *gendžikó* odpovídající kapitole *Aoi*.<sup>41</sup> Vedle druhé dívky, rovněž držící vějíř, stojí dítě s klecí na brouky ve tvaru volského povozu.<sup>42</sup> (Taširo 2023, s. 195) Cukroví není sice tak komplikované, ale na této ilustraci lze pozorovat použití motivů *júgao* a vějíře jakožto vodítek pro vytvoření mezisvětového spoje. V *Onna teikin gošo bunko* je ilustrací k této kapitole také vějíř s květy, listy a šlahouny (obr. 32); *Onna čóhóki* jen květ, šlahouny, listy a plod *júgao* (obr. 33). (Nagamoto 1993, s. 155; Cukioka 1790, s. 5) Na *karutě* s básní, kterou Gendži poslal jako odpověď, je použitý někdy pouze jen motiv květů *júgao* (obr. 34).

Kromě výše zmíněného cukroví se v katalogu cukrárny Surugaja dochovalo cukroví zobrazující květ a plod *júgao* bez vějíře (obr. 35). U tohoto cukroví se nachází poznámka, že je oblíbenou pochoutkou Tokugawy Harutomiho (*Tokugawa Harutomi okonomi* 徳川治宝お好み). Jeho názvem je *Nuzný plot* (*Šizuga kakine* 賤が垣根), tedy pojem, který se objevuje v textu *Gendži monogatari* v kapitole *Júgao* u scény s vějířem, a toto cukroví tedy opět na tuto scénu odkazuje, třebaže poněkud netypickým a složitým způsobem. K tomuto cukroví se dodnes dochovala i dřevěná forma, takže víme s jistotou, že se skutečně vyrábělo. (Jamašita 2017, s. 25)

Výše zmíněné cukroví s názvem *Narihisago* なりひさこ v katalogu G má naprosto stejný design a barvy. Nelze určit, které bylo vyrobeno dřív a zda cukroví s názvem *Narihisago* bylo vyrobeno s úmyslem vytvoření světa podobného *Gendži monogatari*, jako to je u cukroví *Nuzný plot*. Ovšem i takové cukroví používající pouze motivu *júgao* by na základě tohoto výskytu, podpořeno ilustrací v *Onna čóhóki* a *karutě* používající také jen motiv *júgao*, mohlo lidem, hlavně hluboce vzdělané vrstvě v literatuře období Heian, jako byl právě Tokugawa Harutomi, tuto kapitolu evokovat. Možná cukroví v cukrárně katalogu G viděl a rozhodl se s ním spojit svět inspirovaný *Gendži monogatari* změnou jména, nebo naopak v cukrárně

<sup>41</sup> Jedná se o kapitolu, kde Júgao zemřela záhadnou smrtí.

<sup>42</sup> Motiv volského povozu rovněž odkazuje na kapitolu *Aoi*. O tomto motivu více níže v kapitole 5.2.5.

katalogu G usoudili, že je takový název moc složitý na pochopení pro běžného zákazníka a rozhodli se název změnit.

### 5.2.3 *Wakamurasaki (Mladičká fialka)*

*Wakamurasaki*<sup>43</sup> je mladá *murasakigusa* 紫草, tráva *murasaki* 紫, česky *kamejka lékařská*, vytrvalá rostlina kvetoucí v létě drobnými bílými květy. Název tedy není odvozen od barvy květů, ale proto, že její kořeny byly používány jako fialové barvivo. Od kompilace *Kokinwakašú* se po proslavení básně číslo 867 začalo toto *uta kotoba* chápat jakožto rostlina rostoucí na pláni Musaši 武蔵野 (*musašino no kusa* 武蔵野の草). Básnické použití tohoto slova ovlivnila i první epizoda *Ise monogatari*. (Katagiri 2004, s. 417) Zde se objevuje následující slavná báseň, kterou hlavní hrdina poslal mladé dívce, již ušel skrze plot, a v básni ji přirovnává právě k *wakamurasaki*. Na základě básně se začalo *wakamurasaki* používat jako označení mladé dívky. Jedním z ovlivněných děl byla i kapitola *Wakamurasaki Gendži monogatari*. (Tamtéž, s. 464)

Fiala tuto kapitolu překládá jako *Mladičká fialka* a postavu Murasaki jako Paní Fialka. Paní Fialka je dcerou přednosta vojenského úřadu a dcery vrchního ministerského rady, je to vnučka bývalého císaře a neteř Fudžicubo. (Fiala 2002, s. 38; Sató 2021, s. 25) Její otec i matka zemřeli a je tedy sirotkem.

V této kapitole Gendži onemocněl, a tak se vydá do chrámu v Severních horách za známým zaříkávačem. Právě „*je konec třetího měsíce a sakury v císařském městě dávno odkvetly, ale zde, vysoko v horách, jsou ještě v plném rozkvětu. Jak princův doprovod stoupá do stále strmějšího svahu, mlha, která muže obklopuje, nabývá čím dál roztodivnějších tvarů.*“ Příslušný obřad byl vykonán a Gendži se rozhlíží po okolí až do večera. „*Nebe je lehce zamlžené a z rašících pupenů kolem stoupá lehký jarní opar.*“

Když se setmí, zamíří k pletenému bambusovému plotu. Skrz plot nahlíží dovnitř do domu a zahlédne chůvu pokládající květy na oltář před Buddhu a přibližně desetileté děvčátko. Děvčátko příběhlo uplakané, protože jí ulétl vrabec, kterého měla zavřeného v pletené kleci. Gendžimu se zdá dívka jiná než ostatní děvčátka, velmi krásná, a zaujme ho svou podobou k Fudžicubo, pani Vistárii, která je jeho nevlastní matkou a její tetou, a zachce se mu ji „*mít u sebe, pečovat o ni a vychovat ji nakonec v dobrou ženu podle vlastního vkusu.*“ Jelikož je Murasaki ještě příliš mladá na vdávání, Gendžimu ji chůva nechce vydat, a tak frustrovaný Gendži složí následující báseň. (Fiala 2002, s. 152-160)

---

<sup>43</sup> Tirala (2009, s. 109) překládá jako *svěží kamejka*.

*te ni cumite  
icu šika mo mi mu  
murasaki no ne ni  
kajoikeru nobe  
no wakakusa*  
(Janai 2017a, s. 448)

*Hned bych tě chtěl  
utrhnout a odnést!  
Bylinko moje,  
podobná vistárii.  
Fialko, květinko luční!*  
(Překlad Fiala 2002, s. 117-  
178)

V katalogu A a D se nachází jedno cukroví se stejným názvem - *Wakamurasaki* (obr. 35, obr. 36). Jednou je název psaný *hiraganou* (わかむらさき), podruhé znaky (若紫), ale design je v podstatě stejný. Protože se v jiných katalozích cukroví s názvem či designem *wakamurasaki* neobjevuje, domnívám se, že tato cukroví nepřipomínají květy *murasaki*, ale padající okvětní lístky sakury. Tento způsob poměrně abstraktního zobrazení sakury ve *wagaši* si lze ověřit například na obr. 37, kde je cukroví ze stejného katalogu (A) s názvem *Ise sakura* 伊勢桜.

V ilustracích k této kapitole se velice často vybírá právě tato výše parafrázovaná scéna, kdy Murasaki ulétne vrabec a toto pozoruje Gendži skrz plot. (Sató 2021, s. 24) Tento trend lze pozorovat i v *Onna čóhóki* nebo *Onna teikin gošo bunko*, kdy k příslušné značce *gendžikó* náleží ilustrace vrabce vylétajícího z klece. (Nagamoto 1993, s. 155; Cukioka 1790, s. 5) Tento motiv je používán i na *gendži karuta*, v katalozích kimonových vzorů, nebo na ilustracích. (Sawao 2003, s. 200-204; Sató 2021, s. 24) Někdy je v umění použit i motiv sakury, jde ovšem o motiv objevující se v nespočtu jiných děl, včetně básní a kapitol nejen v rámci *Gendži monogatari* a je nutná jeho kombinace s dalším motivem. Motiv sakury na pozadí této osudové scény s vrabcem odehrávající se za plného květu horských sakur můžeme vidět například v *Gendži monogatari emaki* 源氏物語絵巻 (období Kamakura, archiv Tenri Central Library, obr. 38), *Gendži monogazari zu senmen harimaze bjóbu* (obr. 39), *Gendži monogatari učiwa gadžó* (obr. 40), nebo v *E iri Gendži monogatari* 絵入源氏物語 (vydání někdy mezi léty 1661-1673, obr. 41).

Protože se v podobné scéně v *Ise monogatari* o sakurách nepíše, lze usuzovat, že inspirací pro toto cukroví s názvem *Wakamurasaki* a motivem sakury mohla být právě tato scéna z kapitoly *Wakamurasaki*. (Sakaguči 2007, s. 12-13)

#### 5.2.4 *Momidži no ga* (Javorová slavnost)

Motiv podzimního barevného listí (*momidži* 紅葉) v básních a ve *wagaši* je rozebrán v kapitole 6.1.6, zde se zaměřím na kombinaci motivů *momidži* s pokrývkou hlavy používanou hudebníky doprovázejícími tanec *bugaku* 舞楽, nazývaní se *torikabuto* 鳥兜. (Akijama 1997, s. 136-137) V katalogu H se nachází cukroví, které tyto dva motivy kombinuje, a protože je nazvané *Momidži no ga* 紅葉賀 (obr. 42), domnívám se, že zobrazuje počáteční scénu ve stejnojmenné kapitole, kapitole sedmé, nacházející se v *Gendži monogatari*. Fiala název této kapitoly překládá jako *Javorová slavnost*.

Císař Kiricubo se desátého dne desátého měsíce chystá vypravit na Javorovou slavnost, ale protože se ji nemůže jeho manželka, paní Fudžicubo, účastnit, nechá uspořádat zkušební vystoupení. Během něj vedle sebe tančí Gendži a Tó no čúdžó tanec *Seigaiha* 青海波<sup>44</sup> (v překladu Fialy *Vlny na hladině modravého moře*). Oba dva tančí ve stejném rouchu se stejnou pokrývkou hlavy stejný tanec, ale i tak je Tó no čúdžó Gendžiho tancem zastíněn a Gendžiho vystoupení a recitace čínské básně dvořany a excísáře dojmou. „*Princ si dnes opravdu zaslouží své jméno Zářící. Oslňuje své okolí více než kdykoli jindy.*“ (Fiala 2002, s. 218)

Fudžicubo se však cítí velice provinile, protože čeká nemanželské dítě s Gendžim, budoucího císaře Reizeie, které se později v této kapitole, desátého dne druhého měsíce následujícího roku, narodí, a z tance se netěší. (Sató 2021, s. 28) Druhý den se koná Javorová slavnost a po rybníku pluje loď s hudebníky a tanečníky, včetně Gendžiho. Gendžiho tanec je tak mimořádný, že císař nechává pro jistotu předčítat sútry, aby nepohoršil bohy. „*Čtyřicet hudebníků ve stínu vysokých rudých javorů rovněž mocně duje do svých fléten, jejichž tóny se mísí s hučením zelených pinií, připomínajícím bouři vysoko v horách. A Gendžiho postava v tomto reji barev vířících jehliček a tančících listů vzbuzuje neblahé tušení, posvátnou hrůzu...*“ Tó no čúdžó má ve vlasech při tanci větvičku javorového listí a Gendži tančí ve vlasech s květy chryzantémy, které rostly před palácem, protože že se „*půvab javorových listů ve srovnání s princovou okouzující tváří ztrácí.*“ A ještě ten večer za tento výkon byl Gendži povýšen. (Fiala 2002, s. 220-221)

V ilustracích ke kapitole *Momidži no ga* se, jak je takřka pravidlem, volí počáteční scéna. Zde se v jedné ilustraci zkombinuje zkušební tanec před Fudžicubo a dalšími dvorními dámami s tancem konaným druhý den, kdy má Gendži ve vlasech květ chryzantémy a Tó no čúdžó větvičku s rudým javorovým listím. Na ilustracích se někdy objeví i hudebníci s *torikabuto* na hlavě, například na *Gendži monogatari zu šikiši* 源氏物語図色紙 (17. st., obr. 43) nebo *Gendži monogatari zu bjóbu* 源氏物語図屏風 (první polovina období Edo, obr. 44). Proto se lze domnívat, že cukroví z katalogu H s názvem *Momidži no ga* (*Javorová slavnost*) kombinující motivy javorového listí a *torikabuto*, na tuto počáteční scénu přímo odkazuje.

V cukrárně Surugaja se nachází velice propracované cukroví s názvem *Gendži kó* 源氏糕 (obr. 45), kombinující více motivů, ale *momidži* a *torikabuto* zde nechybí. Dochovala se i dřevěná forma. (Jamašita 2017, s. 53) V cukrárně Toraja je navíc uchován zápis z roku 1837 o dnes již neexistující dřevěné formě s názvem *Gendži no ga* 源氏の賀 (*Gendžiho slavnost*), kde je popsán design jako *javorové listí s torikabuto* (*momidži ni torikabuto* もみちに鳥かぶと) a jedná se tedy také o cukroví s inspirací v kapitole sedmé *Gendži monogatari*, kombinující

---

<sup>44</sup> *Seigaiha* je také název vzoru vln objevujícího se na různých řemeslných výrobcích, jako například na kimonech, nebo právě i cukroví v období Edo. (Suzuki 2012, s. 181) Vznikl pravděpodobně v polovině období Edo. (Nakajama 2018, s. 266)

stejné motivy, i když má název trochu jiný. (Nakajama 2003, s. 217) A proto se na základě tohoto vzorce domnívám, že je vysoká pravděpodobnost, že cukroví z katalogu G, které má sice název *Momidži rakugan* 紅葉落雁 (obr. 11), ale kombinuje opět tyto dva stejné motivy, rovněž zobrazuje tutéž scénu.

V *Onna čóhóki* (obr. 46) a *Onna teikin gošo bunko* (obr. 47) je ke značce *gendžikó* patřící kapitole *Momidži no ga* ilustrace pouze stromu javoru. (Nagamoto 1993, s. 156; Cukioka 1790, s. 5) V *karutě* také (obr. 48). Proto i když je motiv *momidži* velice široce používané básnické slovo (viz kapitola 6.1.6) a není dostatečně konkrétní na to, aby tento motiv automaticky vycházel z jednoho konkrétního díla, nelze říct, že při správné kombinaci s motivy jinými, například při čajovém obřadu, by nemohlo cukroví s motivem *momidži* tuto kapitolu evokovat.

Dále v katalogu cukrárny Kanazawa tango pro změnu nalezneme cukroví s motivem *torikabuto* a s názvem *Torikabuto* 鳥兜 (obr. 49). Další cukroví v tomto katalogu, opět s názvem *Torikabuto* 鳥兜 (obr. 50), je kombinací motivu *torikabuto* s *tačibanou* (pomerančovníkem). (Kanazawa 1966, s. 112, 124) V katalogu cukrárny Surugaja je cukroví s motivem *torikabuto* s názvem *Kumoi no ne* 雲井の音 (obr. 51) a mělo by podle Jamašity Nacuko (2017) znázorňovat hru divadla *nó* s názvem *Fudžidaiko* 富士太鼓. (Jamašita 2017, s. 39) Proto i když motiv *torikabuto* není básnickým slovem, může mít i jiné kombinace a odkazovat na jiná díla, a tedy pouhý motiv *torikabuto* také nestačí k tomu, abychom mohli určit u daného cukroví inspiraci konkrétním dílem. A tedy ve všech katalozích, které jsou předmětem této práce, jsem našla cukroví pouze dvě, u kterých lze určit, že se jedná o vyjádření kapitoly *Momidži no ga*.

### 5.2.5 Aoi (Cesmínová slavnost)

*Aoi* 葵 je divoká rostlina rostoucí na horách a loukách se srdčitými listy, které nejprve vyraší dva, a proto se celým názvem nazývá *futaba aoi*, *dvoulistá aoi* 二葉葵. Tyto dva listy symbolizovaly jin a jang a pro tuto svou symboliku se používají jakožto ozdoba při slavnostech Kamo (Kamo macuri 賀茂祭), neboli slavnostech Aoi (Aoi macuri 葵祭) už od období Heian. Jelikož se v klasické japonštině slovo *aoi* zapisuje jako *a-fu-hi* (あふひ), jako *uta kotoba* se v básních často používá jako slovní hříčka se slovem *au hi* (v klasické japonštině zapsáno také jako *a-fu-hi* あふひ, znaky 逢ふ日), znamenající *den setkání*. (Katagiri 2004, s. 28-29)

V katalogu cukrárny Kanazawa tango se nachází jedno cukroví s názvem *Kamo macuri* 賀茂祭 ve tvaru vějíře, na kterém jsou srdčité listy *aoi* a odkazuje tak na tento festival (obr. 52). (Kanazawa 1966, s. 85) V katalogu cukrárny Surugaja se nachází velice podobný design, v tomto případě však nejsou zobrazeny pouze listy, ale i květy, a vějíře jsou zde dva přes sebe. Název tohoto cukroví je *Futabajama* 二葉山 (*Hora Futaba*, obr. 53). (Jamašita 2017, s. 57)

V katalozích, které jsou předmětem této práce, se nachází tři druhy cukroví s motivem *aoi*. Jedno je téměř totožné s cukrovím z cukrárny Surugaja, jen vějíře mají jiné barvy a květy

*aoi* jsou bílé a ne červené a název cukroví je *Kasane hiógi* 重檜扇 (*Navrstvený vějíř*, obr. 54). *Hiógi* 重檜扇 je skládací vějíř celý ze dřeva japonského cypřiše *hinoki* 檜. Tento druh vějíře byl důležitou součástí vybavení dvorské šlechty v období Heian. Většinou byl bílý bez vzoru, ale někdy i malovaný květinami nebo kaligrafií. (Akijama 1997, s. 89)

Další cukroví ve stejném katalogu má název *Nacu no niwa* 夏の庭 (*Letní zahrada*, obr. 55) ve tvaru vějíře *učíwa* 団扇, typu, který nelze složit, a rovněž byl používán dvorskou šlechtou v období Heian (pletený z lýka japonského cypřiše *hinoki*, někdy lakovaný), ale v období Edo kromě toho, že se začal vyrábět papírový, byl velmi častým i u běžného obyvatelstva a nedá se říct, že by tento tvar vyloženě na dvorskou kulturu období Heian odkazoval. (Nakamura 1982-1999) Ovšem do tvaru *učíwa* se malovaly i ilustrace k dílům z období Heian, například právě ke *Gendži monogatari*, jako je vidět třeba v *Gendži monogatari učíwa gadžó* (obr. 40). U těchto cukroví nelze určit, zda odkazují přímo na nějaké konkrétní literární dílo, alespoň u cukroví ve tvaru dřevěného vějíře lze ale konstatovat, že je inspirované kulturou císařského dvora období Heian.

V katalogu D se nachází jedno cukroví s názvem *Aoi kó* 葵糕 (obr. 56) s kombinací motivů listů *aoi* a kol od vozu. Toto cukroví by mohlo odkazovat na devátou kapitolu *Aoi Gendži monogatari*. Fiala tuto kapitolu překládá jako *Cesmínová slavnost* a jména hlavních hrdinek této kapitoly jako Paní Cesmína (*Aoi*) a Paní ze Šesté ulice (*Rokudžó*). Paní *Aoi* je *Gendžiho* první manželkou, šlo především o mocensky motivovaný sňatek. (Fiala 2002, s. 38-39) V této kapitole se odehrává výše zmíněná slavnost *Aoi*, na kterou vždy přichází velké množství lidí, včetně těch přijíždějících vozy taženými voly (*gišša* 牛車), ze kterých obřad sledovali. (Tamtéž, s. 254-256) Majitelé vozů pak soupeří mezi sebou o místa ke stání, ze kterých bude dobře vidět. Tomu se říká *soupeření vozů* (*kuruma araso* 車争). (Sató 2021, s. 32) Seřazení vozů dávalo najevo společenské postavení pasažéra vozu, a proto když došlo k setkání dvou vozů, které to mezi sebou neměly dopředu vyřešené, docházelo při této příležitosti až k násilí mezi zúčastněnými sluhy. (Sazaki 2024, s. 93)

V řadě vozů se setká vůz paní *Aoi* a paní *Rokudžó*. Když se vůz paní *Rokudžó* snaží předjet vůz paní *Aoi*, dojde ke zmatku, z jisté části způsobeného opilými služebnými paní *Aoi*, a vůz paní *Rokudžó* poškodí a zatlačí úplně dozadu. Paní *Rokudžó* se sice podařilo *Gendžiho* tvář zahlédnout, ale jeho lhostejnost jí velice ublíží. Navíc ji srážka přede všemi znevážila, její totožnost ukrytá v nedbale vypadajícím voze byla odhalena a po slavnosti se tato příhoda rozšířila. Těhotnou Paní *Aoi* později v této kapitole začne sužovat žárlivý duch paní *Rokudžó*, a tak *Aoi* po porodu syna *Júgiriho* zemře. (Fiala 2002, s. 256-272)

Při vizuálním zobrazování této kapitoly se často volí právě scéna *kuruma araso*. (Sató 2021, s. 32) Můžeme ji vidět například v *Gendži monogatari emaki*, jehož autorem je *Kaijó Júsecu* (obr. 57) nebo *Gendžikó no zu* od *Utagawy Tojokuniho* (obr. 58), kde jsou vyobrazené vozy, ve kterých sedí dvorní dámy (poznáme to podle oblečení probleskujícího zpoza vozové zástěny) a okolo nich služebnictvo. Karetní ilustrace využívají spíše motiv *aoi* samotného, nebo

v kombinaci s motivy jinými, než volského povozu (obr. 59); v *Onna čóhóki* (obr. 60) je u příslušné značky *gendžikó* samotný motiv *aoi* rovněž ilustrován. (Nagamoto 1993, s. 156) *Onna teikin gošo bunko* volí kombinaci *aoi* a kol (obr. 61). (Cukioka 1790, s. 5) Protože symbolem této slavnosti je rostlina *aoi*, a protože se na tuto slavnost i mimo svět literatury sjížděli lidé ve vozech, navíc ozdobenými *aoi*, a protože se kombinace motivů vozu a *aoi* objevuje i v jiných básních (například v básni ve sbírce *Gosenwakašú*), nedá se s jistotou říci, že cukroví z katalogu D s názvem *Aoi kó* tuto scénu zobrazuje. (Akijama 1997, s. 74; Katagiri 2004, s. 28)

Je ale pravděpodobné, že výrobce i zákazníci mohli mít tuto scénu na mysli a se světem *Gendži monogatari* si jej spojit. A zároveň se nedá vyloučit, že výše zmíněné cukroví používající motiv *aoi* samotný (objevující se i v jiných katalozích, které předmětem této práce nejsou), že by čtenářova představivost hledající v jeho knihovně, částečně sdílené, nemohla nalézt položku kapitola *Aoi* a o toto chápání si svět vytvořený *wagaši* rozšířit.

Zároveň cukroví s názvem *Gošoguruma* 御所車 (jiné označení pro vůz tažený voly) objevující se v katalozích G (obr. 62) a E (obr. 63) v poměrně abstraktní podobě by ve správné kombinaci s motivy jinými mohly na tuto scénu poukazovat; minimálně však opět používají motiv předmětu používaném v období Heian. (Nakamura 1982-1999) Samostatně ovšem opět nelze určit, jelikož motiv vozu se objevuje i na jiných ilustracích jiných scén nejenom v jiných dílech, ale i v samotném *Gendži monogatari* (například v kapitole *Miocukuši*, v českém překladu *Osamělý kůl v řece a láska bez hranic*).

Motiv volského povozu byl oblíbeným motivem například i na kimonech, nazývaným právě na základě této kapitoly jako *gendži guruma* 源氏車. V díle *Bidžin karuta* (obr. 64) od Kacušky Hokusai z roku 1823, zmíněného již v předchozí kapitole, mají ženy na sobě oblečené kimono. (The Sumida Hokusai Museum 2024, s. 8) A proto na základě názvu tohoto motivu kimono se domnívám, že tehdejšímu obyvatelstvu motiv volského povozu s velkou pravděpodobností kapitolu *Aoi* mohl evokovat.

## 5.2.6 Pobřeží v básních a *wagaši*: Suma, Akaši, kulíci, vlny a skály

Suma 須磨 je *uta makura* označující pobřežní oblast v dnešním městě Kóbe v prefektuře Hjógo. V básních se objevuje ve tvarech jako *Suma no ura* 須磨の浦 či *Suma no seki* 須磨の関. Je používáno již v *Manjósú*, kde vzniká tradice kombinovat toto místo se slovy jako rybář (*amabito* 海人), roucho používané při pálení chaluh pro výrobu soli (*šiojaki goromo* 塩焼き衣), nebo dým, který při tomto vzniká (*šiojaku kemuri* 塩焼く煙). Tato tradice dále pokračuje i v *Kokinwakašú*, *Ise monogatari* (epizoda 81) či *Gendži monogatari*. (Katagiri 2004, s. 226) Cukroví používající vyloženě tato slova se neobjevují, objevují se ale cukroví s názvem *Šiogama* 塩釜 (*Pec na sůl*), například v katalogu D (obr. 65) nebo E (obr. 66), a cukroví s názvem *Šiogoromo* 塩衣 (*Roucho zmáčené soli*), a to dvakrát, ve stejném katalogu D (např. obr. 67).

Ty tuto scénérii mohou evokovat, i když se nejedná o slova, která by se pojila výhradně s místem Suma. *Uta kotoba šiogama*, pec na sůl, se pojí s výše zmíněnými rybáři a kouřem z ní vycházející, a evokuje atmosféru osamělosti. (Tamtéž, s. 211) Objevuje se také například

v básni číslo 97 v *Hjakunin iššu* od Fudžiwary no Teiky. V této básni je použita technika *honkadori* 本歌取, a tedy používá a zároveň dále rozvíjí svět *Gendži monogatari* a *Ise monogatari*. (Tani 2021, s. 176) Roucho zmáčené slanou mořskou vodou se v básních také často používá k přirovnání roucha zmáčeného od slz. (Katagiri 2004, s. 31)

V *Kokinwakašú* se objevuje báseň číslo 962 od Ariwara no Jukihiry 在原行平 (staršího bratra Ariwara no Narihiry) s *kotobagaki* 詞書 (předmluvou; dále už jen *kotobagaki*) říkající, že tuto báseň napsal, když za vlády císaře Montokua 文徳天皇 (826-858) musel kvůli určitým okolnostem odejít do Sumy. Ta měla velký vliv na díla psaná po ní, mimo jiné i právě na dvanáctou kapitolu s názvem *Suma* v *Gendži monogatari*. (Tamtéž, s. 226)

Zde Gendži ztratí své vysoké hodnosti kvůli incidentu s paní Oborozukijo, a usoudí, že není vhodné zůstat v císařském městě a rozhodne se odejít v doprovodu osmi členů jeho družiny do opuštěné osady v zátocě Suma, tedy na místo, kam byli posíláni lidé do vyhnanství, nedaleko domu, kde žil též vyhnaný výše zmíněný Ariwara no Jukihira, kousek od pobřeží. (Fiala 2002, s. 340-357) „Zrovna tak, jako v oné básni, měsíc jasně září a nikde, nikde v princově ošumělém příbytku není stínečku. Nad jeho hlavou se prostírá obnažené nebe. Paprsky zapadajícího měsíce pronikají princovi hluboko do duše a posilují v ní pocity stesku a zoufalství... Na jitrním nebi bez mráčku, pod nímž princ jako obvykle nedokáže oka zamhouřit, teskně zpívají kulíci.“ (Tamtéž, s. 372-373)

*tomo čidori*  
*moro koe ni naku*  
*akacuki wa*  
*hitori nesame no*  
*toko mo tanomoši*  
(Janai 2017b, s. 468)

*Věrní kulíci...*  
*Zpíváte vždycky svorně*  
*jediným hlasem.*  
*Úsvit, naděje procitá...*  
*Co na tom, že spím sám...*  
(Překlad Fiala 2002, s. 373)

Tato báseň ovlivnila řadu pozdějších veršů a motivy pojící se se Sumou byly obohaceny o kombinace s měsícem a kulíky (*čidori* 千鳥). (Katagiri 2004, s. 226) V následující kapitole *Akaši* (v českém překladu *Akaši - útesy ve svitu luny*) Gendži rovněž skládá báseň kombinující *uta makura* ostrov Awadži (*Awadži šima* 淡路島) a svit měsíce. (Fiala 2005, s. 12) Její vliv lze pozorovat například v básni objevující se v *Kinjówakašú* 金葉和歌集 (1124) a *Hjakunin iššu* (báseň číslo 78) od Minamoto no Kanemasy 源兼昌 (data narození a smrti neznámá), či v básni nacházející se v *Senzaiwakašú* 千載和歌集 (1187) od Minamoto no Morotošiho 源師俊 (1080-1142), stejně jako básně jí předcházející typicky vyjadřující osamělou náladu. (Katagiri 2004, s. 227; Honcoopová 2020, s. 242)

*Awadži šima  
kajou čidori no  
naku koe ni  
ikujo nezamenu  
Suma no sekimori*

*Od ostrova Awadži  
táhnou zimní noci  
smutní kulíci.  
Naříkají tak, že nespí  
strážní ani poutníci.*

(Překlad Honcoopová 2020, s. 242)

Vliv poetického chápání místa Suma včetně motivů k němu se pojících lze pozorovat i ve *wagaši* v katalogích období Edo. Cukroví vyloženě s názvem *Suma* nebo *Suma no ura* (*Pobřeží Suma*) je 6 s tím, že jedno z nich použilo značku *gendžikó* patřící kapitole *Suma* v *Gendži monogatari*, jež jsem zmínila v kapitole 5.1. Další dvě (obr. 68 a obr. 69) pravděpodobně vyjadřují noční mlhu či mraky. Cukroví s názvem *Suma no cuki* 寸磨の月 (*Měsíc v Sumě*, obr. 70) má tvar obrovského úplňku. A cukroví na obr. 71 s názvem *Suma no ura* 須磨の浦 zobrazuje černé kulíky na bílém pozadí. Ve stejném katalogu se nachází i cukroví s názvem *Ura no kan* 浦の羹 (*Pobřežní jókan*) s motivem jednoho černého kulíka nad vlnami na bílém pozadí (obr. 72), zde však nelze s jistotou určit, o jaké pobřeží se jedná. V kapitole *Suma* sice Gendži v noci složil báseň s kulíky, ale nejedná se o typický výběr motivů pro tuto kapitolu v jiných typech japonského umění.

V ilustracích znázorňující kapitolu *Suma* se totiž běžně volí scéna, ve které Gendži se svými pobočníky při západu slunce pozoruje záliv Suma s loděmi a letícími husami. (Sató 2021, s. 38) Je k vidění také typ ilustrace s plakající Murasaki a zrcadlem ze scény těsně před tím, než Gendži odešel, nebo také ilustrace v Sumě s kouřem z pecí na sůl v dáli. (Tagučí 2023, s. 36-37) Gendžiho příbytek v Sumě a kouř stoupající z pece se objevuje i u ilustraci v *Onna čóhóki* a *Onna teikin gošo bunko* (zde zároveň s loděmi). (Nagamoto 1993, s. 157; Cukioka 1790, s. 6). A tedy ani kulíci ani měsíc nejsou typickými. Na základě výskytu *gendžikó* kapitoly *Suma* lze argumentovat, že i další cukroví používající motivy v této kapitole se objevující *polopřímou* na ni odkazují, nelze to však konstatovat jistě, protože stejné motivické kombinace lze nalézt i jinde.

Společně s výše zmíněným cukrovím *Suma no ura* a *Ura no kan* je cukroví v katalogích s motivy kulíka či s názvy se slovem kulík celkem 20. Devět z nich je na černém pozadí, takže se dá odhadovat, že by mohlo jít o kulíky v noci (např. obr. 73), dále se objevuje název (čtyřikrát) *Tomo čidori* 友千鳥 (*Věrní kulíčci*, např. obr. 74), *uta kotoba* objevující se mimo jiné i ve výše zmíněné básni napsané Gendžim v kapitole *Suma*. Zároveň se objevuje cukroví s motivem kulíka a s názvem *Awadži šima* 淡路島 (*Ostrov Awadži*, obr. 75 a obr. 76). To by mohlo evokovat báseň číslo 78 z *Hjakunin iššu* a *Kinjówakašú*. Opět se jedná o motivickou kombinaci objevující se i v jiných básních, ovšem tato báseň byla tak známá, že měla vliv na básně po ní vznikající a až tehdy ostrov Awadži byl standardně s kulíky kombinován. (Katagiri 2004, s. 23) Také ale tato konkrétní báseň mohla být v širším povědomí proto, že se objevovala na hře *karuta* s básněmi *Hjakunin iššu*, typem *karuta* objevujícím se nejčastěji. (Fudžišima 2024, s. 180)

Slovo *čidori* 千鳥 (kulík) se objevuje už v *Manjósú*, ovšem ve významu *hodně ptáků*, a tito ptáci se v poezii této sbírky objevovali u řeky. Od druhé poloviny období Heian se jejich výskyt ustálil na zimním mrazivém písčitém mořském či jezerním pobřeží (*hama* 浜) a vzniká *uta kotoba hamačidori* 浜千鳥. (Katagiri 2004, s. 276-277) V cukroví období Edo se toto slovo jako název objevuje poměrně často, v katalozích, které jsou předmětem této práce celkem šestkrát (např. obr. 77). Sedmé cukroví má název *Čijo no hama* 千代の浜 (*Pobřeží tisíce let*, obr. 78), a protože se kromě slova *hama* kulíci pojí také často se slovem *čijo* (千代, tisíc let), jeho abstraktní design by mohl tedy kulíky připomínat. (Tamtéž, s. 176) Častou jak v básních, tak i ve *wagaši* je i kombinace kulíka s vlnami (např. obr. 72). (Tamtéž, s. 277).

Akaši 明石 je stejně jako Suma *uta makura*, a podobně jako ostrov Awadži nedaleko od Sumy. Protože se rovněž jedná o místo u pobřeží moře Seto, stejně jako Suma se objevuje v básních s přízviskem *ura* 浦, pobřeží, tedy ve tvaru Akaši no ura 明石の浦. (Tamtéž, s. 1) Najdeme je již v *Manjósú*; v období Heian se proslavily básně od Kakinomoto no Hitomara, konkrétně báseň číslo 409 v *Kokinwakašú*,<sup>45</sup> která kombinuje místo Akaši se slovy jako *honobono* ほのぼの (slovo popisující úsvit) a *asagiri* 朝霧 (ranní mlha). Dále v básni v *Šúiwakašú* 拾遺和歌集 (asi 1004), jemu také připisovaná, je Akaši kombinované s vlnami (konkrétně *uta kotoba širanami* 白波). Tyto básně ovlivnily chápání tohoto místa v později vznikající literatuře.

<i>honobono to</i>	<i>Při prvních paprscích úsvitu</i>
<i>Akaši no ura no</i>	<i>myslím na loď</i>
<i>asagiri ni</i>	<i>mizící za ostrovy</i>
<i>šima gakurejuku</i>	<i>v ranní mlze</i>
<i>fune wo ši zo omou</i>	<i>pobřeží Akaši.</i>

(McCullough 1985, s. 177; Rodd 1984, s. 165)

Tuto báseň velice nápadně připomíná cukroví z katalogu G s názvem *Akaši gata* 明石 潟 (*Pobřeží Akaši*, obr. 79). Má tvar rudého kola připomínajícího vycházející slunce a jsou na něm vyobrazené lodě. Scéna velice podobná scéně z kapitoly *Suma* v *Gendži monogatari*, ale jelikož názvem tohoto cukroví je *Akaši ura*, bude se jednat spíše o tuto báseň. Dále tuto teorii může podpořit fakt, že básník Kakinomoto no Hitomaro mohl být v období Edo široce známým, jelikož se ve dvou různých katalozích (E a H) objevuje cukroví s motivem tomelu (japonsky *kaki* 柿) a názvem *Hitomaro* 人丸 (obr. 80) a *Hitomaro moči* 人丸餅 (obr. 81). Jedná se tedy o slovní hříčku se jménem básníka.

Slova pojící se s tímto místem byla dále obohacena o podzimní měsíc a stesk po hlavním městě při pohledu na něj pod vlivem třinácté kapitoly *Gendži monogatari* s názvem

<sup>45</sup> McCullough (1985, s. 177) uvádí autora jako neznámého. Rodd (1984, s. 165) přidává komentář obsažený v *Kokinwakašú*, který říká, že *podle některých byla tato báseň složena básníkem Kakinomoto no Hitomaro*. (Kjúsodžin 1982, s. 254)

Akaši. Fiala tuto kapitolu přeložil jako *Akaši – útesy ve svitu luny*. (Fiala 2005, s. 5) Gendži se v Sumě více a více trápí, až přijde bouře a Gendžimu se zjeví duch jeho otce. Ten mu přikáže, aby odešel ze Sumy zpět do císařského města. Druhý den se Gendži vydá do zátoky Akaši na pozvání mnicha, bývalého guvernéra a Gendži se ožení z jeho dcerou, paní Akaši. (Sató 2021, s. 40) V ilustracích k této kapitole, konkrétně například *Gendži monogatari učiwa gadžó* (obr. 82), *Gendži monogatari emaki* od Kaihó Júsecua (obr. 83), *Gendžikó no zu* od Utagawy Tojokuniho (obr. 84) je společně s motivy měsíce a pobřeží zobrazována scéna, kdy se Gendži rozhodně za Akaši poprvé jet. (Fiala 2005, s. 20)

„...a jednoho dne, kdy měsíc překrásně svítí a je téměř v úplňku... (zkráceno)... Gendži si obléká plášť, upravuje se a v tu pozdní večerní hodinu se vydává ven. Jeho vůz je nádherně upraven, snad až příliš, ale on přitom jede raději na koni a po jeho boku je pouze Koremicu a asi dva další muži. Čeká je daleká cesta. Princ obhlíží ze stezky rozsáhlý úsek pobřeží. Z vod, kterým se milovníci krásy tolik obdivují, vyhlíží zvědavě tvář měsíce...“ Gendži si v duchu složí báseň:

*aki no jo no  
cuki ge no koma jo  
wa ga koiru  
kumoi wo kakere  
toki no ma mo min*  
(Janai 2017b, s. 556)

*Podzimní noc,  
plášť z měsíčního svitu  
roztážen po obloze!  
Kéž by nás přikryl oba  
v rajském objetí lásky...*  
(Fiala 2005, s. 20)

V katalogu cukrárny Surugaja se nachází cukroví s názvem *Akaši kó* 明石糕 s motivem měsíce, podzimní trávy a vody, což připomíná právě tuto scénu (obr. 85).

Kromě těchto dvou se v katalogích nachází dalších 5 kusů cukroví s názvem *Akaši* či *Akaši no ura*, ale jejich design je příliš abstraktní na to, aby bylo možné přesně určit zdroj jejich inspirace. Ovšem všechny v sobě mají zakombinovanou červenou barvu (např. obr. 86) a tím se blíží spíše Akaši v pojetí Kakinomoto no Hitomara než *Gendži monogatari*. Domnívám se, že cukroví s názvem *Akaši (ura)* typičtěji vytváří mezisvětový spoj s básní například od Kakinomoto no Hitomara. Dále se domnívám, že je možné, že by výše zmíněné cukroví s názvem *Suma no cuki* používající motiv měsíce a *uta kotoba* Suma mohlo vyjadřovat kapitolu Suma a Akaši zároveň.

Níže představím další cukroví používající motivy a *uta kotoba* týkající se moře, s nepřímým vztahem k fikčním světům literatury období Heian. Nepodařilo se mi identifikovat jedno konkrétní dílo, které by mělo stejnou motivickou kombinaci, což pravděpodobně ani nebylo u tohoto cukroví záměrem, domnívám se, že pouze využívalo sdílené knihovny encyklopedií, oddělení s encyklopediemi světů básní a klasické literatury.

V katalogích se objevuje 11 druhů cukroví inspirovaných kameny a skálami u pobřeží, a jejichž jména jsou *uta kotoba*. Dvě cukroví z různých katalogů (obr. 87 a obr. 88) s různým, poměrně abstraktním designem mají název *Oki no iši* 沖の石 (v českém překladu ve *Sto básní*

2020 je toto slovo přeloženo jako *skály pod mořem*). *Oki no iši* se například objevuje v básni číslo 92 v *Hjakunin iššu* od Nidžóin Sanuki 二条院讃岐 (1141-1204), stejná báseň se objevuje i v *Senzaiwakašú* (Katagiri 2004, s. 87):

*waga sode wa  
šiohi ni mienu  
oki no iši no  
hito koso širane  
kawaku mam o naši*

*Skály pod mořem  
neodhalí ani odliv  
očím lidí.  
Mé rukávy mokré hořem  
nikdo nikdy neuvidí.  
(Překlad Honcoopová 2020, s. 264)*

Dalším *uta kotoba* týkajícím se pobřeží je slovo *nagisa* 渚, v českém překladu ve *Sto básní* (Honcoopová 2020) přeloženo jako *mělčina*, které je použité například v básni číslo 93 v *Hjakunin iššu* od Minamoto no Sanetomo 源実朝 (1192-1219). (Katagiri 2004, s. 308; Tani 2021, s. 170; Honcoopová 2020, s. 266) V katalogu A se objevuje jedno cukroví právě s tímto názvem (obr. 89), abstraktně vyjádřené.

*jo no naka wa  
cune ni mogamo na  
nagisa kogu  
ama no obune no  
cuna de kanaši mo*

*Kéž by svět trval  
a my uměli nehynout!  
Krajina moře –  
Pohleď, jak rybář vleče  
svou bárku mělčinou.  
(Překlad Honcoopová 2020, s. 266)*

Dále se objevuje cukroví s motivem vln, těch je celkem 16; pokud přidáme i cukroví vyjadřující vlnobití o mořský břeh, bude jich 20. Pro označení vln se v básních používala různá *uta kotoba*, jako například *sasanami* ささ浪, *tacunami* 立つ浪, (*okicu*)*širanami* 沖つ白浪, *iwa ucu nami* 岩うつ波. (Katagiri 2004, s. 318) V katalogu F je jedno cukroví s názvem *Iwa ucu nami* (obr. 90) s abstraktním designem připomínajícím barvou i tvarem vlny. *Uta kotoba iwa ucu nami* 岩打浪 (v českém překladu *Sto básní* přeloženo jako *vlna se tříštící o útes*) je použité například v básni číslo 48 v *Hjakunin iššu* od Minamoto no Šigejuki 源重之 (?-1001). (Tani 2021, s.100).

*kaze wo itami  
iwa ucu nami no  
onore nomi  
kudakete mono wo  
omou koro kana*

*Vlna se tříštící  
o útes – hned příští vlnu  
vítr žene.  
Jsem rozbitý jak o skálu  
svou marnou láskou k ženě.  
(Překlad Honcoopová 2020, s. 192)*

*Sasanami* ささ浪 je *uta kotoba* označující drobné vlnění, které vzniká foukáním větru na hladině vody. (Katagiri 2004, s. 175) Toto *uta kotoba* používá ve svých názvech i *wagaši* (například na obr. 91, obr. 92, obr. 93). *Uta kotoba tacunami* 立浪 je rovněž používáno (například obr. 94).

Někdy se bílá pěna na vlnách přirovnávala ke květinám - *nami no hana* 浪の花 - nebo k polštáři - *nami makura* 浪枕. Takový polštář z vln měli ptáci spící na vodní hladině, osoba na cestách přespávající na lodi, nebo se polštářem mohl stát zvuk vln osobě, která na cestách přespávala v blízkosti vody. (Tamtéž, s. 319-320) Cukroví s takovými názvy se rovněž objevuje – *Nami no hana* dvakrát (obr. 95 a obr. 96), *Nami makura* jednou (obr. 97).

Dvakrát se objevil název používající *uta kotoba minato* 湊 s designem spirál na černém pozadí (obr. 98). (Tamtéž, s. 404) Dále i cukroví s názvem *Naruto* 鳴戸 má design spirály, občas vln a měsíce (objevuje se desetkrát, například obr. 99, obr. 100 a obr. 101), a opět se jedná o *uta kotoba*. (Tamtéž, s. 321-322)

## 6. Wagaši s mezisvětovým spojením s *Ise monogatari*

*Ise monogatari*, do češtiny překládáno jako *Příběhy z Ise*, je stejně jako *Gendži monogatari* typem *monogatari* 物語, přesněji řečeno první známé *uta monogatari* 歌物語 (*příběhy o básních*). (Tirala 2014, s. 145) Rok sepsání není přesně znám,<sup>46</sup> vzniklo ale každopádně dříve než *Gendži monogatari*.<sup>47</sup> (Miner 1968, s. 80) Je rozděleno na 125 krátkých epizod (*dan* 段), samostatných fiktivních příběhů na sebe přímo nenavazujících, jež většinou popisují (někdy skandální) vztahy se ženami *jistého muže*. (Tirala 2014, s. 146-152; McCullough 1985, s. 184) Příběhy jsou formovány jako pozadí vzniku jednotlivých japonských básní, kterých je celkem 209. Hlavním hrdinou je *jistý muž* (*aru otoko*<sup>48</sup>), jehož předlohou v aktuálním světě mohl být patrně dvořan Ariwara no Narihira 在原業平 (825-880), především z toho důvodu, že je autorem velké části těchto básní (více než 30) a další básně, u nichž je autor znám, tvořily osoby z bezprostředního okolí Ariwara no Narihiry.<sup>49</sup> (McCullough 1985, s. 184)

Autor epizod je také neznámý, ale objevuje se teorie, že by se mohlo jednat o kolektivní dílo dvořanů, mezi které mohl patřit i právě sám Ariwara no Narihira. (Tirala 2014, s. 146) Jednotlivé epizody na sebe přímo nenavazují, ale jedná se o chronologický sled milostných příhod hlavního hrdiny od mládí (*Mukaši otoko uikóburi šite...*) až do smrti (*Mukaši otoko wazuraite...*). (Sakaguči 2007, s. 12, 226)

Stejně jako *Gendži monogatari* i *Ise monogatari* mělo hluboký vliv na literární díla až po něm vznikající, například právě i na *Gendži monogatari* samotné. A stejně jako v případě *Gendži monogatari* byly po vzniku *Ise monogatari* již od období Heian psány komentáře (*čúšakušo* 注釈書). (Kawada 2024, s. 5)

V období Edo vyšel roku 1608 jako první výtisk knižní série *Sagabon* 嵯峨本. Současně vznikaly také různé parodie, například *Nise monogatari* 偽物語 (první vydání kolem roku 1640), nebo texty s prvky *Ise monogatari* parodujícími, jako například *Kóšoku ičidai otoko*. (Mikeš 2020, s. 48-49; Tirala 2014, s. 156-157) Vznikaly i dramatické adaptace, například hra *nó Izucu* 井筒 od Zeamiho 世阿弥 nebo *Kakicubata* 杜若 od Konparu Zenčiku 金春禅竹. (Kawada 2024, s. 2)

Co se týče výtvarného umění, tak ilustrace v podobě například *emaki* vznikaly již v období Heian, stejně jako v případě *Gendži monogatari*. A i zde se časem ustálil typický výběr scén a motivů (třebaže někdy lehce odchýlený od původního textu). Ke vzniku této šablonovitosti a k jejímu rozšíření mezi širší obyvatelstvo v období Edo silně přispěla výše

<sup>46</sup> Miner (1968, s. 80) za rok dokončení považuje rok 945; Kawada (2024, s. 2) píše, že dílo začalo být psáno před kompilací *Kokinwakašú* (905) a dokončeno v druhé polovině 10. století postupným přidáváním obsahu; McCullough (1985, p.184) píše, že vznikl do první poloviny 10. století.

<sup>47</sup> Což víme i z obsahu *Gendži monogatari*, kde se v kapitole *Eawase* (česky *Soutěž s obrazy*) zmínka o *Ise monogatari* objevuje. (Kawada 2024, s. 5)

<sup>48</sup> Tirala (2009, s. 106) překládá jako *jeden muž*.

<sup>49</sup> Zbýlých 75-80 % básní jsou básně anonymní. Poslední báseň, kterou hlavní hrdina složí na smrtelné posteli v poslední epizodě, je také napsána Ariwara no Narihira. (McCullough 1985, s. 184)

zmíněná knižní série *Sagabon*, kde v kapitolách bylo rozděleno celkem 49 ilustrací.<sup>50</sup> (Tamtéž, s. 10-13)

Stejně jako v případě *Gendži monogatari*, svou motivickou zásobnicí měly různé druhy výtvarného a řemeslného umění i v *Ise monogatari*. Vznikaly nejenom malby a *ukijoe*,<sup>51</sup> ale také kaligrafické znázornění textu, keramika a porcelán, lakované výrobky, *kimona*, mečové záštity, *karuta* (*ise karuta* 伊勢かるた) a *kai awase*. A jak v případě tvorby umělecké, tak i řemeslné se opakoval výběr scén a motivů. (Tamtéž, s. 2, 19-20)

## 6.1 *Wagaši* polopřímé a nepřímé: s více či méně jasným mezisvětovým spojem s *Ise monogatari*

### 6.1.1 Kosatce v Osmimostí

V katalogu G se objevuje cukroví s názvem *Jacuhašikó* 八橋香 s designem mostu s kosatci rostoucími ve vodě (obr. 102). *Jacuhaši* 八橋 je místo nacházející se v kraji Mikawa 三河, dnes v prefektuře Aiči 愛知県 ve městě Čirjú 知立市. Název *Jacuhaši*, v češtině Osmimostí, je odvozen od toho, že se zde nachází zavlažovací vodní tok tekoucí osmi směry, přičemž přes každé z ramen vede jeden most. Jeho pozůstatky se dnes nachází v Murjódžúdzí 無量寿寺. Jedná se o *uta makura* a báseň, která básnické chápání tohoto místa utvořila, je báseň od Ariwara no Narihiry, jež byla zařazena *Kokinwakašú* jakožto báseň číslo 410, a objevuje se rovněž i v deváté sekci *Ise monogatari*, nazývané jako *Azuma kudari* 東下り. (Katagiri 2004, s. 430) V *Ise monogatari* se píše, že:

*„Kdysi žil jeden muž. Tento muž si uvědomil bezúčelnost svého postavení. „Nehodlám setrvat v hlavním městě, pokusím se na východě nalézt provincii, ve které bych mohl žít,“ pravil a vydal se na cestu. Vydal se na ni spolu s jedním či dvěma starými dobrými přáteli. Nikdo z nich cestu neznal, a tak během svého putování bloudili. V provincii Mikawa došli k místu zvanému Osmimostí. Důvodem, proč se mu říkalo Osmimostí je toto. Řeka se tam rozbíhala do osmi kanálů jako nohy pavouka, přes každý z nich byl postaven most, a proto se tedy ono místo nazývalo Osmimostí. Poblíž této mokřiny sesedli z koní, uvelebili se do stínu pod stromy a jedli praženou rýži. V oné mokřině byly libezně rozvité květy kosatců. Jeden ze společníků při pohledu na ně řekl: „Slož prosím báseň na námět „Pocity*

<sup>50</sup> Od tohoto prvního tisku docházelo v ilustracích k drobným změnám, někdy i odchýlení se od původního textu, ale původní typická motivická kombinace a výběr kapitol zůstaly zachovány. (Kawada 2024, s. 12)

<sup>51</sup> Stejně jako v *ukijoe* vycházejícího ze světa *Gendži monogatari* i v případě světa *Ise monogatari* se odehrával přenos minulosti do současnosti, například v díle od Kacušiky Hokusai asi z roku 1834 s názvem *Šokoku meikjó kiran Mikawa no Jacuhaši no kozu* 諸国名橋奇覧三河の八つ橋の古図. *Jacuhaši* je *uta makura*, ke kterému se pojí scéna z *Ise monogatari* (viz kapitola 6.1.1). V době, kdy žil Kacušika Hokusai, již *Jacuhaši* neexistovalo; i přesto jej autor použil a přenesl do období Edo, jak můžeme poznat z oblečení cestovatelů přecházejících most. Zároveň používá typickou kombinaci místa *Jacuhaši* a motivu kosatce. (The Sumida Hokusai Museum 2024, s. 7)

na cestách“ a umístí při tom postupně všech pět slabik ze slov „květy kosatců“ na začátek každého verše. “ Muž pak složil tuto báseň:

*karakoromo  
kicucu nareniši  
cuma ši areba  
harubaru kinuru  
tabi wo ši zoo omou*

*Květované roucho  
tyto šaty obnošené  
kolikrát o ně tam v dálce pečovala  
saténově hebká žena má milá,  
cůpky vzpomínek jen bolesti jsou nyní.*

*Když svou báseň přednesl, propukli všichni v takový pláč, že si slzami rozmočili svou praženou rýži. “ (Překlad Tirala 2009, s. 117-118.)*

V *kotobagaki* v *Kokinwakašū* je vynechán důvod cesty do východních provincií, přirovnání řeky a mostu k pavoučím nožkám a humorná příhoda s rozmočenou sušenou rýží. Píše se pouze, že:

*„Tato báseň byla napsána, když šel do východních provincií se svými přáteli. Když dorazili k místu nazývaném Jacuhaši v provincii Mikawa, kde kolem řeky velmi krásně kvetly kosatce, napsal při pohledu na ně pod stromem báseň o pocitech z cesty tak, aby první slabiky každého verše složily slovo kakicubata (květy kosatců).“ (Ozawa 1994, s. 174)*

Jacuhaši bylo touto básní společně s touto scénou široce proslaveno a v později napsaných cestovních denících (*kikóbun* 紀行文) se o něm mluví jako o *meišo* provincie Mikawa. (Hiroki 2013, s. 323) I přesto bylo napsáno velmi málo básní, u kterých by se dalo konstatovat, že byly touto scénou přímo ovlivněny. A pokud ano, jde spíše o kombinaci místa Jacuhaši s výrazem *kumode* 蜘蛛手, pavoučí nožky. Kombinace Jacuhaši a *kakicubata* objevující se v básni od Ariwara no Narihiry v Jacuhaši se v jiných básních objevuje minimálně. (Katagiri 2004, s. 431)

Touto scénou byl v období Edo inspirován bezpočet maleb a řemeslných výrobků. V ilustracích k této scéně je typická kombinace motivů kosatců, mostu nebo mužů, což je možné pozorovat v ilustracích k *Ise monogatari* v *Sagabonu* z roku 1708 dostupný v archivu Teššinsai (Teššinsai bunko 鉄心齋文庫, obr. 103), nebo v *karutě* ze stejného archivu (obr. 104) či *kai awase*. (Óguči 2024, s. 319; Kawada 2024, s. 184) Lidské postavy se ovšem často, především v řemeslných výrobcích, vynechávají, a design se zjednodušuje jen na kombinaci kosatců, mostu a někdy vody. Dotčenou scénou tedy pouze naznačuje; stává se z něj *rusu mojó*. (Akazawa 2024, s. 283)

Jako příklad se hodí tušová malba *Jacuhaši zu* 八橋図 od Ogaty Kenzana 尾形乾山 (1663-1743) kombinující pouze motivy kosatce a mostu, mezi kterými je rozprostřena kaligrafie textu právě této deváté epizody *Ise monogatari*. (Kawada 2024, s. 87) Že se skutečně

jedná přesně o tuto scénu a autor neměl na mysli totožnou báseň z *Kokinwakašú*, víme pouze z textu. Malby bez textu kombinující motivy kosatce a mostu či kosatce a vody jsou ovšem mnohem častější. Extrémním případem je malba *Kakicubata zubbjôbu* 燕子花図屏風 od Ogaty Kórina z první poloviny 18. století, která používá pouze motiv kosatce. (Noguči 2024, s. 74)

Co se týče řemeslných výrobků, stojí za zmínku například lakovaná krabička na tuš *Jacuhaši makie raden suzuri bako* 八橋蒔絵螺鈿硯箱 z 18. století rovněž od Ogaty Kórina. Této typické motivické kombinaci neunikly ani předměty keramické, *cuby* nebo *kimona* (obr. 105). (Akazawa 2024, s. 223-261) V *karutě* u příslušné básně z deváté epizody *Ise monogatari* se nachází ilustrace kombinující motivy kosatce, mostu a vody (obr. 106), jiná *karuta* kombinuje motivy kosatce a mostu (obr. 107), další motivy kosatce a vody (obr. 108). Další *karuta* už obsahuje jen kosatce (obr. 109). Přesně, jako se píše<sup>52</sup> v *Tókaidô meišozukai* 東海道名所図会 z roku 1797, *řemeslných výrobků a maleb s těmito motivy by se člověk nedopočítal a ani wagaši není výjimkou.* (Nakajama 2024, s. 262)

Na základě výše uvedených skutečností se domnívám, že cukroví s názvem *Jacuhašikó* z katalogu G má svůj fikční protějšek velmi pravděpodobně právě v této scéně, nelze však určit, zda jde o inspiraci *přímou* či *polopřímou*, vezmeme-li v úvahu, že pravděpodobně ve velkém kolovaly i jiné řemeslné výrobky s touto motivickou kombinací implikující příběh *Ise monogatari*. Autor cukroví mohl být inspirován přímo jimi, či obecně tímto kulturním povědomím. Nelze zkrátka s jistotou určit, zda autor tuto scénu četl a poukazuje na fikční svět *Ise monogatari* přímo, či jeho zpracovanou verzi jinými médii.

Ve stejném katalogu se nachází ještě jedno cukroví, která má motiv kosatce. Jeho název je *Kakicubata* 杜若 (*Květy kosatců*, obr. 110). V tomto případě nelze spolehlivě určit, zda měli tvůrci na mysli právě scénu z *Ise monogatari*, ale jelikož se slovo *kakicubata* objevuje v jiných básních minimálně a jelikož tato scéna tak moc ovlivnila řemeslné umění, lze usuzovat, že lidé v období Edo si velice pravděpodobně při pohledu na toto cukroví scénu z *Ise monogatari* představili.

V katalogu cukrárny Surugaja se nachází cukroví s názvem *Mikawakó* 三河糕 s motivy kosatců a mostu (obr. 111) a cukroví s názvem *Jacuhaši* 八橋 s motivy vody a kosatců (obr. 112). To má dokonce i dochovanou formu, takže víme, že se toto cukroví skutečně vyrábělo. V katalogu Kanazawa tango jsou rovněž náčrty cukroví, které tuto scénu připomínají, například jedno s názvem *Jacuhašikó* 八橋香 s motivy kosatců a mostu (obr. 113) a další s názvem *Jacuhaši* 八ツ橋 (obr. 114) dynamicky vyjadřující proudící vodu mezi kosatci pomocí spirál.

Výše zmíněné příklady jsou všechny vyjádřené konkrétním designem. V jiných katalozích je ale k vidění i cukroví vyjadřující tuto scénu designem velice abstraktním, pouhou kombinací barevných proužků, a to modrých (či fialových) a žlutých, barvami typickými pro

---

<sup>52</sup> *Ilustrace kosatců a Jacuhaši jsou od pradávna na zástěnách a posuvných dveřích, na lakovaných předmětech, oblečení, dokonce i v názvech wagaši. Jacuhaši kakicubata no zu wa mukaši jori bjôbu šôdži no ga, šohin no makie, ifuku no orimono, kaši no na made ni mo arite, zu wo ronzuru ni ojobazu.* 八橋杜若の図はむかしより屏風障子の画、諸品の蒔絵、衣服の織物、菓子の名までにもありて、図を論ずるに及ばず (Nakajama 2024, s. 262)

květy kosatců (obr. 115). Že se jedná o tuto scénu lze zjistit pouze z názvů, například cukroví s takovým designem z katalogu cukrárny Kikjója Tosa 桔梗屋土佐 má název *Karakoromo* かわら衣 (*Květované roucho*, obr. 116). Tato cukrárna dodávala cukroví císařskému paláci, stejně jako cukrárna Toraja, kde se nachází cukroví stejnojmenné, rovněž používající k vyjádření kosatců abstraktní kombinaci barev (tvarem je však odlišné, obr. 117). K němu se dochovala poznámka, že jej pojmenoval císař Kókaku 光格天皇 (1771-1840). Pravděpodobně mu kombinace barev tuto scénu připomněla. (Tamtéž, s. 263)

Cukroví s názvem *Karakoromo* se objevuje i v katalogích E (obr. 118) a C (obr. 119), ale jelikož je *karakoromo uta kotoba* často používaným i v jiných dílech a design není ani konkrétní, ani nepoužívá tuto barevnou kombinaci, nelze určit konkrétní literární protějšek. Ovšem i takové cukroví svým názvem nepřímě připomíná svět poezie období Heian, protože *karakoromo* je *uta kotoba* spojené s japonskou poezií natolik, až ho i Suecumuhana v básních pro Gendžiho nadpoužívala. (Katagiri 2004, s. 121-122)

V katalogích můžeme narazit i na cukroví s názvy používajícími slova *šóbu* 菖蒲, *ajame* あやめ či *hana ajame* 花あやめ. *Ajame*, *hana ajame* a *hana šóbu* jsou různé názvy pro jednu rostlinu, vzhledově velice podobnou rostlině *kakicubata*, ale v poezii se neobjevuje. V případě cukroví tyto rostliny od sebe rozeznáme pouze na základě názvu. (Nakajama 2018, s. 176) Jinou rostlinou s podobným názvem je rostlina nazývaná buď *šóbu* 菖蒲 či *ajamegusa* 菖蒲草. V jejím případě květy nejsou vůbec kosatci podobné; kvete žluto zeleně a nevýrazně. (Katagiri 2004, s. 37)

Je známá pro svou sladkou vůni listů, kterými se při svátku (*tango no sekku* 端午の節句) slaveného pátého dne pátého měsíce v období Heian zdobily střechy domů, vyráběly se koule *kusudama* 薬玉, nebo se z listů a kořenů připravovala koupel. (Sátó 2021, s. 65) O tomto svátku se psaly básně již v období Nara, či je zaznamenán v kapitole *Hotaru* (*Světlušky*) *Gendži monogatari*, kdy Paní Tamakazura obdržela od nápadníka *kusudama* a dopis připevněný k listům *šóbu*. (Tamtéž, s. 65; Katagiri 2004, s. 37)

V katalogu cukrárny Surugaja se nachází cukroví zobrazující *kusudama* ozdobenou barevnými nitěmi a květy vyčnívající z pod zástěny *sudare* s názvem *Koule pátého měsíce* (*Gogacudama* 五月玉). (Jamašita 2017, s. 55) Nedá se však říct, že by při výrobě tohoto cukroví byl autor touto kapitolou inspirován. Kromě toho se také nedá říct, že by byl tento motiv ve *wagaši* vyloženě poezií ovlivněn; neobjevuje se motivická kombinace ani s *hototogisu* (kukačkou), ani slovní hra s homonymem *ajame* 綾目, typem vzoru látky, i když ten se samostatně v katalogích jako název objevuje (např. obr. 120). (Katagiri 2004, s. 37)

### 6.1.2 Hora Fudži

Po scéně v Jacuhaši v deváté epizodě *Ise monogatari* následuje scéna s horou Ucu, jež byla ztvárňována v ilustracích či používaná v řemeslném umění poměrně často. (Óguči 2024, s. 320-321) Ve *wagaši* jsem ji tentokrát však nenalezla. Následuje scéna s horou Fudži.

„Když spatřili horu Fudži, vršil se na ni bělostný sníh, a to se již chýlilo ke konci pátého měsíce.

toši ja širanu  
jama wa Fudži no ne  
icu to te ka  
ka no ko madara ni  
juki no furu ran

Fudži je hora,  
jež nezná ročních dob.  
Jaké období nadešlo teď podle ní,  
že musí být tu a tam sněhobilá  
jak jarní kůže kolouška?

Ta hora, pokud ji přirovnáme k něčemu zde v hlavním městě, byla vysoká zhruba jako dvacet hor Hiei navršených na sebe a tvarem připomínala solnou homoli.“ (Překlad Tirala 2009, s. 118-119)

Hora Fudži má silnou nuanci motivu přinášejícího štěstí používaného na Nový rok, na základě pověry *iči fudži ni taka san nasubi* 一富士二鷹三茄子, podle které, když člověk na Nový rok vidí ve snu lilek, bude mít příští rok štěstí, a pokud vidí jestřába, tak bude mít štěstí větší. Pokud uvidí horu Fudži, tak bude mít štěstí největší. Horou Fudži je ovlivněno i *wagaši* v katalogích, kdy se tento motiv kombinuje s východem slunce v cukroví s názvem *Hacujume* 初夢 (*První sen roku*). Objevuje se i cukroví se stejným názvem, ale s motivem lilku, a podobně. (Nakajama 2011, s. 55)

Ovšem podle Nakajamy (2024) by název *Fudži no ne* 富士の嶺 (*Vrcholek hory Fudži*) mohlo evokovat kromě jiného i právě tuto scénu a báseň z *Ise monogatari*. Takové cukroví se objevuje v katalogu *Omušigaši zu* 御蒸菓子図 umístěném v National Diet Library (Kokuricu kokkai tošokan 国立国会図書館) z období Edo (obr. 121). (Nakajama 2024, s. 264) Cukroví s přesně stejným názvem se v katalogích, které jsou předmětem této práce, nenachází, ale objevuje se motiv hory Fudži s názvy jako *Mine no juki* 峰の雪 (*Sníh na vrcholku*, obr. 122) či *Fudži no juki* 富士の雪 (*Sníh hory Fudži*, obr. 123).

Básně písaří o jejím bílém vrcholku zasněženým po celý rok se objevují již v *Manjósú*, stejně jako právě slovní výraz *Fudži no ne*. A tedy ani cukroví s názvem používajícím přímo slovní spojení, které se objevuje v básni od Ariwara no Narihiry, nemusí odkazovat přímo na tuto scénu. Tato báseň je ovšem tak známá, že podle ní vznikaly další básně tvořené pomocí techniky *honkadori*. V ilustracích k této scéně se navíc využívá motivická kombinace hory Fudži, sněhu padající na její vrchol a mužů tuto podívanou sledujících (např. obr. 126, obr. 127, obr. 128, obr. 129). (Akazawa 2024, s. 296) Je tedy možné, že takové cukroví bylo vytvořeno s úmyslem tuto scénu evokovat. Protože je hora Fudži sopkou, v japonské poezii se rovněž pracuje s kombinací s kouřem, což je motiv, který se rovněž v *Ise monogatari* objevuje, svět *wagaši* jím však ovlivněn není. (Katagiri 2004, s. 361)

V katalogích se objevuje ještě jeden typ cukroví používající motiv hory Fudži a sněhu na vrcholku, a to cukroví s názvem *Tago no ura* 田子の浦 (*Pobřeží Tago*, například obr. 124 a obr. 125). Jedná se o *uta makura* chápané v básních *Manjósú* jako místo, kterým musí člověk

projít, aby se před ním posléze objevila hora Fudži. Nejedná se tedy jednoduše o místo, ze kterého by byla vidět. Jako příklad poslouží báseň od Jamabe no Akabita 山部赤人 (700-736). V *Manjóšú* je zapsaná jako *Tago no ura ju uči idete*, což se překládá jako *projít pobřežím Tago*. Tato báseň se v období Heian začala psát jako *Tago no ura ni uči idete* a touto změnou jedné slabiky se pobřeží Tago začalo chápat jako místo, odkud je hora Fudži krásně vidět. V této podobě byla zařazena i do *Šinkokinwakašú* jako báseň číslo 675 a do *Hjakunin iššu* jako báseň číslo 4. (Tamtéž, s. 252) A v takto pozměněné podobě se objevuje i v cukroví období Edo.

*Tago no ura ni  
učiide mireba  
širotae no  
Fudži no takane ni  
juki wa furicucu*

*V zálivu Tago  
se zastavím a vzhlednu:  
Hora Fudži!  
Vysoko v bílém nedohlednu  
na věčný vrchol věčně sněží.  
(Překlad Honcoopová 2020, s. 115)*

### 6.1.3 Řeka Sumida

Po scéně s horou Fudži následuje scéna s řekou Sumida a ptákem *mijakodori* 都鳥 (pták z hlavního města).<sup>53</sup> Řeka Sumida protéká východní částí dnešního Tokia a vlévá se do Tokijského zálivu. Když tuto řeku hlavní hrdina přejížděl, při pohledu na ptáka pomyslel na hlavní město a vzápětí sepsal velice známou báseň. (Katagiri 2004, s. 228)

*„Putovali dál a ještě dál, až došli k obrovité řece na rozhraní provincií Musaši a Šimósa. Říká se jí Sumida. U této řeky si v hloučku sedli k sobě a při vzpomínce na domov si v obavách naříkali: „Jak moc již jsme se vzdálili.“ Tu je však oslovil převozník: „Rychle si nastupte, brzy se setmí!“ Když nastoupili a chystali se přeplovat řeku, přepadla je nevýslovná beznaděj, vždyť každý z nich měl jistě v hlavním městě svou milou. Tou dobou na vodě při požívání ryby dováděl bílý pták s červeným zobákem a červenýma nohama, veliký jako vodouš. Protože se takovýto pták v hlavním městě nevyskytuje, nikdo jej neznal. Když se zeptali převozníka, odpověděl jim: „To je přece pták z hlavního města!“ Muž tehdy přednesl tuto báseň:*

*na ni ši owaba  
iza koto towanu  
mijakodori  
wa ga omou hito wa  
ari ja naši ja to*

*Jsi-li hoden svého jména,  
na něco se tě zeptám  
ptáku z hlavního města.  
Jak daří se nyní tam  
ženě mé milé?*

<sup>53</sup> Pravděpodobně pták *jurikamome* ユリカモメ. (Akazawa 2024, s. 298)

*Všichni v lodi pak propukli v pláč.*“ (Překlad Tirala 2009, s. 119)

Stejná báseň byla vybrána i do *Kokinwakašú*, kde se objevuje jako báseň číslo 411. *Kotobagaki* se zde však liší a říká, že ptáci se nacházeli vedle řeky, a ne ve vodě (doslova *kawa no hotori ni asobikeri*). (Akazawa 2024, s. 298)

Nejenže se brzy začaly psát skladby na tuto báseň odkazující a že se řeka Sumida stává *uta makura*, dokonce byl podle ní pojmenován i most vedoucí přes tuto řeku (Kototoibaši 言問橋). (Katagiri 2004, s. 228) Typicky se v ilustracích objevuje scéna před naloděním, kdy se lodníka ptají na název ptáka, nebo scéna, kdy už na lodi jsou a ptáka pozorují. Všechny tyto scény však vždy nějakým způsobem zakomponují motiv *mijakodori*, ať už letícího (aby vynikly červené nohy, např. obr. 132), plovoucího (na základě scény v *Ise monogatari*, např. obr. 133 nebo obr. 134), či stojícího na pobřeží (na základě předmluvy v *Kokinwakašú*). K němu se pak přidávají motivy další jako motiv převozníka, řeky, lodi a mužů. (Óguči 2024, s. 320-321)

Kombinace *mijakodori* a řeky Sumidy se stala tak silnou, že jsou k vidění případy *ukijoe* z období Edo používající motiv *mijakodori* při zobrazování řeky Sumidy, i když se o ilustraci k *Ise monogatari* nejednalo. (Akazawa 2024, s. 298) V katalozích, které jsou předmětem této práce, se nachází jedno cukroví s názvem *Řeka Sumida* (*Sumida gawa* 隅田川, obr. 130), ale jeho design je příliš abstraktní na to, aby bylo možné určit s jistotou, že se jedná o inspiraci touto básní. Ovšem v katalozích jiných, například v katalogu *Okaši fu* 御菓子譜 umístěném v Dóšiša džoši daigaku tošokan 同志社女子大学図書館 se nachází cukroví s názvem *Mijakodori* 都鳥 (obr. 131). V katalogu *Funabaši kaši no hinagata* 船橋菓子雛形 z cukrárny Funabašija orie 船橋屋織江, která se nacházela v Edu, nyní umístěn v Kokuricu kokkai tošokan 国立国会図書館, se nachází cukroví s názvem *Řeka Sumida* (*Sumida gawa* 隅田川). Tato cukroví zobrazují ptáka na vodní hladině, tato scéna je tedy jednou z těch, která se ve *wagaši* zobrazovala. (Nakajama 2024, s. 264) Je tedy možné usoudit, že určitý vztah tohoto cukroví s touto scénou pravděpodobný je.

#### 6.1.4 Pláň Musaši (Musašino)

Podle Nakajamy (2024) se cukroví s názvem *Musašino* 武蔵野 v katalozích objevuje ve dvou podobách. Buď zobrazuje trávu, nebo podzimní trávu kombinuje s měsícem. (Nakajama 2024, s. 264) V katalozích, které jsou předmětem této práce, se rovněž objevuje. A to vyjádřené buď pouze jako tráva (obr. 135), nebo spolu s měsícem a podzimní trávou (obr. 136), s trávou a pravděpodobně měsícem (kvůli jeho rudé barvě by mohlo jít i o slunce, obr. 137), s měsícem a mlhou (obr. 138) a pak se ve dvou odlišných katalozích objevuje cukroví se stejným designem, kdy na zeleném pozadí jsou bílé tečky (obr. 139).

Musašino, česky pláň Musaši, je *uta makura* nacházející se v dnešním Tokiu. Objevuje se již v básních v *Manjósú*, kde se toto místo kombinovalo s květinou *ukera* うけら (v podobě *ukera ga hana* うけらが花) a bažantem v milostných básních. Květina *ukera* má bílé kulaté květy podobné chryzantémám. V období Heian se Musašino začalo asociovat s rostlinou

*murasaki* vlivem básně v první epizodě *Ise monogatari* a *mladými bylinami* (*wakakusa* 若草) a básně v kapitole *Wakamurasaki* v *Gendži monogatari*. V druhé polovině období Heian došlo k návratu k asociaci *Musaši* s květinou *ukera* a bažantem, a asociace se rozrostly dále o rosu, jinovatku, vítr a měsíc. Ustálilo se tedy spojení tohoto místa s podzimními motivy a zobrazovalo se jako typická osamělá podzimní krajina. (Katagiri 2004, s. 414-415)

Podle Nakajamy by cukroví, které používá pouze motiv trávy a má název *Pláň Musaši* (*Musašino* 武蔵野), mohlo evokovat dvanáctou epizodu *Ise monogatari*. Takové cukroví se nachází například v katalogu v cukrárně Toraja s názvem *Adži no hana* あじの花. (Nakajama 2024, s. 264) Odkazuje na scénu, kdy muž ukradl jistou dceru a schoval ji v trávě.

*„Kdysi žil jeden muž. Uloupil jistě rodině dceru. Když s ní došel k pláni Musaši, guvernér té provincie jej nechal lapit, protože jej považoval za lupiče. Muž tehdy schoval ženu do bující trávy a utíkal pryč. Lidé, kteří jej pronásledovali, pravili: „Vypadá to, že lupič je na této pláni,“ a chystali se ji zapálit. Žena rozrušena přednesla svou báseň:*

*Musašino wa  
kjó wa na jaki so  
wakakusa no  
cuma mo komoreri*

*Dnes nezapalujte  
pláň Musaši.  
Choť drahý můj  
se zde skrývá  
a i já zde skrývám se.*

*Báseň vyslechli, ženu chytili a spolu s lapeným mužem ji odvedli.“* (Překlad Tirala 2014, s. 150)

V této epizodě *Ise monogatari* je použita slavná báseň z *Kokinwakašú* nacházející se v první jarní knize (autor neznámý). Nejenže je pozměněna okolnost, za níž byla báseň složena, ale došlo i k drobné změně prvního verše z pláň Kasuga (Kasugano 春日野) na pláň *Musaši* (*Musašino* 武蔵野). (Sakaguči 2007, s. 62)

Cukroví, které by tomuto mohlo odpovídat, se nachází i v katalogu G (obr. 135). Ovšem výše zmíněné cukroví s bílými tečkami na zeleném pozadí (obr. 139) by mohlo znázorňovat například onu rosu či jinovatku, klidně i květinu *ukera*; nedá se přesně specifikovat, co tečky znamenají. A cukroví kombinující podzimní travu a měsíc (obr. 136) také odkazuje spíše na souhrnný obraz pláň *Musaši* vytvořeného na konci období Heian. Ovšem i když se opravdu měsíc v ilustracích ke scéně dvanácté epizody *Ise monogatari* neobjevuje, milenci se typicky schovávají v trávě podzimní, například v *Sagabonu* (obr. 140) nebo *karutě* (obr. 141). (Óguči 2024, s. 318) V ilustracích *E iri Ise monogatari* 絵入り伊勢物語 (obr. 142) nebo *Ise monogatari emaki* 伊勢物語絵巻 (obr. 143) se dokonce schovávají v podzimních květinách, jako jsou chryzantémy či čínský zvonek (*kikjó* 桔梗), lespedézie (*hagi* 萩), někdy opravdu výrazně s proporcí neodpovídajícími obrovskými květy. (Jamamoto 2022, s. 31, Sakaguči 2007, s. 60; Akazawa 2024, s. 46)

V textu *Ise monogatari* roční období specifikované vyloženě není, ale v básni, kterou žena schovaná v trávě složila, se objevuje slovo *wakakusa* a *nojaki* 野焼き, slova jarní. (Sakaguči 2007, s. 60-62) Ve světě ilustrací tedy dochází ke změně roční doby protějšího fikčního světa na podzim. (Jamamoto 2022, s. 31, Akazawa 2024, s. 298) Kromě této změny dochází i ke změně příběhu, kdy v textu *Ise monogatari* muž utekl a ženu nechal v trávě samotnou, ale v ilustracích se pravidelně objevují v trávě společně. (Akazawa 2024, s. 298) Protože se ale cukroví zobrazující lidské postavy objevuje naprosto minimálně, a protože jsem žádné takové připomínající pláň Musaši nenalezla, tuto změnu ve *wagaši* potvrdit nelze.

Na základě výše zmíněného, i když se nedá dokázat, že všechna cukroví s názvem *Musašino*, včetně cukroví s motivem měsíce, byla vytvořena s myšlenkou na tuto scénu, nedá se její vliv ani vyvrátit. Stejně jako podzimní tráva a květiny je i rosa a měsíc podzimní motiv. V případě *wagaši* mohlo dojít ke hlubší změně této scény na základě dalších podzimních asociací vytvořených básnickou tradicí na základě právě těchto ilustrací, které podzimní scénu pomocí rostlin evokují. (Tamtéž, s. 299)

Podobný případ lze pozorovat u cukroví s motivem *ume* 梅 (slivoně) v noci s názvem *Sugawara kó* 菅原糕 (obr. 144). Básník Sugawara no Mičizane proslul svojí básní s motivem *ume*, ale tato báseň nspecifikovala, že se jedná o *ume* v noci, navíc sám autor nenapsal žádnou jinou báseň o *ume* v noci. (Tani 2021, s. 63) Na druhou stranu se tradičně objevují básně s tímto motivem, a proto se dá konstatovat, že došlo k pozměnění světa jeho básně následnou asociací. (Katagiri 2004, s. 82-83) Výrobce pravděpodobně neznal text *Ise monogatari* stejně jako v případě cukroví *Sugawara kó* neznal báseň Sugawary no Mičizaneho a řídil se podle světa existujícího v kulturním podvědomí.

Báseň tedy prošla světem *Kokinwakašú*, kde jsou milenci v trávě spolu, ve světě *Ise monogatari* dojde ke změně místa a milenci už v trávě spolu nejsou, v ilustracích dojde ke změně roční doby a milenci spolu v trávě opět jsou. Ve *wagaši* je roční doba dále utvrzena podzimními motivy, dojde ke změně části dne na noc a zda jsou milenci spolu či ne je již ponecháno na představivosti.

#### 6.1.5 *Tačibana* – vůně květů pomerančovníku

Pomerančovník, japonsky *tačibana*, podle legendy (zapsané například v *Nihonšoki* 日本書紀 či *Kodžiki* 古事記) přinesl na rozkaz císaře Suinina 垂仁天皇 (asi 69 př.n.l. – 70 n.l.) Tadžimamori 田道間守 ze země věčného mládí (*Tokojo no kuni* 常世の国). *Tačibana* se stala prvním cukrovím v Japonsku a Tadžimamori se stal božstvem cukrářů sídlícím ve svatyni Nakadžima 中嶋神社. (Nakajama 2018, s. 191) Proto v katalogích z období Edo můžeme často najít cukroví s motivem plodu *tačibany* s názvem *Rjúkjú tačibana* 琉球橘 (*Tačibana z Rjúkjú*) nebo *Kara tačibana* 唐たち花 (*Tačibana z Číny*) odkazující na její původ. (Nakajama 2011, s. 162)

V japonské poezii se nevyskytuje plod, ale květ - *hanatačibana* 花橘. Velice známou básní je báseň bez předmluvy číslo 139 v *Kokinwakašú* od neznámého autora. Její známost dokazují básně vytvořené technikou *honkadori*, objevující se například v *Gosenwakašú*

nebo *Šinkokinwakašú*. (Katagiri 2004, s. 254) Stejná báseň se objevuje i v *Ise monogatari* v šedesáté epizodě, kde je přisouzena hlavnímu hrdinovi.

*Kdysi dávno, protože byl jistý muž zaneprázdněný prací v císařském paláci, nemohl se pořádně věnovat manželce. Ta proto utekla za člověkem, který jí řekl, že se jí věnovat bude, do provincie mimo císařské město. Jistý muž byl vyslán do svatyně Usa a po cestě se stavěl v domě muže, o kterém slyšel, že je u něj jeho bývalá manželka. Říká mu: „Ať mi naleje alkoholu paní tohoto domu. Pokud se tak nestane tak pít nebudu.“ Žena přišla a když mu podávala kalíšek s alkoholem, muž vzal do ruky plod tačibany, která k alkoholu byla podávaná a složil báseň:*

*sacuki macu  
hana tačibana no  
ka wo kageba  
mukaši no hito no  
sode no ka zo suru*

*Když přivoním  
ke květům pomeranče,  
který na pátý měsíc čeká,  
voní stejně, jako rukávy  
kdysi mně blízkého člověka.*

*Žena si díky této básni všimla, že je hostem její bývalý manžel, odešla do hor a stala se mniškou. (Sakaguči 2007, s. 42)*

V katalogích období Edo se objevuje cukroví toto *uta kotoba hanatačibana* používající, například cukroví v katalogu A (obr. 145), B (obr. 146), E (obr. 147), C (obr. 148). Jelikož je slovo *hanatačibana* básnickým slovem, dalo by se říct, že takové cukroví by mohlo mít vztah se světem japonské poezie. Ovšem cukroví v katalogů A a B navzdory svému názvu zobrazuje plod, a ne květ. Ve stejném katalogu (A) se nachází cukroví s názvem *Sode no ka* 袖の香 (*Vůně rukávů*, obr. 149). Naprosto totožné cukroví se nachází i v katalogu H (obr. 150). Slovní spojení, ze kterého je vytvořen název tohoto cukroví, se objevuje ve výše zmíněné básni. Zároveň design tohoto cukroví zobrazuje bílý květ *tačibany* na žlutém pozadí evokující barvu plodu. Protože toto cukroví kombinuje jak motiv květu *tačibany*, tak i slovní spojení v této básni se objevující, je na místě se domnívat, že z této básně přímo vychází.

Ve stejném katalogu rovněž vzniká diskrepance mezi slovem použitým pro název (květy) a reálně použitý motiv (plod) ve výše zmíněném cukroví na obr. 145 a 146. Toto nám může připomenout výše zmíněnou scénu v *Ise monogatari*, kdy hlavní hrdina skládá báseň o vůni květů, ale inspirací byl plod. Jelikož jde o stejný katalog s pravděpodobně stejným autorem, domnívám se, že u obou těchto cukroví byla myšlena báseň v kontextu *Ise monogatari* a ne *Kokinwakašú*. Hlavní hrdina na ilustracích (například *Sagabon* na obr. 151, *karuta* na obr. 152 či na obr. 153) většinou drží snítku květů *tačibany*, a svět textu je tedy pozměněn. Proto se domnívám, že v tomto případě se skrze motivy ve zmíněných cukroví na svět referuje přímo, a ne skrze ilustrace, a autor tohoto cukroví tedy pravděpodobně text opravdu četl.

Na výše zmíněnou báseň objevující se v *Ise monogatari* byla technikou *honkadori* Gendžim složena i báseň v jedenácté kapitole *Gendži monogatari*. V básni je použita

kombinace *uta kotoba sode no ka* (vůně rukávů) a *hototogisu* (kukačka). Ve scéně se však plod *tačibany* neobjevuje, jen linoucí se vůně jejích květů, typicky připomínající vůni člověka z minulosti. (Fiala 2002, s. 336-340; Sató 2021, s. 37) Cukroví používající motiv plodu tedy jistě na báseň v *Gendži monogatari* odkazovat nebude. V případě cukroví s názvem *Sode no ka* by bylo možné představit si i svět básně z *Gendži monogatari*, ale záleží na konkrétní encyklopedické knihovně čtenáře.

*sode no ka wo*  
*nacukašimi*  
*hototogisu*  
*hana čiru sato wo*  
*tazunete zo to fu*

*Slyšela jste ji?*  
*Ten vonný květ citrusu*  
*jí vás připomněl.*  
*Ta kukačka hledá sad*  
*s padajícími květy.*  
(Překlad Fiala 2002, s. 339)

### 6.1.6 Řeka Tacuta

Řeka Tacuta, zapisována jako 竜田, 龍田 nebo 立田, je *uta makura* a nachází se v dnešní prefektuře Nara. Hora Tacuta se objevuje již v *Manjōšū* v kombinaci s *momidži* (barevnými podzimními listy), slovem *karigane* (kehjání divokých hus) a *karakoromo* (květované roucho). V této době nebyla tato podzimní kombinace ustálená, hora Tacuta se kombinovala i se sakurou. Kombinace s *momidži* (a to přirovnávané k *nišiki*, česky *brokátu*) se ustálila až v období Heian. (Katagiri 2004, s. 256) Řeka Tacuta se v japonské poezii začne často objevovat až v *Kokinwakašū*, kde počet výskytu přebyl samotnou horu Tacuta, zde rovněž v kombinaci s brokátem. Jednou z básní, která kombinuje tyto motivy (ovšem místo brokátu používá slovo *karakurenai* からくれなゐ, *korejská červeň*), je i báseň číslo 294 v *Kokinwakašū*, která byla zařazena i do *Hjakunin iššu* jakožto číslo 17; také se objevuje i v *Ise monogatari* v oddílu 106. (Sakaguči 2007, s. 212)

Předmluva přímo k této básni v *Kokinwakašū* není, ale k básni této předcházející od Soseie se píše, že byla složena na žádost Nidžó no kisaki 二条の後 (Fudžiwara Takako 藤原高子) při pohledu na řeku Tacutu, na jejíž hladině plulo rudé javorové listí, namalovanou na skládací zástěně (*bjóbu* 屏風).<sup>54</sup> (Tani 2021, s. 50) Na základě tohoto se má za to, že i báseň následující byla napsána na základě malby na zástěně za účelem ji pak na zástěnu nalepit. Jakožto autor je uveden Ariwara no Narihira. (Sakaguči 2007, s. 212) Básním složeným za účelem přidáním na zástěnu se říká *bjóbu uta* 屏風歌. (Tani 2021, s. 51) Psaly se na papírky zvané *šikiši* 色紙, které jsou mimochodem rovněž motivem a názvem používaným v cukroví v katalogích období Edo (např. obr. 154). Od konce období Kamakura (1185-1333) se básně psaly také na proužky papíru zvané *tanzaku* 短冊, motiv rovněž ve *wagaši* využívaný (např. obr. 155). (Kanečiku 2012, s. 173)

<sup>54</sup> *Nidžó no kisaki no Tógú no mijasudokoro to móšikeru toki ni, objóbu ni Tacutagawa ni momidži nagaretaru kata wo kakerikeru wo dai nite jomeru.* (Sakaguči 2007, s. 212)

V *Hjakunin iššu* je zapsán jakožto autor také Ariwara no Narihira. Zde rovněž není předmluva. (Tani 2021, s. 50)

V *Ise monogatari* je autorem hlavní hrdina, za kterého lze považovat Ariwara no Narihira. Zde je okolnost složení básně pozměněná tak, že autor skutečně ono místo navštívil a podzimní scenérii viděl na vlastní oči, a ne zprostředkovanou přes malbu. V tomto oddílu se o Fudžiwara Takako nepíše, ovšem v oddílu šestém se jistá urozená žena (Fudžiwara Takako) a jistý muž (Ariwara no Narihira) objevují jakožto milenci. (Tamtéž, s. 51)

*Kdysi dávno navštívil muž místo, kam se císaři chodili kochat. U řeky Tacuta složil báseň* (Sakaguči 2007, s. 211)

*čihaja buru  
kami jo mo kikazu  
Tacuta gawa  
kawa kurenai ni  
mizu kuguru to wa*

*Sami bozi  
v bájném věku neviděli  
to, co já –  
jak tu řeka Tacuta<sup>55</sup> proudí  
rudým listím oděná.*  
(Překlad Honcoopová 2020, s.  
139)

Tato kombinace řeky, *momidži* a místa Tacuta není pro tuto báseň od Ariwara no Narihiry unikátní. Už v době, ve které tato báseň byla složena, byla řeka a hora Tacuta místem proslaveným pro krásné *momidži*. Jak je vidět v předmluvě v *Kokinwakašú*, básně o tomto místě psali i lidé, aniž by místo skutečně navštívili a znali jej třeba jen z malby, tak moc toto místo tímto způsobem ustálené. Stalo se fikčním místem existujícím v malbách a kulturním podvědomí. Včetně oné básně z *Kokinwakašú*, jejíž okolnosti vzniku byly široce známy, a které bylo využito i v *Ise monoagatri*. (Jamamoto 2022, s. 52) Do doby vzniku katalogů s cukrovím se tato kombinace v japonské poezii objevuje nesčetněkrát. Například v *Kokinwakašú* v básni číslo 248 se objevuje kombinace řeky Tacuta, *momidži*, řeky a brokátu. (Katagiri 2004, s. 257) Kombinace řeky (nespecifikované) a *momidži* je použita v básni číslo 32 v *Hjakunin iššu*. (Tani 2021, s. 77)

Cukroví používající slovo *Tacuta* v názvu se objevilo v katalogích, které jsou předmětem této práce, celkem třináctkrát. Pětkrát se jedná o cukroví svým názvem a designem, které blíže nespecifikující, zda se jedná o horu či řeku. Jednou se objevuje cukroví s názvem *Tacuta nišiki tó* 竜田錦糖, které svým designem může připomínat látku (obr. 156) a kombinuje jak svým názvem, tak i designem poetickou tradici kombinace těchto motivů. Jednou cukroví s názvem *Tacuta kan* 立田かん kombinuje ve svém designu motiv vody a *momidži* (obr. 157). Čtyřikrát cukroví s názvem *Tacuta nagaši* 竜田流し kombinuje motiv vody a *momidži* (obr. 158).

Dvakrát se objevuje cukroví s názvem *Tacuta gawa* 竜田川 s designem jednoho listu *momidži* (obr. 159 a obr. 160). Cukroví tohoto typu, také s názvem *Tacuta moči* 立田餅, se

<sup>55</sup> Název řeky jsem v českém překladu v této práci změnila z Tatta na Tacuta.

objevuje i v *Nančóhóki* 男重宝記<sup>56</sup> (první výtisk v roce 1693), učebnici pro mladé chlapce z vyšší společenské vrstvy se základním vzděláním (obr. 161). (Nakajama 1996, s. 22, 31) Většina cukroví s názvem používajícím slovo *Tacuta* tedy kombinuje motiv vody (řeky) a *momidži*. Takové cukroví zobrazuje právě básnické místo *Tacuta* v Naře. Kombinace se sakurou se ve *wagaši* neobjevuje. Jelikož se i ve *wagaši* toto místo pojí striktně s *momidži*, taková cukroví budou světem japonské poezie a její tradicí inspirována.

Nakajama (2024) píše, že takové cukroví je pravděpodobně inspirované básní z epizody 106 *Ise monogatari*. (Nakajama 2024, s. 264) Jak bylo ale zmíněno výše, taková kombinace se objevuje v nesčetném množství básní, a navíc totožná báseň se objevuje ve dvou různých kontextech. Je tedy obtížné dokázat u všech takových cukroví právě inspiraci *Ise monogatari*, ve dvou případech to však možné je. V katalogu H se objevuje cukroví s názvem *Tacuta gawa* 立田川 (obr. 159) a *Kara kurenai* 唐くれなゐ (obr. 162). Cukroví *Tacuta gawa* používá ve svém designu motiv rudého javorového listu, cukroví *Kara kurenai* je sice abstraktní, ale kombinuje barvu červenou a žlutou, tedy barvy typické pro podzimní listí, do tvaru připomínající vlny.

Jelikož obě cukroví pocházejí ze stejného katalogu, a protože obě cukroví používají slova objevující se v básni od Ariwara no Narihiry, je pravděpodobné, že byl autor inspirován právě touto básní. V zápisníku *Jamato gaši keizan hjakušu gaši* 大和菓子景山百種菓子 (tedy ne katalogu) Tokugawy Nariakiho 徳川齊昭 (1800-1860), se objevuje cukroví s názvem *Tacuta gawa* 立田川 kombinující motiv *momidži* a vody.<sup>57</sup> (Nakajama 2011, s. 174) U náčrtu je zapsaná báseň Ariwara no Narihiry, bohužel bez poznámky, odkud byla báseň vyňata.

Ilustrace ke scéně v *Ise monogatari* tuto báseň obsahující typicky kombinují motivy javorových listů, řeky, a někdy i muže. (Óguči 2024, s. 319) Například v *Sagabonu* jsou muži u řeky přímo vyobrazení (obr. 163). Ovšem v *karutě* je u příslušné básně už jen kombinace motivů *momidži* a tekoucí vody (obr. 164). Takto jednoduše je scéna naznačena například i v keramice, na kimonech dochovaných z období Edo či v katalozích s designy kimon z období Edo (obr. 165). (Akazawa 2024, s. 225-226, 231, 248, 340)

Lze tedy říct, že je pravděpodobné, že i jiná cukroví s názvem používající *uta makura* *Tacuta* vychází z básně Ariwara no Narihiry, nebo byla vytvořena za účelem konzumenta si tuto báseň představit, protože se počítalo s tím, že tato báseň pronikla do japonské kultury tak hluboko a široce, že tuto báseň zná velké množství lidí. Ale jelikož nemáme k dispozici více než jednoduchou kombinaci názvu, motivu listí a vody, které tuto báseň jen naznačují, nelze tedy toto spojení určit s naprostou jistotou, a už vůbec nelze určit, zda se jedná o verzi básně světa *Ise monogatari*, *Kokinwakašú*, či *Hjakunin iššu*. To ovšem platí i v případě výše zmíněných kimon, keramiky a podobně s *rusu mojó*.

*Momidži* bylo *uta kotoba* již v básních období Nara, kdy bylo zapisováno jako 紅葉 (doslova *rudé listí*) nebo 黄葉 (doslova *žluté listí*). V *Kokinwakašú* se ustálí jeho přirovnání

---

<sup>56</sup> Jedná se o první výskyt designu a jmen *wagaši* v psaných dokumentech vůbec, ale nejedná se o katalog. (Nakajama 1996, s. 24)

<sup>57</sup> Zápisník se nachází v archivu Muzea Tokugawa (*Tokugawa mjúdžiamu* 徳川ミュージアム). Strana s cukrovím *Tacuta gawa* není zveřejněná.

k brokátu (*nišiki* 錦) a různé kombinace s motivy jinovatky, rosy (například slovo *širacuju* 白露) a deště (*šigure* 時雨). (Katagiri 2004, s. 425) V katalozích, které jsou předmětem práce, se motiv *momidži* objevuje bez specifikace místa zřídka (šestkrát) a s názvem vyloženě používající slovo *nišiki* minimálně (například výše zmíněné cukroví *Tacuta nišiki* na obr. 156, nebo cukroví s názvem *Mizu nišiki* 水錦 na obr. 166). Můžeme však narazit i na cukroví brokát svým tvarem jen připomínající, jako například cukroví *Momidži tó* 紅葉糖 (obr. 167), jev k vidění i výše v případě cukroví s názvy využívající slovo *Tacuta* (dále např. obr. 168 nebo obr. 169).

Cukroví s motivy jinovatky, deště a rosy se objevuje také, ovšem ne přímo v kombinaci s *momidži*. Rosu ve *wagaši* uvidíme pouze jako motiv samostatný, například u cukroví používající jakožto název výše zmíněné básnické slovo *širacuju* 白露 (obr. 170). Také v kombinaci s trávou, jak se děje například v případě cukroví s názvem *Kusa no cuju* 草の露 (*Rosa v trávě*, obr. 171). V poezii se rosa často objevuje na trávě u zpustlých chatrčí s tím, že se pak dále tato rosa může přirovnat k slzám člověka, který v takové chatrči žije. Proto se jedná opět o kombinaci inspirovanou poezií. (Tamtéž, s. 136) Cukroví motiv jinovatky buď používá samostatně (například *Aki no šimo* 秋の霜, obr. 172), nebo v kombinaci s rukávy či podzimním listím (*Sode no šimo* 袖の霜, obr. 173; *Magaki no šimo* 籬の霜, obr. 174).

Jinovatka se také objevuje na mostě z křídel strak (*kasasagi* 鵲), který podle legendy sedmého dne sedmého měsíce (původně lunárního kalendáře) umožní přadleně Orihime a pasáčkovi Hikobošimu se jednou do roka vidět. Báseň inspirovaná touto legendou se objevuje například v básni od Ótomo no Jakamočiho 大伴家持 (718-758), která je zařazena v *Šinkokinwakašú* (báseň číslo 620) či v *Hjakunin iššu* (báseň číslo 6). (Tani 2021, s. 30) Cukroví připomínající tuto legendu by mohlo být například *Aki no šimo* 秋の霜 (*Podzimní jinovatka*) v katalogu F, které svým tvarem připomíná látku (obr. 175), nebo *Kasasagi* 鵲 (*Straky*), jehož tvar by se dal interpretovat jako most s jinovatkou (obr. 176).

*kasasagi no*  
*wataseru haši no*  
*oku šimo no*  
*široki wo mireba*  
*jo zo fukenikeru*

*Když se bílá*  
*jinovatka na oblouku*  
*Mléčné dráhy*  
*třpytí ve stračích křídlech tmy,*  
*noc už k ráno pokročila.*

(Překlad Honcoopová 2020, s.117)

Další *uta makura* kombinovaná s *momidži* jak ve *wagaši*, tak v básních, je Ogura, Mikasa a Řeka Kacura. Řeka Kacura (Kacura gawa 桂川) je *uta makura* v dnešním Kjótu a někdy ji v poezii můžeme nalézt chápanou jakožto řeku tekoucí na měsíci. Jelikož je měsíc podzimním motivem, kombinuje se s *momidži*. (Katagiri 2004, s. 108) Kombinaci s motivem měsíce ve *wagaši* nenalezneme, ale jelikož abstraktní cukroví s názvem *Kacura gawa* 桂川 (např. obr. 177) používá barvu červenou, mohlo by jít o inspiraci básnickým světem. (Tamtéž, s. 95-96)

*Uta makura* Ogura (小倉 nebo 小椋), v básních často jako hora Ogura (Ogura jama 小倉山), pláň Ogura (Ogura no 小倉野), vesnice Ogura (Ogura sato 小倉里), se od období Nara začne v poezii pojít s motivem jelena (*šika* 鹿), *momidži*, měsíce. (Tamtéž, s. 474-475, 341) V případě *wagaši* můžeme narazit například na cukroví s názvem *Ogura jama* 小倉山 (obr. 178), které má tvar kopce s červenou špičkou. Takové cukroví by mohlo implikovat báseň od Fudziwara no Tadahiry 藤原忠平 (880-949), objevující se v *Šúiwakašú* (báseň číslo 1128) a *Hjakunin iššu* (báseň číslo 26) píšíci o vrcholu této hory s *momidži*. (Tani 2021, s. 68)

*Ogura jama*  
*mine no momidžiba*  
*kokoro Araba*  
*ima hito tabi no*  
*mijuki matanan.*

*Kéž by javory*  
*v purpuru hory Ogura*  
*uměly posečkat,*  
*až se sám císař uvolí*  
*potěšit jimi svůj zrak!*

(Překlad Honcoopová 2020, s. 154)

Není to však jediná báseň používající jako motiv podzimně zbarvený vrchol hory Ogura, takže nelze s jistotou říci, že by protějškem byla právě tato konkrétní báseň. (Katagiri 2004, s. 341) Toto básnické místo zároveň pravděpodobně stojí za vznikem názvu *ogura an* 小倉餡, jiného názvu pro *cubu an* 粒餡, totiž pro druh sladké pasty z *azuki*, která není připravena úplně najemno, ale fazole jsou ponechány vcelku. Tato pasta s celými fazolemi podle Najakamy (2018) pravděpodobně připomínala tečkovaný vzor na zádech koloušek, kteří jsou s tímto místem spojeni. (Nakajama 2018, s. 273)

V katalozích se objevuje *jókan* 羊羹 (želé z fazolí) vyrobený z této pasty s názvem *Ogura kan* 小倉かん (obr. 179), nebo *mandžú* pravděpodobně s náplní s touto pastou z názvem *Ogura mandžú* 小倉饅頭 (obr. 180) či moči obalené jednotlivými kandovanými fazolemi s názvem *Ogura no* 小倉野 (obr. 181). *Ogura no* je druh cukroví objevující se také pod názvem *Kanoko* 鹿の子 (obr. 182), koloušek, podle čehož lze potvrdit, že je i název pro typ fazolové pasty s celými fazolemi odvozen právě ze světa japonské poezie. (Tamtéž, s. 41)

Ještě jedním příkladem druhu cukroví, jehož název má původ v japonské poezii, je i jiný název pro *dorajaki* だら焼き (dva *lívance* proložené většinou sladkou pastou z fazolí), čímž je *Mikasa jama* 三笠山 (*Hora Mikasa*) nebo jen *Mikasa* 三笠. O *dorajaki* máme zápis již v roce 1830 v *Kijúšóran* 嬉遊笑覧, a tedy existovalo již v období Edo.<sup>58</sup> V Kansai se mu říkalo *Mikasa jama* proto, že jeho kulatý tvar připomíná úplněk nad horou Mikasa v Naře, a tedy implikuje báseň od Abe no Nakamaro 阿倍仲麻呂 (asi 698-770). (Tamtéž, s. 115) Tato báseň se nachází v *Kokinwakašú* (báseň číslo 406) a *Hjakunin iššu* (báseň číslo 7). (Tani 2021, s. 32) Cukroví s názvem *Mikasa jama* se v podobě *dorajaki* v použitých katalozích neobjevuje, našla jsem však cukroví abstraktně vyjadřující horu zbarvenou do podzimních barev

<sup>58</sup> Vejce do těsta se však začala používat až v období Meidži. (Nakajama 2018, s. 115)

(například *Mikasa jama* 三笠山 na obr. 183), což by mohlo vycházet z obecného chápání tohoto místa jako místa s měsícem a *momidži*. (Hiroki 2013, s. 294)

*Ama no hara  
furisake mireba  
Kasuga naru  
Mikasa no jama ni  
ideši cuki kamo*

*Nekonečnou pláň  
nebes objímám očima.  
Nádherná luna,  
jež právě svítí nad Čínou,  
vychází u nás doma.  
(Překlad Honcoopová 2020, s. 118)*

## 7. Závěr

Tato diplomová práce si kladla za cíl prozkoumat vztah mezi japonským tradičním cukrovím *wagaši* (*džógaši*) období Edo a klasickou japonskou literaturou období Heian. S ohledem na teoretický rámec fikčních světů Lubomíra Doležela v jeho díle *Heterocosmica* (2003) práce odpovídá na tři hlavní výzkumné otázky stanovené v úvodu, jež zrekapitulovány zní: 1. Bylo cukroví nacházející se v katalogích z období Edo skutečně ovlivněno fikčními světy japonské literatury období Heian? Pokud ano, do jaké míry? 2. Jakým způsobem k tomuto ovlivnění došlo a jak se projevovalo? 3. Jak by se dalo takové cukroví inspirované fikčními světy japonské klasické literatury kategorizovat?

1. Analýza katalogů a v nich obsažených 1895 kusů cukroví ukázala, že více než polovina každého katalogu používala motivy v názvech a designech vycházející ze standardizovaného básnického jazyka (především *uta kotoba* a jejich podtyp *uta makura*) a jeho makrostrukturálních omezení. Dochází ovšem často k posunům a odchýlkám ve tvaru použitých slov v názvech a makrostrukturálních pravidel spolumožnosti, která se někdy až vrství (například *Sugawara kó*, obr. 144). Toto jsem detailněji rozvedla v kapitolách 5 a 6, jež jsou zaměřeny především na motivy, jež cukroví sdílí s fikčními světy klasických děl *Gendži monogatari* a *Ise monogatari*.

Rozbor byl proveden v kontextu historického vývoje výše zmíněného básnického jazyka. Během mého výzkumu vyšlo najevo, že určit a doložit vztah básnického jazyka s konkrétním literárním dílem na základě pouhé podobnosti s *wagaši* není plně možné. Je tomu tak především proto, že tento jazyk s jeho pravidly a slovy používalo mnoho jiných literárních děl, což silně rozostřuje možnost tohoto vztahu. Tento dle mého názoru chybný předpoklad se hojně nachází v minulých výzkumech. Oproti jejich vyznění se domnívám, že světy cukroví byly interpretovány individuálně na základě konkrétní knihovny každého *čtenáře*, jež měla průnik s knihovnou sdílenou.<sup>59</sup> Domníváním se, že se mohlo jednat o vágnost cíleně využívanou jako marketingová strategie pro oslovení širšího spektra zákazníků.<sup>60</sup>

2. Mezisvětové propojení pomocí využitých motivů je v cukroví zpravidla pouze implicitně naznačeno. Pro ilustraci transdukce světů a jejich konstrukci ve *wagaši* jsem rozšířila Doleželův model literární parafráze v modelu na obr. 184. (Doležel 2003, s. 200-201) *Autor* cukroví (cukráři nebo zákazník A) svým výběrem motivů konstruoval nový fikční svět jak hmotně (vizuálně), tak i nehmotně skrze název (textově). Výběr motivů probíhal na základě *sdílené knihovny encyklopedií*, která zahrnovala jak literární fikční světy a jejich pravidla, tak i širší kulturní kontext období Edo a další možné světy, včetně toho aktuálního. *Čtenáři wagaši*

---

<sup>59</sup> Jak bylo řečeno výše, tato sdílená knihovna se mění kultura od kultury, společenství od společenství a období od období. Jednotlivé interpretace takto vágního cukroví jsou subjektivní. Předchází výzkum dotýkající se tohoto tématu se tedy dopouštěly subjektivní interpretace, která byla navíc založená na současné sdílené knihovně, a ne na sdílené knihovně období Edo.

<sup>60</sup> Včetně jejich potřeb, protože cukroví bylo používáno i jako dárky nebo prvek pro výstavbu tématu čajového obřadu. (Hamasaki 2022, s. 312-318) Čím bohatěji jedno cukroví mohlo být interpretováno (což lze dále specifikovat a kontrolovat kontextem), o to více mohlo být použito při různých příležitostech.

(zákazník B) následně mohli dané cukroví na základě těchto motivických vodítek pomocí své knihovny (překrývající se se sdílenou knihovnou) rozklíčovat a fikční svět rekonstruovat.

*Čtenáři wagaši* není encyklopedie představována jako v literárním textu, z *wagaši* samotného ji nelze extrahovat. Proto implicitní význam *wagaši správně* pochopí jen taková mysl, ve které jsou příslušné encyklopedie již uloženy.<sup>61</sup> Při výrobě a darování či servírování *wagaši* se předpokládá, že *čtenář* příslušné encyklopedické znalosti v knihovně má a že je pro propojení s protějšky použije. Jednoduše řečeno, takové výrobky mohou fungovat jen proto, že za jejich existencí stojí předpoklad jakési sdílené vzdělanosti a sdíleného chápání příslušných (fikčních) světů. (Jamamoto 2003, s. 211)

Světy tvořené *wagaši* jsou oproti jiným uměleckým médiím mnohem méně nasycené. Nazývám je proto *miniaturní fikční světy*.<sup>62</sup> Jsou tvořeny navzájem se doplňujícími motivy designu a názvu, jež nelze texturou od sebe v žádném případě oddělit. Mohou být založeny mimo jiné i na fikčních světech literárních děl a být jim podobné. Jde skutečně jen o podobnost, je zde totiž třeba očekávat odchylky. V kapitolách 5 a 6 jsem se při hledání mezisvětových spoju cukroví s konkrétními díly - *Gendži monogatari a Ise monogatari* - řídila především komparací s jiným vizuálním uměním, které zpodobňuje scény z těchto děl.

Bádáním jsem zjistila, že cukroví přebírá **šablonu** (*kata 型*) formovanou tradicí vizuálního umění. (Tanaka 1996, s. 15) Používá nejen tento šablonovitý výběr scén a motivů, tedy způsob zakódování, ale také motivické a příběhové odchylky od textu původních literárních děl. (Sátó 2021, s. 12) Došla tedy k závěru, že autoři a čtenáři *wagaši* v drtivé většině z textu děl přímo nevycházel. Používány byly světy literatury v podobě oprostěné od textu, tedy jako **extensionální entita**, která se stala **kolujícím proměnlivým předmětem kulturní paměti**. (Doležel 2003, s. 141, 199)

Jak bylo v této práci několikrát zmíněno, v období Edo se klasická literatura tiskem stala veřejnosti snadno dostupnou a některá díla se dočkala i masové popularity. (Suzuki 2012, s. 175) Nemluvíme však přímo o textech klasické japonské literatury s jejich původní texturou. (Jošikai 2020, s. 29) Tyto fikční světy kolovaly jako původnímu textu a obsahu vzdálený komerční produkt pro pohodlnější konzumaci a to v adaptacích literárních a divadelních, někdy až v extrémně zjednodušené formě ve hře *karuta* nebo v ilustracích ke značkám *gendžikó*, kde se lidé dostali s dílem do styku jen povrchově. (Tamtéž, s. 20-27)

Cukroví tedy sice evokovalo klasická literární díla, ale místo věrného přenosu textu do designu se pracovalo s jeho dobovou adaptací, která podle Jošikaie Naoty byla mnohem rozšířenější. *Wagaši* je proto třeba chápat jako další formu adaptace klasických literárních děl. (Tamtéž, s. 20-21) To nutně znamená, že četba těchto klasických textů ke správnému rozluštění významu *wagaši* není příliš nápomocná. Je zapotřebí pracovat s formou fikčního světa v podobě, v jaké v této době koloval, což se v této práci v kapitolách 5 a 6 potvrdilo na případech, kdy ve vizuálním zpracování byly použity ústřední motivy, které jsou v původním textu naprosto podřadné či neexistující.

---

<sup>61</sup> Nebo se bude lišit podle použité encyklopedie.

<sup>62</sup> Nejedná se o termín teorie fikčních světů *malý svět*, který znamená, že fikční světy jsou nutně konečné, oproti světu aktuálnímu. (Doležel 2003, s. 33)

To ovšem ještě neznamená, že všichni autoři tvořili a čtenáři četli světy cukroví bez myšlenky na literární dílo. V katalogu A jsou uvnitř obálky vepsány s obsahem jinak nesouvisející japonské básně. (Toraja bunko 2016, s. 107) V zápisníku Tokugawy Nariakiho je u každého z črtů *wagaši* zaznamenána příslušná báseň danému *wagaši* odpovídající. (Nakajama 2011, s. 174) Tento lenní pán jistě některá cukroví pojmenovával s myšlenkou přímo na původní text, jelikož některá nazýval přímo texturou literárního díla neobjevující se ve sdíleném básnickém jazyce (viz *Júgao* v kapitole 5.2.2). I jiné vizuální umění, se kterým má *wagaši* společnou *šablonu*, například kimono nebo lakované předměty, někdy text přímo v designu používají. (Suzuki 2012, s. 180-181) Domnívám se tedy, že *autoři* cukroví jejich světy s myšlenkou na literární díla kódovali pomocí obdobně vychýlené, ale široce srozumitelné *šablony*, společně i jinému vizuálnímu umění.

3. Cukroví lze na základě jeho mezisvětového vztahu s literaturou rozdělit do následujících kategorií, které jsem zaznamenala do tabulky 4. Kategorie **1) Cukroví bez vztahu s literaturou** obsahuje taková cukroví, která používají název vytvořený pouze na základě druhu cukroví, použité suroviny, barvy a cukroví používající motivickou kombinaci ústící ve svět bez mezisvětového spoje se světy literárními. Kategorie **2) Cukroví se vztahem s literaturou** zahrnuje taková cukroví, jež využívají prostředků básnického jazyka anebo slov a motivů,<sup>63</sup> které se jinak na světy literatury odkazují. Předmětem této práce byla klasická japonská literatura, především z období Heian, ale může se jednat i o legendy, historické události zaznamenané a kolující ve formě příběhu (například válka Genpei v cukroví *Gendži maki* na obr. 9), či čínskou poezii a literaturu.<sup>64</sup>

Na základě kapitol 5 a 6 zde na závěr přidávám ještě preciznější dělení na základě míry jistoty, s níž je možné určit konkrétní fikční protějšek.<sup>65</sup> Cukroví **a) s přímým vztahem** jsou taková cukroví, u kterých je možné zjistit a dokázat pouze jeden konkrétní literární protějšek. Takových je minimum. Spadá sem cukroví používající značku *gendžikó* (například *Suma*, obr. 18); cukroví s explicitně zaznamenanou básní (například cukroví v zápisníku Tokugawy Nariakiho); cukroví v jehož názvu je použito slovo v původní textuře protějščího díla (například *Šizuga kakine* na obr. 35 nebo *Momidži no ga* na obr. 42); cukroví používající ustálenou motivickou kombinaci tvořící jen jeden možný mezisvětový spoj (například *Gendži* na obr. 26). Cukroví **b) s polopřímým vztahem** vytváří ustálenou kombinací motivů mezisvětový spoj pravděpodobně jen s jedním konkrétním fikčním protějškem. Protože se však tatáž motivická kombinace nebo tatáž báseň objevuje i v jiných literárních dílech, nelze jeden konkrétní mezisvětový spoj určit s jistotou. Takových cukroví je více a spadá sem například *Tacuta gawa* (např. obr. 159). Cukroví **c) s nepřímým vztahem** s literárními světy je takové cukroví, které používá blíže nespecifikovaný obecný básnický jazyk a může tedy implikovat mnoho různých literárních světů (například *Čidori*, obr. 73). Řadím sem i cukroví, jež sice používají jméno

<sup>63</sup> Například pokrývka hlavy *torikabuto* použitá v případě kombinace s motivem javorového listí implikuje literární svět *Gendži monogatari*, nejedná se však o básnické slovo.

<sup>64</sup> Například cukroví *Šihai kó* 詩牌糕 v katalogu cukrárny Surugaja, které je inspirované básní čínského básníka Li Po 李白 (701-762). (Jamašita 2017, s. 48)

<sup>65</sup> Bez ohledu na to, jakým způsobem a zda vůbec autor a čtenář při tvorbě a čtení takového světa se světem literatury pracoval.

spisovatele či básníka, ovšem bez motivu, který by blíže specifikoval jeho konkrétní dílo (například *Hitomaro* na obr. 80). Též sem připojuji cukroví používající motivy obecně spojené s kulturou období Heian, kterou lidé v období Edo znali zprostředkovaně skrze literaturu (například dřevěné vějíře *hiógi*, obr. 54).

*Wagaši* svou typickou kombinací obrazu a slova, jakož i zakódováním díla klasické japonské literatury z období Heian odráží dobový trend, který je k vidění i v dalších oblastech výtvarného a řemeslného umění. Obraz znázorňuje motiv jedním konkrétním neměnným způsobem. Slovo dopřává volnost čtenářově představivosti a významovou hloubku spojenou s básnickou historií, vznešeností a císařským dvorem. Vzniká zajímavý rozpor vytvořený kombinací duševní, nehmotné a vznešené roviny věci, kterou je poezie, a tělesné, hmotné a nízké roviny věci, kterou představuje pokrm, tedy *wagaši*. Ke kombinaci tělesného<sup>66</sup> a vznešeného docházelo i v ilustracích *ukijoe* kombinující kurtizány a světy klasické literatury, jež byly rovněž šablonovitě zakódovány. (Suzuki 2012, s. 176-182) Rozpor je však překlenut faktem, že ani jedno není k životu potřebné.

Podle Jošikaie Naoty (2020) se v období Edo klasická japonská literatura stala konzumním předmětem, který lidé už nechtěli číst, ale *vlastnit*. Převést jejich světy do hmotné podoby, kterou můžeme držet v dlaních a sníst. (Jošikai 2020, s. 21) *Wagaši* jakožto hmotný předmět určený ke *konzumaci* tento dobový trend vystihuje doslova. Světy klasické japonské literatury si jeho konzumací lze po fyzické stránce přivlastnit naprosto dokonale.

Na základě provedené analýzy a odpovědí na výše zmíněné otázky lze potvrdit původní hypotézu, že *wagaši*, ačkoliv je primárně pokrmem, lze považovat za druh řemeslného umění, jež bylo ovlivněno dobovými trendy, včetně inspirace klasickou literaturou. Toto ovlivnění je však v mnoha případech nepřímé, realizované prostřednictvím vágní kombinace motivů v designu a názvech, které využívají pravidla básnického jazyka. Předkládaná práce zároveň rozšířila chápání vazeb mezisvětových spojů mezi materiálním uměním a literárními světy a nabídla nové možnosti kategorizace cukroví inspirovaného klasickou japonskou literaturou.

Domnívám se, že tato práce podtrhuje význam interdisciplinárního přístupu při studiu kultury a ukazuje, že propojení písemné a hmotné kultury může přinést hlubší porozumění nejen estetickým hodnotám a kulturním trendům dané doby, ale i vzhled do tehdejší literární vzdělanosti a způsobu interpretace děl v dané době. Tato práce proto přispívá nejen ke studiu literárních vlivů na *wagaši*, ale také k pochopení toho, jak literatura překračuje hranice textu a stává se součástí materiálního světa.

Závěrem je třeba konstatovat, že po dosažení cílů této práce se otevírají nová pole, jež bych ráda dále rozvedla v dalším výzkumu. Je třeba přesně určit, společenskou vrstvu, jejíž vzdělání v klasické literatuře toto cukroví odráží; jinými slovy, jaká společenská vrstva vlastně původně jako přinesla světy japonské klasické literatury do světa *wagaši*. Zda tento trend vycházel ze strany cukrářů a jejich vzdělanosti, běžných zákazníků, nebo, což se mi zdá momentálně nejpravděpodobnější, společenské elity, která si jako jediná na začátku období Edo

---

<sup>66</sup> To, že je něco tělesného až vulgárního, samozřejmě neznamená, že to není luxusní. Jak jsem zmínila výše v této práci, znalost klasické literatury se vyžadovala především od drahých kurtizán a v případě *džógaši* se také jednalo o luxusní záležitost.

takové cukroví mohla dovolit. Dále by bylo zajímavé provést výzkum zaměřený na čínskou literaturu, případně výzkum porovnáující změnu obsahu jednotlivých katalogů podle zeměpisného klíče (například sledovat rozdíl v používaných literárních světech v Kjótu a v Edu), nebo klíče časového (například změnu použití světů literatury v cukroví období Edo a cukroví období Meidži).

## 8. Seznam literatury

### 8.1 Literatura v japonštině

- AIDA, Bunzō; Kóči kenricu Kóčidžó rekiši hakubucukan (ed.) (2016). *Jamaučike širjó: Namagaši zuanšú*. Kóči kenricu Kóčidžó rekiši hakubucukan, s. 2-8.
- AKAZAWA, Mari; ÓGUČI, Hiroko a KORENAGA, Jóko, KAWADA, Masajuki (ed.) (2024). *Ise monogatari zókei hjógen šúsei*. Kjóto: Šibunkaku.
- AKIJAMA, Ken; KOMAČIJA, Teruhiko; SUGAI, Minoru (ed.) (1997). *Gendži monogatari zuten*. Tókjó: Šógakukan.
- AOKI, Naomi (2021). *Ucukuši wagaši no zukan*. Tókjó: Futamišobó.
- CUKIOKA, Masanobu (1790). *Onna teikin gošo bunko*. Online. Kjóto: Kikuja. Dostupné z: <https://kokusho.nijl.ac.jp/biblio/100409003/5?ln=ja>. [cit. 2024-12-19].
- FUDŽIŠIMA, Aja (2024). Uta karuta wo tanošimu. In: AKAZAWA, Mari; ÓGUČI, Hiroko a KORENAGA, Jóko, KAWADA, Masajuki (ed.). *Ise monogatari zókei hjógen šúsei*. Kjóto: Šibunkaku, s. 180-183.
- HAČIDŽŮ, Tadamoto (2024). *Šókai Gendži monogatari bunbucu zuten: Júsoku kodžicu de miru óčo no sekai*. Tókjó: Heibonša.
- HAJAŠI, Džun'iči (1990). Kamei no hassei to tenkai: Kisecu no ucuroi wo ucušite. In: KUROKAWA, Micutomo; NIŠIJAMA, Macunosuke. *Šiki no wagaši: Haru*. Tókjó: Kódanša, s. 178-183.
- HAMASAKI, Kanako (2022). Wašoku to kjójó. In: SATÓ, Jóičiró (ed.). *Šitte okitai wašoku no bunka*. Tókjó: Benseiša, s. 299-324.
- HIROKI, Kazuhito (ed.) (2013). *Uta makura džiten*. Tókjó: Tókjódó.
- IMAMURA, Noriko (2022). *Širjó de miru wagaši to kuraši*. Kjóto: Tankóša.
- IWACUBO, Takeši (ed.) (2009). *Nišikie de tanošimu Gendži monogatari*. Ósaka: Izumi šoin.
- JAMAMOTO, Reiko (2003). Bunka no išó: Kógeihin. In: SUZUKI, Ken'iči (ed.). *Gendži monogatari no hensókjoku: Edo no širabe*. Tókjó: Mijai šoten, s. 206-212.
- JAMAMOTO, Tokuró (2022). *E de jomu Ise monogatari*. Ósaka: Izumi šoin.
- JAMAŠITA, Nacuko (2020). Kišú Tokugawa ke gojó kaši šó, Surugaja denrai no etehon ni cuite. *Wagaši: Kinsei kaši mihončo*. Č. 27, s. 9-22.
- JAMAŠITA, Nacuko; Wakajama širicu hakubucukan (ed.) (2017). *Surugaja no kaši kigata: Bicukuši zenkiwameru*. Wakajama: Wakajama širicu hakubucukan.
- JANAI, Šigeši; MUROFUŠI, Šinsuke; ÓASA, Júdži; SUZUKI, Hideo; FUDŽI'I, Sadakazu; IMANIŠI, Júičiró (ed.) (2017a). *Gendži monogatari 1*. Tókjó: Iwanami šoten.
- JANAI, Šigeši; MUROFUŠI, Šinsuke; ÓASA, Júdži; SUZUKI, Hideo; FUDŽI'I, Sadakazu; IMANIŠI, Júičiró (ed.) (2017b). *Gendži monogatari 1*. Tókjó: Iwanami šoten.
- JOŠIKAI, Naoto (2020). Heian no Gendži monogatari to Edo no Gendži monogatari: Gendži kaši wo kiten ni. *Dóšiša džoši daigaku nihongo nihon bungaku*. Č. 32. Kjóto: Dóšiša džoši daigaku nihongo nihon bungakkai, s. 19-30. Dostupné z: <https://ndlsearch.ndl.go.jp/books/R000000004-I030564657>. [cit. 2024-12-19].

- KANAZAWA, Mataiči (ed.) (1966). *Kanazawatango: Edo kaši mojó*. Tókjó: Seiabó.
- KANEČIKU, Nobujuki (2012). Waka to media. In: SHIRANE, Haruo; KANECHIKU, Nobuyuki; TABUCHI, Kumiko; JINNO, Hidenori (ed.). *Sekai he hiraku waka: gengo, kjódósei, džendá*. Tókjó: Benseiša, s. 164-174.
- KATAGIRI, Jóiči (1994). Uta makura ron džosecu: Toku ni Sumijoši no ba'ai. In: KATAGIRI, Jóiči (ed.). *Uta makura wo manabu hito no tame ni*. Kjóto: Sekai šisóša, s. 3-17.
- KATAGIRI, Jóiči (2004). *Uta makura uta kotoba*. Tókjó: Kasama šoin.
- KAWADA, Masajuki (2024). Awasegai (Ise monogatari zu). In: AKAZAWA, Mari; ÓGUČI, Hiroko a KORENAGA, Jóko, KAWADA, Masajuki (ed.). *Ise monogatari zókei hjógen šúsei*. Kjóto: Šibunkaku, s. 184.
- KAWADA, Masajuki (2024). Ise monogatari to zókei. In: AKAZAWA, Mari; ÓGUČI, Hiroko a KORENAGA, Jóko, KAWADA, Masajuki (ed.). *Ise monogatari zókei hjógen šúsei*. Kjóto: Šibunkaku, s. 2-23.
- KAWADA, Masajuki (2024). *Jacuhašizu*. In: AKAZAWA, Mari; ÓGUČI, Hiroko a KORENAGA, Jóko, KAWADA, Masajuki (ed.). *Ise monogatari zókei hjógen šúsei*. Kjóto: Šibunkaku, s. 87.
- KJÚSODŽIN, Hitaku (1982). *Kokinwakašú 2*. Tókjó: Kódanša.
- MAEDA, Tomoko (2003). Bunka no išó: Gendžikó. In: SUZUKI, Ken'iči (ed.). *Gendži monogatari no hensókjoku: Edo no širabe*. Tókjó: Mijai šoten, s. 220-223.
- MORITA, Tamaki (2020). Kinsei Toraja kaši mihončó ni kan suru ikkósacu. *Wagaši: Kinsei kaši mihončó*. Č. 27, s. 23-47.
- NAKAJAMA, Keiko (1996). Genroku džidai to wagaši išó. *Wagaši: Gjódži to wagaši*. Č. 3, s. 22-34.
- NAKAJAMA, Keiko (2003). Bunka no išó: Wagaši. In: SUZUKI, Ken'iči (ed.). *Gendži monogatari no hensókjoku: Edo no širabe*. Tókjó: Mijai šoten, s. 213-219.
- NAKAJAMA, Keiko (2006). Wagaši: Gokan de adžiwau kanšin. In: ASADA, Tóru; SUZUKI, Ken'iči; WATANABE, Jasuaki; KACUHARA, Haruki; HANABE, Hideo. *Waka wo hiraku daisankan: Waka no zuzógaku*. Tókjó: Iwanami šoten, s. 51-74.
- NAKAJAMA, Keiko (2011). *Edo džidai no wagaši no dezain*. Tókjó: Popuraša.
- NAKAJAMA, Keiko (2018). *Wagaši no sekai: Džiten*. Tókjó: Iwanami šoten.
- NAKAJAMA, Keiko (2024). Ise monogatari to wagaši. In: AKAZAWA, Mari; ÓGUČI, Hiroko a KORENAGA, Jóko, KAWADA, Masajuki (ed.). *Ise monogatari zókei hjógen šúsei*. Kjóto: Šibunkaku, s. 262-265.
- NAKAMURA, Jukihiko (ed.) (1982-1999). *Kadokawa kogo daidžiten*. Online. JapanKnowledge Lib. Dostupné z:  
<https://japanknowledge-com.utokyo.idm.oclc.org/lib/display/?lid=200371093690000>.  
<https://japanknowledge-com.utokyo.idm.oclc.org/lib/display/?lid=200372101210000> .  
 [cit. 2024-12-19].
- NIŠIJAMA, Mamika (2003). Bunka no išó: Gendžie. In: SUZUKI, Ken'iči (ed.). *Gendži monogatari no hensókjoku: Edo no širabe*. Tókjó: Mijai šoten, s. 181-190.

- NOGUČI, Takeši (2024). Kacicubata zubjóbu. In: AKAZAWA, Mari; ÓGUČI, Hiroko a KORENAGA, Jóko, KAWADA, Masajuki (ed.). *Ise monogatari zókei hjógen šúsei*. Kjóto: Šibunkaku, s. 184.
- ÓGUČI, Hiroko (2024). Močifu kara miru Ise monogatari e: sono tajó na haikei. In: AKAZAWA, Mari; ÓGUČI, Hiroko a KORENAGA, Jóko, KAWADA, Masajuki (ed.). *Ise monogatari zókei hjógen šúsei*. Kjóto: Šibunkaku, s. 304-323.
- *Onnačóhóki Nančóhóki: Genroku wakamono kokoroe šú*. Přeložil Čijodži NAGAMOTO (1993). Tókjó: Šakai šisóša.
- OZAWA, Masao; MACUDA, Naho (ed.) (1994). *Šinpen Nihon koten bungaku zenšú 11 (Kokin wakašú)*. Tókjó: Šógakukan.
- SAKAGUČI, Jumiko (ed.) (2007). *Ise monogatari*. Tókjó: Kadokawa.
- SATÓ, Akiko (2021). *Gendži monogatari kaibó zukan*. Tókjó: X-Knowledge.
- SAWAO, Kai (2003). Bunka no išó: Kosode no mojó. In: SUZUKI, Ken'iči (ed.). *Gendži monogatari no hensókjoku: Edo no širabe*. Tókjó: Mijai šoten, s. 199-205.
- SAZAKI, Rjo (2024). *Gendži monogatari mono koto hito džiten*. Tókjó: Asahi šinbun.
- SUZUKI, Ken'iči (2012). Buššicu bunka to media: Edo džidai no buššicu bunka to waka. In: SHIRANE, Haruo; KANECHIKU, Nobuyuki; TABUCHI, Kumiko; JINNO, Hidenori (ed.). *Sekai he hiraku waka: gengo, kjódósei, džendá*. Tókjó: Benseiša, s. 175-182, 390-399.
- TABUČI, Kumiko (2006). Hjakinin iššu: hensan ga hiraku šóučú. Tókjó: Iwanami šoten.
- TAGUČI, Ei'iči (ed.); KIMURA, Saeko; RJÚSAWA, Aja (2023). *Sugu wagaru: Gendži monogatari no kaiga*. Tókjó: Tókjó bidžucu.
- TAMURA, Takaši (2024). *E iri Gendži monogatari no sašie hikaku: E iri Gendži monogatari sanšu no sašie hikaku*. Online. Dedžitaru Gendži monogatari. Dostupné z: <https://genji.dl.itc.u-tokyo.ac.jp/picture/eiri/about/>. [cit. 2024-12-17].
- TANAKA, Hisao (1996). Wagaši no dezain. *Wagaši: Wagaši no išó*. Č. 3, s. 15-21.
- TANI, Tomoko (2021). *Hjakinin iššu kaibó zukan: Óčó bunka maruwakari*. Tókjó: X-Knowledge.
- TANKA, Zuhiro (2003). Bunka no išó: Júri. In: SUZUKI, Ken'iči (ed.). *Gendži monogatari no hensókjoku: Edo no širabe*. Tókjó: Mijai šoten, s. 235-240.
- TAŠIRO, Kazuha (2003). Bunka no išó: Ukijoe. In: SUZUKI, Ken'iči (ed.). *Gendži monogatari no hensókjoku: Edo no širabe*. Tókjó: Mijai šoten, s. 191-198.
- THE SUMIDA HOKUSAI MUSEUM (ed.) (2024). *Hokusai ga cumugu heian no mijabi: Edo ni ikizuku óčó bungaku*. Tókjó: The Sumida Hokusai Museum.
- TORAJA BUNKO (ed.) (1997). *Gendži monogatari to wagaši ten*. Tókjó: Kurokawa Kazuhiro.
- TORAJA BUNKO (ed.) (2008). *Gendži monogatari to wagaši ten*. Tókjó: Kurokawa Kazuhiro.
- TORAJA BUNKO (ed.) (2012a). Širjó honkoku. *Wagaši: Kaši širjó korekušon kara mieru mono*. Č. 19, s. 1-8, 33-111.

- TORAJA BUNKO (ed.) (2012b). *Acumeru tanošimi: Jošida korekušon ni miru wagaši no sekai*. Tókjó: Kurokawa Kazuhiro.
- TORAJA BUNKO (ed.) (2016). *Toraja Kurokawa ke mondžo: Genroku hačinen kaši mihončó (kučie) kaidai. Wagaši: Ame*. Č. 23, s. 1-8, 106-110.
- TORAJA BUNKO (ed.) (2017). *Wagaši wo ai šita hitotači*. Tókjó: Jamakawa šuppanša.
- TORAJA BUNKO (ed.) (2020a). *Tokušú ni atatte. Wagaši: Kinsei kaši mihončó*. Č. 27, s. 5-8.
- TORAJA BUNKO (ed.) (2020b). *Muši moči higaši hina gata: kaidai. Wagaši: Kinsei kaši mihončó*. Č. 27, s. 59-85.
- TORAJA BUNKO (ed.) (2020c). *Kaši mihončó šozó kikan ičiran. Wagaši: Kinsei kaši mihončó*. Č. 27, s. 86-96.
- TORAJA BUNKO (ed.) (2020d). *Kaši hina gata kjoku saišiki kazumono: kaidai. Wagaši: Kinsei kaši mihončó*. Č. 27, s. 1-7, 48-58.

## 8.2 Literatura v ostatních jazycích

- DOLEŽEL, Lubomír (2003). *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Vyd. české 1. V Praze: Karolinum.
- KONŮPKOVÁ, Eliška (2021). *Motivy klasické japonské literatury v tradičním japonském cukroví*. Bakalářská práce, vedoucí Tirala, Martin. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav asijských studií.
- MCCULLOUGH, Helen Craig (1985). *Brocade by the Night: 'Kokin Wakashu' and the Court Style in Japanese Classical Poetry*. Stanford: Stanford University Press.
- MIKEŠ, Marek (2020). *Gendži monogatari a populární literatura období Edo: případová studie díla Nise Murasaki inaka Gendži autora Rjúteie Tanehika*. Opera Facultatis philosophicae Universitatis Masarykianae. Brno: Masarykova univerzita.
- MINER, Earl (1968). *An Introduction to Japanese Court Poetry*. Stanford: Stanford University Press.
- MÜLLER, Richard a ŠIDÁK, Pavel (ed.) (2012). *Slovník novější literární teorie: glosář pojmů*. Literární řada. Praha: Academia.
- NÜNNING, Ansgar, HOLÝ, Jiří a TRÁVNÍČEK, Jiří (ed.) (2006). *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce - osobnosti - základní pojmy : [rozšířeno o 45 českých hesel]*. Brno : Host.
- *Příběh prince Gendžiho*. 1. Přeložil FIALA, Karel (2002). Praha: Paseka s.r.o.
- *Příběh prince Gendžiho*. 2. Přeložil FIALA, Karel (2005). Praha: Paseka s.r.o.
- *Příběh prince Gendžiho*. 3. Přeložil FIALA, Karel (2007). Praha: Paseka s.r.o.
- *Příběh prince Gendžiho*. 4. Přeložil FIALA, Karel (2008). Praha: Paseka s.r.o.
- RODD, Laurel Rasplica; HENKENIUS, Mary Catherine (ed.) (1984). *Kokinshū: a collection of poems ancient and modern*. New Jersey: Princeton University Press.
- SHIVELY, Donald H. (2008). *Popular culture*. In: HALL, John Whitney; MCCLAIN, James L. (ed.). *The Cambridge history of Japan: Volume 4: Early Modern Japan*. New

York: Cambridge University Press.

- *Sto básní: svět staré japonské poezie*. 2., revidované a rozšířené vydání. Přeložila Helena HONCOPOVÁ (2020). Praha: DharmaGaia.
- TIRALA, Martin (2009). *Téma lásky a estetický ideál dokonalého milovníka v heianských příbězích s básněmi*. Dizertační práce, vedoucí Švarcová, Zdeňka. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav Dálného východu.
- TIRALA, Martin (2014). „Matení historie a fikce v ‚Příbězích z Ise‘“, In: LABUS, David a LÖWENSTEINOVÁ, Miriam (ed.) *Tradice a proměny: Mýtus, historie a fikce v Asii*, Praha: UK v Praze, Filozofická fakulta, s. 144-160.
- WINKELHÖFEROVÁ, Vlasta (2008). *Slovník japonské literatury*. Praha: Libri.

## 9. Přílohy

### 9.1 Tabulková příloha

### 9.2 Obrazová příloha