

Mikeš, Marek

Dosavadní výzkum a terminologie

In: Mikeš, Marek. *Gendži monogatari a populární literatura období Edo : případová studie díla Nise Murasaki inaka Gendži autora Rjúteie Tanehika*. Vydání první Brno: Masarykova univerzita, 2020, pp. 13-37

ISBN 978-80-210-9712-4; ISBN 978-80-210-9713-1 (online ; pdf)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/143510>

Access Date: 05. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

2 DOSAVADNÍ VÝZKUM A TERMINOLOGIE

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

Jak jsem avizoval v úvodu, dílo, kterému se budu v této práci věnovat nejvíce, je *Nise Murasaki inaka Gendži* 倭紫田舎源氏 (Vesnický Gendži falešné Murasaki).⁴ V anglicky psané literatuře se jeho autorem Rjúteiem Tanehikem 柳亭種彦 jako první výrazněji zabýval Andrew Lawrence Markus ve své monografii *The Willow in Autumn: Ryūtei Tanehiko, 1783–1842*, z roku 1992, kde jednu celou kapitolu věnoval i nejslavnějšímu spisovateli dílu. Jelikož je celá jeho monografie věnována obecnému představení života a díla Rjúteie Tanehika, jemuž se do té doby v anglicky psané literatuře nikdo takto rozsáhle nevěnoval, je i kapitola věnovaná *Nise Murasaki inaka Gendži* zaměřená především na obecné představení tohoto díla a jeho významu. Markus se nejprve zabývá vznikem díla a zabývá se původem myšlenky využít klasický japonský příběh. Když se snaží popsat charakter díla, vychází z pojmu *hon'an* 翻案 často používaného k označení tohoto díla v japonské

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

literatuře. Markus tento pojem interpretuje jako „překlad nebo transpozici *Příběhu prince Gendžiho* do *sekai* čili ‚světa‘ pozdního patnáctého století.“⁵ Poté, co stručně představí příběh celého díla, věnuje se jeho předobrazům, a to nejen vztahu ke *Gendži monogatari*, ale také tomu, jak Tanehiko v díle kombinuje různé historické a kulturní reálie, a tomu, jaký vliv mělo na jeho dílo divadelní umění, především pak divadlo *kabuki*. Po analýze různých sfér Tanehikovy inspirace zkoumá autorův přístup k tvorbě *Nise Murasaki inaka Gendži*, přičemž vychází z rozboru samotného díla, z Tanehikových reflexí své tvorby a pozastavuje se též u myšlenek Jamagučiho Takešiho. Závěr kapitoly je pak věnován kritice díla ze strany autora současníka a konkurenta Kjukuteie Bakina 曲亭馬琴.

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

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

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

jak čtenářsky, tak spisovatelsky.⁶ V podstatě synonymně k těmto dvěma přístupům pak působí koncept pietistických a kanibalistických překladů či recepcí, který si Shirane vypůjčuje od Serge Gavronského⁷. Shirane tvrdí, že dynamika *ga/zoku*,⁸ která je v populární literatuře období Edo přítomna často, byla kanibalistická tím, že „vysoký“ klasický text adaptovala na „nížkou“ dobovou realitu.⁹ Dílo *Nise Murasaki inaka Gendži* Shirane popisuje buď jednoduše pomocí slova *gōkan* 合巻, což je dobový název žánru/formátu díla, nebo je označuje za smíšeninu různých děl, období a postav.¹⁰

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

V českých přehledech japonské literatury se o Tanehikovi a jeho dílu mnoho podrobností nedozvíme. Miroslav Novák věnuje ve svých skriptech *Japonská literatura I.* jeden odstavec autorovi a jeden jeho nejslavnějšímu dílu, kde je popisuje a přirovnává k v té době populárním „překladům, úpravám a napodobením“ čínských příběhů.¹⁴ Zdenka Švarcová ve svém díle *Japonská literatura 712–1868* dílo zmiňuje prakticky pouze v jedné větě, kdy je řadí mezi parodickou literatu-

6 Markus, 1992, s. 9.

7 Tamtéž, s. 40.

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

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

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

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

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

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

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

ru.¹⁵ *Slovník japonské literatury* Vlasty Winkelhöferové pak Tanehikovi věnuje jednu necelou stranu a „*Falešnou Murasaki a venkovského Gendžiho*“ označuje za „druh parodické adaptace klasického Příběhu o Gendžim“.¹⁶ Je tedy patrné, že dílu, s ohledem na to, jaký význam mělo ve své době, nebylo ve srovnání s jinými věnováno mnoho pozornosti, a že ani uváděné informace nejsou ve shodě. Problému parodičnosti jednotlivých zkoumaných děl se budu věnovat později, ale ani pojem *adaptace*, asi nejběžnější překlad termínu *hon'an*, používaného v nejvýznamnějších japonských pracích o *Nise Murasaki inaka Gendži*, není přijímán bez výhrad.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

19 Tamtéž, s. 11.

20 Tamtéž, s. 34–35.

devším ve dvacátých letech 20. století, kdy vydal řadu studií o populární literatuře období Edo a jejích autorech, včetně Tanehika. V roce 1928 editoval vydání *Nise Murasaki inaka Gendži*, kde vyšly i nedokončené a dříve nevydané kapitoly 39 a 40. V jeho sebraných spisech můžeme nalézt značný objem textu, který se rovněž tomuto dílu věnuje, konkrétně hlavně obecné pojednání *Nise Murasaki inaka Gendži ni cuite* (O Nise Murasaki inaka Gendži) a další stati.²¹

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

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

V kapitole věnované překladům z klasické do aktuálnější japonštiny, což je podle Clements mimochodem oblast, která byla v bádání o překladech doposud zanedbávána,²⁴ se autorka věnuje nejvíce „lidovým překladům“ *Gendži monogatari*, jichž nalézá největší množství, ale do svého bádání zahrnuje kromě sbírek poezie *Kokin wakašū* 古今和歌集 (Sbírka starých a současných básní)²⁵ a *Ogura hjakunin*

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

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

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

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

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

iššu 小倉百人一首 (Sto básní od sta básníků z Ogury)²⁶ i další heianský příběh *Ise monogatari* 伊勢物語 (Příběhy z Ise).²⁷ Ve snaze zmapovat změny v přístupu zpracovávání klasických děl se přístup Clements podobá přístupu mému, avšak zčásti se liší penzem zkoumaných děl. Clements o textech, které zkoumá, říká, že „jde většinou o reflexe zdrojového textu v jiném jazykovém médiu, které ponechávají většinu dějové linky nebo podstaty obsahu vcelku (například parodie tak nejsou hlavním předmětem zájmu této studie).“²⁸ Zatímco pro Clements je tedy kritériem výběru relativní věrnost originálu (byť například zkrácená vydání ze svého zkoumání vyčleňuje) a snaha autora zprostředkovat těžko srozumitelný text novému publiku, pro mne bude rozhodující především popularnost díla, což je kritérium, které osvětlím později.

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

V japonské odborné literatuře se obecně *Gendži monogatari* v období Edo věnují i další monografie, jako je kolektivní monografie editovaná Suzukim Ken'ičim *Gendži monogatari no hensókjoku – Edo no širabe* (Variace *Gendži monogatari* – průzkum období Edo),³⁰ která se zabývá vlivem *Gendži monogatari* na řadu literárních děl různých žánrů, jeho zpracování v učených spisech a nakonec i jeho vlivem na produkty materiální kultury období Edo. Článků relevantních pro mou práci je zde opět relativně málo. Kromě *Nise Murasaki inaka Gendži* je tu rozebírán například vliv *Gendži monogatari* na populární dílo Ihary Saikakua 井原西鶴 *Kóšoku*

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

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

28 Clements, 2015, s. 15.

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

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

ičidai otoko 好色一代男 (Největší rozkošník)³¹ a další díla určená pro širší čtenářstvo, avšak tyto vlivy nejsou vždy dostatečně silné pro to, aby bylo možné díla zařadit mezi parafráze původního heianského příběhu. Monografie Šimizu Fukuko nazvaná *Gendži monogatari hanpon no kenkjū* (Výzkum *Gendži monogatari* v tisku z dřevěných štočků) je také důležitým zdrojem, který se věnuje především různým edicím *Gendži monogatari* včetně zjednodušených a ilustrovaných, avšak drží se pouze v mantinelech děl, která lze označit za edice samotného *Gendži monogatari*, ne však za jeho parafráze. Přesto z něj budu čerpat informace o počátcích vydávání *Gendži monogatari* a o raném vývoji doprovodných ilustrací.

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

Pokud je mi známo, doposud nevznikla studie, která by se snažila souhrnně zmapovat proměny populárních parafrází, a porovnávat tak ve větší míře parafráze z počátku 18. století (těmi hlavně se zabývá Clements) s *gókanem* typu *Nise Murasaki inaka Gendži*, který vznikl více než o sto let později. Vysvětluji si to tím, že díla nemají jednoznačnou historickou spojitost a vysledovat mezi nimi jednoznačné návaznosti či vzájemné vlivy není jednoduché. Jedná se o díla, která vznikala za odlišných podmínek odlišnými způsoby, ale pokud se budeme na věc dívat z hlediska vývoje samotných příběhů a způsobu jejich vyprávění, domnívám se, že parafráze klasických narativních textů jsou velmi zajímavým materiálem v tom, že přeci jen mají jednoznačně společný vzor, což umožní zřetelněji vidět očekávatelné rozdíly, které by jinak mohly být vysvětleny například pouhou rozdílností námětů. Jaká díla tedy nakonec budou předmětem mého zkoumání, se pokusím definovat níže spolu s vyložením základních pojmů. Ve čtvrté části práce pak představím jednotlivá díla podrobně.

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

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

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

2.1 Ukotvení a vysvětlení základních pojmů

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

2.1.1 Populární parafráze děl klasické japonské literatury

V současné době, kdy chybí práce, která by se zabývala všemi těmito díly zároveň, existuje pouze mnoho různých pojmů označujících různá díla, jež jsou zároveň přizpůsobeny potřebám jednotlivých textů, ve kterých jsou použity. Pro potřeby zastřešení těchto pojmů v tomto textu jsem se rozhodl zvolit pojem *parafráze*, který vnímám jako dostatečně obecný, aby pojal všechna zkoumaná díla. Zároveň, jelikož se jedná o výraz, který není běžně v podobných pracích využíván, neevokuje díky tomu určitý druh přístupu k originálnímu textu (v tomto případě nejčastěji ke *Gendži monogatari*) aplikovaný jednotlivými autory, kteří ho ve svých dílech využili. Výrazy jako *adaptace* nebo *přepracování* (reworking – možno najít například v textech Shiraneho či Emmericha pro označení *Nise Murasaki inaka Gendži*) by svou šíří také díla mohla obsáhnout, avšak slovo *adaptace* je dle mého názoru významově zatíženo množstvím například filmových adaptací, kvůli kterým může existovat představa, že podstata adaptace tkví v přizpůsobení vlastností originálního díla potřebám nového formátu, do kterého je převáděno, což může přinést například nevyhnutelné zkracování, ale kromě změny média k velkým proměnám nedochází. Linda Hutcheon ve své knize *Theory of Adaptation* dochází k závěru, že vhodným přirovnáním pro adaptaci příběhů je adaptace biologických organismů, a říká, že „adaptace je způsob, jakým se příběhy vyvíjejí a mutují, aby se hodily do nových časů a míst,³⁴ což je názor, s nímž souhlasím, a v tomto významu bych se nezdřáhal slovo *adaptace* použít. Avšak s ohledem na jeho běžné využití se domnívám, že slovo adaptace více svádí k tomu, aby pouhé označení díla tímto pojmem způsobilo, že jej budeme číst již s jasnou představou o tom, jaký je jeho vztah k dílu, ze kterého vychází, což koresponduje i s výše uvedenou Emmericho-

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

vou kritikou tohoto pojmu. Slovo *přepřacování* naopak vnímám jako teoreticky nedostatečně ukotvené na to, aby bylo vhodnější než parafráze, a zároveň, přinejmenším mně osobně, evokuje pouhou aktualizaci stávající látky.

Pojem *parafráze* definuje například *Lexikon literárních pojmů* L. Pavera a F. Všetického jako „umělecké dílo nebo jeho část, vytvořené na základě analogie k jinému dílu nebo jeho části s tím, že nově vzniklé dílo zachovává některou složku původního díla,“ upozorňuje na možnou záměnu s adaptací, kterou tedy vnímá odlišně,³⁵ a dodává, že „pokud není parafrázován text v celistvosti, může jít např. o aluzi nebo citát.“³⁶ Tato definice této práci vyhovuje zejména ze dvou důvodů: (1) předpokládá, že vzniklé dílo zachová nějakou část díla původního, a dále (2) upozorňuje na možnost, že i díla, která takovéto prvky obsahují, nemusí být parafrázemi, pokud není parafrázován text v celistvosti, což je podmínka velmi důležitá.

Literárních děl odkazujících na *Gendži monogatari* bychom našli nespočetné množství už jen z toho důvodu, že básně obsažené v tomto příběhu se staly součástí poetického kánonu a jejich citace či parafráze se vyskytují v širokém spektru textů. Na druhé straně však nelze (nebo alespoň já v této práci nemohu) trvat na tom, aby byl původní příběh zpracován ve svém plném rozsahu, jelikož by to v případě díla rozsahu *Gendži monogatari* diskvalifikovalo v podstatě všechna volněji parafrázovaná díla, z nichž žádné nebylo vydáno v rozsahu, který by pokryl tento příběh od začátku do konce. Proto se omezím pouze na podmínku, že parafráze původního díla musí tvořit podstatnou část díla výsledného. Zároveň, abych vyloučil texty, které jsou pouhými překlady či zkrácenými edicemi klasických děl bez výrazných tvůrčích změn, přidávám podmínku, že výsledné dílo nesmí vzniknout pouze doslovným překladem či eliminací částí původního textu. U děl, kde bude toto rozlišení diskutabilní, se pokusím případné zařazení či nezařazení zdůvodnit zvlášť.

Tímto je však otázka předmětu zkoumání vyřešena pouze zčásti. Výzkumnou oblast je nyní ještě potřeba zúžit na parafráze populární. Na to, co je to populární literatura, lze nahlížet ze dvou směrů. Jedním vysvětlením může být, že populární je taková literatura, kterou čte mnoho lidí, a dílo má tedy vysokou *popularitu*. Druhý přístup nebude pak zaměřen na to, jak dílo vnímají čtenáři, ale na to, jak a pro koho je koncipováno. Podle tohoto druhého přístupu by pak populárním dílem bylo dílo, jež nese určité znaky *populárnosti*. Tento druhý přístup je přístupem

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

36 Pavera; Všeticka, 2002, s. 265.

teoretiků, kteří literaturu dělí na uměleckou, folklórní a právě populární. Jako příznačné prvky populární literatury uvádí v *Lexikonu literárních pojmů* Pavera: „napínavost, zobrazování neobyčejných životních osudů a dramatických událostí, avšak málo pravděpodobných, bez prvotní motivace a bez hlubšího rozboru psychiky postav s cílem pobavit čtenáře a působit na jeho city.“³⁷ Sylva Fischerová ve svém článku *Starodávnyj a moderní plevel: pokus o vymezení* problematizuje takto zjednodušující „učebnicové“ vnímání populární literatury a uvádí příklad, dle kterého se tato vyznačuje „konvenčností, syžetovými schémata a stereotypy (...), orientací na dobrodružný děj a atraktivní náměty, přičemž jako celek prý postrádá tvůrčí invenci.“³⁸ Doplnjuje, že v pohledu současných teoretiků je v otázce populární literatury kladen důraz hlavně na „vědomě druhotný proces tvorby“³⁹ obnášející bohatství odkazů na kánon, což je jev, který bude v této práci rovněž výborně viditelný. K nařčení z nedostatku tvůrčí invence se Fischerová vyjadřuje takto: „Horizont očekávání čtenáře paraliterárních děl podle Couegnase vypadá následovně: žánr přináší potěšení z konformity a opakování, v tomto rámci se nic méně čeká na potěšení z novosti, čtenář chce být *překvapen*, což je pro fungování paraliterární narativity zásadní.“⁴⁰

Dělení literatury na uměleckou či vysokou, lidovou a populární zde dává smysl, neboť tato práce se zabývá obdobím, kdy literatura díky rozvoji tisku a gramotnosti přestává být výsadou elit a širší publikum již není odkázáno pouze na folklórní tvorbu, nýbrž je mu nabízena právě literatura populární. Lze očekávat, že parafráze klasických děl určených širším vrstvám čtenářů budou do textu původně „vysoké“ literatury elit vetkávat populární prvky, a bude zajímavé tento proces sledovat. Zároveň však kvůli vysoké propojenosti s touto vysokou literaturou budou pravděpodobně některé tyto populární prvky utlumeny. Proto by bylo těžké okruh zkoumaných děl vymezit jenom na základě těchto prvků „popularizačních“. Z toho důvodu jsem se rozhodl obrátit se zároveň i k osobám autorů a záměru tvůrců těchto děl. Rekonstrukce záměru autora je činnost, jež byla řadou literárních teoretiků problematizována, a není ani mou ambicí se pouštět do podrobných interpretací, jejichž cílem by bylo odhalit nevyslovené záměry spisovatelů. Domnívám se ale, že podle několika objektivních kritérií lze stanovit, zda mělo to či ono dílo formální náležitosti populárního díla. Těmi jsou především jazyková a fyzická dostupnost díla. Pro zjednodušení pak budu předpokládat, že jazykově dostupné bylo takové dílo, které je psané japonsky a je zapsáno převážně slabičnou abecedou a při výskytu složitějších čínských znaků využívá k doplnění jejich čtení opět slabičnou

37 Pavera; Všeticka, 2002, s. 284.

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

39 Tamtéž, s. 24

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

abecedu. Za fyzicky dostupné dílo pak budu považovat takové dílo, které vyšlo tiskem. Tato podmínka vyloučí některá rukopisná díla, avšak zároveň znamená, že budou zkoumána pouze taková díla, u kterých jejich nakladatelé předpokládali přinejmenším navrácení investice, tzn. předpokládali alespoň nějakou míru popularity, kterou jinak mnohdy nelze jednoznačně ověřit. Vedlejším kritériem pak může být i to, zda byl autor díla zároveň autorem jiných děl s podobnými prvky populárnosti.

Tímto je v zásadě definován charakter výsledných děl, avšak ještě je třeba vymezit okruh děl zdrojových, ze kterých budou zkoumané parafráze vycházet. Byť například Hellen McCullough do své antologie *Classical Japanese Prose* jednoduše volí díla z „klasického období“, které definuje jako dobu, kdy převládaly kulturní a estetické hodnoty heianského dvora, a klade je do doby mezi devátým a sedmáctým stoletím,⁴¹ to, jaká díla jsou označována za klasická, je otázkou toho, jaký literární kánon je zrovna tím převládajícím, a logicky se tak vnímání klasických děl proměňuje. Touto problematikou se zabývá kolektivní monografie *Inventing the Classics: Modernity, National Identity, and Japanese Literature*, kterou editovali Haruo Shirane a Tomi Suzuki. Shirane ve svém úvodu k této monografii uvádí řadu různých aspektů, které ovlivňují kanonizaci děl, jako jsou například jejich komentování, využití ve školních osnovách, zařazování textů do antologií, jejich využití v ideologických systémech a podobně.⁴² Vzhledem k tomu, že jednak docházelo k proměnám kánonu, ale zároveň existovala i řada různých kánonů soupeřících, což Shirane dále popisuje ve svém článku *Curriculum and Competing Canons*⁴³ v téže monografii, rozhodl jsem se, že upustím od definice klasiky na základě vlastností těchto textů a omezím se prostě na narativní texty období Heian (794–1185). Ty se mimochodem největšího ocenění dočkaly až v období Meidži, jak popisuje Suzuki ve svém článku *Gender and Genre: Modern Literary Histories and Women's Diary Literature*.⁴⁴ Nakonec možná i samotné zjištění, které heianské texty byly nejčastěji parafrázovány, snad pomůže odhalit, která díla měla jaký význam pro autory populární literatury. Parafrázována byla samozřejmě i pozdější narativní díla, ale ta jsem se rozhodl vypustit především z praktického důvodu nutnosti omezit objem literatury a také z toho důvodu, že období Heian je od období Edo odděleno několikasetletým obdobím vlády vojenské vrstvy, často obecně shrnovaným jako „japonský středověk“, a návrat autorů období Edo až k literární tradici období Heian je pak výrazněji vědomým čerpáním z relativně daleké minulosti, spíše než plynulým navázáním na méně vzdálenou literární praxi, což je pro účely této práce zajímavé.

41 McCullough, *Classical Japanese Prose: An Anthology*, 1990, s. 1.

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

43 Viz Shirane, *Curriculum and Competing Canons*, 2000.

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

2.2 Pojmy označující typy děl a tvůrčí strategie

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

Nyní je potřeba vyřešit základní otázku, zda je v práci pro použití takovýchto pojmů vůbec prostor. Již ze stručného přehledu prací o *Nise Murasaki inaka Gendži*, jež je těžištěm této práce, vyplývá, že označení typu adaptace nebo parodie zde není možné jednoduše využít bez dalšího upřesňujícího vysvětlení, protože by to bylo nutným zjednodušením, které z podstaty zaměření této práce není žádoucí. Proto bych se podobným označením rád vyhnul, ale zároveň chápu jejich hodnotu pro snadnější ukotvení díla v rámci zažitých žánrů a konceptů. Nebudu je tedy používat jako termíny označující žánr či podstatu celého díla, ale jako označení strategií, případně jako komplexů strategií, u nichž se pokusím ověřit, zda v dílech byly použity, resp. do jaké míry.

2.2.1 Adaptace

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

L. Pavera v *Lexikonu literárních pojmů* píše:

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

45 Pavera; Všetická, 2002, s. 10.

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

Linda Hutcheon říká, že adaptace někdy, byť ne vždy, obnáší i změnu média a otázku média jako materiálního prostředku vyjádření adaptace považuje za zásadní⁴⁶ a na konkrétních příkladech adaptací, jež obnášejí změnu média, ilustruje využití několika adaptačních strategií. Snad právě proto, že se Hutcheon podrobněji zabývá i otázkou specifičnosti jednotlivých médií, tedy toho, do jaké míry jsou postupy v tom či onom díle ovlivněny zákonitostmi média, jímž jsou přenášeny, uvádí téměř výhradně takové případy, kde dochází ke změně média. Zabývá se tak přechody mezi *předváděním* a *vyprávěním*, případně přechodem mezi více formami *předvádějících* médií (například přechod mezi filmem a muzikálem) či dokonce přechodem mezi interaktivními a jinými médii.⁴⁷ Adaptace literárních děl v jiných literárních dílech tak zůstávají mimo její zájem, byť bychom zajisté dokázali sledovat například specifičnost nejen jednotlivých médií, ale i jednotlivých žánrů. V zásadě ale budeme určitou změnu formy sledovat u všech druhů adaptace.

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

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

Pro lepší pochopení adaptačních strategií je také zajímavé zamýšlení nad jejich účelem. Hutcheon vidí přitažlivost adaptací v jejich míšení repetice a jinakosti či povědomých prvků a inovace – a půjčuje si i myšlenku G. Kublera, když říká, že

46 Hutcheon, 2006, s. 34.

47 Viz tamtéž, s. 38–52.

48 Tamtéž, s. 36–37.

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

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

lidé jsou vždy rozpolčení mezi touhou navrátit se ke známému vzorci a touhou se mu vymanit útekem k nové variaci.⁵¹ Mimo to se věnuje i motivacím autorů adaptací, jež vidí jako velmi rozmanité, sahající od záměru adaptovaný text nahradit či zpochybnit, přes snahy o vypůjčení „kulturního kapitálu“ originálu či prosazení své ideologie až po touhu vzdát adaptovanému dílu hold.⁵² Předpokládám, že pokud budeme schopni u využití jednotlivých strategií odhalit či alespoň odhadnout jejich motivaci, bude jejich popis o to přesnější.⁵³

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

2.2.2 Sekai a šukó

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

Postupy autorů her *kabuki*, kteří kombinovali *sekai* a *šukó*, popisuje například Hattori Jukio ve svém díle *Kabuki no kózó* (Struktura *kabuki*). Pojem *sekai* vysvětluje jako „období či události, ležící v pozadí celého díla a dané penzum postav, které v souvislosti s těmito událostmi vystupují“⁵⁵ a uvádí příklady několika takových *světů* založených na historických událostech (byť se základem pro svět nemusí vždy

51 Hutcheon, 2006, s. 114 a 173.

52 Tamtéž, s. 7 a 91–94.

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

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

55 Hattori, *Kabuki no kózó: Dentó engeki no sózō seisšin*, 1970, s. 69.

stát události historické, ale například i legendární), jako například svět *Soga monogatari* 曾我物語 (Příběh bratrů Soga), ke kterému patří postavy bratrů Džúróa a Goróa a jejich soka Sukecuneho, svět *Gikeiki* 義経記 (Zápisky o Jošicunem), ke kterému patří samozřejmě Jošicune z rodu Minamoto, ale také jeho pomocníci Benkei, Tadanobu či Kiiči Hógen, svět *Taiheiki* 太平記 (Kronika velkého míru) tradičně s postavami ašikagského vazala En'ji Hangana, jeho ženy Kaojo Gozen a válečníkem Nittou Jošisadou, stojícím na druhé straně konfliktu severního a jižního dvora, či svět *Taikóki* 太閤記 (Zápisky odstoupivšího regenta)⁵⁶ s postavami Mašiby Hisajošiho (odkaz na Tojotomiho Hidejošiho), Ody Harunagy (odkaz na Odu Nobunagu) a Takeči Micuhideho (odkaz na Akeči Micuhideho).⁵⁷

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

Hattori spatřuje v takovémto novém předvádění již existujícího materiálu jeden z principů japonského tradičního umění celkově a říká, že vymyslet a naroubovat *zápletku* do existujícího *světa* bylo otázkou autorské kreativity. Postupem času se

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

57 Hattori, 1970, s. 69.

58 Tamtéž, s. 70.

59 Tamtéž, s. 70.

60 Tamtéž, s. 71–72.

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

2.2.3 Parodie

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

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

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

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

63 Dentith, *Parody*, 2000, s. 193.

64 Tamtéž, s. 188.

65 Tamtéž, s. 7.

66 Tamtéž, s. 9.

literárním postupem, nikoli svébytným žánrem),⁶⁷ můžeme za parodie označit jak díla, která jsou celá parodiemi děl jiných, tak i drobné parodické aluze, které jsou součástí děl, která bychom jako celky za parodie neoznačili. Mimo to, jaký rozsah výsledná parodie má, můžeme sledovat i to, v jakém rozsahu bylo zpracováno parodované dílo, případně jak věrně a rozeznatelně je imitováno.

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

Kontextem vzniku může být ovlivněna například další proměnlivá stránka parodie a to, zda působí konzervativně nebo subverzivně, tedy zda je namířena proti okrajovému či proti majoritnímu proudu. Dentith také sleduje souvislosti mezi způsobem využití parodie a tím, zda vzniká ve společnosti otevřené či uzavřené, zda je společnost sebevědomá nebo má pocit jisté opožděnosti a tvrdí, že vznik parodií je například podpořen i silnější stratifikací společnosti.⁷²

Co se konkrétních postupů parodie týče, hovoří Dentith o tom, že „akt parodie musí nejprve obnášet identifikaci charakteristického stylistického zvyku či manýri-smu a jeho následné komické zviditelnění.“⁷³ Hutcheon parodii definuje jako „imi-

67 Pavera; Všetická, 2002, s. 267.

68 Dentith, 2000, s. 31.

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

70 Tamtéž, s. 95.

71 Tamtéž, s. 95.

72 Dentith, 2000, s. 29–31.

73 Tamtéž, s. 32.

taci s kritickým ironickým odstupem⁷⁴, avšak zdůrazňuje snahu parodie od své předlohy se odlišit.⁷⁵ Zde tedy vidíme důležité strategie jak imitace a zveličení, tak odlišení. Další postup využívaný v parodii popisuje ve svém díle *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance* Michail Bachtin, když mluví o *snižování*, jež vnímá jako hlavní zvláštnost groteskního realismu (tzn., nejedná se o postup výlučně využívaný pouze v parodii). Říká, že jde o „převádění všeho vysokého, duchovního, ideálního, abstraktního do materiálně tělesné roviny, do sféry země a těla v jejich nedílné jednotě.“⁷⁶ Toto zaměření na „materiálnost, tělo a tělesný život (jídlo, pití, vyprazdňování aj.)“⁷⁷ ve středověkém lidovém umění dále vysvětluje:

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

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

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

Funkce snižování se tedy také mění v závislosti na jeho kontextu. Bachtinova práce je sice zaměřena na evropskou tvorbu, ale vzhledem k tomu, že i v kontextu japonského populárního umění období Edo se s jevem snižování setkáme také, bude zajímavé ověřit, zda Bachtinův přístup bude aplikovatelný i zde. V Japonsku tato funkce do velké míry souvisí s využíváním takzvané dynamiky *ga/zoku*, která se konkrétně projevuje v estetické strategii⁷⁹ *jacuši*, která bývá v souvislosti s paro-

74 Hutcheon, 2000, s. 37.

75 Tamtéž, s. 38.

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

77 Tamtéž, s. 20.

78 Tamtéž, s. 22–23.

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

diemi období Edo často zmiňována. V souvislosti s ní pak zmíním i strategii *mitate*, jež bývá často pojednávána společně s *jacuši* a někdy dochází i k jejich záměnám.

O dynamice *ga* 雅 a *zoku* 俗 (vznešené a lidové)⁸⁰ hovoří například Nakano Mitsuhoši v úvodní části svého díla *Edo bunka hjóbanki: ga zoku júwa no sekai* (Komentáře k edské kultuře: svět harmonie *ga* a *zoku*). Nakano nabízí nový pohled na kulturu období Edo a vymezuje se proti zažitému pohledu dnešní doby, že největší kulturní vrcholy tohoto období přišly v érách Genroku (1688–1704) a Bunka-Bunsei (1804–1830).⁸¹ Tvrdí, že obdobím, které je pro edskou kulturu nejtypičtějším, je období 18. století, což vysvětluje právě dynamikou konceptů *ga* a *zoku*. Kulturu *ga* charakterizuje jako zaměřenou na tradici, která klade důraz na vznešenost či vytríbenost podstaty věci, a tvrdí, že tato převládala v 17. století, kdy kulturní centrum Japonska ještě stále leželo v oblasti Kamigata 上方⁸². Kulturu *zoku* vnímá jako zaměřenou na vše nové a oceňující lidskou vroucnost. Kultura *zoku* dle Nakana naopak převládala v pozdním období Edo, tedy od začátku 19. století. Význačnost kultury 18. století, či přesněji období mezi lety 1716 a 1801, které je ohraničeno reformními érami Kjóhó a Kansei, spatřuje v tom, že jde o dobu, kdy tyto dva koncepty fungovaly v harmonii a existovala snaha zachovat lidský aspekt v rámci *ga* a jistou vytríbenost v rámci *zoku* a tuto dobu označuje „obdobím zralostí“ kultury období Edo, zatímco, drže se přirovnání k vývoji člověka, předcházející období nazývá formativním a následující obdobím stáří.⁸³

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

V poezii byly populárními žánry haikai, *senryú* (satirická haiku), *hjóka* (bláznivá poezie) a *kjóši* (bláznivá čínská poezie); v dramatu to byly džóruři a kabuki – v protikladu k nó, které se stalo vytríbenou či klasickou formou dramatu v období Edo – a v próze se mezi ně řadily *kanazóši* (sešity v kaně), *ukijozóši* (sešity prchavého světa), *kibjóši* (satirické a didaktické obrázkové knížky), díla žánru *šarebon* (knížky vtípu a stylu), *gókan* (svázané ilustrované knížky), *jomihon* (knížky ke čtení) a *kokkeibon* (humorné knížky). Vytríbená literatura naopak sestávala ze zaběhnutých autoritativních žánrů jako čínská poezie (*kanši*), čínská próza (*kanbun*), klasická poezie (jednatřicetislabičná waka) a *gikobun* (neoklasická

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

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

82 Oblast s centry v Kjótu a Ósace.

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

84 Shirane, 2008, s. 41.

próza). Tyto elegantnější žánry, jejichž tradice sahala až do dob starověku a jež se více zabývaly aristokratickými tématy (jako příroda, čtyři roční období nebo láska), výrazně pracovaly s klasickou čínštinou či klasickou japonštinou.⁸⁵

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

2.2.4 Jacuši a mitate

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

Podle nejjednodušší a značně provizorní definice, kterou nabízí například Jamašita Noriko v úvodu publikace *Zusecu mitate to jacuši: Nihon bunka no hjógen gihó* (*Mitate a jacuši* v ilustracích: Techniky vyjádření japonské kultury), je technika *mitate* „napodobení jedné věci věcí jinou“ a technika *jacuši* je „zjednodušení a moderní vyjádření něčeho oplývajícího autoritou dávných časů.“⁸⁶ V téže publikaci v článku nazvaném *Mitate to jacuši no teigi* (Definice *mitate* a *jacuši*) se pak problematikou těchto pojmů zabývá podrobněji Šindó Šigeru. Ten se ani tak nesnaží o jednoduchou definici obou pojmů, jako o vytyčení podmínek, které oba koncepty, jež se podle něj zásadně liší, vymezují. U *jacuši* vidí Šindó jako zásadní transformaci látky a uvádí, že na obou stranách procesu *jacuši* mohou stát pouze osoby (tedy předobraz i výsledný objekt musí být osoba, přičemž výsledkem by měla spíše být osoba generická než konkrétně pojmenovaná). U *mitate* je dle Šindóa základním principem korespondence a jde v zásadě o spojitost dvou objektů na základě asociace, přičemž lze spojit jakékoli předměty (tedy nejenom osoby)

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

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

na základě podobnosti, avšak pokud je výsledným obrazem osoba, měla by to být osoba konkrétní.⁸⁷

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

Celkově můžeme ze zmiňovaných děl usoudit, že *jacuši* je strategií, která objekt z roviny *ga* přenáší do roviny *zoku*, zatímco *mitate* hledá (převážně) v objektech *zoku* podobnost s obrazy z roviny *ga*. Tedy zatímco *jacuši* snižuje, *mitate* hledá souvislost a spíše má tendenci odkazovat směrem nahoru. *Jacuši* má tedy svými tendencemi snižovat blíže k tématu parodie, avšak Haft, i když v souvislosti s *jacuši* o parodii mluví, také podotýká, že tyto termíny nelze brát jako ekvivalentní, což dokládá existencí děl, která pouze přenášejí slavné scény do dobových reálií, čímž se přiblíží dobovému publiku.⁹²

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

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

89 Haft, 2012, s. 66.

90 Tamtéž, s. 44–46.

91 Tamtéž, s. 89.

92 Tamtéž, s. 54.



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

U mnoha děl, která mají ve svém názvu termín *jacuši*, pak skutečně není zřetelný „polemický prvek“ či „kritický odstup“, o kterých mluví teorie parodie, a některá díla, o kterých právě hovoří Haft, skutečně nemají subverzivní nádechy a nepůsobí kriticky ani vůči svým předobrazům, ani vůči většinové společnosti, a někdy jsou dokonce oslavou moderního konzumního života, což také Haft zmiňuje.⁹³ Jsou však i jiné případy, kdy se autoři nezaleknou kulturního kapitálu klasické předlohy a nebojí se klasické příběhy spojit například s erotickým podtextem života v zábavních čtvrtích. Ostrost humoru plynoucího z *jacuši* také velmi závisí na míře inkongruence předlohy a nového „moderního“ zasazení.

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

93 Haft, 2012, s. 67.

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

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

Mitate, jak bylo řečeno, se od *jacuši* liší a jeho funkcí tedy snižování není, byt může mít podobný efekt, pokud dojde k asociaci *vysokého* námětu s objektem *nížším*. Protože však, jak říká Šindó, *mitate* netransformuje, nýbrž asociuje, můžeme využití metaforiky, která na základě formální podobnosti přirovnává nízké k vysokému (či naopak), chápat jako funkci spřízněnou s *mitate*, byt se s takovouto praxí samozřejmě setkáme i mimo Japonsko a mimo jakoukoli souvislost s touto strategií.

2.2.5 Překlad

Závěrem této pojmoslovné části bych se rád krátce zastavil u překladu. Slovo překlad, stejně jako výše rozebíraná slova adaptace či parodie, může být použito jak pro označení postupu, tak pro označení jeho výsledného produktu. I zde zůstanu

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

95 Haft, 2012, s. 66–67.

96 Tamtéž, s. 67.

97 Kató, *Bungaku no jacuši*, 2008, s. 5.

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

u popisu překladu jako souboru postupů, neboť považuji za užitečnější popsat a analyzovat jednotlivé elementy díla než se dílo snažit zasadit do určité vymezené kategorie. Ošemetnost kategorizování děl je patrná například i v Mostowově recenzi již zmiňovaného díla R. Clements *A Cultural History of Translation in Early Modern Japan*, kde autorka některá díla, která budu zkoumat i já, nazývá překlady. Joshua Mostow jí vytýká, že její vymezení „překladu“, jak jej vnímá ona, tedy „reflexe zdrojového textu v jiném jazykovém médiu, která zachovává většinu dějové linky či podstatného obsahu“⁹⁹, není dostatečně precizní a uvádí případy sporného zařazení, případně vynechání některých děl.¹⁰⁰

Stanovit jedinou definici pro to, co je to překlad, je velmi problematické. Clements se ve svém díle, které je mimo jiné důvodem, proč se zde pojmem překlad zabývám, pochopitelně o jisté vymezení termínu snaží. Vzhledem k tomu, že se zabývá nejen překlady z čínštiny či holandštiny, ale také překlady děl psaných klasickou japonštinou do japonštiny lidovější, potřebuje do termínu zahrnout více než jen překlad chápaný běžně jako „literární dílo přeložené do jiného jazyka“, což je definice překladu ve Slovníku spisovného jazyka českého.¹⁰¹ K tomu si bere na pomoc stať Romana Jakobsona „On Linguistic Aspects of Translation“, ve které autor předkládá tři způsoby překladu verbálních znaků:

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

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

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

Clements se rozhodla omezit své zkoumání na první dvě kategorie, i když uznává, že v Tokugawském Japonsku byl běžný i intersemiotický překlad, který lze vidět například v ilustrovaných edicích klasických příběhů.¹⁰³ Jak jsem již několikrát uvedl, ve zkoumané literatuře se objevují ilustrace jako její nedílná součást, takže se budu věnovat i této transmutaci. Pojem překladu pro mě však stále zůstává problematickým, protože byť by se za ten či onen způsob „interpretace verbálních znaků“ dalo považovat leccos, domnívám se, že v kontextu citovaného Jakobsonova díla, kde hovoří například o možnostech přesného převodu významu z jednoho jazyka do druhého a říká, že „[v]eškerá kognitivní zkušenost a její klasifikace je sdělitelná

99 Clements, 2015, s. 15.

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

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

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

103 Clements, 2015, s. 14.

ve kterémkoli existujícím jazyce,¹⁰⁴ překlad vyznívá více jako technická než kreativní disciplína a v tomto významu naopak označuje díla, která jsem se rozhodl ve své práci nezkoumat. Jakobson v závěru své stati pojednává ještě o překladu poezie, který ve své úplnosti považuje za nemožný, a hovoří tak namísto překladu o „kreativní transpozici“, kde opět nabízí kategorie „intralingvální transpozice“, „interlingvální transpozice“ a „intersemiotická transpozice“.¹⁰⁵ Intralingvální transpozice by byla bližší dílům s vyšší mírou kreativity, avšak opět se domnívám, že v Jakobsonově pojetí se jedná o metodu, jejímž cílem je zachování účinku původního textu, pokud jej není možno přeložit.

Čistým intralingválním překladům by nejvíce odpovídala učená komentovaná vydání, o nichž se později také zmíním, jelikož se ale nejedná o díla populární, rozhodl jsem se je důkladněji nezkoumat a z podobného (byť u díla zabývajícím se překlady pro mě méně pochopitelného) důvodu tato díla podrobněji nezkoumá ani Clements. Překlady, jimiž se zabývá Clements, jsou „překlady lidové“, které podle ní na rozdíl od co nejúsporněji se vyjadřujících digestů (čili zkrácených edic) fungovaly jako „delší narativní čtenářské prožitky, které zrcadlily akt četby *Gen-džiho*, nebo jiných klasických textů samotných“,¹⁰⁶ a jejich společným rysem bylo zachování základních obrysů zdrojového textu s větším množstvím narativního detailu.¹⁰⁷ O díla, jež nejsou pouhými digesty ani doslovnými překlady, se zajímám také, ale s jejich označením za překlady budu opatrný.

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

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

104 Jakobson, 1959, s. 234.

105 Tamtéž, s. 238.

106 Clements, 2015, s. 55.

107 Tamtéž, s. 55.