

Mikeš, Marek

Gendži monogatari a populární literatura období Edo

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. 79-176

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

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/143513>

Access Date: 29. 11. 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.

5 GENDŽI MONOGATARI A POPULÁRNÍ LITERATURA OBDOBÍ EDO

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

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

Pro díla kromě *NMIG* (celkem tři další) jsem vždy vybral pouze jeden úsek k analýze, pro Tanehikovo dílo jsem se při selekci pasáží pro detailní analýzu snažil vybrat vzorek, který je pro dílo jako celek reprezentativní. Proto budu vybírat i další části z pozdějších pasáží, kde lze předpokládat jistou proměnu či naopak stabilizaci autorova stylu. Tento výběr již samozřejmě nelze dělat neutrálně a nutně závisí

na mém chápání toho, co je pro dílo specifické či zajímavé, a také toho, která pasáž tyto hodnoty vystihuje. Přestože v konečném výběru pasáží *NMIG* figuruje nejvíce ukázky z první čtvrtiny díla, které jsem vybral veden snahou zachytit hlavně specifika autorova raného přístupu, který jsem z hlediska využití kreativních strategií posoudil jako nejzajímavější, doufám, že analýza dalších pasáží z pokročilejších fází díla alespoň do jisté míry tuto nerovnováhu vyváží a poskytne o Tanehikově autorských postupech ucelený obraz, jenž bude vypovídající pro celé *NMIG*.

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

5.1 Tvůrčí strategie v úvodních pasážích

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

Příběh vybrané části *GM* jsem rozdělil na 14 událostí, i když u některých lze pochybovat o tom, zda jsou to čistá jádra podstatná pro další příběhový rozvoj. Nicméně vzhledem k tomu, že spíše než počet událostí (který je nutně arbitrární) je zajímavé srovnání mezi zkoumanými díly, začleňuji raději událostí více než méně. Při pojmenování²⁹⁵ postav z *GM* preferuji u jednoslovných označení původní znění, u složitějších pojmenování (která mnohdy popisují i přeložitelné funkce postav) se místy spoléhám na překlad K. Fialy.

(I) Jistý císař z minulé doby si zamiluje Kiricubo, dvorní dámu nižší hodnosti, a ta se proto stane objektem žárlivosti ostatních dam. (II) Kiricubo porodí císaři syna, což je ještě sblíží, ale zároveň vzrůstá zášť ostatních dam, (III) které Kiricubo

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

začnou šikanovat, čemuž se císař snaží zabránit. (IV) Když její syn, princ Gendži, dosáhne věku tří let, koná se na jeho počest slavnost. (V) Později Kiricubo onemocní a na naléhání její matky jí císař povoluje návrat domů. (VI) Záhy se císař dozvídá o smrti Kiricubo a (VII) posílá Gendžiho na dobu smutku do domu matky Kiricubo. (VIII) Koná se pohřeb, kde se matka Kiricubo těžce vyrovnává se smrtí dcery, a ta je posmrtně povýšena. (IX) Císař stále truchlí, což těžce nese matka jeho prvorozeného syna, paní Kokiden. (X) Císař později posílá paní Lučištníkovou, aby zjistila, jak se daří Gendžimu a (XI) vzpomíná na Kiricubo. (XII) Paní Lučištníková vyřizuje matce Kiricubo, že císař je velmi smutný a že chce, aby se s princem přestěhovala do paláce. (XIII) Matka pozvání odmítá, protože se cítí poskvrněna smrtí dcery, a posílá dar. (XIV) Císař od paní Lučištníkové přijímá odpověď a opět vzpomíná na Kiricubo.

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

(1) Paní Tojoši, hlavní manželka šóguna Jošimasy, porodí syna. (2) Hirugao, dvorní dáma paní Tojoši, se svou paní pomlouvá Hanagiri, dvorní dámu, kterou si šógun zamiloval a která s ním čeká dítě. (3) Hirugao se svými služebnými Kikjó a Kogiku pomlouvají Hanagiri a chystají plán, jak ji potrápít. (4) V noci, když jde Hanagiri se služebnou Sugibae do šógunových komnat, znečistí se o nastražené rybí vnitřnosti a (5) Sugibae jí jde pro nové šaty. (6) Když se vrátí, zjišťuje, že Hanagiri je zamčená v chodbě, (7) kde ji později v noci objeví šógun. (8) Ten zjišťuje, že je to práce Hirugao, (9) a tak nechá Hirugao, aby si vyměnila pokoj s Hanagiri, aby měl svou milou blíže. (10) V noci neznámý padouch zavraždí Hirugao, když si ji v důsledku výměny komnat splete s Hanagiri. (11) Hanagiri porodí syna Micuudžiho,²⁹⁶ (12) kterého si šógun velmi oblíbí. (13) Když je Micuudžimu pět let, je na jeho počest uspořádána okázalá slavnost, což vzbuzuje vlnu žárlivosti. (14) Tojoši předává šógunovi dopis, který prozrazuje nekalé úmysly Hanagiri. (15) Tojoši vysvětluje, že je to podvrh vytvořený Kikjó, která viní Hanagiri ze smrti své paní. (16) Tojoši také vyjadřuje znepokojení ohledně nejasného nástupnictví, ale je ujištěna, že nástupcem šóguna bude jeho prvorozený, Tojošin syn Jošihisa. (17) Hanagiri onemocní a vrací se do svého rodného domu. (18) Šógun se dozvídá o smrti Hanagiri a (19) posílá Micuudžiho na dobu smutku k matce Hanagiri. (20) Končí období smutku, Micuudži se chystá k návratu do paláce a loučí se se svou babičkou, která mu vypráví o pohřbu Hanagiri. (21) Matka Hanagiri posílá k hrobu své dcery služebnou Karugaju. (22) K domu matky Hanagiri přichází zaříkávač, a ta ho zve dál a prosí o zádušní obřady. (23) Zaříkávač pronese proroctví o Micuudžim, a (24) protože tomu se špatně spí, vymění si s ním pokoj. (25) Slu-

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

žebná Sugibae doručí matce Hanagiri dopis od truchlícího šóguna, ve kterém se ptá na Micuudžiho. (26) Matka Hanagiri posílá odpověď a dar. (27) Později, když všichni usnou, je slyšet výkřik. (28) Když se jde matka Hanagiri podívat, zjišťuje, že služebná Karugaja zavraždila zaříkávače spícího v Micuudžiho pokoji. (29) Zjišťuje se, že Karugaja byla ve skutečnosti přestrojená Kikjó, která chtěla pomstít smrt své paní vraždou Micuudžiho, a že zaříkávač, kterého nedopatřením zavraždila, byl její starší bratr.

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

V obou případech je ve vybraném úseku příběh na rovině vypravěče prezentován chronologicky, i když se postavy obou děl ve svých promluvách (vcelku nevyhnutelně) vracejí k událostem, které se chronologii vymykají. Obě díla také mají vypravěče heterodiegetického²⁹⁷ a v případě *GM* můžeme vypravěče označit za relativně skrytého. Pronáší sice občas obecné hodnotové soudy jako „Loučení s blízkým zesnulým je vždy spojeno s hlubokým zármutkem,“²⁹⁸ ale ucelenou konstituci vypravěče jsem nezaznamenal. Satoko Naito vypravěče *GM* popisuje jako velmi všímavou a možná až příliš zvědavou dvorní dámu, což se také projevuje v užití honorifických výrazů, a rovněž uvádí, že se nejedná o vyprávění striktně ve třetí osobě, jelikož myšlenky a emoce postav jsou prezentovány jakoby v první osobě.²⁹⁹ Situace vypravěče je složitější v *NMIG*. V samotném narativním textu je vypravěč také skryt, ale vystupuje v paratextu. V předmluvě se píše, že v Edo žila dívka, které říkali Murasaki, a ta se rozhodla, že když už jí říkají jménem dávné autorky *GM*, zkusí také něco napsat, a tak po nastudování patřičné literatury napsala „*Vesnického Gendžiho*“. Myšlenka toho, že by autorkou byla prostá dívka z Edo, není dále rozvíjena, ale v poznámkách k textu ke čtenářům promlouvá autor v první osobě a vysvětluje například některé změny v *NMIG* oproti původnímu *GM*. Píše například: „Autor dodává: Tahle Hirugao je vytvořena dle příkladu dámy Kóróden, ale to, že byla zavražděna padouchem, je zcela mou invencí.“³⁰⁰ Zda byly dobovým čtenářstvem poznámky autora (v té době běžná praxe) vnímány jako součást díla nebo odděleně, není dnes dost dobře možné ověřit, ale i když jsou tyto poznámky prezentovány jako poznámky empirického autora, vzniká zároveň dojem vypravěče, který udržuje kontakt se čtenářem a je si vědom své fabulace.

Text *NMIG* je protkáán dlouhými přímými řečmi postav, a i když *GM* na dialogy také není chudé, je zde citelný posun od *vyprávění* k *předvádění* a s ním související dramatizaci, kdy mnoho informací nezprostředkovává svým vyprávěním vypravěč, nýbrž postavy ve svých promluvách. Tento posun je ještě zdůrazněn důležitou

297 Vypravěč není postavou přítomnou ve vyprávění.

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

299 Naito, *Genji monogatari and its reception*, 2016, s. 129.

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

obrazovou stránkou. Ilustrace sice nepředávají samy o sobě informace o událostech, nicméně je doplňují a hrají významnou roli při vykreslování *existentů*, tedy postav a prostředí, jejichž popisu se tak psaný text téměř nevěnuje. Analýza obrazového materiálu bude následovat po analýze událostí a postav.

5.1.1 Události

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

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

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

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

Události *GM*, které nemají v *NMIG* ekvivalent, což znamená, že byly z vyprávění vypuštěny, jsou očíslovány IX, XI a XIV. Jsou to všechno události týkající se císaře a všechno jsou ne fyzické akce vzpomínání nebo truchlení. Je možné uvažovat o tom, že tyto události mají z hlediska otevírání možností dalšího vývoje menší *jádřovost* než ostatní, a je možné, že byly vypuštěny proto, že dění nedodá-

vají dostatek dynamiky. Důsledkem na každý pád je to, že postava císaře, potažmo šóguna (příběh je přenesen do jiné doby), tak v *NMIG* ustupuje do pozadí a není tak psychologicky prokreslena, což bude zajímavé hlavně při pohledu na ilustrace, který bude následovat.

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

Události *NMIG*, které byly nově vymyšleny autorem, jsou pod čísly 1, 5, 7, 10, 14, 15, 21, 22, 24, 27, 28 a 29. Událost číslo 1, tedy narození nástupce trůnu, logicky vyplývá i z příběhu *GM*, ale není tam explicitně zmíněna. Její zařazení může být autorovou snahou hned v úvodu určit směr, jakým se dílo bude ubírat. V původním rukopisu *NMIG* údajně začátek mnohem více kopíroval úvod *GM*, ale ve finálním vydání byl úvod změněn. Jamaguči Takeši interpretuje toto rozhodnutí tak, že dílo „bylo příliš cítit originálem“³⁰¹ a také Noguči Takehiko na tomto příkladu ilustruje odklon *NMIG* od parodických tendencí ostatních adaptací *GM*.³⁰² Události 5 a 7 jsou detaily šikany Hanagiri. Celá šikana, která je v *GM* popsána jen na pár řádcích (III, cca 250 znaků), je v *NMIG* vylíčena velmi detailně v událostech 3–9 asi v 2500 znacích. Toto svědčí opět o tom, že vcelku bezvýznamný konflikt z *GM* je zde využit naplno a jsou přidány i nové podrobnosti. Událost číslo 10 je vražda, která se v začátku *GM* nevyskytuje, 14 a 15 jsou intriky, události 21, 22 a 24 jsou přípravou podmínek pro dramatické finále a události 27–29 jsou samotné vyvrcholení obnášející další vraždu a odkrytí falešné identity.

Z výše uvedeného vyplývá, že události přidané v *NMIG* jsou převážně velmi dramatického charakteru, konkrétně šikana, vraždy a intriky. Tyto (tehdy) populární prvky jsou navíc na začátku druhého dílu protkány i dobovou ideologií. Poněkud neuvěřitelně a repetitivně působící zápletko, kdy muž, který nedopatřením zavraždí špatnou osobu, je potom stejným nedopatřením zavražděn sám, je zde vysvětlena působením karmického zákona a skýtá tak čtenáři mimo vzrušení i morální ponaučení.

301 Jamaguči, 1972, s. 366.

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

5.1.2 Postavy

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

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

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

Na řádcích 1–6 jsou postavy první kategorie, kde je korespondence mezi postavami obou děl jasná. Postavy, které hrály nejvýznamnější roli, zůstávají zachovány prozatím bez velkých změn. Šógun odpovídá císaři a jediným jeho úkolem je zamilovat se do níže postavené dámy, oblíbit si jejího syna a později pro svou milou truchlit. Podobným způsobem se v obou dílech vyskytuje dáma milovaná vládcem, její matka, její žárlivá sokyně a jejich synové. Funkce těchto postav je z mého pohledu hlavně udržování dějové linky původního příběhu. S tím je také spojena funkce navození atmosféry starého příběhu o princích Gendžim – část čtenářstva mohla znát původní příběh z různých zjednodušených edic a o hlavních postavách věděla. Postavy této první kategorie však jsou zřídka zcela ekvivalentní. Například na postavě šóguna můžeme vidět, že základní funkce v příběhu vykonává stejně jako císař v *GM*, avšak velmi jsou posíleny scény, kde řeší konflikty, a utlumen je jeho emocionální potenciál, což budu ještě popisovat dále.

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

Postavy třetí kategorie, které nemají v původním díle žádný ekvivalent, služebné z řádků 10 a 11, mají rovněž funkci škůdců, pro které je v *GM* málo předloh. Jejich chování, kdy se mstí za smrt své paní, je poplatné dobové zálibě v příbězích o pomstách, proto snad také bylo důležité, aby byly v podřízeném postavení k některé z ostatních záporných postav, aby mohly jednat ve jménu zachování loajality pánovi i po jeho smrti (další dobové klišé). Vypuštění postavy na řádce 12 mohlo být buď jejím prostým přehlédnutím, jelikož je v první kapitole *GM* zmíněna jen jednou, nebo ji fakt, že vystupovala jako pomocnice paní Lučištníkové (byla by tedy pomocnicí služebné), učinil v autorových očích nepoužitelnou pro *NMIG*.³⁰³

Svět *GM* je zasazen do desátého století, do doby, která údajně v autorčině době byla považována za zlatý věk.³⁰⁴ Ačkoli dílo začíná slovy „Za panování jistého císaře – kdo ví, který to byl“³⁰⁵ a konkrétní datum nikdy zmíněno není, lze na základě různých detailů³⁰⁶ usoudit, že začátek díla se odehrává mezi lety 901 a 923 a onen císař dobou vlády pravděpodobně odpovídá historickému císaři Daigovi, jak dokládá například Richard Bowring.³⁰⁷ Za většinou postav však reálný obraz nenajdeme a ani u císařů historická data neodpovídají. Zvláštní snaha byla věnována nalezení historické postavy, která se stala předobrazem pro prince Gendžiho, avšak ani tu nelze jednoznačně určit. Ivan Morris ve svém díle *The World of the Shi-*

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

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

305 Murasaki Šikibu, svazek 1, 2002. s. 45.

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

307 Bowring, 2004, s. 20.

ning Prince zmiňuje, že mezi kandidáty na Gendžiho předobraz byli mnozí, včetně Fudžiwara no Korečiky 藤原伊周, známého básníka Ariwara no Narihiry 在原業平, či dokonce nepravděpodobného Po Tü-iho 白居易, ale dodává, že novějším trendem ve vědeckých kruzích je spíše vidět v Gendžim kombinaci různých osobností a jejich kvalit a vlastností, jako je právě Korečika a jeho vzhled a osobnost, Fudžiwara no Mičizane 藤原道真 a jeho umělecké dovednosti či dokonce Fudžiwara no Mičinaga 藤原道長, současník Murasaki Šikibu, jehož politická moc se může zrcadlit v Gendžiho moci v pozdějších částech knihy.³⁰⁸

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

Nutno dodat, že co se postav týče, není *GM* jediným zdrojem inspirace. Například ve jménech postav šóguna Jošimasy a jeho syna Jošihisy nevidíme žádné spojení s heianským příběhem. Je to proto, že se jedná o historické postavy osmého a devátého ašikagského šóguna. Zde však nezáleží tolik na jejich historicitě, jako na tom, že jsou součástí *světa (sekai) Óninki*, stejně jako například Jošimasova manželka Hino Tomiko 日野富子, která se angažovala v nástupnickém sporu Jošimasova bratra Jošimihio a syna Jošihisy ve prospěch svého dítěte. Zde je dobře vidět kombinace *zápletky GM a světa Óninki*. Paní Tojoši, ve svém jméně totiž nese kromě znaku ze jména paní Kokiden i znak ze jména Hino Tomiko. Spojitost nástupnického sporu, ve kterém se angažovala Hino Tomiko také mohl být článkem, který ji spojuje s paní Kokiden, jež (byť relativně okrajově) dává najevo svou nervozitu ohledně toho, zda náhodou Gendži, císařův oblíbenec, nakonec nedostane přednost před jejím synem, který je právoplatným nástupcem. Spojení těchto dvou podobných situací by se dalo považovat za ukázkou techniky *mitate* v literatuře a je možné, že tato podobnost na začátku díla mohla stát i za volbou použít jako *sekai* právě svět *Óninki*.

Krátkým pracovním závěrem tedy může být, že hlavní postavy *GM* doznávají menších změn a zachovávají tak směřování a atmosféru původního díla. V tomto ohledu však bude zajímavé sledovat vývoj hlavního protagonisty *NMIG* Micuudžiho (Gendži v *GM*), který je však v prvním díle dítětem, a hraje tak prozatím velmi pasivní roli. Postavy, které hrají v *GM* menší role, bývají výrazněji měněny a mohou se dostat i dočasně do popředí. Ze zatím velmi omezeného vzorku lze říci,

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

že mohou být založeny na nějakém atraktivním rysu (zášť vůči Kiricubo, věštba) a mají tendenci být postavami, které hlavním „hrdinům“ škodí. Škůdcovství lze zatím přiřknout i postavám, které jsou v *NMIG* zavedeny nově, bez předobrazu v *GM*. To lze vysvětlit tím, že v *GM* nenalezneme vyloženě negativní postavy a zlé síly zde mívají spíše abstraktní podobu, což pravděpodobně pro masové čtenáře 19. století nebylo tak atraktivní. Kombinace existující *zápletky a světa* bylo běžným postupem a můžeme říct, že využití (čtenářům povědomého) *světa Óninki* rovněž pomohlo polarizovat méně závažné konflikty z *GM* a zároveň pomohlo starý příběh historicky trochu přiblížit (válka Ónin probíhala v letech 1467–1477), ale zároveň se vyhnout zasazení do cenzurou zakázaného období vlády Tokugawů.

5.1.3 Ilustrace

Jakékoli obrazové znázornění *Gendži monogatari* můžeme již z podstaty chápat jako svého druhu parafrázi. Tím nejstarším dochovaným obrazovým znázorněním (a vlastně i zápisem částí) *Gendži monogatari* je svitek nazývaný *Gendži monogatari emaki* 源氏物語絵巻 (Obrazový svitek Příběhu prince Gendžiho)³⁰⁹ z první poloviny dvanáctého století. Ten však není zachován celý a vzhledem k době vzniku se pochopitelně nejedná o dílo původní autorky, což svitek řadí rovněž mezi parafráze. Je možno namítnout, že i texty *GM*, které jsou dnes k dispozici, nejsou autorčinými rukopisy, avšak na rozdíl od obrazového svitku se nejedná o interpretativní díla, a ačkoli vycházíme z rukopisných edic ze třináctého století,³¹⁰ můžeme říci, že jsou originálu nejbližší, jak se k němu dnes můžeme dostat.

Nekompletnost svitku *Gendži monogatari emaki* by jeho analýzu velmi ztěžovalo, avšak až to, že se jedná již o heianskou parafrázi, jej staví mimo okruh zkoumaných děl. Zde se tedy zaměřím pouze na parafráze z období Edo. První ucelené ilustrované vydání *Gendži monogatari* období Edo, které vyšlo tiskem, je dílo nazývané *Eiri Gendži monogatari*. Keiko Nakamachi ve svém článku *Genji pictures from Momoyama Paintings to Edo Ukiyo-e* říká, že *Eiri Gendži* svými ilustracemi představuje ikonický mód zobrazení *GM* viditelný v tradičních malbách,³¹¹ a říká, že řada ilustrovaných edic *GM* zachovává kompozici a stylem zobrazení postav konvence malířské školy Tosa 土佐.³¹² Šimizu Fukuko pak v tematice a stylizaci vidí mezi ilustracemi *Eiri Gendži* a obrazy školy Tosa zachycujícími scény z *GM* rozdíly například v tom, že

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

310 Hlavně rukopisy známé pod názvy *Kawačibon* 河内本 a *Aobjōšibon* 青表紙本.

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

312 Tamtéz, s. 178.



Obr. 4: Titulní strany první a druhé části druhého dílu *NMIG* tvořící jeden celek. (ARC Collection, Ritsumeikan University, hayBK03-0644-01 a hayBK03-0644-02)

ilustrace *Eiri Gendži* se mnohem přesněji drží textu *GM* (například postavy mají na sobě oblečeno to, co je popsáno v textu).³¹³

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

Vzhledem ke specifickým formátům *gōkan* nalezneme v *NMIG* ilustrací více. Každý díl *NMIG* je rozdělen na dvě části (dva separátní sešity se sdíleným motivem na měkkých „deskách“ – viz Obr. 4) po deseti listech, které jsou vázány pro masovou produkci typickým stylem *fukurotodži* 袋綴じ, což znamená, že papír je potíštěn pouze z jedné strany a ohnut a svázan tak, že tvoří jakousi „kapsu“, na jejichž vnějších stranách zůstane potisk a prázdná strana zůstane skryta uvnitř překlada. Pět takových papírů tvoří jeden „svazek“ *kan* 巻 a jejich dalším spojením (v tomto

313 Šimizu, *Gendži monogatari hanpon no kenkyū*, 2003, s. 412–413.

případě čtyř, dva na první a dva na druhou část) vzniká *gókan* čili spojený sešit. První stránku tvoří líc prvního ohnutého listu (celý list se nazývá *čo* 丁 a lícni a rubové části se pak říká *omote* a *ura*), další dvojstranu tvoří rub prvního listu a líc druhého listu a sešit pak končí rubovou stranou desátého listu (v japonském označení 10 十 – *katakanové* u stojí za *ura* – v našem pak strana 20). V jednom sešitě tak je k dispozici 9 dvojstran a samostatná první a poslední strana. Běžně nalezneme na každém z těchto prostorů jednu ilustraci, což by odpovídalo jedenácti ilustracím na sešit. V prvním sešitě ale je (a běžně bývá) část prostoru věnována předmluvě a s ní spojené ilustraci, další část potom ilustracím, které sice zobrazují postavy v díle vystupující, ale jsou v relativně statických pózách bez návaznosti na konkrétní události narativu, takže je, stejně jako ilustrace na deskách (případně i na vnitřní straně desek), z analýzy vynechávám.³¹⁴ Tímto se tedy dostáváme k počtu devatenácti ilustrací, které obsahově odpovídají zkoumané pasáži (kterou je zde první díl *NMIG*).

Tyto ilustrace zachycují následující scény:³¹⁵ (1) Tojoši má po boku dvě služebné a baví se s další služebnou Hirugao. (2) Hirugao se svými pomocnicemi Kikjó a Kogiku u nádoby s rybími odřezky plánují ponížení Hanagiri. (3) Hanagiri stojí v noci v chodbě vedoucí k šógunovi Jošimasovi a její služebná Sugibae odnáší její znečištěný šat. (4) Hanagiri stojí na opačné straně téže chodby u zamčených dveří a za rohem je vidět přicházející Jošimasa. (5) Sugibae dřepí u zamčených dveří (za nimiž čeká Hanagiri) a vidíme v ústraní skryté Kogiku a Kikjó. (6) Před Jošimasou je Hanagiri se Sugibae a Hirugao a Jošimasa nařizuje výměnu pokojů. (7) Maskovaný neznámý padouch probodává mečem ležící Hirugao. (8) Sugibae ukazuje Jošimasovi narozeného syna. (9) Hanagiri se (o pět let později) se synem klaní Tojoši a Jošimasovi. (10) Tojoši s Kikjó se spolu tajně baví. (11) Tojoši Jošimasovi předvádí padělaný dopis. (12) Loučení Jošimasy, Micuudžiho a Hanagiri. (13) Posel na koni vyslaný Jošimasou a na stejné stránce zvlášť Sugibae se zprávou o smrti Hanagiri. (14) Neznámý zaříkávač v cestovním úboru. (15) Po konci doby truchlení za Hanagiri posílá její matka služebnou Karugaju k hrobu své zesnulé dcery. (16) Zaříkávač a matka Hanagiri sedí a mluví nad spícím Micuudžim. (17) Matka Hanagiri čte dopis od Jošimasy, který přinesla Sugibae. V pozadí zatím Karugaja omylem propichuje zaříkávače namísto Micuudžiho. (18) Matka Hanagiri s kopím v ruce a služebnými za zády zadržuje Karugaju a zaříkávač opodál krvácí. (19) Sugibae tuto scénu sleduje zvenčí domu.

První a nejočividnější odlišností je rozdíl v množství ilustrací. V tomto případě i v případě ostatních děl je tento rozdíl vysvětlitelný žánrovými konvencemi.

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

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

Zatímco *gókany* v zásadě stojí na propojení textu a ilustrací, knihy žánru *ukijozóši* z přelomu 17. a 18. století mají ilustrací méně. Ilustrované *Eiri Gendži monogatari* nebývá běžně zařazováno do specifické žánrové kategorie, ale není nepodobné dílům žánru *kanazóši* produkováným v 17. století či zmiňovaným *ukijozóši* a ilustrace se v něm objevují v nepravidelných intervalech s několikastránkovými (běžně 4–5 dvojstran) intervaly. *Eiri Gendži monogatari* je pouze jedním (byť prvním) z řady ilustrovaných vydání *GM*, ale se svými 226 ilustracemi je ve své kategorii hned po jednom z děl *Gendži monogatari ekotoba* v archivu Ósacké dívčí univerzity dílem s druhým nejvyšším počtem ilustrací³¹⁶ a nelze tedy říct, že by nižší množství ilustrací bylo případem pouze tohoto díla.

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

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

Ilustrace *NMIG* relativně věrně kopírují příběh popsáný v textu, což jen podporuje tezi, že v dílech formátu *gókan* jsou text a ilustrace silně provázány. Z 29 popsaných událostí jich v ilustracích nenajdeme zachycených devět. Z toho některé jsou obrazově obtížně zachytitelné nebo jsou víceméně spojeny s jinými událostmi,

316 Šimizu, 2003, s. 408.

a tak jejich nezobrazení není překvapivé. To jsou události 8 (šógun zjišťuje pachatele pomocí dedukce), 12 (šógun si oblíbil syna), 24 (Micuudži si vyměňuje pokoj se zařkačem) a 27 (v noci se ozve výkřik).

Událostí, které v ilustracích zřetelně zachyceny nejsou, kdežto v textu zachyceny jsou, tak zbývá pouze pět. První z nich je událost 1, narození šógunova prvního syna. To je však zmíněno jen velmi krátce a je otázkou, zda je považovat za výchozí stav či za první událost, a proto nezařazení této ilustrace nepovažuji za příliš překvapivé. Za signifikantnější považuji nezachycení dalších čtyř událostí. První z nich je událost 5, tedy okázalá slavnost k pátým narozeninám Micuudžiho, která podnítila vlnu žárlivosti a byla by tak zároveň dobrou záminkou pro další skutky vedené proti Micuudžimu a jeho matce a zároveň by to mohla být scéna vizuálně vděčná. Dalšími nezařazenými událostmi jsou události 18 a 19, tedy to, že se šógun dozví o smrti své oblíbenkyně a následné odeslání syna na venkov. Zde by vizuálním náznakem mohlo být vyobrazení spěchajících posílů, kteří pravděpodobně nesou smutné noviny, avšak ani šógun, ani jeho syn samotní zachyceni nejsou. Ve srovnání s císařem, jehož smutku je v *GM* věnováno poměrně mnoho prostoru a tyto scény můžeme vidět i v tradičních ilustracích, zde postava šóguna ustupuje do pozadí a poté, co vyšle Hanagiri zpět do domu její matky, již v prvním díle na ilustraci zachycen není. Poslední nevyobrazenou událostí je událost 26, kdy matka Hanagiri posílá odpověď na šógunův dopis a posílá dar. Zde je vidět, že ačkoli scéně byla v textu věnována pozornost, v dramatickém spádu závěru dílu není již na tuto ilustraci prostor, ačkoli tato komunikace vladaře s pozůstalou matkou hraje v *GM* důležitou roli. Namísto toho je dokonce použita obrazová zkratka a na ilustraci 17 vidíme zároveň jak matka Hanagiri čte dopis a jak je vražděn zařikávač, což představuje časové zhuštění dějů, které v narativu odděluje delší časový úsek (viz Obr. 5).

Další porušení chronologického vyprávění představují ilustrace 10 a 11. Zde vidíme nejprve ilustraci rozhovoru paní Tojoši se služebnou Kikjó, která vyvolává zdání nekalých úmyslů. Až poté je vložena ilustrace Tojoši předkládající padělaný dopis šógunovi. Podle souslednosti ilustrací by se mohlo zdát, že předkládaný dopis je výsledkem spiknutí Tojoši a Kikjó, avšak v textu je nejprve předložen dopis, rychle vyjde najevo, že se jedná o podvrh, a Tojoši poté vysvětluje, jak odhalila zlé úmysly vůči Hanagiri tím, že předstírala, že je s Kikjó na jedné lodi. Zatímco text tedy předkládá spleť piklů s překvapivým vyústěním, ilustrace se o zvláštní efekt postaraly tím, že rámcující událost prezentují až po události vložené, což je dle Suzukiho pro *gókany* běžný postup.³¹⁷

Budeme-li v ilustracích v *Eiri Gendži monogatari* a *NMIG* hledat ekvivalenty, uvidíme, že si víceméně odpovídají ilustrace I a 8, na nichž na obou jsou vladařům předváděni jejich novorození potomci. Kromě samozřejmých rozdílů ve stylu

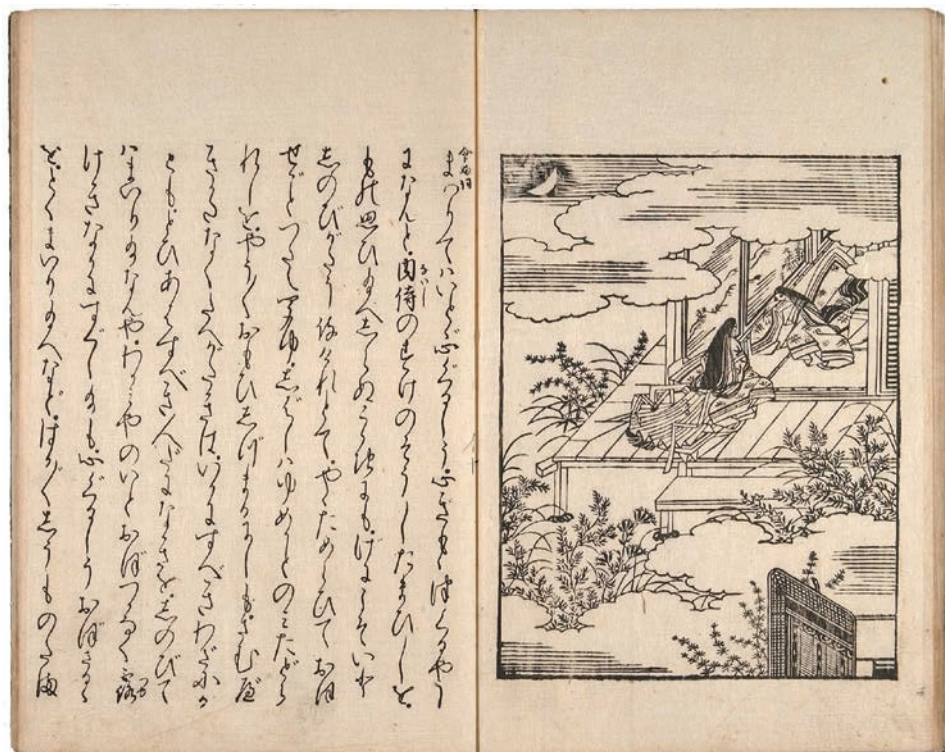
317 Rjútei; Suzuki, svazek 1, 1995, s. 25.



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

ilustrací si můžeme povšimnout dvou zásadních odlišností. Jednou z nich je, že v ilustraci k *NMIG* není přítomna Hanagiri, a druhou je změna prostředí. Zatímco v ilustraci I sedí císař s Kiricubo pravděpodobně v její komnatě, scéna na ilustraci 8 se, soudě podle porodnických potřeb (nože a nádoby na placentu), odehrává v místě porodu a nejspíš tedy těsně po něm, což vysvětluje i to, proč Hanagiri není vyobrazena. Ilustrace zasazená do místa porodu do doby těsně po narození dítěte přidává efekt bezprostřednosti, a naopak ubírá na strnulé formalitě ilustrací *Eiri Gendži monogatari*.

Druhým a posledním částečně ekvivalentním párem jsou ilustrace II a 17, kde na obou dochází ke komunikaci vyslankyně vladaře s matkou zesnulé oblíbenkyně. V *GM* přijíždí paní Lučištníková do domu matky Kiricubo a již neudržená zahrada vypovídá o bezútěšném stavu pozůstalé. Emočně nabitě setkání s matčiny nářky nad krutostí osudu je jedním ze silných momentů první kapitoly, o čemž svědčí i to, že byl zvolen pro ilustraci v *Eiri Gendži monogatari*. Na této ilustraci



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

vidíme dojemný rozhovor dvou dam za měsíčné noci na verandě domu v zarostlé zahradě. Ilustrace v *NMIG* také zachycuje setkání obou dam, avšak postrádá emoční náboj ilustrace *Eiri Gendži monogatari* a namísto zarostlé zahrady (která vyobrazena není) upoutává pozornost v rohu téže stránky vyobrazená vražda, která se setkáním obou dam nesouvisí (Srov. Obr. 5 a Obr. 6). Zde se zdá, jako by autor povinně setkání dam zařadil, ale již spěchal do velkého finále prvního dílu, kde pozůstalá matka předvádí namísto role tragédií zničené staré ženy svou zručnost s kopím, když zadržuje vražedkyni. Emoce zde tedy viditelně ustupují akčnímu vyvrcholení.

5.1.4 Shrnutí

Pokud velmi stručně shrneme hlavní výsledky analýzy prvního úseku, uvidíme, že Tanehiko při své práci s textem *GM* amplifikuje konflikty či jejich náznaky, a pokud přidává vlastní události, jsou to většinou právě dramatické situace. Přidáno je rovněž explicitní morální poučení. Pro postavy sledujeme tři zdroje. Jedním z nich je očekávatelně *GM*, druhým *sekai Óninki* a třetím je vlastní autorova invence. Kombinace více zdrojů v jedné postavě je běžná. Zatímco postavy z *GM* jistým způsobem udržují dějovou linku, spojení s postavami *Óninki* především pomáhá ujasnit vztahy mezi jednotlivými protagonisty. Záporné postavy v tomto úseku vycházejí spíše z méně významných postav se čtenářsky atraktivními rysy, nebo jsou autorem přidány bez vzoru v jiném díle. Ve srovnání s *Eiri Gendži* ilustrace *NMIG* méně zachycují klidnější scény s emotivním nábojem a více pak scény s potenciálem vyvolat napětí. Zvýšení napětí je dosaženo rovněž úpravou pořadí ilustrací oproti pořádku událostí v textu.

5.2 První milostné dobrodružství hlavního hrdiny

Gendži monogatari, ač mnohovrstvé dílo, bývá dnes často vnímáno jako dílo romantické či milostné, což je dobře patrné například na filmových adaptacích díla, kde bývá často neúměrně mnoho prostoru věnováno počáteční části románu, která pojednává o avantýrách prince Gendžiho. Jako jeden z mnoha příkladů takového vnímání *Gendži monogatari* může posloužit i první věta z článku *The Sensualist: what makes „The Tale of Genji“ so seductive* Iana Buruma, který vyšel v magazínu *The New Yorker* k příležitosti vydání nového (v pořadí již čtvrtého kompletního) anglického překladu *Gendži monogatari* Dennise Washburna v roce 2015. Buruma píše: „Mnoho z *Příběhu prince Gendžiho*, veledíla jedenáctého století, které bývá často označováno za první román na světě, je o umění svádět.“³¹⁸ Milostná dobrodružství hlavního protagonisty skutečně stojí v popředí minimálně v první čtvrtině díla, a proto není překvapením, že si jich všímají nejen dnešní tvůrci, ale všímali si jich i autoři období Edo.

Jako další pasáž pro analýzu jsem vybral část textu, která odpovídá druhé polovině druhé kapitoly *GM* nazvané *Hahakigi* (česky *Mizící strom*), ve které princ Gendži, zatím ještě relativně nezkušený mladík, zřejmě inspirován vášnivou diskuzí o ženách se svými druhy ve slavné pasáži „hodnocení za deštivé noci“ (*amajo no šinasadame* 雨夜の品定め), zatouží po mladé manželce viceguvernéra provincie Ijo. Ač předcházející pasáž napovídá, že Gendži se již minimálně věnuje korespon-

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

denci s dámami, je to první milostné dobrodružství explicitně popsané v narativu díla. Zároveň je tento úsek zajímavý i tím, že jej můžeme srovnat se zpracováními v dílech *Fúrjú Gendži monogatari* a *Wakakusa Gendži monogatari*. Stručné srovnání s těmito díly provedu po komparaci *GM* a *NMIG*.

V *GM* zaznamenáme k vybrané pasáži tyto události: (I) Gendži se po rozhovoru o deštivé noci rozhoduje navštívit dům guvernéra provincie Kii, jelikož palác i jeho rezidence leží v zapovězeném směru.³¹⁹ (II) Gendžiho láká setkání s mladou ženou viceguvernéra provincie Ijo, otce pána domu. (III) Po rozhovoru s Guvernérem Kii nemůže Gendži usnout a zaslechne rozhovor Kogimiho s Ucusemi z vedlejší ložnice. (IV) Gendži slyší, jak Ucusemi volá služebnou nazývanou Čúdžó a vstupuje do její ložnice s tím, že jeho titul je také *čúdžó*.³²⁰ (V) Ucusemi se snaží volat o pomoc, Gendži ji utiňuje a tvrdí, že o ni stojí už dlouho, načež Ucusemi namítá, že si ji musel s někým splést. (VI) Gendži odnáší Ucusemi do jiné místnosti a služebné Čúdžó, kterou potkávají cestou, vzkazuje, ať si pro paní přijde ráno. (VII) Gendži se snaží Ucusemi svést, avšak ta odporuje a říká, že kdyby se jí vyznal, když byla ještě svobodnou ženou, byla by snad ráda. (VIII) Za kuropění se Gendži s lítostí loučí s Ucusemi, která je událostí otřesena.

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

V *NMIG* rovněž proběhne rozhovor mladých mužů o ženách, který, stejně jako v *GM*, kromě zhodnocení kvalit něžného pohlaví představuje i postavy pro budoucí využití v příběhu. Po této diskuzi (na začátku druhé poloviny třetího dílu *NMIG*) se Micuudži dozvídá, že byl z pokladnice Ašikagů ukraden jeden z pokladů rodu,

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

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

legendární meč Kogarasu maru, a začne událost vyšetřovat společně s Nikkim Kijonosukem, který byl tu noc pověřen stráží pokladnice. Kijonosuke je vyslán hledat stopu, jež by mohla vést k nalezení meče, a začíná pasáž, kde uvidíme korespondenci s výše zmíněnou částí *GM*.

(1) Micuudži sděluje Kijonosukeho synovi Kawadžiróovi, že by rád přenocoval v jejich rezidenci, jelikož cestuje do sídla v Saze,³²¹ která leží zapovězeným směrem. (2) Micuudži se dozvídá o tom, že v domácnosti žijí dvě mladé ženy, Muraogi a Karaginu, a chce, ať mu svobodná Muraogi nalévá čaj. (3) Kawadžiró spěchá napřed domů, kde zjišťuje, že Muraogi není doma, ale jeho mladá macecha Karaginu nabízí, že se za ni přestrojí a obslouží ho sama, aby si mohla věhlasného Micuudžiho prohlédnout na vlastní oči. (4) Micuudži se rozhlíží po rezidenci Nikkiů a slyší, jak o něm klevetí služebné v jejich komnatě. (5) Při večerní zábavě se Karaginu vydávající se za Muraogi Micuudžimu velmi zalíbí. (6) Přichází Kimikiči, mladý bratr Karaginu, a osloví ji jako starší sestru, což obratně zamluví, aby Micuudži nepoznal, že to není Muraogi; Micuudži je jím okouzlen a pomyslí si, že jej později vezme do služby. (7) Po společném veselí nemůže Micuudži spát a slyší z blízké místnosti rozhovor Karaginu s Kimikičim a vystupuje na chodbu, aby se vydal do jejího pokoje. (8) Micuudži má na sobě přehoz půjčený od Karaginu, pročť si ho na temné chodbě Kawadžiró plete s Karaginu a pokouší se ho svést, chtě využít nepřítomnosti svého otce Kijonosukeho. (9) Micuudži zakrátko odhaluje svou identitu, je k ohromenému Kawadžiróovi poměrně shovívavý a pokračuje do komnaty Karaginu a vzkazuje, ať Kawadžiró přijde ráno. Ohromený Kawadžiró je v dané situaci neschopen přiznat, že ten, koho má Micuudži za Muraogi je ve skutečnosti Karaginu. (10) Micuudži vstupuje se slovní hříčkou do komnaty Karaginu. (11) Karaginu je šokována, Micuudži tvrdí, že o ni stojí už dlouho, načež Karaginu namítá, že si ji musel s někým splést. (12) Micuudži naléhá, Karaginu přemýšlí, jak situaci řešit, aniž by ohrozila sebe, Kawadžiróa či pověst Muraogi. (13) Vstupuje služebná Nacuno, která je však neschopna akce, jelikož vetřelcem je vážený Micuudži. (14) Karaginu nakonec říká, že by měla o Micuudžiho zájmu nejdříve zpravit svého otce Kijonosukeho, který by jinak neuvěřil, že o tak bezvýznamnou ženu projevil zájem někdo tak vznešený. (15) Micuudži má sice souhlas od Kawadžiróa, ale námitku uznává a chystá se k odchodu. (16) Kawadžiró Micuudžimu tajně bere jeho pás *obi*.

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

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

5.2.1 Události

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

Tabulka 3: Srovnání druhé poloviny druhé kapitoly *GM* s událostmi odpovídající pasáže *NMIG*

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

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

Nově přidané události jsou ty, které v tabulce chybí. Tedy: 3, 5, 6, 8, 12, 16 a v zásadě i částečně ekvivalentní 9. Za méně signifikantní zde považuji události 5 a 12. Událost 5 pouze zmiňuje, že se *Micuudžimu* zalíbí žena, která jej obsluhuje. Takováto událost by do heianského světa *GM* nezapadala zaprvé proto, že v aristokratickém prostředí při romantických schůzkách takovýto přímý kontakt žen a mužů nebyl zvyklostí, zadruhé proto, že *Ucusemi* by jako vdaná žena neměla důvod *Gendžiho* obsluhovat, a ten proto předem nemůže spatřit ženu, o níž má

zájem. Nicméně její přitažlivost je zde vyjádřena tím, že se Gendži o jejích půvabech doslechl a vypyřádává se na ni. Událost 12 vyjadřuje pochybnosti dobývané ženy, které jsou vyjádřeny i v *GM*, nicméně Karaginu se v *NMIG* nalézá ve spleťtější situaci, jelikož zároveň i předstírá, že je někým jiným, takže musí myslet i na bezpečí a dobré jméno ostatních.

Z hlediska obohacení a zatraktivnění příběhu považují za zajímavější dva sledy událostí. První z nich je vyjádřen událostmi 3 a 6, které popisují, jak dojde k tomu, že se Karaginu přestrojí za svou nevlastní dceru Muraogi podobného věku, a to, jak je tato záměna málem prozrazena nezkušeným Kimikičim. Tyto události v *GM* skutečně nenalezneme, ale to neznamená, že nejsou z *GM* odvozeny. Událost (V) z *GM* popisuje, jak se zaskočená Ucusemi snaží Gendžiho přesvědčit, že si ji musel s někým splést, a tato replika je také zdůrazněna například v příručce *Gendži kómoku* jako jeden ze známých bodů této pasáže, a není proto překvapivé, že se ji snažil využít i Tanehiko. Věta, kterou se zaskočená žena snaží odradit svého nápadníka, tak najednou dostává nový význam, jelikož situace, která vzniká v *NMIG*, je skutečně výsledkem záměny osob a Micuudži by se o ženu jistě nepokoušel, kdyby věděl, že jde ve skutečnosti o manželku významného vazala jeho rodu. Dá se snad říct, že Tanehiko nemohl nevyužít možnosti zařadit oblíbený motiv záměny identit a ve výsledku tak dosáhl dramatického efektu, který mohl pro čtenáře znalé *Gendži monogatari* působit i jako svěží vtipná pointa.

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

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

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

na Gendžiho dotaz, zda je Ucusemi hezká: „Ošklivá zřejmě není. Žijeme daleko od sebe, však znáte ty příběhy o vztazích macechy a nevlastního syna. Raději se držím stranou.“³²⁴ Kromě tohoto v *GM* nic nenaznačuje vztah mezi Ucusemi a jejím nevlastním synem, avšak Tanehiko se chápe naznačené vady charakteru a vystaví na ní krátkou zápletku a vytvoří možného antagonistu z postavy, která v *GM* působí v zásadě neutrálně.

Zajímavou ilustrací Tanehikovy důmyslné práce s *GM* může být i tato krátká pasáž z *NMIG*, která odpovídá výše citované replice z *GM*: „... žijeme sice s matkou v jednom domě, ale žádný blízký vztah mezi námi není.“ Micuudži, nevěda, že se jedná o slova skrývající [Kawadžiróovu] vlastní nepravost, si je vložil tak, že se týkají jeho samého a trochu se začervenal.³²⁵ Zde vidíme nenásilnou narážku na Gendžiho touhu po nevlastní matce Fudžicubo (v *NMIG* Fudži no kata), která se line velkou částí *GM*. Tato narážka zde pro příběh není nikterak důležitá, ale dokládá fakt, že Tanehiko o *GM* přemýšlel a jeho prvky do *NMIG* vetkával v místech, kam se hodily, aniž by nutně musel být motivován kopírováním děje či postav.

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

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

324 Murasaki Šikibu, svazek 1, 2002, s. 99.

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

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

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

5.2.2 Postavy

Ve zkoumaných pasážích se vyskytuje shodné množství významných postav, mezi nimiž není těžké odhalit spojení. Již podle jmen poznáváme několik ekvivalentů: šógunův syn Mícuudži 光氏 odpovídá princovi Gendžimu (光源氏 Hikaru Gendži), Kijonosuke odpovídá viceguvernérovi provincie Ijo (Ijo no suke), Karaginu 空衣 odpovídá Ucusemi 空蟬, Kimikiči 君吉 odpovídá Kogimimu 小君 a Muraogi 村荻 odpovídá dámě Nokiba no ogi 軒端荻. Jména si neodpovídají pouze Nacuno a Čúdžó, jejichž pozice služebných účastníků nočnímu incidentu je staví do stejné role, a Nikki Kawadžiró a guvernér provincie Kii. Rodové jméno Nikki vychází ze světa *Óninki* a jde reálně o rod, který spolupracoval s Hosokawy. Ve jméně Kawadžiró pak žádné spojení s ekvivalentní postavou v *GM* nevidím, avšak ekvivalence je daná stejnými zmiňovanými rodinnými vazbami. Rozdílnost jména by snad šla přiřknout největší rozdílnosti postav. Pro orientaci postavy uvádím v tabulce, v hranatých závorkách jsou postavy, které ve zkoumaném úseku nevystupují, ale jsou pouze zmiňovány.³²⁶

³²⁶ Nokiba no ogi je zmíněna dokonce až později.

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

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

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

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

Milostné aféry rozesety po stránkách [*NMIG*] jsou popsány s konvenčním umem a podpořeny kouzlem Kunisadových ilustrací, ale v Micuudžihom systematickém využívání žen, se kterými spí, aby pokročil ve vyšetřování ztracených pokladů, je něco nepříjemně chladného a vypočítavého. Z hlediska samurajské morálky je Micuudži lepší než Gendži, protože jeho milostné aféry nejsou motivované fyzickým chtíčem, ale vyšším cílem nalezení ztracených pokladů. Je ale těžké cítit sympatie k tomuto stroji na lásku, ba dokonce i k ženám různého společenského postavení, které se snaží stát jeho otrokyněmi. Micuudži se zdá být neschopen spontánního projevu laskavosti či lásky a ženy, které ho obklopují, zcela postrádají barvitě osobnosti, tak znamenitě popsané v *Příběhu prince Gendžiho*.³²⁷

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

Jak jsem zmínil, události si ve vybraném úseku v zásadě odpovídají a mnoho zásadních rozdílů nenajdeme. To, že je motivací pro návštěvu domu setkání se ženami, je zřejmě jasnější v *GM*, i když v *NMIG* také jiná motivace není patrná. Ač Keeneovo tvrzení, že Micuudži je ve svých milostných dobrodružstvích často motivován „vyšším cílem“ rozhodně není neopodstatněné, protože často bývají propojena s pojící linkou konfliktu s Jamanou Sózenem, v této konkrétní pasáži jsem takovouto motivaci nezaznamenal. Micuudži tak, stejně jako Gendži, navštíví

327 Keene, 1999, s. 433.

se záminkou vyhnouti se zapovězenému směru právě sídlo, kde se vyskytují ženy, a v průběhu noci se jednu, relativně impulzivně, rozhodne navštívit v její ložnici, kde se žena brání a Micuudži naléhá. Největší rozdíl pak vidím v ukončení setkání. Zatímco z hlediska příběhové výstavby se události (VIII) a 15 výrazně nerozcházejí, z hlediska vykreslení charakteru postav je rozdíl zásadní. Micuudžihovo ochota ustoupit poté, co se dobývaná žena odvolá na zásady správného chování, totiž ilustruje jeho respekt k morálním zásadám a společenskému řádu, což je vlastnost, které se Gendžimu, řízenému, alespoň zpočátku, vlastními tužbami, příliš nedostává. Událost 15 je tak poměrně nenápadnou manifestací tvůrčího přístupu, kterým byl ovlivňován Tanehiko i mnoho jeho současníků.

Tímto tvůrčím přístupem byla snaha učinit své dílo „společensky prospěšným“, vedená mnohdy přísnými zásahy cenzorů. Cenzura, nejčastěji pak v preventivní formě autocenzury jak na úrovni autorů, tak na úrovni vydavatelů, vedla k tomu, že bylo usilováno o to, aby vydané dílo nebylo z morálního hlediska napadnutelné.³²⁸ Proto se, jak zmiňuje například Sató Kaneharu, v japonské populární literatuře 18. a 19. století prosazuje konfuciánský morální princip *kanzenčóaku* (勸善懲惡 odměňovat dobro a trestat zlo), v jehož rámci se pak projevovala snaha vylíčit dobré postavy jako skutečně dobré a zlé postavy jako skutečně zlé, což vedlo k nerealistickým vylíčením.³²⁹ Do jaké míry Tanehiko zacházel do nerealistických extrémů, můžeme vyhodnocovat v následujících analýzách, nicméně nepochybný vliv konfuciánské morálky na literaturu můžeme sledovat právě například ve vylíčení čestného Micuudžihovo. To je také v souladu s Keeneovým postřehem o Micuudžihovo zastupování samurajských hodnot.

Efekt principu *kanzenčóaku* můžeme sledovat právě i v polarizaci postav, které v *GM* vykazují jen náznaky charakterových vad nebo nepřátelství, což jsem zmínil již i v souvislosti s amplifikací událostí, které toto naznačují. Dalo by se tedy říct, že obyčejné vrtochy postav nejsou dostatečně ilustrativní a je třeba je zveličit. Nicméně na příkladu Kawadžiróa lze ukázat, že i to dokázal Tanehiko dělat s mírou. Proměnu muže se slabostí pro ženy z *GM* v člověka, který dělá neslušné návrhy nevlastní matce se slovy, že otec (jak se zjišťuje, jen nevlastní) stejně bude muset spáchat *seppuku*, protože byl zodpovědný za hlídání ukradeného meče, jsem již popsal. Nicméně Micuudžihovo reakce je snad až překvapivě mírná, když říká: „Navzdory všemu, je to láska, která plete srdce stejně jak moudrým, tak i prostým,“ a sám přiznává, že i on se v noci plíží po domě, protože zatoužil po Muraogi.³³⁰ A ačkoli nakonec Kawadžiró ze situace vychází jako antagonista, když bere

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

329 Sató, 1976, s. 81.

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

Micuudžiho pás, je patrné, že na spektru padouchů rozhodně zatím není tak daleko jako postavy v prvním zkoumaném úseku, kde se z rivality mezi šógunovými dámmami vyvinul řetězec vražd. A i tam se ostatně jedna z vražednic vydává na cestu pokání, aby nakonec Micuudžimu pomáhala. Proto můžeme prozatím pozorovat, že v *NMIG* mezi antagonisty existují rozdíly a nejsou všichni polarizováni do extrému, byť se i Kawadžiró v pozdější části díla do tohoto extrému dostane.

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

Výbornou ukázkou předčasného využití motivu je využití zpracování „zápasu vozů“, což je výrazná scéna z deváté kapitoly *GM*, již ve druhé kapitole *NMIG*. Sám Tanehiko to komentuje v předmluvě ke dvanáctému dílu *NMIG*, když říká: „Myslel jsem, že vrcholem bude javorová slavnost³³¹ a velmi teď lituji, že jsem pasáž zápasů vozů již využil předem a lámu si hlavu, co psát.“³³² Nakonec motiv zpracuje znovu jiným způsobem, což je i další ukázkou výše zmíněného postupu opakovaného využití motivů.

Zpět ke kapitole 3: I když Karaginu zrovna zaujímá roli Muraogi, její prožitek je relativně podobný s prožitkem Ucusemi. Stane se předmětem zájmu mladého protagonisty, načež se v noci jako vdaná žena dostává do složité situace, když ji nápadník svádí. Můžeme říct, že postava Ucusemi z *GM* je v této části velmi pasivní: Je navštívena Gendžim, aniž by ho sama vyhledávala, je umlčena a odnesena do jiné komnaty a ráno je zachráněna kuropěním. Princů však nepodléhá a její vytrvalost je popsána slovy: „Je jako mladičký výhonek bambusu. Zlomit jej není tak snadné, jak by se na pohled zdálo.“³³³ Díky svému odhodlání pak princů odolává i v další kapitole, i když k němu není lhostejná a již od začátku můžeme sledovat

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

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

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

její pochybnosti, když odolává snad nejatraktivnějšímu možnému nápadníkovi, jen aby zachovala svou čest a věrnost starému manželovi.

Karaginu, ač se nakonec ocitá v podobné situaci, působí o něco aktivněji. Sama se převléká za svobodnou Muraogi, protože i sám Micuudži říká, že se se vdanou ženou za nepřítomnosti jejího manžela raději setkávat nebude. Tím se však nakonec dostává i do spletitější situace, kdy jako vdaná žena chce zůstat věrná manželovi, ale jako svobodná žena, jejíž roli na sebe vzala, zase nesmí vznešenému nápadníkovi příliš odporovat. Nakonec i řešení situace závisí na jejím důvtipu spíše než na vytrvalosti. Zajímavou ukázkou důvtipného zpracování originálu tu je, že vytrvalost je tu prisuzována naopak jejímu nápadníkovi: „Micuudži byl odhodlaný a nezlomný jako mladý stonek bambusu, jenž se ve větru jen ohýbá.“³³⁴ Zde opět vidíme hravě zasazení věty z *GM* do nového kontextu *NMIG*, které mohlo pobavit čtenáře znalé originálu, ale jinak příběh nikterak neovlivňuje.

Nicméně vnitřní konflikt Karaginu spočívá ve snaze vyvážit role věrné manželky a svobodné ženy, o niž se uchází mocný nápadník. Zatímco ze společenského hlediska je tedy situace ještě složitější, emocionální stránka je zde v pozadí – jak Micuudži, tak Karaginu řeší především to, jak by se měli nebo jak se mohou chovat a soukromá přání postav (Micuudži chtěl svést atraktivní ženu a Karaginu se chtěla zblízka podívat na proslulého elegána) fungují jako původní motivace, které situaci vyvolaly, ale při jejich řešení už nejsou tolik brána v potaz, na rozdíl od *GM*, kde je Gendži stále veden svou touhou a Ucusemi sama říká: „Kéž byste se mi byl vyznal dřív, než jsem takto klesla.“³³⁵

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

5.2.3 Ilustrace

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

³³⁴ Rjútei; Suzuki, svazek 1, 1995, s. 106.

³³⁵ Murasaki Šikibu, svazek 1, 2002, s. 96.



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

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

Ekvivalentní scénu zachycují ilustrace (II) a (5) (viz Obr. 7 a 8), což je scéna v ložnici sváděné dámy, která představuje dramatický vrchol romantické avantýry zachycené ve zkoumané pasáži. Rozdílná je dynamika vyobrazení, kdy v tradiční ilustraci *Eiri Gendži* vidíme postavy uvnitř budovy vyobrazené s využitím techni-



Obr. 8: *Nise Murasaki inaka Gendži*, 3. díl, 2. část, dvojstrana 17-rub a 18-líc. Micuudži se snaží svést Karaginu v domnění, že se jedná o Muraogi.
(ARC Collection, Ritsumeikan University, hayBK03-0644-03-02)

ky *fukinuki jatai* 吹抜屋台,³³⁶ zčásti zakryté paravánem, a polovinu ilustrace pak zaujímá vyobrazení venkovní chodby, zahrady a noční oblohy. V *NMIG* vidíme Micuudžiho s Karaginu zblízka na podložce na spaní a Micuudži naléhá. Zatímco ilustrace *Eiri Gendži* vyvolává pocit intimity zobrazením dvou osamělých postav uvnitř temného domu, *NMIG* jistého zachycení intimity dosahuje explicitním zobrazením obou postav v choulostivé situaci z bezprostřední blízkosti a pomáhá si i vykreslením výrazů tváří, což je element, který v tradičních ilustracích tolik nevidíme, neboť to ani příliš neumožňuje minimalistický styl kresby obličejů.

Souvislost je patrná také mezi ilustrací (1) na straně *Eiri Gendži* a ilustracemi (2) a (3) na straně *NMIG*. Ilustrace (2) ani neodpovídá žádné konkrétní popisné

³³⁶ Výraz *fukinuki jatai* znamená doslova odfouknutou střechu a popisuje styl zachycení scény, jejíž část tvoří interiéry tím způsobem, že nabízí pohled i do interiéru z nadhledu, jako by budova neměla střechu. Tato technika se běžně používala v japonských malbách *jamatoe*, kupříkladu v obrazových svitcích.

pasáži v textu, ale ilustrace ukazuje krásy zahrady rezidence, kterou hlavní protagonista navštívil. Tu také obdivují členové družiny na ilustraci (I). Ilustrace (3) pak zachycuje večerní shromáždění postav, kde vidíme všechny významné postavy, které ve zkoumaném úseku vystupují. Ilustrace (2) zde tak nefunguje k vizualizaci psaného textu, ale spíše k doplnění aspektů, které v textu zachyceny nejsou.

V ilustracích, které jsou v *NMIG* „navíc“, pak vidíme dva přidané sledy událostí, které byly popsány výše. Ilustrace (1) se vztahuje k záměně osob, ilustrace (4) pak k událostem týkajícím se Kawadžiróovy zhýralosti, jehož proradnost je částečně zachycena i na ilustraci (7). Z událostí *GM* je pak v ilustracích *NMIG* navíc rozveden pouze protagonistův odchod. Odchod je událostí poměrně významnou i v *GM*, kde jde však o scénu nuceného loučení a je naprosto nepodstatné, kam Gendži zrána odjíždí. V *NMIG* pak není loučení tak emocionálně nabito, ale jistou dávkou napětí zde poskytuje pojící linka hledání ztraceného meče. V ilustraci (7) vidíme Micuudžiho s Kimkičim, kteří jsou už obráceni zády k domu, kde přenocovali, a loučí se s Karaginu. Nad hlavou jim letí malé vrány, které nejen že přinášejí dojem otevřených prostor tím, jak přesahují i přes rámeček ilustrace (jak poznamenává Suzuki),³³⁷ ale také, jak podotýká Emmerich, jsou odkazem na ztracený meč.³³⁸ I když v další kapitole Micuudži, podobně jako Gendži v *GM*, zase pokračuje ve snahách získat ženu, která se mu zalíbila, může takováto ilustrace sloužit jako připomínka „většího“ pojícího příběhu. Tento předpoklad je pak podpořen i následující ilustrací, poslední ve třetí kapitole *NMIG*, která zobrazuje tajemnou ženu, která zatím v příběhu nefigurovala. Navnazování čtenářů na pokračování detektivního příběhu a „ochutnávka“ dalších událostí jsou zde samozřejmě motivovány i komerční podstatou *NMIG*, kdy se autor snaží motivovat čtenáře ke koupi dalšího dílu, který vycházel až napřesrok.

5.2.4 Shrnutí

Shrneme-li výsledky analýzy zkoumaného úseku, můžeme dojít k těmto poznatkům, jejichž obecnou platnost je ovšem stále potřeba průběžně ověřovat:

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

³³⁷ Rjútei; Suzuki, svazek 1, 1995, s. 107.

³³⁸ Emmerich, 2013, s.153–154. Kogarasu ze jména meče *Kogarasu maru* znamená malá vrána.

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

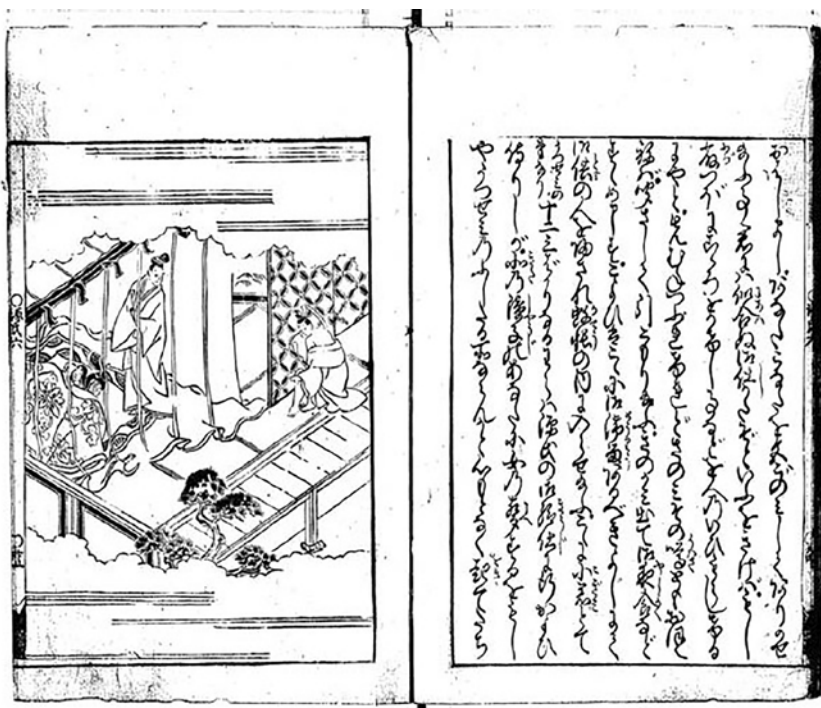
U ilustrací můžeme sledovat jiné výrazové prostředky založené například na možnosti zachycení výrazů postav. Také lze sledovat, že ilustrace v *NMIG* nemusí být pouhou vizualizací textu narativu, ale že mohou text doplňovat o nové elementy, které nejsou zachyceny slovem, ale pouze obrazem.

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

5.2.5 Srovnání s *Fúrjú Gendži monogatari*

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

Dílo více méně kopíruje dějovou linku *Gendži monogatari* a řada změn je motivována spíše snahou o větší srozumitelnost než pokusy o inovace. Kromě toho, že



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

(University of Tokyo General Library. Přístupné z Katei Bunko: 197)

je dílo aktualizováno jazykově, vidíme zde i zjednodušení věcná. Například v události (F1) je dobrou ukázkou tohoto jevu to, že výběr místa návštěvy zde není ovlivněn zapovězeným směrem, ale horkým počasím. Lze předpokládat, že takovýto důvod byl snáze pochopitelný pro běžného čtenáře, který se běžně neřídil podle zásad *onmjódó*. Podobně tak v události (F3) byla vypuštěna slovní hříčka spojující jméno služebné a titul Gendžiho a byla nahrazena prostým voláním na manžela, které nedopatřením zaslechl Gendži. Snahu o vyšší srozumitelnost v této pasáži můžeme vidět i v přidání poznámek v textu formou *warigaki*.³³⁹ Poznámky popisují vztahy mezi postavami, když se poprvé objeví, a také nabízejí interpretaci básní, které zůstávají zachovány v původním znění. Zachování básní, jejichž význam

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

pravděpodobně běžnému čtenáři nebyl jasný, pak ukazuje přetrvávající respekt k tomuto dlouho protežovanému elementu díla.

Největší změnu vidíme v události (F5), kde vystupuje osoba viceguvernéra provincie Ijo, který v *GM* v této části vůbec přímo nevstupuje. Ve *Fúrjú Gendži monogatari* nejen že přítomen je, ale rovnou Gendžiho uvádí do velmi překerní situace. Situace sice zároveň do jisté míry vyjadřuje bezmocnost níže postaveného viceguvernéra, ale hlavně staví do popředí problém cizoložství a milostný akt převádí z roviny náznaků do relativně konkrétních popisů. Gendži je zde z pozice neodolatelného svůdníka posunut na úroveň milence přistiženého *in flagranti*, který se skrývá před mužem, jemuž nasadil parohy. Tato situace je také zachycena na jediné ilustraci (viz Obr. 9), kterou můžeme ke zkoumanému úseku ve *Fúrjú Gendži monogatari* nalézt. Také je ze situace patrná až humorně nedůstojná pozice prince Gendžiho, ze které je cítit i nádech parodie.

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

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

5.2.6 Srovnání s *Wakakusa Gendži monogatari*

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

Okumura Masanobu, autor *Wakakusa Gendži monogatari*, v předmluvě hodnotí *Fúrjú Gendži monogatari* a říká, že první kapitolu *GM*, Kiricubo, sice zpracovává věrně původnímu textu, ale že ve druhé kapitole, Hahakigi, prý vypouští důležitá místa, nebo že na mnoha místech text upravuje nevídanými způsoby.³⁴⁰ Jinými slovy, vytýká *Fúrjú Gendži monogatari* malou věrnost originálnímu *Gendži monogatari*. Masanobu se pak skutečně drží předlohy těsněji a jeho přístup vede k lingvisticky přesnějšimu překladu, jak sleduje Rebekah Clements.³⁴¹ Nicméně na některých

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

341 Clements, 2013, s. 16.

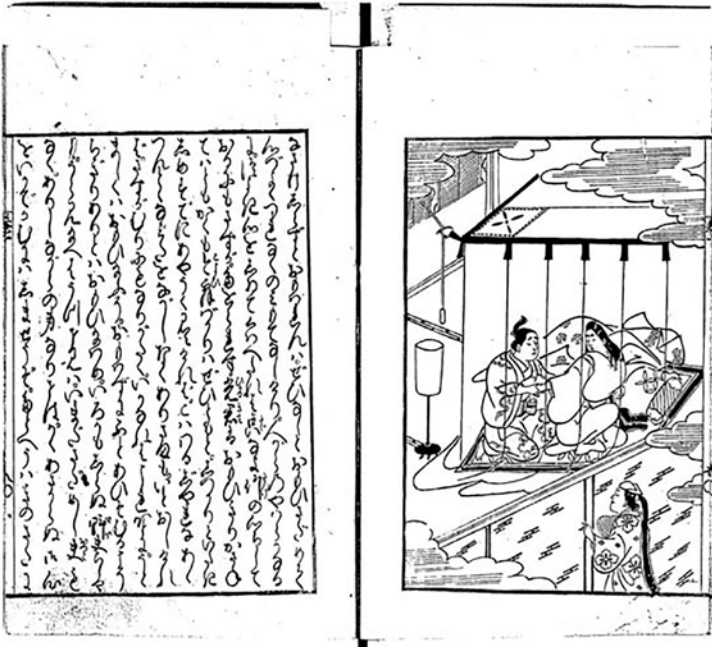
místech se také dopouští úprav, té největší paradoxně hned na první straně samotného textu, jak uvidíme ve shrnutí příběhu:

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

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

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

Jinou ukázkou aktualizace je zmínka týkající se události (W5), kdy Gendži posílá pryč služebnou Čúdžó. Zde je služebná, která je nucena zanechat svou paní s Gendžim a vrátit se za úsvitu, přirovnávána ke společníkovi pouliční prostitutky (*jotaka no gjú* 夜鷹の夫), což je fenomén typický spíše pro období Edo. Tento případ tak ilustruje aktualizaci využitím techniky *jacuši*, kdy je známá situace z klasického díla snížena připodobněním ke kuplířství. Nutno však podotknout, že takovýchto příkladů najdeme v díle Okumury Masanobua méně než ve *Fúrjú Gendži monogatari*.



Obr. 10: *Wakakusa Gendži monogatari*. Svazek 1, dvojstrana 7-rub a 8-líc.

Na ilustraci vidíme Gendžiho s Ucusemi pod moskytiérou,
za dveřmi pak pravděpodobně služebná Čúdžó.

(University of Tokyo General Library. Přístupné z Katei Bunko: 229)

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

Na závěr zkoumání tohoto úseku srovnáme přístup Rjúteie Tanehika s přístupem autorů *Fúrjú Gendži monogatari* a *Wakakusa Gendži monogatari*. Zatímco odlišnosti ve vizuální stránce můžeme přiřknout především dobovým a žánrovým konvencím, v obsahu děl nalezneme zásadní rozdíly.

Obě díla z počátku 18. století se velmi těsně drží dějové linky *GM* a zásadní události zůstávají nezměněny. Snahy o zatraktivnění díla pro dobové čtenářstvo se projevují zjednodušením a explicitnějším vysvětlením nejasností na jazykové úrovni a na úrovni děje dochází k jevům, jako je zdramatizování atraktivních scén a doplnění detailů. Clements poznamenává, že ve *Fúrjú Gendži* jde o doplnění

věcí vycházejících z heianských reálií a v případě *Wakakusa Gendži* jsou některé heianské předměty anachronicky nahrazeny předměty bližšími soudobému obecnému.³⁴² V případě *Fúrjú Gendži* také autor příběhu místy dodává erotické ladění, které může vést až k parodickému nádechu. Příklad strategie *jacuši* jsme pak našli i ve *Wakakusa Gendži*.

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

5.3 Tragická smrt milenky – parafráze oblíbené pasáže

Haruo Shirane mluví o tom, že během období Edo spolu s tím, jak se *Gendži monogatari* dostávalo do rukou měšťanskému čtenářstvu, získaly některé jeho části více na popularitě a vznikl tak jistý „kánón uvnitř kánónu“, jehož součástmi byly například Gendžiho milostné dobrodružství s Júgao, jeho vyhnanství v Sumě a Akaši a další. Neobyčejné oblibě se dle Shiraneho těšila právě pasáž se ženou zvanou Júgao, která kombinuje milostný vztah s tragikou a tajemným nadpřirozenem.³⁴³ Tato pasáž, snad právě díky asi nejvýraznějšímu vyobrazení nadpřirozena v celém díle, byla atraktivní nejen pro čtenáře předmoderního Japonska, ale přitahuje i dnešní publikum, což můžeme vidět například na filmových zpracováních *Gendži monogatari*, kde právě Júgao a duch, který zapříčiní její smrt, dostávají nepoměrně mnoho prostoru.³⁴⁴

342 Clements, 2013, s. 17.

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

344 Filmová zpracování jsem popsal v dosud nevydaném článku *The Transformation of The Tale of Genji in Contemporary Japanese Film*, kde na analýze tří filmů vycházejících z *Gendži monogatari* z let 1987, 2001 a 2011 sleduji, že v současném filmu existuje oproti originálnímu příběhu silná tendence

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

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

Po těchto dramatických událostech následuje ještě řada událostí, kdy se Gendži vyrovnává s následky smrti Júgao. Nejprve situaci probírá se svým přítelem Koremicuem, následně omlouvá svou nepřítomnost u dvora prostřednictvím svého švagra a přítele Tó no Čúdžóa a řeší s Koremicuem pohřeb dívky, kterého se následně i účastní. Poté Gendži onemocní, a když se uzdraví, rozhodne se nechat hledat alespoň dceru Júgao.

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

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

upřednostňovat postavu paní ze Šesté ulice, jejíž žárlivý duch zapříčiňuje smrt Júgao a později i Gendžiho manželky Aoi. V důsledku toho dostává více prostoru i „její oběť“ Júgao.

(1) Cestou do nevěstince na šesté ulici se Micuudži dozvídá o nemoci Korekičeho matky a rozhodne se ji navštívit. Zaujme ho sousední dům s květinami, nahlíží do něj a nechává si utrhnout květy. Při té příležitosti dostává báseň. (2) Když se Micuudži vypyává na stavení, vychází z něj žena jménem Šinonome a zve Micuudžiho dovnitř, aby se seznámil s její dcerou Tasogare. (3) Micuudži se vypyává na kimono, které se sušilo před domem. (4) Přichází Kijonosuke, který stále pátrá po meči, a Micuudži mu něco šeptá a posílá jej do vedlejšího domu. (5) Micuudži tráví noc s Tasogare. (6) Do domu je přivolána kolemjdoucí Karukaja a Micuudži se s ní baví o žárlivosti své manželky Futaby, jež se mu prý asi i zjevila ve snu a vytýkala mu jeho nezájem o ni. (7) Ukazuje se, že Šinonome se zná s Karukajou, dříve zvanou Kikjó. (8) Micuudži začíná docházet za Tasogare. (9) Micuudži opět mluví se Šinonome o kimonu a dává jí k němu utržený rukáv. (10) Micuudži říká Tasogare, že ji někam odvede, ta ho varuje, že matka už zná jeho identitu a mohlo by se mu něco stát. (11) Šinonome se dvěma najatými rváči vtrhnou do místnosti, kde měl být Micuudži s Tasogare, ale čeká tam jen Akamacu Taró Takanao, který je přemáhá. (12) Micuudži s Tasogare tajně odcházejí a pěšky jdou až do opuštěného chrámu, kde se rozhodnou přenocovat. (13) Když sami čekají v omšelé místnosti na představeného chrámu, který je chce ubytovat, objeví se přízračná žena a vyčítá Micuudžimu nezájem a to, že je s cizí ženou. (14) Tasogare omdlí strachem, ale Micuudžimu se jí podaří probrat. (15) Přesouvají se do jiné místnosti, ale tam se za krátkou dobu zjeví přízračná žena s rohy, která se představí jako duch Micuudžiho manželky. (16) Žena zaútočí na Micuudžiho nožem, Tasogare se jej snaží chránit a na pomoc ještě vpadne horský mnich a začíná zápas. (17) Tasogare si zneřadání prořízne hrdlo nožem a rohatá žena se odhalí jako její matka Šinonome. (18) Micuudži vysvětlí, jak přišel na to, že ona stála za zmizením meče, a horský mnich odhaluje, že je ve skutečnosti přestrojený Nikki Kijonosuke. (19) Usvědčená Šinonome si vrazí nůž do břicha, a ještě před smrtí vysvětluje svůj příběh, kde se dozvídáme, že pochází z rodu, který zničil Micuudžiho otec, že její manžel, otec Tasogare, byl Dorozó, padouch z prvního dílu, a také to, že byla jako dědička učení *nindžucu*³⁴⁵ donucena ukrást meč Ašikagů a že jí bylo pod pohružkou smrti přikázáno, ať zabije Micuudžiho. (20) Tasogare vysvětluje, že podříznutím vlastního hrdla chtěla zachránit matku. (21) Micuudži vyjadřuje svou lítost hlavně nad smrtí nevinné Tasogare a slibuje, že se alespoň postará o její dceru, o které mu řekla umírající Šinonome. (22) Pohnutá Šinonome alespoň nepřímou naznačuje, že tím, kdo chtěl meč Ašikagů, a tím, kdo usiloval o Micuudžiho život, byl Jamana Sózen. (23) Šinonome i Tasogare umírají.

Ve zbytku kapitoly se velmi krátce dozvídáme o Micuudžiho smutku a můžeme si přečíst i jeho rozhovor s Karukajou o uběhlých událostech. Vyprávění je také

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

mezi událostmi 7 a 8 přerušeno delším intermezem, které vypráví příběh kurtizány Akogi, za níž dochází Munekijo, syn Jamany Sózena. Akogi je k němu chladná a na konci intermezza se setkává s Micuudžim, který sice do nevěstince často dochází, ale nikdy si neobjedná společnici.

5.3.1 Události

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

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

události <i>Gendži monogatari</i>	události <i>Nise Murasaki inaka Gendži</i>
I	1
II	2
III	5, 8
IV	12
V	~6
VI	13, ~14
VII	15
VIII	23

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

To, že přízrak, který se zjeví Gendžimu v opuštěném chrámu, je duchem paní ze Šesté ulice, není v textu *GM* zmíněno explicitně, nicméně to, že se zjeví poté, co na tuto dámu Gendži myslí, je zde výrazným vodítkem. V *NMIG* Micuudži takto na nikoho nevzpomíná, nicméně za související událost jsem označil událost číslo 6. To proto, že v rozhovoru, který v *GM* rozhodně nenajdeme, je zmiňována

žárlivost Micuudžiho manželky, která se prý zlobí, že ji manžel zanedbává. Zatímco obsah události s *GM* nekoresponduje, její funkce je podobná funkci události (V). Naznačuje, či přehnaná žárlivost by mohla způsobit později následující nadpřirozené jevy. V *NMIG* se toto však nakonec ukáže být falešnou stopou. Využití této techniky však napovídá, že Tanehiko vědomě podporoval tvorbu čtenářských vyšetřovacích hypotéz jako součást čtení a vychutnávání jeho díla, což bude v tomto zkoumaném úseku vidět i nadále.

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

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

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

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

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

Tyto dvě poslední události zároveň poskytují i rozuzlení celého příběhu Šinonome. Že má tato postava zajímavou minulost naznačí například událost 7, kde zjišťujeme, že se z dřívější doby zná s Karukajou (dříve známou jako Kikjó), která již v prvním díle vystoupila jako záporná postava. Dalším náznakem je varování od Tasogare (událost 10). Od té doby pak Šinonome vystupuje otevřeně proti Micuudžimu. Nejprve se ho pokouší napadnout ve svém domě a později na něj

zaútočí nožem v opuštěném chrámu, aby nakonec odhalila své spojení s Dorozó-em a Hirugao, antagonisty z prvního dílu, a přiznala, že byla vydíráním donucena k pokusu o vraždu.

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

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

Jeden z hlediska *diskursu* zajímavý prvek předznamenání však Tanehiko záměrně vynechal. Zmínil jsem, že ve významné pasáži diskuze za deštivé noci v druhé kapitole *GM* je zmíněno, že Tó no Čúdžó měl vztah s jistou ženou a že se jim dokonce narodila dcera. Čtenáři se později dozvídají, že touto ženou je právě Júgao, a setkávají se s ní ve čtvrté kapitole. S její dcerou se pak znovu setkávají od 22. kapitoly dále, kde hraje pod jménem Tamakazura významnou roli Gendžiho scho-vanky. Rozhovor za deštivé noci tak nejenže předznamenává typy žen, se kterými se Gendži bude setkávat, ale představuje i konkrétní postavy, které dále v příběhu vystoupí a hraje tak v celém díle důležitou roli, která nezůstala nepovšimnuta ani mezi literárními vědci.³⁴⁶ Tanehiko samozřejmě scénu do svého díla zapracoval a předznamenání rovněž nenechal bez povšimnutí. V jeho pojetí však Akamacu Taró Takanao, který odpovídá Tó no Čúdžóovi, nevypráví o svém vztahu s tajemnou dívkou, ale dělí se naopak o příběh, kterak se mu v Akaši v provincii Harima zalíbila dcera Jamany Sónjúa (bratra Jamany Sózena), čímž bezpochyby odkazuje na paní z Akaši, s níž se Gendži setkává ve 13. kapitole během svého vyhnanství (této části se věnuji v dalším analyzovaném úseku). Kapitola Akaši byla sice také jedna z „kanonických“ pasáží, ale takto významnou změnu dle mého názoru nelze vysvětlit pouze výměnou odkazu na méně populární scénu za scénu známější.

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

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

Formy prezentací událostí se týká také postřeh Andrewa Markuse, který v událostech 11 a 12 sleduje výrazné prvky divadelnosti. Prezentaci události 11, ve které Takanao poráží rváče, přirovnává ke stylizovanému, až tanečnímu vyjádření násilí v divadle *kabuki* a v události 12, kdy Micuudži s Tasogare prchají do opuštěného chrámu, spatřuje paralelu k tzv. *mičijuki* 道行, divadelnímu prostředku vyjadřujícímu cestu, který lze vidět jak v divadle *kabuki*, tak v divadle *nó*.³⁴⁷

5.3.2 Postavy

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

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

	postavy <i>Nise Murasaki inaka Gendži</i>	postavy <i>Gendži monogatari</i>
1	Micuudži	Gendži
2	Korekiči	Koremicu
3	Korekičiho matka	Koremicuoova matka
4	Tasogare	Júgao (paní Večerní tvář)

³⁴⁷ Markus, 1992, s. 136–138.

	postavy <i>Nise Murasaki inaka Gendži</i>	postavy <i>Gendži monogatari</i>
5	představený kláštera	správce kláštera
6	Přízrak ženy	přízrak ženy
7	Nikki Kijonosuke	[~viceguvernér provincie Ijo]
8	Akamacu Taró Takanao	~Tó no Čúdžó
9	Šinonome (později v převleku za přízrak)	∅
10	Karukaja (dříve Kikjó)	∅
11	Nájemní rváči	∅
12	∅	Ukon, společnice Júgao

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

Za sporně ekvivalentní postavy bychom mohli označit dvojice Nikki Kijonosuke / viceguvernér provincie Ijo a Akamacu Taró Takanao / Tó no Čúdžó. Z předcházejících částí díla víme, že mezi postavami existuje vazba a v některém okamžiku je spojovaly i podobné činy. V rámci zkoumané pasáže však vystupují v naprosto odlišných rolích. Nikki Kijonosuke v roli pomocníka Micuudžiho stále pokračuje v hledání ztraceného meče a jeho rodina není zmíněna. Na druhou stranu viceguvernér provincie Ijo je zde zmíněn pouze v krátké odbočce z hlavního proudu vyprávění, kdy se dozvídáme, že se navrátil do hlavního města a hledá ženicha pro svou dceru Nokiba no ogi. Takanao zde rovněž pomáhá Micuudžimu a zastupuje jej v boji, zatímco jeho protějšek z *GM*, Tó no Čúdžó je zde zmiňován spíše v roli bývalého cítele Júgao, což je role, která je v *NMIG* v této pasáži naprosto opomítnuta. Toto odchýlení některých postav od svých vzorů z *GM* lze vysvětlit pravděpodobně především Tanehikovou snahou nezavádět příliš mnoho nových postav, což vedlo k nutnosti použít stávající postavy vzešlé ze vzorů v *GM* i v situacích, které si Tanehiko zcela vymyslel.

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

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

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

Již v analýze událostí jsem mluvil o proměně romanticky impulzivního Gendžiho ve strategicky kalkulujícího Micuudžiho. Zmínku o Micuudžiho pragmatičnosti jsme mohli vidět i u Donalda Keena, jehož jsem citoval v předešlé části, kde jsme také viděli Keeneovu myšlenku, že Micuudži není schopen spontánního projevu laskavosti či lásky.³⁴⁸ Micuudžiho skutečně k Tasogare přivede pátrání po ztraceném meči, ale milostný poměr s ní již tak jasně hledáním meče motivován není. Odchod do opuštěného chrámu je strategickým ústupem a o předvídavosti Micuudžiho svědčí i to, že v okolí chrámu nechal čekat své muže pro případ, že by se situace zvrtila. V tomto zkoumaném úseku však nenajdeme náznak toho, že by přízeň Tasogare zneužíval ke svému prospěchu, a po její smrti dokonce projevuje upřímnou lítost. Zde bych tedy nehovořil tolik o Micuudžiho neschopnosti projevit emoce, ale spíše o Tanehikově neochotě jim věnovat v díle větší prostor. Výrazně je v *NMIG* zkrácen již zmiňovaný rozhovor Micuudžiho s jeho někdejší chůvou, a ještě výraznější redukci zaznamenáme u událostí plynoucích ze smrti hrdinovy milenky. Jako čtenáři tak jsme natolik ochuzeni o vyjádření Micuudžiho vnitřních pohnutí, že můžeme usoudit, že žádné nemá a jedná se tedy o postavu plošší.

Další rovinu, na které protagonista ztrácí na bohatosti charakteru, je eliminace jeho slabých stránek. Zatímco Gendži v situaci, kdy Júgao umírá v opuštěném chrámu, zoufale hledá pomoc a je tu vyobrazen jako bezradný, Micuudži střet v chrámu předvídá a až na nečekanou sebevraždu Tasogare má situaci relativně pod kontrolou. Zde vidíme, že oba hrdinové jsou odlišní a jejich konání má naprosto odlišné účinky. Zatímco Gendžiho bezmoc vstříc neštěstí a následně trápení jej polidšťují a nabízí čtenáři emotivní zážitek, Micuudžiho předvídavost a schopnost vypořádat se s nepřáteli jej naopak do jisté míry od obyčejných lidí

348 Keene, 1999, s. 433.

odlišují a mohou vzbudit vzrušení a obdiv. Oprostíme-li se od snahy porovnávat „hodnotu“ obou děl, uvidíme, že obě přinášejí čtenářům naprosto odlišný druh uspokojení či prožitku.

Porovnáme-li postavy Júgao z *GM* a Tasogare z *NMIG*, uvidíme, že jejich funkce se v rámci obou příběhů výrazně neliší. V obou případech postava umírá nedlouho poté, co je s ní čtenář vůbec seznámen, a po obou zůstává pouze ztracená dcera, kterou se hrdina rozhodne najít a zaopatřit. Při bližším pohledu se však povahové vlastnosti obou žen liší. Júgao nejprve vystupuje jako tajemná žena, o níž musí Gendži nejprve vyzvědět nějaké informace. Po smrti Júgao se o ní Gendži baví s Ukon, která říká: „Myslela jsem si vždycky, jak je slabá a bezradná, ale možná právě v tom byla její přitažlivost a síla...“, načež Gendži odpovídá, že právě bezradnost na ženách oceňuje a že má rád ženy laskavé, shovívavé, poslušné a tím pádem tvárné.³⁴⁹ U Tasogare (jejíž jméno znamená soumrak, takže ji s Júgao – večerní tvář – pojí i jméno) aspekt tajemství v podstatě chybí. Celá fáze zjišťování její identity je zde přeskočena, když její matka Šinonome zve Micuudžiho rovnou do jejich domu a vcelku bez okolků mu nabízí svou dceru. Ta k němu přilne a později ho následuje do opuštěného chrámu. Tam je její křehkost do jisté míry také naznačena, když omdlévá po zjevení přízraku, ale do takové míry jako v *GM* její bážlivost akcentována není. Až na konci svého účinkování se Tasogare projeví aktivně, když iniciativně páchá sebevraždu, což poté před skonáním vysvětluje snahou ochránit svou matku. Ačkoli Tasogare zná charakterové vady své matky, stejně se ji pokouší zachránit, byť na úkor vlastního života, čímž demonstruje konfuciánský ideál oddanosti dítěte rodiči. Tajemstvím zahalená minulost zde tedy ustupuje (či se snad přelévá do postavy Šinonome) a hlavní ctností Tasogare se namísto křehkosti a poddajnosti stává oddanost matce.

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

V tomto zkoumaném úseku pokračuje pátrání po ztraceném meči, který byl ve třetí kapitole ukraden z pokladnice Ašikagů maskovanou ženou, k níž vede pouze jediné vodítko – utržený rukáv z jejího šatu. Pozorný čtenář sledující ilustrace zde má možnost si podle tohoto vodítka domyslet, že by za touto krádeží mohl stát někdo z domu Šinonome ještě dříve, než je to naznačeno v samotném textu. Stejně tak se pozorný čtenář může v předstihu dovítipit, že Šinonome bude asi mít pochybnou minulost, když se ukáže, že se z dřívějšíka zná s Karukajou,

349 Murasaki Šikibu, svazek 1, 2002, s. 146.

tedy se ženou, která dříve stála proti Micuudžimu a jeho rodině. Svou minulost Šinonome odhaluje těsně před svou smrtí – dozvídáme se, že i rodová příslušnost jí staví proti Ašikagům a že jako dědička umění *nindžucu* byla nejprve finančně motivována ke krádeži meče a později i pod pohrůzkou násilí donucena k útoku na Micuudžiho. Bojové umění *nindžucu* odlišuje Šinonome od běžných lidí, přináší prvek vzrušení a nese v sobě i možnost neobyčejných činů. Spis o *nindžucu* si od Šinonome kdysi vyžádal i Dorozó, aby mohl zaútočit na Hanagiri, Micuudžiho matku. Šinonome říká, jak s tím nesouhlasila, ale nakonec ji chudoba dohnala k podobnému činu. A stejně jako jejímu manželovi se jí to nakonec stává osudným, což může vypadat jako působení karmického zákona, ale podle Micuudžiho se zde spíše projevila ženská povaha: „Tvůj otec sklídl, co zasel, když se pustil do nespravedlivé války. Proti mně osobně nic neměl, ale u žen už to tak bývá, že se zaměří na příbuzné svých nepřátel.“³⁵⁰

Podobně jako bojové umění přináší prvek vzrušení i využití nadpřirozena. Více-
 ré zjevení téhož přízraku je v *NMIG* zkomplikováno tím, že se zde zjevují přízraky různé, což zmíním při analýze ilustrací. Druhým tímto příznakem je ve skutečnosti Šinonome, která je za démona pouze přestrojena. Má na sobě masku *hannja* 般若 znázorňující rohatou ďáblíci, která je proslulá z her divadla *nó*. Jednou z her, ze kterých je tato maska známá, je hra *Aoi no ue* 葵上 (Paní Cesmína) založená na deváté kapitole *Gendži monogatari*. Hra pojednává o duchu paní ze Šesté ulice, která se cítí být ponížena Gendžiho manželkou Aoi a ve druhé části hry vystupuje jako rozzlobený duch právě se zmíněnou maskou. Je to tedy rekvizita vyjadřující zášť paní ze Šesté ulice. Jejím protějškem v *NMIG* je kurtizána Akogi působící na Šesté ulici, ale tuto její negativní stránku zde absorbuje Šinonome. Z dnešního pohledu by se mohlo jevit, že Tanehiko tak chtěl postavu ozvláštnit a z paní ze Šesté ulice udělal v zásadě kladnou postavu Akogi a její záštiplné stránky se takto elegantně zbavil. Při čtení původního díla a například i jeho komentáře *Mumjózóši* se ale zdá, že samotná postava paní ze Šesté ulice vyloženě negativně vnímána nebyla. V *Mumjózóši* je například popsána takto: „Navzdory strachu, který vyvolala jako rozzlobený přízrak, má paní ze Šesté ulice okouzlující, vytříbenou a příjemnou povahu.“³⁵¹ Z tohoto pohledu by pak bylo pravděpodobnější, že pro tvorbu záporné postavy si Tanehiko vypůjčil tajemnou minulost od Júgao a zlobnou stránku od paní ze Šesté ulice. Tyto prvky tak zůstávají v jisté formě zachovány, ale jsou vázány na jinou postavu a mění se tak jejich kontext i vyznění.

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

351 Marra, *Mumjózóshi. Introduction and Translation*, 1984, s. 140.

5.3.3 Ilustrace

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

Ilustrace se v zásadě drží *diskursu NMIG*, což znamená, že ve většině případů kopíruje odbočky v čase, potažmo i v prostoru vyprávění. Vidíme zde, jak se Micuudži seznamuje s Tasogare a účastní se různých konverzací v domě její matky Šinonome. Později je v ilustracích zachyceno i nezdařené přepadení Micuudžihho, který se mezitím s Tasogare přesouvá do pochmurného chrámu, kde se vypořádají se strachem z přízraku a později i se znovu útočící Šinonome. Úsek v podstatě končí konfliktem, při kterém nakonec umírá jak Tasogare, tak Šinonome a Micuudži se posouvá o krok dále v pátrání po ztraceném meči. Tam, kde vyprávění odbočuje k představení kurtizány Akogi, vidíme i dvě ilustrace s ní a ilustrace se k ní, tentokrát dokonce nezávisle na textu, vrací i po prvním zjevení přízraku v opuštěném chrámu. Ke konci zkoumaného úseku nalezneme i ilustraci k retrospektivnímu vyprávění Šinonome o vlastní minulosti.

Nejprve srovnáme krátce ilustrace z *NMIG* s ilustracemi z *Eiri Gendži monogatari*. *Eiri Gendži* obsahuje ke kapitole Júgao sedm ilustrací, jejichž obsah by se stručně dal shrnout takto: (I) Gendži obdivuje květy na stavení, kde bydlí Júgao. (II) Gendži za přítomnosti Koremicua zkoumá květy a popsany vějíř, jež mu byl ze stavení poslán. (III) Gendži je na návštěvě u paní ze Šesté ulice. (IV) Gendži tráví noc u Júgao v jejím domě. (V) Gendži v opuštěném chrámu vidí přízrak, svítí mu člen jeho družiny, vedle leží ženy. (VI) Gendži navštěvuje chrám, kde je uschováno tělo mrtvé Júgao. (VII) Gendži hovoří s Ukon.

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



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

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

Ilustrace (IV) zachycuje Gendžiho s *Júgao* v jedné místnosti mezi střechami jiných domů. Tato noční scéna bez výrazného dění může evokovat intimní atmosféru mezi dvěma milenci, byť v textu je zmiňováno naopak, že je dívka smělejší a že



Ob. 12: *Nise Murasaki inaka Gendži*, 4. díl, 2. část, dvojstrana 16-rub a 17-lic. Micuudži s Tasogare vyhlíží na ulici, kde stojí Karukaja s žákyní. Oproti vyobrazení odpovídající scény z *Eiri Gendži monogatari*, kde dvojice sleduje zahradu za svitu měsíce, zde vidíme úbytek intimity na úkor posunu v příběhu.

(ARC Collection, Ritsumeikan University, hayBK03-0644-04-02)

jí již „nevadí ani zvědavá přítomnost služebnictva.“³⁵² Není překvapivé, že se opět jedná o scénu, která obsahuje výměnu básní. V *NMIG* žádný ekvivalent ilustrace této poklidné scény nenajdeme – ačkoli napočítáme pět ilustrací z interiéru domu Šinonome, na kterých je zároveň Micuudži i Tasogare, vždy je s nimi další postava a vždy je zachyceno nějaké dění. Třikrát je to zanícený rozhovor, jednou Micuudži s Tasogare sledují kolemjdoucí Karukaju a jednou, na poslední z těchto pěti ilustrací, podává Micuudži Šinonome utržený rukáv inkriminujícího kimona. Časově nejbližší ilustraci (IV) je asi ta, kde Micuudži s Tasogare jsou společně uvnitř domu a vyhlíží ven, kde před branou vidí Karukaju se služebnou. Vizuálním pojítkem je zde v popředí vyobrazený moždíř na tlučení rýžového těsta, který, ač jej

352 Murasaki Šikibu, svazek 1, 2002, s. 127.



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

na ilustraci nikdo nepoužívá, může být vizuálním indikátorem lomu města, který je v *GM* v příslušné pasáži zmiňován.

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

Ilustrace (V) pak zobrazuje Gendžiho čelícího přízraku. Tato i dnes velmi atraktivní scéna má zcela očekávaně velkou odezvu i v *NMIG*. Tam je tato scéna zobrazena již na rubu desek (v podstatě na frontispisu) prvního svazku pátého dílu, což je místo, které je často věnováno ilustracím vybočujícím z běžného stylu a podobně jako předmluvy poskytují autorovi větší množství tvůrčí svobody. Zde, jak upozorňuje

Suzuki, odkazuje Tanehiko na *Wakakusa Gendži* Okumury Masanobua,³⁵³ ale můžeme zde sledovat prvky přejaté i z *Eiri Gendži monogatari*, na což poukazuje Šimizu.³⁵⁴ Takovéto přímé vizuální odkazy nejsou příliš běžné u ilustrací doplňujících narativní text, z čehož můžeme soudit, že v tomto ohledu byl vliv předcházejících parafrází *GM* na Tanehikovu tvorbu omezený.³⁵⁵ Nicméně zařazení vizuálních odkazů mimo hlavní části knih zase ukazuje na to, že si Tanehiko byl existence jiných parafrází plně vědom a snad jím i tímto způsobem do jisté míry vzdával hold.³⁵⁶

Co se týče ilustrací doplňujících samotný narativní text, konfrontaci s přízrakem či se za přízrak se vydávající Šinonome zobrazují tři ilustrace. Již v analýze událostí tohoto úseku jsem zmínil, že při zjevení přízraku se v *NMIG* objevují dvě různé postavy, což by však nebylo patrné, kdyby přízrak nebyl pokaždé graficky reprezentován jiným způsobem. Zatímco poprvé se jedná o štíhlou blond ženu ve světlém kimonu (jež má snad evokovat přízračnost) s bohatě zdobeným účesem, jaký nosily kurtizány, a atraktivní, i když zachmuřenou, tvář, ve druhém případě se naopak jedná o hřmotnější postavu se zmiňovanou maskou *hannja* oblečenou v bohatě zdobeném kimonu se vzorem srdčitých listů rostliny *aoi* (přesněji *futaba aoi*, japonský druh kopytníku *Asarum caulescens Maxim*), které odkazují ke Gendžiho manželce Aoi no ue, respektive k Micuudžiho manželce Futaba no ue. Čtenář zde tedy z obrazů dokáže vyčíst, že se jedná o dvě různá zjevení a zároveň je díky vizuálním indiciím dokáže spojit i s dalšími postavami díla. Zatímco první zjevení připomíná kurtizánu Akogi, jejíž barevný portrét dokonce nalezneme na obalu druhého svazku pátého dílu *NMIG*, druhý přízrak s maskou *hannja* si pozorný čtenář spojí s Šinonome, i když se volbou kimona snaží odkazovat na Micuudžiho ženu, o jejíž žárlivosti se dříve doslechla, a i když maska *hannja* odkazuje tradičně především k paní ze Šesté ulice, tedy k Akogi. Na Šinonome kromě jejího podezřelého chování ukazuje i to, že masku *hannja* již má připravenou k nasazení na ilustraci, kde vidíme její neúspěšný pokus o přepadení Micuudžiho u ní doma.

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

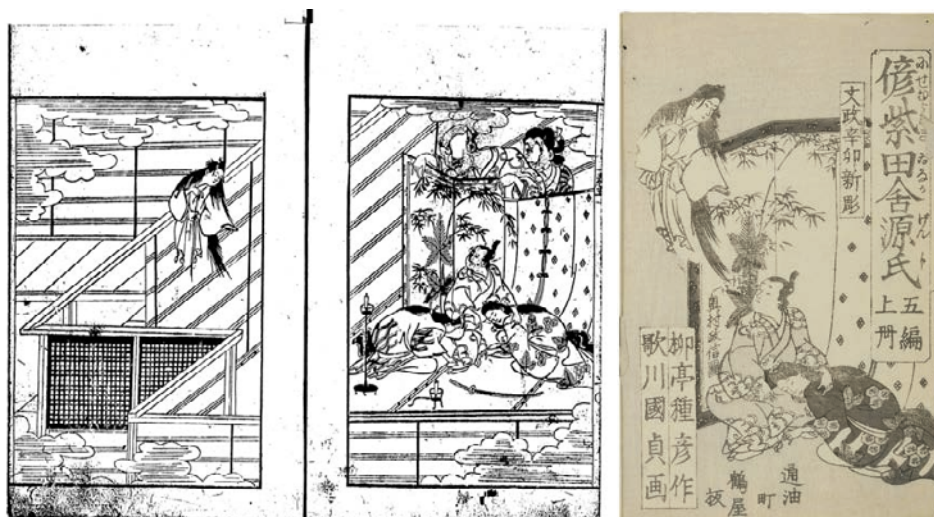
Zde vidíme výjev, ve kterém Micuudži stojí opřen o nosítka a sleduje, jak ve dveřích porostlého domu předává Tasogare Korekičimu vějíř s utrženým květem, což je motiv známý i z *GM*. Jedním z mnoha detailů na ilustraci je také přede dveřmi

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

354 Šimizu, 2003, s. 465.

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

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



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

rozložená deska, na které se suší rozpárané kimono. To je sice dobře viditelné, ale v tomto okamžiku nic nenaznačuje tomu, že by mělo hrát nějakou významnější roli. Vidíme zde i jiné detaily jako náhled do interiéru domu či značku *gendžikó* symbolizující kapitolu Júgao³⁵⁷ na stěně domu a na lampionu vedle. Nicméně pozorný čtenář by si opět mohl povšimnout toho, že kusy látky sušící se před domem, mají stejný vzor jako kimono, které měla na sobě žena, která na začátku druhého svazku třetího dílu *NMIG* (který mimochodem vyšel o rok dříve než díl čtvrtý) odcizila

³⁵⁷ Symboly *Gendžikó* vycházejí ze symbolů využívaných při hře spočívající v identifikování vůní. Ve hře bylo smícháno 25 balíčků s vůněmi, mezi nimi se každá z pěti vůní vyskytovala pětkrát. Poté bylo vylosováno pět balíčků, ke kterým hráči postupně čichali, a jednoduchým symbolem měli vyjádřit, které vůně jsou různé a které jsou stejné. (Viz Hata, Kó no rekiši, 1992, s 173.) Celkových možných kombinací je 52, což se podobá počtu 54 kapitol *GM*, což může být důvodem, proč byly pro popis kombinací vybrány názvy kapitol z *GM*. Kvůli nedostatku kombinací nemá první a poslední kapitola *GM* svůj symbol. Na Obr. 16 vidíme vlevo symbol kapitoly Júgao, kde 1., 2. a 5. čára nejsou propojeny, což znamená, že se ve hře jednalo o odlišné vůně, 3. a 4. čára jsou propojeny, což znamená, že se jednalo o vůně totožné.

meč z pokladnice Ašikagů. I když Micuudži později prozradí, že kimono upoutalo jeho pozornost, čtenář má v tuto chvíli dostatečný prostor pro to, aby tuto indicii objevil sám.

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



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

(ARC Collection, Ritsumeikan University, Ebi1288-1)

5.3.4 Shrnutí

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

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

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

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

5.4 Suma a Akaši, bod zlomu

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

Je to právě Gendžiho vyhnanství a jeho následný návrat v ještě větší slávě, které lze považovat za jeden ze zlomových bodů tohoto heianského příběhu. Jeho hrdina zde v nepříznivé politické situaci volí v podstatě dobrovolný exil v místě nepříliš vzdáleném hlavnímu městu, který lze chápat jak jako preventivní krok zabráňující mnohem horšímu vyhnanství do vzdálenějších končin, tak jako politický manévr ve prospěch svého nemanželského syna a snad i jako akt pokání.³⁵⁸ Podstata Gendžiho provinění není specifikována a on sám trvá na tom, že je neviný. Jednu z příčin, hněv mocné bývalé císařovny Kokiden, matky nově na trůn nastoupivšího císaře Suzakua, mohl způsobit Gendžiho románek s její mladší sestrou Oborozukijo. Tu měla Kokiden v úmyslu provdat právě za Suzakua, ale po aféře s Gendžim to již nepřipadá v úvahu. Ať bylo Gendžiho konkrétním prohřeškem cokoli, můžeme za motivaci pro jeho vyhnaní považovat mocenské ambice paní Kokiden a jí blízkých.

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

Jednou z pokračujících narativních linek od kapitoly „Kiricubo“ do kapitoly „Miocukuši“ (Osamělý kůl v řece a láska bez hranic) je tak postupné naplňování císařovy touhy po císařské moci, byl se tak děje po jeho smrti. Tím, že dovede Gendžiho do Akaši, a tím, že pokárá [vládnoucího] císaře Suzakua, otevírá duch císaře [Kiricubo] cestu pro návrat hlavního hrdiny do hlavního města a pro nástup syna dámy z Vistáriové komnaty na trůn. Císař konečně dosahuje toho, co nedokázal během života a co se nikdy nepodařilo žádnému císaři vládnoucímu kolem poloviny období Heian: získává kontrolu nad nástupnictvím.³⁵⁹

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

359 Tamtéž, s. 7–8. Doplňné informace v závorkách, včetně českého překladu kapitoly Miocukuši.

Během kapitol Suma a Akaši tak dochází k politickým změnám, které jsou dokončeny v následující kapitole Miocukuši s Gendžiho grandiózním návratem do hlavního města a nástupem na politický vrchol. Nemění se však jen politická situace, ale i hrdina samotný. Ten po omilostnění, návratu z vyhnanství a následném dosazení do nejvyššího úřadu ministra středu již nepřipomíná vášní ovládaného nezodpovědného mladíka, ale jeho chování začíná odpovídat jeho postavení. Kromě toho, že v tomto úseku *GM* dochází k výrazným změnám na úrovni příběhu, Shirane rovněž dodává, že kapitola Suma se proslavila a sloužila jako zdroj pro mnohé odkazy v pozdější literární tvorbě díky svému tónu, stylu a rétorické komplexnosti.³⁶⁰ V textu můžeme sledovat jak řadu básnických technik, tak i bohaté narážky nejen na japonskou, ale i na čínskou literaturu a poezii, což zde umožňuje velmi vděčné téma vyhnanství, které mělo v literaturách obou zemí řadu precedentů. Shirane dokonce upozorňuje na typickou zápletku vyhnání mladého šlechtice, kterou i v dřívějších japonských příbězích *monogatari* sleduje Orikučí Šinobu 折口信夫.³⁶¹

Kapitole Suma odpovídají v *NMIG* kapitoly 17 a 18 a začátek kapitoly 19. Kapitola Akaši, která i v *GM* přímo navazuje na kapitolu Suma (což v *GM* zdaleka není samozřejmostí) je potom reflektována v kapitolách 19, 20 a 21. Z tohoto hlediska je zajímavé to, že zde můžeme sledovat přechod z druhé do třetí desítky kapitol a ověřit poznatek Jamagučiho Takešiho, který tvrdí, že zhruba po každých deseti dílech Tanehiko dělá krok k větší věrnosti originálu.³⁶² Protože by zpracování celých kapitol Suma a Akaši a jejich ekvivalentu v *NMIG* bylo příliš objemné, zaměřil jsem se na konec kapitoly Suma, kde přichází bouře přinášející velké změny, a začátek kapitoly Akaši, kde se Gendži seznamuje s bývalým guvernérem provincie Harima a jeho dcerou. Před samotným výčtem jednotlivých událostí však ještě velmi stručně shrnu předcházející příběh.

5.4.1 Události

Po smrti Júgao v minulém úseku je Gendži okouzlen mladou Murasaki (paní Fialka), kterou se mu nakonec podaří získat, aby ji mohl vychovat a později se s ní oženit. Prožívá románky s dalšími ženami a jeho manželka Aoi no Ue (paní Cestmína) mu v deváté kapitole porodí syna a následně umírá. V následující kapitole, nazvané Sakaki (Posvátný strom), je odhaleno Gendžiho milostné dobrodružství s Oborozukijo (paní Zamlžená luna), mladší sestrou Kokiden, což je považováno za jeden z důvodů Gendžiho vyhnání. V této kapitole také umírá Gendžiho otec, což přispívá k tomu, že moci se silněji chápe bývalá císařovna a její blízcí.

³⁶⁰ Shirane, 1987, s. 20.

³⁶¹ Tamtéž, s. 3.

³⁶² Jamaguči, 1972, s. 371.

Na začátku kapitoly Suma se dozvídáme, že Gendži upadl v nemilost a začíná se připravovat na odchod do vyhnanství. Tyto přípravy spočívají hlavně v loučení s jeho blízkými, mezi nimiž jsou například rodiče jeho zesnulé ženy Aoi, švagr a přítel Tó no Čúdžó, jeho milovaná Murasaki, jeho nevlastní matka Fudžicubo (dáma z Vistárióvé komnaty), ke které přilnul až příliš, a další. Dále se Gendži vydává na cestu do Sumy, kde se musí smířit s osamělým životem na venkově, zoufale odštěpen od společenského života v hlavním městě, se kterým ho pojí pouze občasná korespondence. Shirane v kapitole Suma vidí jistou spojitost s první císařskou básnickou sbírkou *Kokin wakašú*, jejíž osmý svazek je věnován loučení a devátý cestování. Zatímco námětem básní na rozloučenou je většinou smutek loučících se, básně cestovní často vyjadřují stesk a osamění člověka, který se ocitl daleko od hlavního města.³⁶³

Po nějaké době strávené v Sumě začíná zkoumaný úsek:

(I) Člen družiny Jošikijo vzpomíná na dceru bývalého guvernéra z Akaši, momentálně mnicha, a posílá jí dopis. Mnich z Akaši by rád nabídl dceru Gendžimu, ale jeho žena je skeptická. (II) Po Novém roce dochází k dojemnému setkání Gendžiho s jeho přítelem Tó no Čúdžóem, který jej přijel tajně navštívit. (III) První den třetího měsíce na den hada Gendži povolá zaříkavače učení Stínu a Světla, aby vykonal očištný obřad. (IV) Při obřadu na pobřeží se po Gendžiho básni, kde mluví o své nevině, strhne prudká bouře a všichni se utíkají schovat. (V) Gendži má sen o Dračím králi, který jej zve do své podmořské svatyně (zde končí kapitola Suma a začíná kapitola Akaši). (VI) Gendži dostává dopis od Murasaki a dozvídá se, že v hlavním městě bouři vnímají jako zlé znamení. (VII) Gendži se modlí k božstvu Sumijoši. Zanedlouho bouře ustává a Gendži si to vykládá jako milosrdenství bohů. (VIII) Gendžimu se zjevuje duch jeho otce, který ho nabádá k opuštění zálivu a říká, že promluví i se svým dalším synem, stávajícím císařem. (IX) Gendžiho přijíždí pozvat loď bývalého mnicha z Akaši, který k tomu byl vyzván podivnou bytostí. (X) Gendži se stěhuje s pár věrnými do Akaši. (XI) Gendži se častými hovory sblíží s mnichem z Akaši a zaujme ho i jeho dcera, o které slychává. Gendži s mnichem spolu hrají na hudební nástroje. (XII) Gendži, pobídnut mnichem, navazuje vztah s jeho dcerou, paní z Akaši. (XIII) V hlavním městě se objevují špatná znamení: císaři se po zjevení jeho otce zhoršuje zrak, umírá jeho děd, bývalý ministr po pravici, a císařova matka, paní Kokiden, onemocní. (XIV) Vztah Gendžiho s paní z Akaši se prohlubuje a Gendži o něm zpravuje i Murasaki. (XV) Po Novém roce je Gendži omilostněn a císař jej volá zpět do hlavního města.

Když už se Gendži připravuje k odjezdu, ukazuje se, že paní z Akaši je těhotná a Gendži cítí lítost, že by ji měl opustit. Následuje delší pasáž popisující setkání Gendžiho s paní z Akaši, kde mu předvede svou hru na hudební nástroj *só no koto*, kterou je princ okouzlen. Loučí se s paní z Akaši a dává jí na památku svůj šat.

363 Shirane, 1987, s. 19.

Loučí se i se smutnicím bývalým guvernérem a slibuje, že na dívku nezapomene. Poté se vydává na cestu zpět do hlavního města.

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

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

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

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

(1) Jednoho dne Micuudžiho v Sumě nečekaně navštíví Takanao. Ten říká Micuudžimu, že mu posílal tajné zprávy, ale že mu chce vyprávět i o lidech, které Micuudži zanechal v hlavním městě. (2) Micuudži Takanaovi připomíná vyprávění o dceři Sónjúa (z 3. dílu *NMIG*) a přiměje ho, ať mu napíše dopis. (3) Sónjú se baví se svou manželkou o tom, že by chtěl dát svou dceru Asagiri Micuudžimu. Manželka je skeptická. (4) Asagiri v rozhovoru se služebnou Čidori prozrazuje, že se Micuudžiho necítí hodna, protože nezná zvyky hlavního města. Čidori ji utěšuje. (5) Nikki Jošikijo přijíždí do Sumy, Korekiči se vrací s tím, že Takanaoův dopis Asagiri předala otci a Takanao se vydává zpět do hlavního města (zde končí 18. díl *NMIG*). (6) Micuudži se setkává s rybáři, které přinesly dary moře, odměňuje je a jedné tiché vzadu dává svůj svrchník. (7) Micuudži nechává udělat očistný obřad od horského askety jménem Kitokuin, kterého sehnal Naminai, jeden z Micuudžiho družiny. (8) Poté, co Micuudži při obřadu pronese báseň o své nevině, se strhne bouře a všichni se utíkají schovat. (9) Micuudžimu se zjeví ve snu žena, která odhaluje, že ve skutečnosti vykonal rituál proti Sózenovi a jeho synovi a láká ho do podmořského království Dračího krále. (10) Bouře přetrvává, Jošikijo navrhuje návrat a někteří obviňují Kitokuina, který někam zmizel. (11) Micuudži a jeho druhové se modlí k bohům. (12) Micuudži ve snu vidí Širaito a paní Tojoši. Udeří blesk, který Širaito spálí na prach a paní Tojoši zapálí rukáv, který Micuudži utrhne, čímž ji zachrání. (13) Bouře ustává. (14) Micuudžimu se opět zjevuje tajemná žena a láká ho do podmořského království, ale Micuudži se nenechá svést a žena ráno mizí. (15) Micuudži se dovtipí, že se jedná o čáry, a když žena přichází i příští noc, zasáhne ji šípem, který ruší kouzla, a ukazuje se, že se jednalo o Kitokuina. (16) Zjišťuje se, že Kitokuina poslal společně s Naminaiem Sózen, aby zabili Micuudžiho, ale Micuudži obrátil Naminai na svou stranu. (17) Kitokuin říká, že on se k Micuudžimu přidat nemůže, protože vyrůstal jako vazal Jamanů a nemůže se proti nim obrátit. Následně páchá sebevraždu. (18) Přichází Tamaki, Korekičiho manželka, a přináší zprávy z hlavního města. Vypráví o zásahu Širaito a paní Tojoši bleskem, ke kterému došlo v hlavním městě, a o tom, jak Tojoši nechce omilostnit Micuudžiho. Zároveň přináší zprávu od Murasaki. (19) Micuudži mluví o tom, že vůči Tojoši necítí zášť a ukazuje i rukáv, který má u sebe. (20) Další noci se Micuudžimu zjevuje duch jeho matky Hanagiri a nabádá ho, aby opustil zátoku. Micuudži namítá, že nemá kam jít, ale Hanagiri mu říká, že už mu předtím slibovala, že ho spojí se Sónjúem, a naznačuje mu, že pro něj právě přijíždí loď. Hanagiri mizí s tím, že ještě jde za Micuudžiho bratrem, stávajícím šógunem. (21) Druhého dne ráno skutečně přijíždí loď od Sónjúa a Micuudži je zván do Akaši. (22) Micuudži souhlasí s tím, že ví, že Sónjú se nechystá podpořit svého bratra Sózena, protože má u nich v domácnosti zvěda – služebnou Čidori (zde končí 19. díl *NMIG*). (23) Sónjú ubytovává Micuudžiho ve svém bohatém sídle. (24) Micuudži se dozvídá, že zatím k jeho sídlu v Sumě přijeli Sózenovi vojáci, ale že je pak smetla přílivová vlna, asi díky Micuudžiho modlitbě. (25) Micuudži se sblížuje

se Sónjúem a zaujme ho i jeho dcera Asagiri, o které slychává. (26) Zjišťujeme, že Asagiri je do Micuudžiho zamilovaná od doby, kdy se za ním vydala přestrojená za rybářku. (27) Micuudži se Sónjúem hraje na hudební nástroje. (28) Micuudži, pobídnut Sónjúem, navazuje vztah s jeho dcerou, Asagiri. (29) V hlavním městě se kromě bojů (o kterých skoro není řeč) dějí další nepříjemnosti: Na šógunovo sídlo v Muromači udeřil blesk, paní Tojoši je nemocná a Jošihisa má problémy s očima. Tojoši ale o omilostnění Micuudžiho nechce ani slyšet (zde končí 20. díl *NMIG*). (30) Čidori pobízí zdráhající se Asagiri, aby se více sblížila s Micuudžim, matka ji nabádá k opatrnosti. (31) Po Sónjúově pozvání Micuudži začne Asagiri navštěvovat pravidelně a jejich vztah se prohlubuje. (32) Jednoho dne Micuudži osloví Čidori s tím, že neobjevil žádné posly od Sózena, kteří podle Čidori tajně přicházejí do Sónjúova sídla. Čidori mu prozradí, že zpráva byla jen její strategií, jak Micuudžiho přimět za Asagiri docházet. (33) Micuudži má obavy, co by si pomyslela Murasaki, kdyby se dozvěděla o jeho vztahu s Asagiri, a píše jí dopis. (34) Přijíždí Jusa Kunisuke se zprávou, že Jošihisa se rozhodl Micuudžiho omilostnit. Micuudži říká, že se vrátí, až Kacumoto porazí Sózena.

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

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

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

Zde vidíme, že 22 z celkových 34, tedy zhruba dvě třetiny událostí *NMIG* ve zkoumaném úseku, vycházejí z událostí v *GM*. Události bez ekvivalentu, tedy události přidávané Tanehikem, jsou označeny čísly 4, 6, 10, 12, 14, 15, 16, 17, 19, 24, 25 a 32. Tyto události můžeme rozdělit do čtyř větších celků. Události 4, 6, 25

a 32 rozvíjejí postavu Asagiri, události 10, 14, 15, 16 a 17 zprostředkovávají příběh horského askety Kitokuina a jeho snahy sprovodit Micuudžiho ze světa, událost 24 navazuje na očistný rituál a konečně události 12 a 19 se týkají smrti Širaito a drammatizují neštěstí, které potkává paní Tojoši. Vypuštěna není v tomto úseku žádná z významných událostí *GM*.

Gendži v tomto úseku navazuje vztah s mnichem z Akaši, se kterým se dříve nesetkal, ale nejedná se o postavu v příběhu zcela novou. Je totiž, dokonce i se svou dcerou, zmíněn již v páté kapitole *GM*, kde Gendžimu jistý Jošikijo vypráví příběh mnicha a jeho atraktivní dcery, jejíž nápadníci mu nejsou dost dobří a který dceru nabádá, že pokud jej přežije a stále nenajde vhodného manžela, ať se raději utopí v moři. V *NMIG* také najdeme v odpovídající pasáži (6. díl) o Sónjúovi zmínku, a dokonce, jak už jsem poznamenal při analýze předchozího zkoumaného úseku, zazněl jeho příběh již i ve třetím díle *NMIG*, když Takanao dává k dobru vyprávění o tom, jak se sám stal jedním z neúspěšných nápadníků a vystřelil si ze Sónjúa. V *GM* a v *NMIG* dokonce dvojnásob, se tedy jedná o pasáž, jejíž příchod se dal předpokládat. Stejně jako Čechovova puška musí vystřelit, když je zmíněna, můžeme i od Gendžiho očekávat, že se setká se zajímavou dívkou, pokud jsou její půvaby popsány v textu.

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

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

Ve zkoumaném úseku je sice několik přidanych pasáží, ale všechny jsou také záhy uzavřeny.

Asagiri, odpovídající paní z Akaši, se sice zpočátku projevuje aktivněji než její protějšek, ale další události již kopírují *GM*. Příběh Kitokuina je postaven na atraktivní postavě mystickými silami nadaného zařkávače učení Stínu a Světla.³⁶⁴ Tanehiko zde jeho postavu spojuje s Gendžiho viděními a jeho zlé úmysly rozvíjí daleko nad rámec událostí v *GM*. V rozsahu několika málo stran je však Kitokuin přemožen a umírá, aniž by toto intermezzo mělo jakýkoli vliv na další dění. Nepříliš podstatná pasáž o tom, jak je Sózenovo vojsko smeteno přílivovou vlnou, má asi dodat na důležitosti předchozímu rituálu, ale vzhledem k tomu, že nikdo z protivníků nepřezíje, neústí tato událost v další dění. Nakonec zmínka o blesku, jenž zasahuje Širaito a zapaluje šat její paní Tojoši, je pouze dramatizací nepříznivých znamení, která stíhají hlavní město, a zatímco smrt Širaito mnoho příběhových možností uzavírá, k otevření možností nových tato událost nevede.

Za pozornost zde stojí i zachování událostí, které postrádají dynamiku, což je v dřívějších zkoumaných úsecích *NMIG* nevídané. To je patrné například v tom, jak je událost XI převedena do událostí 25 a 27 v *NMIG*. Delší pasáž, kde mnich z Akaši hraje na loutnu *biwa* a vypráví Gendžimu o hudebních dovednostech své dcery, je přenesena do *NMIG* v obdobné délce. Událost 27 tak zabírá asi 6 stránek, tedy zhruba 15 % dvacátého dílu *NMIG*, což je v kontrastu s přístupem, který jsme mohli vidět například v prvním dílu *NMIG*, kde jsou velmi výrazně zredukovány popisy emocionálních stavů císaře, které nejsou zásadní pro posun děje. Tanehiko sám zařazení dlouhého úseku, který nepřináší posun v ději, komentuje v jedné ze svých poznámek, vydělené z běžného toku textu rámečkem, takto: „Mnichovo dlouhé vyprávění je jeho vyjádřením lásky ke své dceři, a protože jsem si říkal, že kdybych je jako zbytečně vypustil, změnilo by se vyznění této kapitoly, přepsal jsem jeho většinu do dnešního jazyka (...).“³⁶⁵ Z toho lze usuzovat, že si byl sám změny vědom, ale že zde zvítězila touha po zachování vyznění původního textu, což také nekoresponduje s jeho přístupem v dřívějších částech.

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

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

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

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

5.4.2 Postavy

Již jsem uvedl, že tento zkoumaný úsek je z hlediska celého díla výrazným bodem změny, což platí i pro jeho protagonistu. Dalo by se říct, že skrze vyhnanství a následovný návrat dochází u Gendžihovo (kterému je v té době kolem 27 let) k přerodu z nadaného, ale neuvážlivého mladíka v mocného muže. Shirane o mladém Gendžim píše takto: „Stejně jako jeho literární předchůdce, hrdina *Ise monogatari*, je i mladý Gendži vášnivým a subverzivním mladíkem, jehož přestupky nakonec vedou k jeho vyhoštění a k vyhnanství.“³⁶⁶ I když Micuudži sdílí některé Gendžihovo, převážně vnější, rysy, rozhodně jeho jednání, vždy v zájmu rodu, nelze označit za subverzivní a snad ani za vášnivé. Nakonec i v tomto zkoumaném úseku vidíme v události 14, jak Micuudži odolává svodům Kitokuina, který se s pomocí kouzel vydává za krasavici a chce Micuudžihovo zatáhnout do moře: „Byla tak krásná, že běžný člověk by byl hned poblouzněn, ale v Micuudžihovo povaze nebylo podléhat chťiči...“³⁶⁷ Utlušení těchto Gendžihovo vlastností tak vlastně vede k přiblížení k Micuudžimu.

Jako přechodový rituál zde lze vnímat právě bouři, ke které dochází na přelomu kapitol Suma a Akaši. Ta je vykládána různě: jako symbol přeměny z mladíka v muže, jako prostředek zásahu nadpřirozena, jako hněv bohů nad Gendžihovo tvrzením o své nevině, nebo jako očista jeho provinění.³⁶⁸ Ačkoli Gendži se považuje ve věci svého vyhnanství za nevinného, stále je vinen tím, že s Fudžicubo, jednou z žen svého otce, zplodil syna, který se později stane korunním princem, potažmo císařem. Pokud bychom bouři vnímali jako jistou očistu, byl by to další bod, ve kterém se Gendži přiblíží samozřejmě nevinnému Micuudžimu, který v *NMIG* aféru se svou nevlastní matkou pouze předstíral a problematika viny a neviny zde tedy do jisté míry ztrácí hloubku. Micuudžihovo totiž vnitřně pocít viny netrápí, i když stále musí čelit kritice těch, kteří hrané aféře uvěřili. Kontrast Gendžihovo vnitřního

366 Shirane, 1987, s. 12.

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

368 Shirane, 1987, s. 14–15.

konfliktu a Micuudžihho konfliktu vlastního prospěchu s prospěchem společenským je také jedním z nejzákladnějších rozdílů mezi těmito postavami.

Kromě toho, že se Gendži svým vyspíváním přibližuje již od počátku serióznímu Micuudžimu, můžeme zároveň sledovat i jisté přiblížení Micuudžihho ke Gendžimu. To lze ilustrovat například na vývoji jeho vztahu s Asagiri. Micuudži, zvyklý držet situaci ve svých rukou, se zde se Sónjúem sblíží na popud ducha své zesnulé matky, a když mu Sónjú nabízí svou dceru, Micuudži neodmítá hlavně proto, aby si Sónjúa neznepřátelil. K prohloubení vztahu pak přispívá i Asagirina služebná Čidori, kterou jako zvěda dříve k Sónjúovi dosadil Micuudži. Ta svému pánovi podá zprávu, že k Sónjúovi tajně dochází poslové od Sózena. Micuudži to chce prošetřit, a tak použije vztah s Asagiri jako záminku k monitorování situace. Když se však Micuudži dozvídá, že žádná komunikace se Sózenem neprobíhala a Čidori tímto pouze chtěla Micuudžihho popostrčit do náruče Asagiri, vztah pokračuje, a když se Micuudži má vracet do hlavního města, propadá dokonce melancholické náladě, což ho vede ke vzpomínkám na jeho strastiplnou minulost.³⁶⁹ Micuudži tak v tomto vztahu působí velmi pasivně a vyobrazení jeho emocí je věnováno více prostoru než v předchozích případech. To, že se neustále intrikující Micuudži stává v tomto případě sám obětí laskavých intrik Čidori, může být na jedné straně vnímáno jako humor ze strany Tanehika, na druhé straně to pro postavu Micuudžihho poskytuje jakousi omluvu toho, že se zapletl s jinou ženou než se svou Murasaki, a do jisté míry to zachovává jeho morální bezúhonnost.

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

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

	postavy <i>Nise Murasaki inaka Gendži</i>	postavy <i>Gendži monogatari</i>
1	Micuudži	Gendži
2	Akamacu Taró Takanao	Tó no Čúdžó; ~Jošikijo
3	Jamana Sónjú	mnich z Akaši
4	Sónjúova žena Mašiba	žena mnicha z Akaši
5	Sónjúova dcera Asagiri	paní z Akaši, dcera mnicha z Akaši
6	Nikki Jošikijo	Jošikijo
7	Korekiči	Koremicu
8	horský asketa Kitokuin	zaříkávač učení Stínu a Světla

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

	postavy <i>Nise Murasaki inaka Gendži</i>	postavy <i>Gendži monogatari</i>
9	paní Tojoši	paní Kokiden
10	Korekičiho žena Tamaki	posel od Murasaki
11	Murasaki	Murasaki
12	duch Micuuziho zesnulé matky Hanagiri	duch Gendžiho otce, císaře Kiricubo
13	Jusa Kunisuke	(otec Murasaki)
14	Čidori	∅
15	Rybářky	∅
16	člen Micuudžiho družiny Naminai	∅
17	Širaito	∅
18	Sózenovi vojáci	∅

Právě postava Micuudžiho přítele Takanaa je v tomto úseku z hlediska vztahu ke *GM* nejsložitější. Již od dřívějších kapitol jsme zvyklí, že Takanao svými činnostmi a vztahem k Micuudžimu v mnoha případech koresponduje s postavou Tó no Čúdžóa. Již v počátku na sebe bere i roli nápadníka Asagiri, což není jednoznačně vysvětlitelné, ale možný důvod jsem nastínil již v předchozím zkoumaném úseku. To, že na sebe jedna postava *NMIG* bere roli více postav *GM*, je vcelku běžné, i když to často bývá spjato i s dramatickým efektem toho, že jedna postava odhaluje svoji dvojí, v některých případech dokonce trojí identitu. Pokud by tedy Takanao vykonával funkci dvou postav, nebylo by na tom v zásadě nic neobvyklého. Zde se ale z nějakého důvodu objevuje i postava Nikkiho Jošikija (který se ukáže být legitimním synem Nikkiho Kijonosukeho a nevlastním bratrem podlého Kawadžiróa), který zde pak působí v podstatě nadbytečně, protože se ukazuje, že stejně jako Takanao má jistý vztah s mnichem z Akaši a působí zde jako styčný bod, který však už existuje. I když jsme již dříve viděli, že Tanehiko některé motivy z *GM* využil i dvakrát, bývalo to zpravidla použito v jiném kontextu, které v důsledku mělo jiný efekt. Zde k ničemu takovému nedochází a jako jediné vysvětlení tohoto jevu bych si troufl označit Tanehikovu vědomou snahu o přiblížení ke *GM*. Je možné, že poté, co uzavřel většinu otevřených dějových linek, které do *NMIG* sám přidal, chtěl zůstat věrnější ději své heianské předlohy, a proto představil i postavu Jošikija, přestože nebyl v příběhu potřeba ani pro představení Sónjúa, ani jako Micuudžiho sok v lásce. Zároveň toto vyvolává i dojem, že Tanehiko v této fázi již nevěnoval takovou péči konzistenci svého vlastního příběhu a nesnažil se všem událostem přiřadit vysvětlující (i když někdy dost spletité) příčiny, které byly často k vidění v dřívějších kapitolách.

Pohled na soupis postav ve zkoumaném úseku nám odhaluje, že v této části má více postav *NMIG*. Na tom můžeme sledovat, že i když se v některých případech Tanehiko snažil redukovat počet postav například zmiňovaným zdvojením rolí, nedá se říct, že by *NMIG* bylo v důsledku skutečně jednodušší, i když lze předpo-

kládat, že vizualizace formou hojných ilustrací problém nepřehlednosti částečně řešila.

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

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

V *GM* má paní z Akaši jakožto dcera bývalého guvernéra provincie Harima řadu půvabů, ale fakt, že vyrůstala mimo hlavní město, je pro ni překážkou při hledání partnera v tak vysokých kruzích, jaké si představuje její otec. Nejen, že může její venkovský původ některé její potenciální nápadníky odradit, ale i její vlastní dojem nepatřičnosti jí komplikuje navázání vztahu. Když se o ni Gendži uchází, je k budoucnosti vztahu velmi skeptická, protože se domnívá, že ženám od dvora nemůže konkurovat, což je i myšlenka, se kterou se její matka snažila rozmluvit svému muži, mnichovi z Akaši, jeho plán nabídnout dceru Gendžimu. V zásadě tedy lze říct, že ačkoli má paní z Akaši řadu silných stránek, které se projevují i později v příběhu, její nejistota a pochybnosti jsou ve zkoumaném úseku dominantními rysy.

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

Zajímavou změnou je také proměna ducha Gendžiho zesnulého otce, císaře Kiricubo, v ducha Micuudžiho zesulé matky, Hanagiri. Nejzřejmějším důvodem pro tuto změnu je to, že v *NMIG* je Micuudžiho otec stále naživu. Zatímco v *GM* umírá Gendžiho otec v desáté kapitole a po jeho smrti dochází ke změně rozložení

politických sil, v *NMIG* šógun Jošimasa pouze odstupuje a přenechává svůj post nejstaršímu synovi. Byť Tanehiko ve svém mísení heianského příběhu s realitou a legendami patnáctého století nedbal vždy na historickou fakticitu, to, že Ašikaga Jošimasa přežil válku Ónin a po své abdikaci na post šóguna se ještě zasloužil o budování tzv. kultury Východních hor (Higašijama 東山), bylo pravděpodobně natolik známo, že by výraznější změna mohla jít proti čtenářským očekáváním.

Zjevení ducha zesnulého rodiče, byť se nakonec jednalo o rodiče jiného, je v *NMIG* opět zdůrazněno. Zatímco Gendži před odjezdem do Sumy navštěvuje otcův hrob a vidí při té příležitosti jeho ducha, v *NMIG* dokonce Micuudži s duchem své matky mluví. Ta mu slibuje, že zapůsobí na Sónjúa, a přesně v duchu Micuudžiho *modu operandi* tak připravují promyšlený plán. Následné události tak mohou působit méně jako dílo náhody či osudu a více jako důsledek Micuudžeho činnosti. Samotné zjevení ducha v Sumě se pak již výrazně neliší, když duch v obou případech nabádá hrdinu k opuštění Sumy a slibuje zapůsobení na jeho sourozence, stávajícího vladaře. Zde opět dochází k jistému oslabení účinku, protože v případě *GM* je duch zároveň otcem současného císaře, ale v *NMIG* není Hanagiri v žádném přímém příbuzenském vztahu s vládnoucím Jošihisou. Čistě logicky se však dá předpokládat, že zjevení ducha bude mít účinek i na osoby, které s ním nejsou příbuzensky spjaty. Každopádně jsou zde zřetelné i obtíže spojené s tvůrčí strategií, která spočívá v kombinaci dvou existujících zdrojů, jejichž styčné body nemusí fungovat ve všech situacích.

5.4.3 Ilustrace

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

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

Zachyceno je málo akčních scén – není patrné, že by se Tanehiko snažil o zachycení více fyzické aktivity, než je popsána v textu. O zpestření ilustracemi se ale naproti tomu snažil v pasáži dlouhého rozhovoru s mnichem z Akaši spojeném se



Obr. 17: *Nise Murasaki inaka Gendži*, 20. díl, 1. svazek, dvojstrana 2-rub a 3-líc.

Na ilustraci vidíme postavy Micuudžiho a jeho společníků, jak by je viděla Asagiri v dalekohledu. Zajímavým efektem je nejenom zvětšení postav, ale i textu, který je obklopuje, což zesiluje iluzi optického přiblížení.

(ARC Collection, Ritsumeikan University, hayBK03-0646-10)

hrou na hudební nástroje, o jejíž atraktivitě pro čtenáře Tanehiko zřejmě sám pochyboval. Zde se mírně odklonil od pouhého zobrazování komunikujících postav a zařadil i retrospektivní ilustraci mnichova mládí, kdy se učil hře na *koto*, a ilustraci z Asagiriny pouti do svatyně božstva Sumijoši. Tyto retrospektivní ilustrace jsou ohraničeny dekorativním rámečkem, který je tak vylučuje i graficky, což svědčí o tom, že při výběru námětu ilustrace byla běžně upřednostňována rovina textu vypravovaná vypravěčem, tedy *primární text*.³⁷⁰ Zároveň z tohoto můžeme usoudit, že nedostatek fyzické akce nutně za neatraktivní považován být nemusel.

³⁷⁰ S pojmy primární a vložený text („primary text“ a „embedded text“) operuje M. Bal. (Viz Bal, 2017, kapitola „Levels of Narration“, s. 36–60.)

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

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

Jiný efekt, rovněž závislý na otáčení stránek, uvidíme ve dvojici ilustrací ke konci devatenáctého dílu *NMIG*, které odpovídají události 20 – zjevení Micuudžiho zesnulé matky Hanagiri. Ta Micuudžiho nabádá, stejně jako duch zesnulého císaře nabádá v *GM* Gendžiho, aby opustil Sumu. Oproti předloze v *GM* však Hanagiri ještě dodává, že už pro Micuudžiho přijíždí loď. Na první ze dvou ilustrací vidíme, jak Hanagiri ukazuje vějířem na přijíždějící loď a Micuudži ji sleduje. Na druhé ilustraci vidíme procitnuvšího Micuudžiho, který sleduje závěsný květináč ve svém pokoji, jenž tvarem i umístěním odpovídá lodi z minulé stránky.

Spojení reálného květináče se snovou lodí vyzdvihuje Suzuki jako příklad elegantního *mitate*, jehož využití bylo Tanehikovou silnou stránkou.³⁷¹ Zde můžeme sledovat další důležitý příklad interakce obrazové složky s psaným textem, kdy Tanehiko zjevně upravil text tak, aby mu umožnil využít vizuálního *mitate*, a podřídil tedy text potřebám ilustrace.

Ve dvacáté první kapitole pak naopak Suzuki nachází příklad strategie *jacuši*. Zde Micuudži kráčí v dřevěných sandálech zvaných *komageta* neboli koňské dřeváky v situaci, kdy jeho předobraz z *GM* jede na koni.³⁷² Vznesená představa Gendžiho na koni je tedy sražena do nuznější reality Micuudžiho v dřevácích.

Dalším bodem, na který si stran ilustrací v tomto zkoumaném úseku dovolím upozornit, je Tanehikův, zde potažmo i Kunisadův smysl pro detail. Ten můžeme sledovat například na postavě mnicha z Akaši. Ten se objevuje poprvé již ve třetím díle *NMIG*, když o něm vypráví Takanao. Když se pak znovu vyskytne v osmnáctém dílu, který vychází o šest let později, můžeme vidět, že některé zařízení jeho domu zůstává naprosto stejné. Zároveň však jsou prostory často zobrazeny z jiných úhlů, což znamená, že nedochází k pouhému okopírování již existujících scén, ale je nabízen opět nový pohled na tutéž lokaci, který může napomoci i lepší celkové

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

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



Nahoře **Obr. 18**: Nise Murasaki inaka Gendži, 19. díl, 2. svazek, dvojstrana 16-rub a 17-líc. Micuudžimu se zjevuje jeho zesnulá matka a říká, že pro něj přijíždí loď, na níž má opustit Sumu. Dole **Obr. 19**: Nise Murasaki inaka Gendži, 19. díl, 2. svazek, dvojstrana 17-rub a 18-líc. Micuudži procítá ve svém pokoji a namísto lodi vidí závěsný květináč. (obě ilustrace ARC Collection, Ritsumeikan University, hayBK03-0646-10)

představě o jejích prostorových dispozicích. Tato pečlivá práce tak mohla opět přispět k hlubšímu čtenářskému prožitku a lze (společně například s Emmerichem) předpokládat, že za ním stojící dbalost detailů a řemeslná zdatnost autorského dua je jednou z důležitých příčin úspěchu celého díla.

Zajímavou drobností ve zkoumaném úseku je také využití *product placementu*, užíjeme-li dnešního pojmu. Propagace skutečných výrobků v populární literatuře byla v Tanehikově době běžnou praxí. V *NMIG* je již od prvního dílu propagována dámská kosmetika, což potvrzuje myšlenku, že ženy byly asi hlavní cílovou skupinou Tanehikova díla. Na druhé ilustraci dvacátého prvního dílu vidíme, jak Sónjú připravuje svou dceru na setkání s Micuudžim, kterého pozval na návštěvu k dceři (událost 31). Asagiri zde dostává luxusní kimono a bohatý účes. Vedle jejího zrcadla pak vidíme krabici s nápisem *sendžokó* 仙女香³⁷³ plnou kosmetiky. Pod krabicí pak vidíme text propagující bělící pudr *sendžokó* a barvu na šediny *bigenkó* 美玄香. Vzhledem k tomu, že v *GM* žádný popis příprav na setkání nenalezneme, je opět možné, že Tanehiko v tomto případě přizpůsobil text a ilustraci komerčním potřebám a pasáž přidal, protože byla vhodnou záminkou pro propagaci zboží.

Poslední poznámkou k ilustracím, která se týká zkoumaného úseku okrajově, ale je důležitá pro celou práci jako celek, je vzácná ukázka inspirace ilustrace *NMIG* ilustrací z *Eiri Gendži monogatari*. Poslední ilustrace 21. dílu *NMIG* zachycuje Sónjúa, který, rozrušen Micuudžihovo odjezdem a nejistou budoucností jeho dcery Asagiri, spadne při sledování hvězd do zavlažovacího kanálu a jeden z jeho mužů mu pomáhá ven. Časově tedy ilustrace patří až za Micuudžihovo odjezd a leží tedy drobně mimo zkoumaný úsek. Zajímavá je zde ale viditelná souvislost s ilustrací *Eiri Gendži monogatari*. Poslední ilustrací ke kapitole Akaši je zde rovněž ilustrace mnicha padajícího do potoka v zahradě a učně spěchajícího na pomoc. Šimizu upozorňuje, že vzhledem k tomu, že v *GM* žádná zmínka o člověku pomáhajícímu mnichovi není a že tento pomocník je zobrazen až v *Eiri Gendži* a zároveň i v *NMIG* i v *Eiri Gendži* tato ilustrace ukončuje danou kapitolu, lze předpokládat, že tato ilustrace v *NMIG* byla ovlivněna ilustrací z *Eiri Gendži monogatari*.³⁷⁴

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

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

374 Šimizu, 2003, s. 467.

5.4.4 Shrnutí

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

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

5.4.5 Srovnání s *Onna Gokjó*

Zabýváme-li se kapitolou Akaši, bude relevantní srovnání i s dílem *Onna Gokjó* autora Kogameho Masuhideho. Toto dílo sestává z pěti svazků, z nichž první a druhý svazek jsou založeny právě na 13. kapitole *Gendži monogatari*. *Onna Gokjó* tedy zpracovává poměrně krátký úsek *GM*, který nakonec netvoří ani polovinu celkového díla, avšak použité události jsou jasně zřetelné, zpracována je celá kapitola, což je relativně celistvý úsek, a viditelný je i kreativní vklad autora, pročež dílo považují za populární parafrázi. Dílo se dočkalo tří tištěných vydání v letech 1675, 1681 a 1741,³⁷⁵ což může svědčit o jistém úspěchu, byť přesnější informace o jeho přijetí nemáme.

Pro zkoumaný úsek jsou relevantní svazky 1 a 2, které nesou podtitul *Akaši monogatari* (Příběh z Akaši) a vyprávějí výrazně upravenou verzi příběhu o vztahu Gendžiho s paní z Akaši: (O1) Jistý urozený muž, bratr císaře, se neúspěšně uchází o ruku vyhlášené krásky, dámy z Akaši, dcery mnicha z Akaši. (O2) Přátelé se neúspěchem zklamaného muže snaží bezvýsledně povzbudit bohatými dary. (O3) Muž se účastní slavnosti, kterou pořádá mnich z Akaši a snaží se sblížit s dámou

375 Sakamaki, 1973, s. 91.

z Akaši, ale ta jej odmítá, neboť ví, že má v hlavním městě Murasaki a paní ze Šesté ulice, se kterými nemůže soupeřit o jeho přízeň a jen by takovým svazkem rmoutila své rodiče. (O4) Muž se vydává za služebníka, předává dámě z Akaši svůj dopis a ta, obměkčena tím, že kvůli ní se vzdal své důstojnosti, se s ministrem sblíží. (O5) Mnich z Akaši se dozvídá, že se jeho dcera sblížila se služebníkem a nechává ji utopit. Dáma z Akaši se předtím pomodlí k božstvu Sumijoši a zjevuje se jí císařovna Džingú,³⁷⁶ která ji nabádá, ať poté čeká v zálivu Suma. (O6) Muži je řečeno, že dáma z Akaši utonula, ale když už propadá zármutku, zjeví se mu duch jeho otce, sdělí mu, že božstvo Sumijoši dámu zachránilo a posílá ho do zálivu Suma. (O7) Muž se s malou družinou vydává do Sumy, kde se shledává s dámou z Akaši. (O8) V hlavním městě začne být muž pohřešován a začne po něm pátrat i mnich z Akaši. Ten nakonec svou dceru s mužem najde a zjišťuje, že onen služebník byl urozený muž v přestrojení. (O9) Dáma z Akaši se stěhuje do hlavního města a rodí potomka.

Dále pak urozený muž v hlavním městě udržuje vztah s Murasaki a se Třetí princeznou³⁷⁷ a Akaši se trápí. Ostatní dámy ji nabádají, ať muži jeho nevěrnost oplátí stejnou mincí, ale Akaši se ohrazuje a říká, že dámy jako Fudžicubo a Třetí princezna jsou za své milostné aféry kritizovány, vyzdvihuje například cudnou Ucusemi či řádné manželky z čínské historie a poučuje dámy o správném chování ženy. Po této zkušenosti se rozhodne napsat spis pro poučení žen, kterým má být právě dílo *Onna Gokjó*.

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

V *Onna Gokjó* je výchozím bodem zájem jednoho vysoce postaveného muže o venkovskou ženu. Muž je do Akaši vyslán jako správce, takže okolnosti jeho pobytu se zcela liší. Dívka má proti vztahu námitky nejen z nedostatku sebevědomí, ale i proto, že muž má v hlavním městě další ženy. Způsob, jakým se muž snaží získat ženino srdce, tedy to, že se o ni uchází v přestrojení a bez mnichova souhlasu, je dalším rozdílem oproti *GM* a následná mnichova negativní reakce je zcela novým prvkem, který pracuje s motivem utopení ženy, které je v *GM* spíše vyjád-

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

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

řením mnichovy starosti o osud své dcery, ale v *Onna Gokjó* nabírá nový význam. Následná modlitba k Sumijoši je pronesena opět ve zcela odlišném kontextu odlišnou osobou, a nakonec i její výsledky se liší. Konečným důsledkem je nicméně podobně jako v *GM* setkání dámy z Akaši s mocným mužem, byť k němu dochází po přesunu z Akaši do Sumy, tedy naopak než v *GM*. Závěr se s *GM* již v zásadě podobá v tom, že dochází ke spojení páru a ženu čeká budoucnost s mocným mužem. Po skončení zkoumaného úseku pak v hlavním městě dáma z Akaši mluví i o postavách, které se v *GM* reálně vyskytnou výrazně později, a když pak zjišťujeme, že vlastně dílo *Onna Gokjó* má být způsob, kterým předává své zkušenosti dalším generacím žen, vidíme, že má z vypravěčského hlediska v díle speciální postavení.

Hlavní postava urozeného muže má svůj jasný předobraz v Gendžim, i když jeho jméno ve zkoumaném úseku zmiňováno není. Dozvídáme se pouze, že je bratrem císaře Suzakuina³⁷⁸ a že byl do Sumy a Akaši vyslán jako správce *tandai* 探題. I když titul *tandai* existuje až od období Muromači a jedná se tak pravděpodobně o nechtěný anachronismus, spojení s císařem Suzakuem poměrně jasně naznačuje, že tento urozený muž odpovídá Gendžimu. Jak jsem již zmínil, okolností mužova pobytu mimo hlavní město jsou jiné než v Gendžiho případě a jeho motivace celkově nejsou tak propracované jako v *GM*, což je dozajisté částečně způsobeno i tím, že čtenář *Onna Gokjó* se z díla nedozvídá mnoho o mužově minulosti, a nemá tak dostatek prostoru na to, aby se s postavou do jisté míry sžil, či ji alespoň pochopil. Zároveň ale autor pravděpodobně počítá i s tím, že jeho čtenáři budou s *GM* do jisté míry obeznámeni, neboť například neváhá bez vysvětlování do příběhu zapojit další ženy z tohoto díla, které se v příběhu vyskytly v jiných kapitolách, jejichž děj v *Onna Gokjó* zachycen není.³⁷⁹

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

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

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

380 Tamtéž, s. 153.

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

tak školometsky jako dřívější učebnice pro ženy a snaží se vyhovět rostoucí poptávce po příběhovosti takovýchto děl.³⁸²

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

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

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

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

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

382 Sakamaki, 1973, s. 92.

patrnými rozdíly jsou detailnější kresba a odlišnější, spíš geometrické uspořádání rámcujících mraků v *Onna Gokjó*.

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

Srovnáme-li přístupy Kogameho Masuhideho a Rjúteie Tanehika, můžeme sledovat jak společné body, tak rozdíly. Díla využívají některé podobné tvůrčí strategie. Oba autoři pracují s *GM*, ze kterého si berou vybrané postavy a události a relativně svobodně s nimi pracují. Kogameho³⁸³ odvaha využít postavy heianské klasiky ve vlastním, upraveném příběhu, je podobná Tanehikově přístupu v počátečních kapitolách *NMIG*. Ač oba autoři nakládají s *GM* v jednotlivých epizodách poměrně volně a využívají jednotlivé motivy v odlišných kontextech, stále dbají na to, aby se od původního díla nevzdálili příliš. Jistou podobnost nalezneme i v moralistním podtónu díla. U Kogameho byla tato složka zajisté důležitější, ale ani Tanehiko si jako zodpovědný (či opatrný) autor nedovolil do svého díla morální poučení nezařadit.

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

Přesto, že Tanehiko použil a snad i zdokonalil podobný přístup, jaký zvolil i Kogame, na úrovni konkrétních dějových motivů či ilustrací jsem žádnou přímou inspiraci nezaznamenal. Je možné, nikoli však jisté, že Tanehiko Kogameho dílo znal, ale pokud se jím inspiroval, bylo to pouze na úrovni myšlenky, že lze s *Gendži monogatari* zacházet takovýmto relativně volným způsobem. V době, kdy se Tanehiko dostal ke zpracování kapitoly Akaši, již jeho tvorba ale nabrala jiný směr a tak

383 Ani *NKBD* ani Sakamaki neuvádí jednoslovné označení autora. Vzhledem k tomu, že působil i pod jménem Kogame Kinsai, volím v této práci jednoslovné označení Kogame.

výrazných odchylek od děje *GM* jako Kogame se již nedopouštěl. Můžeme tedy říct, že obě díla čerpají ze společné tradice zpracovávání a přeuspořádání existující látky, ale konkrétní vazba mezi nimi neexistuje.

5.5 Tamakazura a Tanehikův přístup ke konci díla

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

5.5.1 Události

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

(I) Gendži rozmlouvá s Murasaki o Tamakazuře. (II) Gendži navštěvuje Tamakazuru v její komnatě. (III) Gendži vzpomíná na její matku a zatouží po

Tamakazuře. (IV) Vyznává jí lásku a snaží se ji svést, později odchází. (V) Tamakazura je Gendžiho chováním zklamána a začne se chovat odtazitě. (VI) Gendži se angažuje ve vztahu Tamakazury a svého mladšího bratra Hotaruua (princ Světluška) a nabádá dámu Saišó no kimi (paní Kancléřka), aby Hotaruovi jménem Tamakazury napsala. (VII) Když Hotaru přichází navštívit Tamakazuru, Gendži k jejímu zděšení vypouští světlušky, aby odhalil její tvář a zvýšil nápadníkův zájem. (VIII) Tamakazura se trápí a říká si, že by jí u jejího otce bylo lépe. (IX) Gendži následující den komentuje návštěvu prince Hotaruua. (X) Koná se soutěž v lukostřelbě a po jejím skončení přespává u stárnoucí paní Hanačirusato (paní ze samoty Pod padajícími květy), s níž má již pouze přátelský vztah. (XI) Během období dešťů se dámy z paláce na Šesté ulici scházejí nad obrazovými svitky a diskutují s Gendžim o literatuře.

Události, které předcházejí zkoumanému úseku v *NMIG* se příliš neliší od těch v *GM*. Micuudži se po svém návratu do hlavního města rovněž stará o své blízké. V retrospektivě ještě zjišťujeme, co se v hlavním městě dělo v době Micuudžihovo vyhnání, ale po porážce Sózena již chybí výraznější Tanehikem vložená pojící linka a příběh se drží událostí *GM*, i když s drobnými úpravami a odkazy na možné nebezpečí ležící ve zbytcích Sózenových poražených vojsk. Jediným výraznějším výsledkem těchto náznaků, který se do konce díla objeví, je asi dva díly dlouhá část, která se věnuje mnichu Denkanovi (žákovi Kitokuina z minulého zkoumaného úseku), který stojí proti Micuudžimu.³⁸⁴ Micuudži však dokáže všechny jeho plány zhatit a Denkan nakonec vzdává svůj boj a sám páchá sebevraždu. Součástí Denkanových intrik byla i snaha přesvědčit šóguna o tom, že Micuudži je jeho otec, a je tudíž cizoložník. Zde vidíme paralelu k události z 15. kapitoly *GM*, ve které se nový císař Reizei od jednoho mnicha dozvídá, že jeho otcem je Gendži. V *NMIG* však Micuudži není otcem nového šóguna, a proto ani mnich, který by mu toto tvrdil, nemůže mluvit pravdu. Je tedy pravděpodobné, že toto bylo záminkou pro to, udělat z Denkana zápornou postavu.

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

(1) Micuudži rozmlouvá s Murasaki o Tamakazu. (2) Micuudži jde navštívit Tamakazu a rozmlouvá s její služebnou Jamabuki o jejích nápadnících. (3) Micuudži na toto téma s Tamakazu navazuje důvěrný rozhovor, během kterého usí-

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

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

Srovnání událostí v tabulce bude vypadat následovně:

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

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

Pohled na tabulku odhaluje dosud nevídanou skutečnost, že všechny identifikované události jsou si vzájemně alespoň částečně ekvivalentní. Větší rozdíly vidíme u události 2, 3, 4, 5, 6 a 8. Odlišnost události 2 a 8 *NMIG* oproti svým předobrazům z *GM* spočívá v tom, že zde přicházejí do hry další postavy, zde konkrétně dvě služebné Tamakuzu. Nicméně v obou případech svým jednáním výrazně neposunují význam události. V události 2 rozhovor s Jamabuki rekapituluje situaci s nápadníky Tamakuzu, která je v *GM* zmíněna jinde. V události 8 pak protagonista namísto samotné schovanky přiměje služebnou napsat dopis nápadníkovi, ale výsledek, tedy nápadníková návštěva, zůstává stejný. Zajímavou a pro *NMIG* vlastně charakteristickou změnu vidíme v sekvenci událostí 3–6.

V *GM* tato pasáž představuje závan dřívějších kapitol. Gendži zde navzdory svému úsudku podléhá vášni a působí tak dilema nejen sobě, ale především Tamakazuře, která se zde ocitá v nezaviděnné situaci, kdy jí dělá návrhy člověk, kterému vděčí za zlepšení životních podmínek a který se staví do role jejího otce. I v *NMIG* dochází k incidentu, po kterém Tamakuzu ztrácí důvěru v Micuudžiho a perspektiva Tamakazury tak zůstává v postavě Tamakuzu zachována. Z Micuudžiho strany je však situace odlišná, neboť z jeho strany nejde ani o zlý úmysl, ani o vzplanutí vášně. Při návštěvě Tamakuzu usíná a ve snu se mu zjeví Tasogare, matka Tamakuzu. Micuudži jí připomíná svou někdejší lásku a mluví o tom, že našel její dceru. Když mu Tasogare ve snu neodpovídá, chytá ji za rukáv, a až když se probudí, zjišťuje, že držel Tamakuzu. Následné vysvětlení, že Tamakuzu v této situaci přesto viděla Micuudžiho postranní úmysly, nepůsobí sice příliš věrohodně, ale je způsobem, kterým Tanehiko mohl zachovat Tamakazuřino trápení z *GM*, aniž by zdiskreditoval svého hrdinu. To, že pro takovéto „ctnostné“ řešení využil Micuudžiho snu, však není náhodou. Domnívám se, že Tanehiko tu, podobně jako jinde, rozvedl poměrně drobný detail do většího sledu událostí. Gendži okouzlen Tamakazurou při jejich setkání říká: „Když jsem vás uviděl poprvé, podoba s vaší matkou mi nepřipadala tak výrazná, ale v poslední době mám občas dojem, že sním a že mám vaši matku náhle před očima.“³⁸⁵ Sen byl v *GM* tedy použit spíše metaforicky, ale Tanehiko jej rozpracoval v reálný sen spícího člověka.

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

Ve zkoumaném úseku můžeme sledovat delší popisné pasáže například v části věnované soutěžím z událostí X, respektive 7. V *GM* zde je popsána netrpělivost dam, podrobně jsou vylíčeny oděvy mladých děvčat, stručně pak shromáždění závodčích, a to, jak dámy příliš nechápou, ale oceňují soutěž. Závěrem je popsán i hudební doprovod, včetně konkrétních názvů skladeb. V *NMIG* pak vidíme podrobný popis Micuudžiho oděvu, popis kolbiště, podrobný popis oblečení diváků, popis soutěže ve střelbě a pólu, stručný popis soutěžících a jejich oděvů a krátký popis Micuudžiho účasti ve střeleckém klání. Co se objemu týče, jsou pasáže srovnatelné. *GM* pouze více zdůrazňuje oděvy dívek, *NMIG* pak oděv Micuudžiho a samotné klání. Lze tedy říct, že části, které dříve byly vypouštěny ve prospěch originálních dějových linek, v této fázi zůstávají s jistými obměnami zachované, zatímco Tanehikova vlastní invence je redukována.

385 Murasaki Šikibu, svazek 2, 2005, s. 257.

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

[Podle Buddhova učení] není ani dobro, ani zlo a strasti samsáry jsou nirvána. Ale je chybou lidí předpokládat, že být dobrý a být zlý je tím pádem totéž a chovat se pak bezohledně. I když se dobrý člověk třeba někdy dostane na dno a zakouší všemožných strastí, nakonec se mu vždy dobře povede. Zlému se zas může krátce dařit, ale nakonec jej stihne trest nebes a dojde zkázy. I nepodstatné příběhy, které toto vyprávějí, nejsou ze správného úhlu pohledu zbytečné a mohou být poučné.³⁸⁶

Zdá se, že Tanehiko zde vedle pohledu Murasaki Šikibu zdůraznil i důležitost morálního poučení, jež literatura skýtá. Snad v duchu zachování morální bezúhonnosti je v *NMIG* vynechána narážka, kterou Gendži po diskuzi o literatuře s Tamakazurou opět uvádí svou schovanku do rozpaků.

Ve vydání *NMIG* z edice *Šin Nihon koten bungaku taikei* editor Suzuki Džúzó stručně komentuje jednotlivé díly. Zatímco ve dřívějších dílech zdůrazňuje Tanehikovu jedinečnou kreativitu při kombinacích různých prvků, ke konci díla již vyzdvihuje spíše jen přetrvávající kvalitu ilustrací a upozorňuje i na nedostatky v narativu. Zatímco vizuální stránka zůstává silná, v textové části je méně invence a více původního *Gendži monogatari*. Emmerich tvrdí, že s tím, jak je v díle ke konci silněji cítit *Gendži monogatari*, ubývá vizuálního kouzla a hybridity, což byly prvky, které dílo zprvu charakterizovaly.³⁸⁷ Lze souhlasit s tím, že s úbytkem originálních příběhových prvků a se zvyšujícím se podílem událostí z *GM* v *NMIG* ustupuje právě ono „kouzlo hybridity“, které Emmerich považuje za jednu z hlavních příčin

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

387 Emmerich, 2013, s. 107.

úspěchu díla. Po vizuální stránce ale dílo zůstává silným a je možné, že právě například popisy života a kratochvílí ze šógunova dvora, kterých přibýlo na úkor akce z dřívějších pasáží, mohly do jisté míry naplňovat poptávku ženských čtenářek, které pravděpodobně byly nejvýznamnějšími konzumenty *NMIG*.

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

5.5.2 Postavy

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

Především na základě počátečních kapitol *GM* lze usoudit, že Gendžiho náchyllost k podlehnutí vášni je jedním z jeho nejvýraznějších charakterových rysů. Právě z této vlastnosti pak plyne řada problémů, se kterými se potýká. Plodí například syna se svou nevlastní matkou, což jej pak ovlivňuje po většinu díla, vyvolává smrtící žárlivost paní ze Šesté ulice, která nakonec stojí za smrtí několika jeho blízkých, a přivodí si vyhnanství v Sumě. Micuudži jako hrdina vznikající v období vlády Tokugawského šógunátu, stavějícího na základech konfuciánského myšlení, musí být mnohem morálnější. I když na samotných milostných dobrodružstvích by nic zásadně nepřijatelného nebylo, chování narušující společenský řád by již zřejmě problematické bylo.

Nejskandálnější problém z celého *GM*, se kterým zacházeli opatrně i někteří tvůrci 20. století, je Gendžiho aféra s Fudžicubo. Tím, že Gendži tajně zplodí syna se svou nevlastní matkou, a ten pak jako císař Reizei nastoupí na trůn, jako by byl potomkem císaře Kiricuba, dochází k narušení císařské pokrevní linie. Tuto pasáž pod vlivem nacionalistické cenzury konce 30. let 20. století vynechal například Tanizaki Džun'ičiró 谷崎潤一郎 ve svém překladu *Gendžiho* do moderní japonštiny,³⁸⁸ ale také je například vynechána ve filmovém zpracování *Gendži monogatari*

388 Emmerich, 2013, s. 343–344.

režiséra Jošimury Kózaburóa 吉村光三郎 z roku 1951.³⁸⁹ To, že tuto ožehavou pasáž zmírnil i Tanehiko, není překvapivé ani přesto, že císařovo postavení bylo za vlády šógunátu jiné než po jeho pádu. Tanehiko se s touto částí vypořádal tak, že sice nechal Micuudžiho za paní Fudži docházet, ale spolu pak svůj nemorální vztah pouze předstírali. Zaprvé proto, aby Sózen ztratil zájem o takto nemorální ženu, zadruhé proto, aby Micuudži poškodil svou pověst a mohl být vyhnán do Sumy (viz předchozí zkoumaný úsek). Nejen, že se tedy Micuudži vyhnul vykonání strašného prohřešku proti svému otci a zároveň vládci, ale dokonce podstoupil takovou oběť, že na sebe vzal tíži závažných pomluv. Tanehikovi se tak tento poklesek podařilo obrátit v ctnost, a i u dalších, v Gendžiho případě morálně pochybných aférek dává Micuudžimu pro podobné jednání vznešené motivace.

V tomto zkoumaném úseku vidíme z Gendžiho strany velmi „neotcovské“ chování, když zatouží po své schovance Tamakazuře, dceři Júgao a Tó no Čúdžóa, kterou po letech našel a začal ji vydávat za svou dceru. Zde, jelikož již skončil boj se Sózenem, nemůže Tanehiko jako dříve toto chování vysvětlit jako součást plánu proti nepříteli, a tak nabízí Micuudžimu alespoň jisté ospravedlnění situace s využitím snu. To nakonec vyznívá trochu podobně, jako když Micuudžiho zahájení vztahu s Asagiri v minulém zkoumaném úseku bylo vysvětleno lstí Čidori. Je pravda, že potřeba aplikovat takto složitá vysvětlení chování protagonisty po přelomovém pobytu v Sumě do značné míry opadá společně s počtem milostných avantýr. I v tomto zkoumaném úseku je však patrné, jak důležitou roli pro Tanehika (či pro literaturu jeho doby) byla morální hodnota děl. Je tak možné dokonce přemýšlet o tom (byť to zajisté není jediný důvod), že k většímu sblížení *GM* a *NMIG* dochází až ve chvíli, kdy oslabuje morálně protikladná tendence jejich hrdinů.

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

Jak v *GM*, tak v *NMIG* předchází dívčinu příjezdu do hlavního města epizoda, kde se o ni na venkově uchází neomalený boháč. V *NMIG* je tato postava opět využita opakovaně, když je po zkoumaném úseku přidána epizoda, ve které se tento muž společně se svým pomocníkem vydávají do hlavního města a jsou poraženi.

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

Příběh Tamakazury je tak následně využit i pro přidání poslední výraznější Tanehikovy originální zápletky do příběhu *NMIG*.

Tabulka 10: Srovnání postav z 35. dílu *NMIG* s postavami odpovídající části *GM*

	postavy <i>Nise Murasaki inaka Gendži</i>	postavy <i>Gendži monogatari</i>
1	Micudži	Gendži
2	Murasaki	Murasaki
3	Tamakuzu	Tamakazura (Dívka s Překrásnými vlasy)
4	Širó Masahisa, Micudžihovo bratr	princ Hotaru, Gendžihovo bratr
5	Jamabuki, bývalá chůva Tamakuzu	[bývalá chůva Tamakazury]
6	Sode no Ka, služebná Tamakuzu	Saišó no kimi, dáma Tamakazury
7	Hanazato	Hanačirusato
8	Kumoi no džó, Micudžihovo syn	Júgiri, Gendžihovo syn

Srovnáme-li vystupující postavy, vidíme, že se zde v *NMIG* nevyskytuje žádná čistě originální postava, kterou by Tanehiko přidal. Jedinou postavou, která se ve zkoumaném úseku liší, je chůva Jamabuki, která sice ekvivalent v *GM* má, nicméně v textu *GM* se tato postava ve zkoumaném úseku nevyskytuje. Její přidání i do této pasáže zde jednoznačně vysvětlit nelze, ale je možné, že celkově zvýšený výskyt dam zde má vizuální důvody. Zatímco v *GM*, které není závislé na ilustracích, si čtenářská fantazie mohla do prostor, ve kterých se příběh odehrává, libovolně doplnit postavy na pozadí, v *NMIG*, které spolu s narativním textem čtenáři prezentuje i obrazovou složku scén, je třeba prázdná místa vyplnit konkrétními postavami. V úseku *NMIG*, ke kterému se vztahuje 15 ilustrací, se tak dvakrát objevuje Jamabuki, která v tomto úseku *GM* nevystupuje vůbec, a minimálně pětkrát³⁹⁰ Sode no Ka, jejíž ekvivalent je v *GM* zmíněn pouze při korespondenci s Hotaruem a následným vypouštěním světlušek (události VI a VII). Dvakrát se pak na ilustracích vyskytuje služebná Inukiči, která však ve zkoumaném textovém úseku ani aktivně nevystupuje. Dále na ilustracích vidíme i několik bezejmenných dam. Lze se domnívat, že aby byla zachována atmosféra vizuálního bohatství scén z nejvyšších kruhů, bylo zvýšeno i množství postav, které na nich vystupují, a ilustrace si zde opět vyžádaly úpravy v narativním textu.

³⁹⁰ Významnější postavy mají většinou na oděvu uveden symbol, který odkazuje na jejich jméno. Sode no ka, je zde zřetelně označena pětkrát, na další ilustraci vidíme velmi podobnou postavu bez označení.

5.5.3 Ilustrace

Jak bylo zmíněno, zkoumanému úseku odpovídá v *NMIG* 15 ilustrací. První odpovídá události 1, druhá události 2, třetí události 4, čtvrtá události 5, pátá a šestá události 7, sedmá do jisté míry události 8, osmá události 10, poloviční devátá (stojící Masahisa) navazuje snad na událost 10, poloviční desátá (stojící Hanazato) snad na událost 11, jedenáctá ilustrace odpovídá události 12 a dvanáctá až patnáctá ilustrace je pak věnována události 13. Ilustrace zde tak v zásadě kopírují sled událostí, i když události 3, 6, 9 a 10 zachyceny nejsou. Události 3, 6 a 9 se týkají Tamakuzu, přičemž 6 a 9 jsou spíše těžko vizuálně zachytitelné psychologické pochody, a událost 3, rozhovor s Tamakuzu, který probíhá, než Micuudži usne, lze považovat za částečně zachycený ve čtvrté ilustraci, takže opomenutí této scény zde možná není cílené. Událost 10 je pak důvěrný přátelský rozhovor s Hanazato, kde je na ilustraci zachycena pravděpodobně pouze doba po něm, kdy Hanazato Micuudžiho vyprovodila pryč. Naopak trochu nadbytečně může působit pátá



Obr. 20: *Eiri Gendži monogatari*, 1. ilustrace svazku *Hotaru*. Vidíme, jak na jedné straně závěsu sedí princ *Hotaru*, na druhé pak *Tamakazuru*, která se ve světle světlušek snaží skrýt svou tvář za vějířem, a její společníci *Saišō* no *kimi*. (ARC Collection, Ritsumeikan University, eik2-0-51-25)



Obr. 21: *Nise Murasaki inaka Gendži*, 35. díl, 1. svazek, dvojstrana 9-rub a 10-líc.

Na levé straně paravánu vidíme Širóa Masahisu a ukrytého Micuudžiho, na pravé straně pak vidíme Tamakuzu skrývající se za vějířem a Sode no ka, jak svým vějířem zahání světlušky. (ARC Collection, Ritsumeikan University, hayBK03-0646-18)

ilustrace, kde Micuudži pobízí svého syna k účasti na závodním klání, které je pak na další ilustraci vyobrazeno zvlášť.

Eiri Gendži monogatari pro zkoumaný úsek nabízí pouhé dvě ilustrace. Pro kapitolu Kočó jsou ilustrace tři, ale všechny zobrazují pompézní slavnosti před zkoumaným úsekem, takže zbývají pouze ilustrace ke kapitole Hotaru. Ty vyobrazují scénu s vypouštěnými světluškami a scénu se závody na koních. Obě mají ekvivalent v *NMIG*, byť se jejich pořadí různí. Slavná scéna s vypouštěnými světluškami je relativně podobná.

Když ilustrace srovnáme, vidíme, že základní prvky jsou v zásadě stejné. Na pravé straně závěsu/paravánu vidíme Tamakazuru/Tamakuzu se Saišó no kimi / Sode no ka, na levé straně pak nápadníka prince Hotarua/Masahisu a ve vzduchu rej světlušek. Jedinou zásadní změnou je přítomnost Micuudžiho v ilustraci *NMIG*, jinak vidíme v *NMIG* přidané hlavně detaily na textiliích a výbavě domu. I přes



Obr. 22: *Nise Murasaki inaka Gendži*, 35. díl, 1. část, dvojstrana 7-rub a 8-líc. Ženy sledují soutěž z místnosti v patře, čímž vzniká kompozičně zajímavá ilustrace. (ARC Collection, Ritsumeikan University, hayBK03-0646-18)

Micudžiho přítomnost lze říct, že ilustrace zachycuje scénu relativně konzervativním způsobem.³⁹¹

Jistou podobnost lze dokonce sledovat v celkové kompozici stránky. Zatímco všechny ilustrace v *Eiri Gendži monogatari* jsou alespoň částečně, v duchu tradiční malby *jamatoe* 大和絵, rámovány mraky či mlžným oparem (japonsky *sujari gasumi* すやり霞), lze říct, že podobným způsobem ohraničuje ilustrace v *NMIG* masa textu. To je i důvodem, proč pozdější edice *NMIG*, které se snažily kombinovat

³⁹¹ V *Gendži kómoku* je pro jednu ilustraci ke kapitole Hotaru rovněž vybrána tato scéna – zde pro změnu vidíme přítomného Gendžiho, ale není přítomna Tamakazuřina dáma. Ilustrace dostupná v archivu univerzity Waseda: http://archive.wul.waseda.ac.jp/kosho/bunko30/bunko30_a0044/bunko30_a0044_0003/bunko30_a0044_0003_p0036.jpg (7. 3. 2019)

ilustrace s textem z moderních pohyblivých typů, nepůsobí zdaleka tak esteticky, jako původní edice z dřevěných štočků.³⁹²

Koňské závody jsou zachyceny o něco inovativněji. V *Eiri Gendži monogatari* se ústředními figurami zdají být dva jezdci na koních v dynamickém pohybu, které sleduje osm přihlížejících dvořanů. V *NMIG* se z dostihů stává lukostřelba z koňského sedla, přičemž i když je zde jeden jezdec také zachycen, je umístěn v levém spodním rohu a jeho pohyb nepůsobí příliš dynamicky.

Pozornost je tu upřena hlavně na tři ženy, které na něj shlížejí z místnosti v patře, která je postavena do popředí ilustrace a zabírá více než polovinu celé dvojstrany. V pozadí, za polem textu, pak vidíme terč pro střelbu a další detaily, jako je například kulatý znak jeřába, který používal vydavatel *NMIG*. Ačkoli ilustrace po obsahové stránce nepřináší mnoho změn, zajímavá kompozice jí dodává svěží dojem a dává opět vyniknout například detailům na oděvech žen.

Právě toto Kunisadovo technické zpracování ilustrací se smyslem pro detail udržuje vizuální atraktivitu díla na vysoké úrovni a možná lze z tohoto hlediska kvalitu považovat dokonce za stoupající, což subjektivně sleduji například na čistotě vyobrazení. Suzuki Džúzó však poznamenává, že ilustrace v 35. díle *NMIG* působí dojmem, jako by byly přehledem slavných pasáží, ale příliš nevyprávějí souvislý příběh.³⁹³ Jednotlivé ilustrace vypadají v zásadě stejně jako u dřívějších děl, ale je pravda, že už zde zdaleka nenajdeme tolik prvků otevřených interpretaci, které by ve čtenáři vzbuzovaly představivost nebo jej nutily k větší pozornosti. Z tohoto pohledu lze říct, že zatímco Kunisada stále odvádí kvalitní práci odpovídající jeho standardům, Tanehikovy návrhy postrádají hravost dřívějších děl (v tomto ohledu Suzuki vyzdvihuje pouze snovou scénu z tohoto úseku). Zde je možno vzít v úvahu i to, že zatímco Kunisada měl stále vrchol své kariéry před sebou,³⁹⁴ Tanehiko měl zdravotní potíže, a právě prožíval předposlední rok svého života. Je tedy možné, že Tanehiko již ani nebyl tvorbě schopen či ochoten věnovat takové množství kreativní energie jako dříve, a konzervativnější vyznění jeho pozdější tvorby by tak bylo vcelku pochopitelné.

Ilustrace ke snové scéně, kterou Suzuki schválí, je kombinací dvou prvků, což je disciplína, v níž Tanehiko vynikal. Scéna, již ilustrace zachycuje, se odehrává v prostoru, který je vlastně prolnutím dvou míst: komnat Tamakuzu, z nichž zůstává například malovaná stěna či schodiště, a domu Tasogare (viz 3. zkoumaný úsek), z něž je zachována například bambusová záclona či bambusy v pozadí. Toto prolnutí pak vytváří snový prostor, ve kterém se Micuudži setkává s Tasogare, která má na sobě oděv, který jsme viděli již ve čtvrtém díle *NMIG*. Tuto ilustraci

392 Emmerich tento problematický přechod do nového formátu knih uvádí jako jeden z důvodů, proč dílo v moderní době ztratilo na popularitě. Viz třetí kapitola Emmerich, 2013.

393 Rjútei; Suzuki, svazek 2, 1995, s. 421.

394 Tinios, 1991, s. 343.

Suzuki považuje za ukázkou kvalitní spolupráce Tanehika s Kunisadou, která vedla ke svěžímu zachycení scény na pomezí snu a reality.³⁹⁵

Scénu po procitnutí ze snu zachycuje hned následující ilustrace. Na té vidíme ležícího Micuudžiho a stydlivou Tamakuzu. Ačkoli Micuudžiho pozice působí drobně frivolním dojmem, od Tamakuzu jej dělí z mého pohledu vcelku přiměřená vzdálenost. Ilustrace tak nevylučuje možnost, že si Tamakuzu nedopatřením vyloží Micuudžiho chování jako nemístný pokus o sblížení, ale na druhou stranu ani zachycená situace není takového rázu, aby vzbudila nad Micuudžiho chováním pohoršení. Přestože například Markus považuje ilustrace *NMIG* za provokativnější než jeho textovou část,³⁹⁶ zde tuto tendenci nesleduji. Micuudžiho morálnost zůstává zachována i v obrazové složce, a to i na dalších ilustracích zkoumaného úseku. Zmínil jsem, že z textu byla vypuštěna nevhodná narážka, kterou v *GM* Gendži provokuje Tamakazuru po jejich diskuzi nad literaturou. I když se k události 13, tedy diskuzi nad literaturou, vztahují hned čtyři ilustrace v *NMIG* a na dvou z nich vidíme obydlí Tamakuzu, ani na jedné z nich se nevyskytuje Micuudži s Tamakuzu zároveň, i přesto, že jejich rozhovor je jedním z ústředních bodů této události. Ačkoli není možné jasně dokázat, že se Tanehiko jejich společnému vyobrazení vyhýbal cíleně, je možné se domnívat, že i obsah ilustrací byl řízen snahou nepoškodit Micuudžiho obraz morálního hrdiny jeho vyobrazením ve stejné situaci, v jaké se Gendži chová nevhodně.

5.5.4 Shrnutí

Shrneme-li poznatky z tohoto zkoumaného úseku, uvidíme, že v této fázi Tanehiko dělá v příběhu méně změn než v úsecích dřívějších. V nepříliš odlišné podobě jsou zachovány jak základní události, tak řada nedějových popisných pasáží. Přes úbytek kreativity je zde zachována vizuální atraktivita díla, již je místy podřízeno i vyprávění, když dostávají více prostoru vedlejší postavy, které pak jsou součástí ilustrací, jejichž technická kvalita zůstává vysoká, ale je utlumena jejich „otevřenost“ ke čtení. Jedinou větší dějovou změnou je úprava chování hlavního hrdiny tak, aby nepůsobilo nemorálně. Zde opět vidíme využití Tanehikovy techniky zpracování relativně nepodstatného detailu z *GM* (zmínka o tom, že Gendži sní o Júgao) ve výraznější událost *NMIG*. Důraz na morálnost pak ve zkoumané pasáži vidíme nejen v úpravě Micuudžiho jednání a zachycení tohoto jednání na ilustracích, ale také v diskuzi nad podstatou literatury, kde Tanehiko vyzdvihuje její funkci v morální výchově.

395 Rjútei; Suzuki, svazek 2, 1995, s. 527. Ilustrace dostupná například z archivu univerzity Waseda (http://archive.wul.waseda.ac.jp/kosho/he13/he13_04274/he13_04274_0035/he13_04274_0035_p0007.jpg) (24. 5. 2019)

396 Markus, 1992, s. 202.

5.6 Celkové vyhodnocení analýzy

V analytické části této práce jsem vybral pět pasáží z různých částí *NMIG*, které jsem považoval za něčím významné, a zkoumal jsem především složky jejich *příběhu*: události a postavy. Mimo to jsem se zaměřil i na obsah ilustrací, které zkoumané pasáže doprovázejí, neboť tvoří nedílnou součást díla, bez jejíhož zohlednění by byla analýza neúplná. Cílem analýzy bylo zjistit, jakým způsobem Tanehiko nakládal s textem *GM*, jaké kreativní strategie aplikoval a jestli je jeho dílo výsledkem určitého kontinuálního procesu parafrázování *GM* (či jiných klasických děl heianské literatury), nebo jestli je spíše ojedinělým úkazem. Mimo odpovědi na tyto otázky, jimiž se částečně zabývali i jiní autoři, přináší analýza na rozdíl od ostatních děl i zcela konkrétní ukázky pozorovaných jevů a zároveň může sloužit i jako průřez obsahem díla.

5.6.1 Tanehikova práce s *Gendži monogatari* a její proměny

Je zajímavé, že ačkoli spojení *NMIG* s *GM* je patrné již z pohledu na názvy obou děl a různí autoři *NMIG* označují za parodii, adaptaci či náhradu *GM*, pokud bychom se pokusili stručně shrnout příběhy obou děl jako celků, jejich spojení by pravděpodobně zcela zřetelné nebylo.

Shrnout *GM*, které snad právě díky své otevřenosti různým interpretacím dokázalo uchovat svou relevanci již po tisíc let, není rozhodně snadné, avšak zcela obecně vzato se (alespoň zhruba v první polovině, která je pro srovnání s *NMIG* relevantní) jedná o spíše epizodické vyprávění životních událostí hlavního hrdiny. Hlavní hrdina se rodí na císařském dvoře, uprostřed soupeření o císařovu přízeň a moc. Vidíme, jak se hrdina veden chťčem či snad touhou po lásce, které se mu nedostalo od jeho předčasně zesnulé matky, vrhá do různých milostných dobrodružství, kde zakouší jak lásku, tak hořkost i hřích, a jeho činy vedou až k vyhnanství. Později, po jisté katarzi, se dostává na vrchol politické moci, ale musí se postupně vyrovnávat i s prohřešky svého mládí. Toto je samozřejmě velmi omezená interpretace, nicméně si troufám tvrdit, že i na jejím základě bude rozdíl oproti *NMIG* patrný.

Pokud bychom popsali *NMIG* jako celek, dalo by se říct, že je to příběh muže, který se rodí na šógunově dvoře, kde probíhá soupeření o šógunovu přízeň a politickou moc. Hrdina se zapojuje do konfliktu mezi Ašikagy a jejich spojenci s protivníky vedenými Jamanou Sózenem. V rámci tohoto konfliktu se hrdina pouští do různých dobrodružství, během kterých předvídavě hatí Sózenovy plány a napomáhá tak prosperitě vlastního rodu. Když je nepřítel poražen, věnuje se životu odpovídajícímu jeho postavení a pečuje o ty, se kterými se dříve sblížil.

V obou příbězích vidíme sice společné body, ale celkové vyznění je zásadně odlišné. Lze tedy říci, že základní dějová osnova *NMIG* z *GM* přejata není, což lze pravděpodobně vysvětlit i tím, že *GM* vpočátečních kapitolách výraznou koherentní dějovou osnovu nemá, a jestliže Tanehiko považoval za nutné, aby jeho dílo souvislý příběh mělo, nezbývalo mu nic jiného, než aby nějaký přidal sám.

Co však z příběhu *GM* využít mohl a také skutečně hojně využíval, jsou události jednotlivých epizod, což jsme viděli při analýzách pěti vybraných úseků. Při využívání těchto událostí však zákonitě docházelo k úpravám. Jedna úroveň úprav je rozhodně úprava jazyková, jejíž zkoumání však nebylo předmětem této práce. Zde lze zmínit, že Tanehiko rozhodně překročil úroveň pouhého překladu do lidového jazyka. I když v průběhu díla lze sledovat jistou tendenci přibližování se originálu, ze zjištěných rozdílů je patrné, že přesné zachycení obsahu a vyznění originálního *GM* nebylo Tanehikovým cílem.

Jednoduchými strategiemi při parafrázování jsou amplifikace a redukce, které v *NMIG* logicky sledujeme, obzvláště pak v prvních třech zkoumaných úsecích z počátku díla, v menší míře pak v částech pozdějších. K rozšíření celého textu dochází i přidáním Tanehikových vlastních prvků, ale amplifikovány jsou i konkrétní elementy *GM*. Jednou z nejvýraznějších strategií, kterou v Tanehikově práci sledují, je rozvedení detailů z *GM* ve větší příběhové elementy v *NMIG*. K tomu dochází často tehdy, když Tanehiko sice rozvíjí nějakou vlastní myšlenku, ale opírá se přitom o existující materiál z *GM*, který originálně rozpracuje daleko nad rámec toho, co je zmíněno v *GM*. Právě tuto pečlivou práci s detaily považují za hlavní argument pro tvrzení, že *NMIG* není parodie *GM*. Pokud by Tanehiko zaujal ke *GM* kritický postoj a bylo by jeho cílem je parodovat, domnívám se, že by nevěnoval zdaleka tolik péče méně výrazným prvkům a zpracovával by pouze prvky pro *GM* charakteristické, jejichž parodování by pak bylo pro jeho publikum srozumitelné. Domnívám se, že Tanehiko pro své účely využíval i takové části *GM*, jejichž znalosti nebylo možno předpokládat ani od člověka, který by byl s *GM* zběžně obeznámen, což pravděpodobně ani nebylo běžným standardem většiny čtenářů.

Tento druh amplifikace ve zhruba první polovině svého díla Tanehiko využíval především pro zdůraznění či vytvoření situací, které zahrnovaly nějaký druh konfliktu, negativních vlastností či nadpřirozena. Domnívám se, že tyto prvky považoval za čtenářsky atraktivní, a proto často využíval možností, které mu pro to *GM* poskytovalo. Útlum této tendence je sice opět patrný přibližně od poloviny díla, ale i mezi posledními vydanými díly *NMIG* můžeme tuto strategii sledovat, když Tanehiko zařazuje epizodu o tom, jak se dívku Tamakuzu vydal do hlavního města hledat její nápadník z provincie, kde vyrůstala.

Další, méně výraznou strategií, která vede k rozšíření materiálu *GM*, je repetice. Tanehiko na více místech využívá opakovaně tentýž motiv. Jedno využití je běžně konzervativní a druhé nějakým způsobem originální. Dá se předpokládat, že

k této strategii Tanehiko přistupoval tehdy, když se mu nabízelo kreativní využití již dříve využitého prvku.

Toto kreativní využití nejčastěji spočívá v přenesení události z *GM* v relativně nezměněné podobě do nového kontextu, který nakonec výrazně mění její vyznění. K takovýmto transpozicím nedochází výhradně při repeticích, ovšem repetice jsou v tomto ohledu jednou z nejvýraznějších kreativních strategií, které Tanehiko využívá. S odkazem na strategie *mitate*, *jacuši* a další lze říct, že přenos existujícího elementu do nového kontextu je dokonce jednou ze základních strategií japonské populární tvorby období Edo. Využití takovýchto transpozic se v *NMIG* zdá s ohledem na to, že kombinuje elementy *GM* se světem Óninki, nevyhnutelné, ale je pravděpodobné, že právě Tanehikovo výborné ovládnutí této disciplíny (které opakovaně vyzdvihuje i Suzuki), bylo jedním z pilířů, na kterém stál úspěch díla. Dá se však předpokládat, že takovéto hravé zacházení s originálem, které sahalo od nenápadných jazykových narážek na originál až po proměny vyznění větších dějových úseků, dokázali ocenit pouze čtenáři znalí *GM*, kteří pravděpodobně byli v menšině.

Techniky *mitate a jacuši* lze podle Suzukiho komentářů k jednotlivým ilustracím v *NMIG* sledovat, ale výskyt konkrétních případů není až tak četný. Suzuki, zdá se, sleduje více výskytů využití *jacuši*, na něž upozorňuje v případech, kdy je nějaký drobný detail v ilustracích (například ručník či obuv)³⁹⁷ spíše nenápadnou (a zároveň tak trochu ordinérní) narážkou na určitý předobraz v *GM*. Zde je prostor sledovat tyto prvky jako drobně parodické, nicméně vzhledem k jejich marginálnosti je nepovažují za dostatečný důvod pro označení *NMIG* jako celku za parodii. Toto je zároveň dalším dokladem Tanehikova smyslu pro detail a zmíněné případy *jacuši* spíše než jako kritika působí jako hra se čtenářem, který si drobného detailu může, ale také nemusí všimnout. V případě, že ilustrace očividně zachycují výjevy z *GM*, Suzuki o *jacuši* ani *mitate* nehovoří, snad proto, že tyto parafráze nejsou nikterak subtilní. Celé *NMIG* je s *GM* spřízněno do takové míry, že asi nemá smysl hovořit o celku jako o literárním *mitate* či *jacuši*, ale právě přenos událostí *GM* do nového kontextu Tanehikova literárního světa je velmi výrazným společným prvkem a je zde patrné, že právě tato strategie vychází z jisté umělecké tradice.

Mimo strategie, které různými způsoby původní text *GM* rozšiřují, jsme viděli i vypouštění určitých prvků. Především v částech první poloviny díla, kde jsou přidávány originální zápletky, dochází k redukci popisných pasáží, často takových, které se věnují popisu emocí protagonistů. Zároveň dochází i k tomu, že v důsledku změny kontextu některých událostí dochází k omezení jejich emocionální hloubky. Jistý úbytek intimity či menší zaměření na hloubku prožitku oproti konzervativnější ilustrační tradici (zde reprezentované především *Eiri Gendži monogatari*) můžeme sledovat i v ilustracích některých scén *NMIG*.

397 Viz např. 18. ilustrace 4. dílu *NMIG* (Rjútei; Suzuki, svazek 1, 1995, s. 140–141) nebo 4. ilustrace 21. dílu (Rjútei; Suzuki, svazek 2, 1995, s. 13).

Kromě zřetelných amplifikačních či redukčních strategií můžeme vidět i změny, které nejsou založeny na změně množství použitého materiálu. Na úrovni *diskursu* díla jsou patrné omezené změny v pořadí prezentace určitých událostí. I zde je patrná postupná proměna Tanehikova přístupu, kdy zprvu neváhá dělat i výrazné změny v pořadí využitých událostí, když tato úprava nabízí zajímavé kreativní možnosti, ale již po několika dílech přijímá spíše svědomitější přístup, kdy pořadí událostí mění nanejvýše v rámci jednoho dílu *NMIG* za účelem změny dynamiky vyprávění. Celkově lze spíše tvrdit, že Tanehiko vycházel nejen z *příběhu GM*, ale věnoval pozornost i *diskursu* tohoto díla, což je dalším dokladem pečlivého zacházení se zdrojovým materiálem.

V mých analýzách jsem věnoval zvláštní pozornost porovnání postav vystupujících v *GM* a *NMIG*. Za zajímavé považuji srovnání protagonistů. Ačkoliv Gendži s Micuudžim sdílejí řadu vnějších podobností od jména, přes rodinné zázemí až po obdivuhodný vzhled a vystupování, ve své podstatě se jedná o postavy velmi odlišné. Gendži, především v mladším věku, je v zásadě subverzivní postavou, která překračuje řadu společenských pravidel a tabu. Zároveň však není účastníkem mnoha otevřených konfliktů, ale řada konfliktů se odehrává v jeho nitru. Micuudži je oproti tomu postavou, která je v zásadě arbitrem společenského řádu a do morálně pochybných situací se dostává jen naoko, vždy s vyšším cílem prospěchu vládnoucího rodu. Díky tomu je tak i čisté jeho svědomí a vnitřní konflikty se v něm odehrávají jen ve velmi omezené míře. Naopak se aktivně zapojuje do střetů s protivníky svého rodu, i když tyto střety jsou nakonec častěji porovnáním důvtipu než bojových dovedností. Micuudži je celkově veden jinými motivacemi než Gendži a stal se hrdinou čtenářů přesto (nebo snad právě díky tomu), že byly potlačeny jeho „lidské“ vlastnosti jako například různé slabé stránky nebo sklony k morálním dilematům. V pozdějších částech *NMIG*, které vycházejí z pasáží *GM*, kde je Gendžiho subverzivnost již omezena, se postavy hlavních hrdinů přibližují a nepůsobí již tak protikladným dojmem.

Ženy, se kterými se Gendži v *GM* setkává, jsou přenášeny i do světa *NMIG*, i když za méně „romantických“ okolností, kdy Micuudžiho interakce s nimi je mnohdy motivována snahou dosáhnout vyšších cílů. I když se mění kontext setkání se ženami, události, které je charakterizují, zůstávají v zásadě zachovávány. Jejich vlastnosti či povaha se ale již v důsledku proměněného kontextu a vyznění setkání proměňují. Kromě takovýchto změn, které vyplývají hlavně z proměny celkového vyznění příběhu, vidíme u řady žen (a občasně i u dalších postav) také zdůraznění jejich morálních ctností. V pozdějších fázích díla vidíme i ucelenější přenos příběhu některých postav (viz např. Asagiri a její dcera), který umožňuje i výrazně větší zachování účinku jednotlivých scén.

Většina významnějších postav *NMIG*, která má svůj předobraz v *GM* (snad s výjimkou záporných postav, které jsou založeny na vedlejších postavách *GM*), vytváří svým konáním situace, které udržují vyprávění v mantinelech dění *GM*.

Byť je příběh *NMIG* modelován na základech *GM*, jeho hlavní dějová linka vychází spíše ze světa *Óninki*, což podporuje myšlenku, že jednou z nejdůležitějších technik, které Tanehiko využil, byla transpozice událostí *GM* do nového prostředí.

5.6.2 Kreativní strategie přímo nesouvisející s úpravou textu *Gendži monogatari*

Ačkoli ve své práci nahlížím na *NMIG* jako na parafrázi *GM* a vztah Tanehikova díla k jeho předloze byl středem mého zájmu, identifikoval jsem při analýze i řadu dalších kreativních strategií, které nelze při popisu povahy díla opomenout.

Jako výrazná, avšak z pohledu na jednotlivé epizody ne až tolik patrná změna se jeví již zmiňované přidání vlastní příběhové linky. Snahy o zavedení jednotícího prvku můžeme sledovat v různých zpracováních *GM*, avšak přidání s heianským příběhem nesouvisející pojící linky je přístupem ojedinělým a dá se říct, že tento přístup dílo zásadně odlišuje od konzervativnějších adaptací. Vložení jednotlivých epizod na pozadí pojící linky bylo pravděpodobně způsobem, jak učinit celkové dílo přehlednějším, a zároveň tento krok odpovídal potřebám tehdy již komercializovaného vydavatelského průmyslu, když umožňoval lákat čtenáře na pokračování rozvyprávěného příběhu. Přidaná příběhová linka sporu Ašikagů (potažmo Ootogawů) se Sózenem vychází ze známého světa *Óninki*, nicméně z něho byly převzaty hlavně postavy a vztahy mezi nimi, ale konkrétní podobu událostí pak Tanehiko již vymýšlel sám. Zasazení *GM* do světa *Óninki* umožnilo Tanehikovi příběh aktualizovat a zasadit jej do pro čtenáře pravděpodobně atraktivnějšího a (například z divadla) známějšího světa, díky čemuž se starý příběh mohl jevit moderněji a přehledněji a Tanehiko měl prostor aktualizovat některé události proměnou jejich kontextu. Kombinace *GM* a *Óninki* však s sebou nesla i tvůrčí problémy. Zpočátku, když Tanehiko pracoval s *GM* volněji, nebyl problém v jedné postavě sloučit jak vzor z *Óninki*, tak z *GM*. V pozdějších dílech *NMIG*, kde se Tanehiko snažil více držet předlohy, mu ale prvky přejaté z *Óninki* toto úsilí znesnadňovaly.

Dalším významným zdrojem změn byl konfuciánský systém morálních hodnot, který výrazně ovlivnil populární literaturu období Edo. Etický princip *kanzenčóaku*, tedy odměňování dobra a trestání zla, svým způsobem ve svých textech zohledňovala řada autorů, kteří tak mohli tvrdit, že jejich dílo má společenský přínos. Z analýzy je patrné, že především hlavní hrdina *NMIG* se vyhýbá morálně závadnému chování, a pokud to vypadá, že se chová nepřístojně, jedná se pouze o zástěrku k oklamání nepřátel. Omezením nebo transpozicí nemorálního chování hlavního hrdiny dostává Tanehiko především nárokům dobové cenzury na literární tvorbu, a částečně tak eliminuje problematický aspekt *GM*, který byl dříve řadou učenců

kritizován.³⁹⁸ Ať byla implementace principu *kanzenčóaku* u Tanehika motivována opatrností nebo vlastním přesvědčením, množství úprav směřující k vyšší „morálnosti“ je značné a jejich dopady na dílo jako celek jsou rozhodně nezanedbatelné.

Tanehiko byl ovlivněn nejenom dobovou ideologií, ale také dobovou populární tvorbou. S tou souvisí například již zmíněná kombinace světa *sekai* a zápletky *šukó*, což byl běžný princip tvorby divadelních her. Ke snaze zkombinovat ve svém díle divadlo *kabuki*, loutkové divadlo a příběh *monogatari* se Tanehiko ostatně sám otevřeně hlásí v předmluvě k druhému dílu *NMIG*. Silná divadelnost díla je vidět například na samotném způsobu vyprávění, který je z velké části tvořen rozhovory mezi postavami a značnou, ne-li převážnou část tvoří přímé řeči. V kombinaci se silnou vizuální stránkou díla pak je výsledkem produkt, jehož velká část stojí na *předvádění*, a ne jenom na *vyprávění*. Mimo tuto celkovou koncepci *NMIG* však vidíme i přenos postupů běžných v divadle *kabuki* do literární formy³⁹⁹ či využití populárních zápletek či klišé, jako například hledání ztraceného rodinného pokladu, nečekané odhalení příbuzenského vztahu mezi postavami atd., které samozřejmě nebyly výsadou pouze populárního divadla, ale běžně se objevovaly i v dobové literatuře. Z Tanehikovy velmi často citované předmluvy k 10. dílu *NMIG* je patrné, že prvky divadla *kabuki* a *džóruři* považoval za atraktivní elementy, kterými mohl dílo přiblížit mladším čtenářům, ale že tohoto způsobu chtěl využívat s rozmyslem a že přidávání a ubírání externích elementů byl do značné míry vědomý proces.⁴⁰⁰ S postupem času můžeme sledovat, jak se Tanehiko pomalu přiklání k většímu zachování původního vyznění *GM*.

Dalším prvkem, který je oproti *GM* do *NMIG* přidán, jsou ilustrace. Samotné přidání ilustrací není nikterak významným prvkem a v zásadě se jednalo o standard dobové tvorby. I v dílech formátu *jomihon*, který obsahoval tradičně více textu na úkor ilustrací, hrály tyto významnou roli. To, že jsou ilustrace nedílnou součástí *NMIG*, jsme mohli sledovat například v situacích, kdy ilustrace poskytují informace, které v textu nejsou zmíněny, nebo když je v některých případech text přizpůsoben potřebám vizuálního vyjádření. Na ilustracích můžeme sledovat smysl pro detail i kvalitu technického provedení, což je výsledek kombinace podrobných Tanehikových návrhů s Kunisadovým uměním. Co je zajímavým prvkem ilustrací především v první polovině díla, je rozšíření čtenářského zážitku zaprvé

398 Viz Kornicki, *Unsuitable Books for Women? “Genji Monogatari” and “Ise Monogatari” in Late Seventeenth-Century Japan*, 2005, s. 152–162.

399 Viz Markus, 1992, s. 135–139.

400 V předmluvě k 10. dílu Tanehiko přirovnává práci autora k práci služebníka v lázních, který má podle přání zákazníků přilévat buď horkou, nebo studenou vodu, a píše: „... Když jsem začal psát *Inaka Gendži*, jeden můj starý přítel pravil: Nenarušuj příběh *Gendžiho* a jak to jen půjde využívej i jeho původní znění. Snad tím pomůžeš mládeži, která *Gendžiho* nečetla. Mladý přítel mi zase řekl: Uprav příběh *Gendžiho* a přepiš ho ve stylu *kabuki* a *džóruři*,“ (Rjútei; Suzuki, svazek 2, 1995, s. 320). Dále své přátele přirovnává k zákazníkům, z nichž jeden má rád vodu horkou, druhý chladnější, a přiznává, že sám ještě nepřišel na ten správný poměr.

pomocí začlenění detailů do ilustrací, které pak pozornému čtenáři umožňují vytvářet vlastní hypotézy a aktivněji ho zapojují do recepce díla, a zadruhé pomocí kreativního využití fyzických možností tištěné knihy, které četbě místy dodávají nový prostorový rozměr.

Pohled na Tanehikovo využití kreativních strategií, které přímo nepracovaly s textem *GM*, naznačuje, že byl velmi silně ovlivněn dobovou tvorbou, když například do *GM* vetkal divadelní prvky či využil populární svět jiného díla, což byly postupy, které nebyly nikterak vzácné. Podobně se od jiných autorů nelišil ani důrazem na morální hodnoty, což byla strategie částečně vynucená realitou vydavatelského průmyslu a cenzury.

5.6.3 Vliv ostatních parafrází *Gendži monogatari* na *Nise Murasaki inaka Gendži*

Ačkoli byl Tanehiko silně ovlivněn dobovou tvorbou a společenskou realitou, zůstává nezodpovězená otázka, zda při tvorbě vycházel i z jiných parafrází *GM*, či jestli v tomto ohledu zvolil vlastní tvůrčí cestu. Tanehiko sice v úvodu 3. dílu uvádí seznam použitých zdrojů, kde zmiňuje řadu děl první poloviny období Edo, a dokonce i dvě díla starší, ovšem i když někteří japonští badatelé byli schopni najít drobné paralely mezi *NMIG* a některými uvedenými díly, Emmerich varuje, že tento seznam nelze brát zcela vážně,⁴⁰¹ což dokazuje i relativně omezené množství nalezených podobností.

Za z tvůrčího hlediska do jisté míry srovnatelná díla jsem z uvedeného seznamu, který mimo populární parafráze obsahuje například i hry divadla *džóruři* či zkrácená vydání *GM*, vybral pouze *Fúrjú Gendži monogatari* od Mijako no Nišikiho a sérii děl od *Wakakusa Gendži monogatari* po *Zokuge Gendži monogatari*⁴⁰² od Okumury Masanobua z počátku 18. století. Stejně jako *NMIG* jsou to díla, která vyšla tiskem, jsou ilustrovaná, z mého pohledu přesahují rámec doslovného překladu a zároveň se do jisté míry drží osnovy *GM*, a lze je tedy také označit za populární parafráze. Mimo to jsem přidal dílo *Onna Gokjó* Kogameho Masuhideho, které nefiguruje v Tanehikově seznamu, ale jedná se v zásadě také o populární parafrázi. Zůstává otázkou, zda Tanehiko dílo skutečně znal. Bakin ve své kritice Tanehika dílo zmiňuje a vzhledem k tomu, že dílo vzniklo v poslední čtvrtině 17. století, což je doba, ve které se Tanehiko velmi dobře orientoval, považuji za pravděpodobnější, že o díle věděl. Nicméně pokud se nebudeme snažit doložit přímou inspiraci, ale budeme sledovat trendy ve vývoji parafrází *GM*, není Tanehikova znalost či neznalost *Onna Gokjó* zcela zásadní otázka.

401 Emmerich, 2013, s. 99–101.

402 Samotné *Zokuge Gendži monogatari* na seznamu děl není, ale zbývající tři Masanobuova díla ano.

Kogame Masuhide ve svém díle s *GM* nakládá relativně volně a na úrovni jednotlivých událostí se nebojí ani výraznějších úprav předlohy. Jeho dílo je však zaměřeno především didakticky, což mu, společně s relativně omezeným rozsahem *Onna Gokjó*, neumožňuje naplno využít potenciál, který *GM* jako materiál pro kreativní zpracování nabízí. Mijako no Nišiki i Okumura Masanobu se drží *GM* mnohem těsněji než Tanehiko, a Rebekah Clements jejich díla označuje za lidové překlady. Obě díla však například přidávají vlastní detaily nebo dramatizují atraktivní scény, *Fúrjú Gendži* pak místy dokonce přidává i erotické prvky. Dá se však předpokládat, že prvotním cílem obou autorů bylo přiblížení *GM* soudobým čtenářům.

Ačkoli Tanehiko zajisté nad způsobem prezentace *GM* svým čtenářům také přemýšlel, jeho dílo nabízí mnohem více. Dokázal vytvořit moderní příběh, který měl díky kvalitě svého zpracování potenciál oslovit i čtenáře, kteří *GM* neznali a ani po seznámení s ním netoužili. Díky tomu, že na rozdíl od parafrází počátku 18. století přenesl příběh z období Heian do (z divadelní tvorby známého) období Muromači, a díky tomu, že využil moderních vyprávěčských technik a atraktivních dějových prvků, bylo jeho dílo pravděpodobně mnohem stravitelnější než pokusy z první poloviny období Edo, které i s ohledem na jiné podmínky, ve kterých vznikaly, nedisponovaly potenciálem oslovit tak obrovské obecnstvo jako *NMIG*. Rozvoj populární kultury v 19. století byl dozajista také jedním z faktorů, které umožnily Tanehikovi dosažení jeho obrovského komerčního úspěchu a v tomto světle lze pochopit i Emmerichovu myšlenku, že *NMIG* hrálo důležitou roli pro kanonizaci *GM*.

Co se týče konkrétních postupů, není zřejmá přímá spojitost mezi ranějšími parafrázemi *GM* a Tanehikovou tvorbou. Tanehiko, který měl slabost pro tvorbu přelomu 17. a 18. století, byl s dřívějšími parafrázemi obeznámen a místy na ně ve svém díle vkládal narážky. Ale právě jejich velmi omezené množství svědčí o tom, že ačkoli Tanehiko díla znal a byl schopen je ve svém díle využít, volil pro svou tvorbu vědomě jiný přístup.

Ilustrované edice *GM*, které začaly vycházet tiskem kolem poloviny 17. století a jejichž rozšíření rovněž napomohlo popularizaci *GM*, svým obrazovým vyjádřením také pravděpodobně *NMIG* přímo výrazně neovlivnily. Analyzoval jsem ilustrace první z nich, *Eiri Gendži monogatari*, a až na občasné výjimky není vidět přímá inspirace v kompozici ilustrací. Obsahově se místy ilustrace překrývají, ale tento fakt je dán především tím, že *Eiri Gendži* se se svým nižším počtem ilustrací snažilo zachytit významné scény *GM*, které často logicky nechybí ani v ilustracích *NMIG*. Zaznamenal jsem však i případy, že scény zachycené v *Eiri Gendži* nemají svůj ekvivalent v *NMIG*, což značí, že i posouzení významnosti jednotlivých scén bylo do jisté míry subjektivní a mohlo se proměňovat i s průběhem času.

V zásadě je nakonec možné říct, že souvislá tradice populárních parafrází *Gendži monogatari* vlastně neexistovala. Přestože *GM* bylo dlouhodobě inspirací

různých tvůrčích počinů, jejich zaměření a forma se v průběhu času měnily. V Tanehikově době tak již vidíme pouze omezené množství děl, jejichž záměrem by bylo přiblížovat *GM* širokému čtenářstvu, i když právě úspěch *NMIG* v tomto ohledu pravděpodobně vzbudil další následnou vlnu zájmu o toto klasické heianské dílo.⁴⁰³

403 Například Clements ve svém díle sleduje mezi lety 1840 a 1851 hned tři „lidové překlady“ částí *GM*, což je více než vyšlo za celých sto let předtím, kde Clements identifikuje pouze jedno dílo cca z let 1811–12 (Clements, 2015, s. 56–58).