

Mikeš, Marek

Historické pozadí

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. 48-78

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

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/143512>

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.

4 HISTORICKÉ POZADÍ

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

4.1 Knih tisk a raná parodická díla

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

139 Viz např. Mizutani, *Šinsen recudentai sósecuši*, 1974, s. 17.

140 Tamtéž, s. 18.

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

startovala trend ilustrovaných vydání (nebuddhistických) knih, ačkoli řada *Sagabon* ještě pravděpodobně nebyla určena pro komerční účely.¹⁴²

Během ér Genna (1615–23) a Kan'ei (1624–44) roste počet vydávaných děl a dochází postupně k přechodu od tisku za pomoci pohyblivých liter k deskotisku, kde se celé stránky vyřezávaly na dřevěné desky. Mezi prvními vydanými parafrázemi klasických děl uvádí Mizutani například dílo *Mottomo no sóši* 尤草紙 (Samozřejmě sešity,¹⁴³ 1632) vycházející z *Makura no sóši* 枕草子 (Důvěrné sešity, 993–1000)¹⁴⁴ heianské autorky Sei Šónagon či *Nise monogatari* 仁勢物語 (Falešné příběhy,¹⁴⁵ první vydání kolem 1640) vycházející ze zmiňovaného *Ise monogatari*.¹⁴⁶ Jack Rucinski tato díla označuje za parodická a říká, že: „Fenomén parodické literatury *modžiri bungaku* 振り文学 se stal důležitou částí *kanazóši* 仮名草子¹⁴⁷ a novým žánrem v japonské literární historii. Vyvstal z živého ducha raného období Tokugawa, z ducha, který se nespokojil s uctíváním klasiky a snažil se jí dát moderní obsah relevantní k dobovému životu.“¹⁴⁸ Tato relevance většinou spočívá v nahrazení klasického obsahu dobovými reáliemi a úctou neoplyvající postoj ke klasickým dílům je často vyjádřen formou jejich vulgarizace. Rucinski například v díle *Nise monogatari* sleduje zvýšený výskyt zmínek o jídle a pití, o sexu a o postavách běžného života jako jsou žebráci, rolníci atp.¹⁴⁹ Takovéto snížení do tělesné roviny je ukázkou parodie, jak ji vnímá Bachtin a humor díla za rablesiánský označuje i Howard Hibbet ve svém *The Floating World in Japanese Fiction*, kde humor *Nise monogatari* popisuje jako velmi primitivní.¹⁵⁰

Díla zpracovávaná podobným stylem, která zmiňuje Rucinski, jsou většinou, podobně jako *Ise monogatari*, kratšího rozsahu: Kromě parodií tohoto vyprávění

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

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

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

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

146 Mizutani, 1974, s. 21–22.

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

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

149 Tamtéž, s. 3–4.

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

složeného ze 125 kratších epizod se setkáváme i s parodiemi děl jako *Makura no Sōši* a *Curezuregusa* 徒然草 (Psáno z dlouhé chvíle, 1331)¹⁵¹ řazených do črtového žánru *zuihicu* 随筆. Za výjimku bychom mohli označit parodické zpracování vojenského eposu *Heike monogatari* 平家物語 (Příběh rodu Taira, 14. stol.),¹⁵² kterou také Rucinski uvádí.¹⁵³ I toto dílo nazvané *Kankacu Heike monogatari* 寛闊平家物語 (Křiklavý příběh rodu Taira, vydáno 1710) má však pouze šest svazků o celkovém rozsahu asi 150 stran.¹⁵⁴ Žádné parodické zpracování *Gendži monogatari* z první poloviny 17. století se mi nepodařilo dohledat.

4.2 Šíření *Gendži monogatari* tiskem

Gendži monogatari tedy i v tištěné podobě existovalo již v prvních dekádách období Edo, ale Emoto Hiroši argumentuje, že nepochybným milníkem v obecné recepci tohoto příběhu je až vydání rozsáhlé komentované šedesátisvazkové edice nazvané *Gendži monogatari kogecušo* 湖月抄 (Měsíc na hladině jezera) od Kitamury Kigina 北村季吟 z roku 1673, i když se už od poloviny 17. století objevovala jiná zjednodušená či ilustrovaná vydání.¹⁵⁵ Hanada Fudžio považuje zároveň *Kogecušo* za dílo, které bylo vyvrcholením rigidních interpretačních tendencí a po němž přišel flexibilnější a více pocitově orientovaný přístup.^{156, 157} Nišida Masahiro ve své studii *Edo džidai zenki no Gendži gaku* (Studium *Gendžiho* na začátku období Edo) argumentuje, že do vydání komentované edice *Bansui ičiro* 万水一露 (Kapka v oceánu) Notoa Eikana 能登永閑 roku 1663 (napsáno bylo dílo již v roce 1575) nebyl v podstatě celý text *Gendži monogatari* dostupný. Až ucelená komentovaná vydání druhé poloviny 17. století tak Nišida vnímá jako známku toho, že *Gendži monogatari* začalo být čteno jako příběh, což je změna oproti předcházejícímu pojetí, kdy bylo dílo zpracováváno spíše jako fragmentární materiál se zaměřením především na básně *waka*.¹⁵⁸

Tradice výkladů *Gendži monogatari* samozřejmě sahá daleko před období Edo a v japonských pracích o ní existuje nepřeborné množství informací. Z anglických zdrojů lze na toto téma doporučit například kolektivní monografii *Envisioning the*

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

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

153 Rucinski, 1975, s. 3.

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

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

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

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

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

Tale of Genji: Media, Gender, and Cultural Production, především pak úvodní kapitole Haruo Shiraneho, která nabízí přehled změn v recepci *Gendži monogatari*, ke kterým v průběhu dějin docházelo.

Hanada dále ve studii *Kinsei ni okeru Gendži gaku: Kinsei zenki wo čúšin ni* (Studium *Gendžiho* v předmoderním Japonsku: zaměřeno na rané období Edo) zmiňuje názor, že rozvoj ilustrovaných edic, které vycházely od poloviny 17. století, vedl ke skokovému rozšíření díla mezi širší obyvatelstvo. Hanada také zmiňuje řadu děl, které v tomto období považuje za význačné Šimizu Fukuko. Těmito díly jsou raná nekomentovaná vydání vytištěná pomocí pohyblivých liter či později deskotisku, ilustrovaná vydání v čele s *Eiri gendži monogatari* následované komentovanými vydáními, jako jsou *Bansui ičiro*, *Kaširagaki Gendži monogatari* 首書源氏物語 z roku 1673 a zmiňované *Kogecušó*.¹⁵⁹

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

4.2.1 *Gendži monogatari* ve zkratce

Na šíření povědomí o *Gendži monogatari* se podílela také jeho zkrácená vydání (japonsky *gaijóšó* 概要書 či *kógaišó* 梗概書), kde byla uplatněna pouze strategie silné redukce původního textu. Za nejčtenější zkrácené vydání považuje Shirane *Gendži kokagami* 源氏小鑑 (Malé zrcadlo Gendžiho), které vzniklo pravděpodobně už v období Muromači a později vycházelo i tiskem v období Edo. Tvrdí, že původně bylo dílo pravděpodobně určeno pro méně vzdělané autory řazených básní *renga*, kteří potřebovali být kvůli častým aluzím do jisté míry obeznámeni s příběhem, klíčovými scénami a básněmi *Gendži monogatari*, ale nebyli schopni či ochotni je přečíst v původním znění. V období Edo pak na *Gendži kokagami* spoléhali tvůrci poezie *haikai*,¹⁶⁰

159 Hanada, 2007, s. 76.

160 Slovo *haikai* původně označovalo humorně laděnou poezii, která se však později, především v období Edo, prosadila jako svébytný žánr, který se nevyhýbal lidovému jazyku a získal na popularitě. Asi nejčastější formou tvorby byly krátké básně *hokku* (později *haiku*) a řazené básně, vznikaly i delší prozaičtější texty *haibun*. Za charakteristické prvky *haikai* se považuje odklon od lyričnosti klasické poezie a materiálněji laděné výrazy, z *hokku* plynoucí úspornost a skicovitost vyjádření atd. Viz *Nihon koten*

kteří tyto znalosti také využívali ve své tvorbě.¹⁶¹ Od doby Muromači vznikala také díla typu *Gendži ekotoba* 絵詞 (obrazy a básně), která vybírala scény vhodné k ilustraci a popisovala jejich náležitosti. V období Edo je zástupcem takovéto příručky například dílo *Gendži kómoku* 源氏綱目 (*Gendži* v podrobných bodech, 1659), které shrnuje důležité události každé kapitoly, vybírá z nich výrazy použitelné v řazené poezii a přidává ke každé kapitole jednu ilustraci a její popis.¹⁶²

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

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

bungaku daidžiten, svazek 5, 1984, s. 4–7. Noguči Takehiko hovoří dokonce o „haikaizaci“ (*haikaiha*) *Gendži monogatari* v díle Ihary Saikakua (Noguči, *Gendži monogatari wo Edo kara jomu*, 1985, s. 83).

161 Shirane, 2008, s. 22–23.

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

163 Shirane, 2008, s. 23.

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

165 Shirane, 2008, s. 23.

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

167 Hanada, 2007, s. 78.

4.2.2 Dílo *Onna Gokjó* autora Kogameho Masuhideho

Ještě před vznikem Saikakuova díla vzniká z hlediska kreativního vkladu zajímavé dílo *Onna Gokjó* 女五経 (Pět knih pro ženy) z roku 1675 autora Kogameho Masuhideho 小亀益英. Kogame Masuhide působil v Kjótu a kromě tvorby *kanazóši* se věnoval i poezii *haikai* a vydal řadu děl, ve kterých poskytoval výklad konfucíánských textů širší veřejnosti, a nakonec je tak pravděpodobněji známější jako sinolog než jako spisovatel.¹⁶⁸ Své znalosti čínského učení využil i ve svém díle *Onna Gokjó*, které se svým názvem odvolává na Konfuciových Pět kanonických knih a je zástupcem pozdějších vzdělávacích textů pro ženy (*džokunmono* 女訓物).¹⁶⁹ Toto pětisvazkové dílo bylo známo též pod názvy *Akaši monogatari* 明石物語 (Příběh z Akaši),¹⁷⁰ a mísí příběh 13. kapitoly *Gendži monogatari* (Akaši) s „učebnicí“ pro ženy. Sakamaki Kóta strukturu díla charakterizuje takto: „Svazky 1 a 2 moderně adaptují (*hon'an kaisaku šite, tóseifjú ni egaki*) kapitolu Akaši, svazky 3 a 4 vyprávějí příběhy čínských moudrých a věrných žen a svazek 5 vysvětluje zásady, kterými by se ženy měly řídit.“¹⁷¹

4.2.3 Ihara Saikaku a *Gendži monogatari*

Nakadžima Takaši ve své kapitole v knize *Gendži monogatari to Edo bunka (Gendži monogatari a kultura Eda)* nazvané *Saikaku, Čóšóši, Bašó no Gendži monogatari kjódžu: Kóšoku ičidai otoko, Kjohakušú, Oku no hosomiči wo čúšin to šite* (Recepte *Gendži monogatari* u Saikakua, Čóšóšiho a Bašóa: zaměřeno na *Kóšoku ičidai otoko, Kjohakušú a Oku no hosomiči*) tvrdí, že v období Edo spolu oproti středověku mnohem více interagovala vysoká a lidová kultura a že tuto interakci přináší klasická literatura prostřednictvím tištěných médií¹⁷² a analyzuje, jak s *Gendži monogatari* ve svých slavných dílech nakládali velcí autoři konce 17. století Macuo Bašó 松尾芭蕉 a Ihara Saikaku. Právě dílo Ihary Saikakua *Kóšoku ičidai otoko* (1682) bývá v souvislosti s *Gendži monogatari* často zmiňováno, protože tato díla mají některé očividně společné prvky, jako je například stejný počet kapitol (54) nebo že se jedná o vyprávění o proslulém milovníkovi (v tomto ohledu však Saikaku čerpá například i ze zmiňovaného *Ise monogatari*). V díle pak skutečně nalezneme i parodické prvky, nicméně tvrdit, že *Kóšoku ičidai otoko* je parodií *Gendži monogatari*,

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

169 Tamtéž, s. 92.

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

171 Sakamaki, 1973, s. 92–93.

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

by z mého pohledu bylo poněkud odvážné, protože z celkového hlediska si díla tolik podobná nejsou a *Největší rozkošník* není zdaleka zaměřen pouze na *Gendžiho*. To dokládá i Nakadžima, který jmenuje například *Ise monogatari*, *Curezuregusa* či *Heike monogatari* a tvrdí, že Saikaku do svých děl spíše intuitivně včleňoval narážky na známé scény z děl, které čtenáři mohli znát třeba zprostředkovaně z her divadla *nó* a využitím protikladu *ga* a *zoku* dosahoval humorného efektu.¹⁷³ Nakadžima také ukazuje příklad toho, jak Saikaku paroduje rejstřík z *Kogecušó*,¹⁷⁴ což je dobrá ilustrace faktu, že dostupnost odborných výkladů díla napomohla jeho zlidovění v dílech dalších autorů. Nakadžima též srovnává Saikakuovu práci s *Gendži monogatari* s Bašóovým využitím tohoto díla v jeho *Oku no hosomiči* おくのほそ道 (Úzká stezka do vnitrozemí, 1690).¹⁷⁵ Říká, že zatímco Saikaku má spíše tendenci přenášet dílo směrem z roviny *ga* do roviny *zoku*, Bašó pracuje formou básnických aluzí a ve svém putování hledá paralely s *Gendži monogatari*, čímž náměty z roviny *zoku* přenáší do roviny *ga*.¹⁷⁶ V tom bychom mohli vidět literární obdoby technik *jacuši*, respektive *mitate*. Zde je ale nutno dodat, že i když v těchto (a dalších) dílech můžeme vidět *Gendži monogatari* jako zdroj inspirace, případně jako předmět parodie, stále se jedná o díla, kde *Gendži* figuruje pouze okrajově a neoznačil bych je tedy jako celky za parafráze. Proto se takovýmto dílům v této práci více nevěnuji.

4.3 Kreativní parafráze přelomu 17. a 18. století

4.3.1 Mijako no Nišiki a *Fúrjú Gendži monogatari*

Mijako no Nišiki 都の錦, vlastním jménem Šišido Kófú, byl autorem působícím na přelomu sedmnáctého a osmnáctého století, píšícím pod značným množstvím pseudonymů. Podle *Nihon koten bungaku daidžiten* (Velký slovník japonské klasické literatury, dále i jako *NKBD*) se narodil v Ósace roku 1675 do rodiny s vazbou na rod Inaba a roku 1695, kdy se jeho otec stal *róninem*, se společně přestěhovali do Kjóta. Autorovo tvrzení, že studoval pod konfuciánským učencem Itó Džinsaiem 伊藤仁斎 se zdá být neopodstatněné, ale bez vzdělání prý pravděpodobně nebyl. O pět let později byl kvůli svému zhýralému životnímu stylu otcem vyděděn, postavil si chýši ve východní části Kjóta a začal se živit psaním. V roce 1702 se přesunul do Ósaky, kde s doporučením od slavného autora Nišizawy Ippúa 西沢一風 vydal řadu děl. Příštího roku se opět vrátil do Kjóta, kde ve spolupráci s jistým knihkupcem vyprodukoval další díla, mezi nimi i *Fúrjú Gendži monogatari* 風流源

¹⁷³ Nakadžima, 2008, s. 155.

¹⁷⁴ Tamtéž, s. 154.

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

¹⁷⁶ Nakadžima, 2008, s. 157.

氏物語 (Elegantní Příběh prince Gendžiho). Za další rok se potom vydal do Eda, kde byl však zadržen pro potulku, za což byl poslán do dolů v Sacumě. Z dolů utekl, ale byl zadržen a poslán do žaláře. Tam píše známý dopis na svou obhajobu a snad i díky tomu je roku 1705 opět poslán do dolů, tentokrát v Kagošimě. Roku 1708 byl pravděpodobně omilostněn a vrací se do Kjóta, kde pokračuje v psaní. Poslední zprávy jsou o něm z roku 1717, doba úmrtí není známa.¹⁷⁷

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

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

Fúrjú Gendži monogatari, které vyšlo v roce 1703 v ilustrovaném vydání o šesti svazcích, je podle Mizutaniho Futóa prvním překladem *Gendži monogatari* do lidového jazyka¹⁸² a za lidový překlad dílo ve svých studiích označuje i Rebekah Clements. Sám autor, jak Kawamoto Hitomi ilustruje na základě textu, kterým dílo avizoval ještě před jeho vydáním, pravděpodobně zamýšlel vydat dílo, které by *Gendži monogatari* přiblížilo široké vrstvě čtenářů (přinejmenším oficiálně cílil spíše na ženy) v jednodušším jazyce, než bylo dostupné například ve zmiňovaném komentovaném vydání *Kogecušo* a zároveň přidat nezvyklou kombinaci formálního vzdělání (v oblastech jako literatura či dějiny) a poučení ve věcech lásky.¹⁸³ Slovo

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

178 Tamtéž, s. 638

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

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

181 Kawamoto, 2007, s. 144.

182 Mizutani, 1974, s. 230.

183 Kawamoto, 2007, s. 128–129.

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

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

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

Spojení *Gendžiho* s ideálem *irogonomi* je tak sice problematické, ale Nogučiho postřeh, že autoři lidových překladů *irogonomi* překládali jako *kóšoku* 好色,¹⁸⁹ což je podobné slovo, které však v období Edo postrádalo vznešené konotace a označovalo spíše erotické nadání či tužby, ilustruje jistou vulgarizaci námětu, kterou sledovat lze. Noguči *Fúrjú Gendži monogatari* popisuje jako parodii, stejně jako *Kóšoku icidai otoko* či pokračování *Fúrjú Gendži* od Okumury Masanobua, o kterých se zmíním později. Parodii však chápe zřejmě jinak, než jak je definována v této práci, a zaměřuje se hlavně na inkongruenci vysokého námětu a lidového jazyka či kulis, do kterých jsou edská díla zasazena. Noguči poukazuje na zajímavý proces,

184 Haft, 2012, s. 46.

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

186 Tamtéž, s. 77–81.

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

188 Tamtéž, s. 89–90.

189 Noguči, 1982, s. 76.

kdy společně s „vulgarizací“ slovní zásoby dochází i k vulgarizaci námětu, k čemuž mohlo docházet i mimoděk, kdy „nižší“ slova vyžadují i „nižší“ situace.¹⁹⁰

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

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

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

Konkrétní příklady zpracování látky *Gendži monogatari* ve *Fúrjú Gendži monogatari* představím později, ale krátce se ještě zmíním o celkové struktuře díla. Jak již bylo řečeno, jedná se o dílo o šesti svazcích, což znamená vázané sešity po 19 listech *čo 丁* ve formátu *ohon* 大本 (cca 27 × 19 cm), což byl největší z běžně vydávaných formátů, který měl ve své velikosti i jistou prestiž. V celém svém rozsahu obsahuje 23 ilustrací, z toho šest (v každém svazku jednu) velkých, zabírajících celou dvoustranu. Vzhled ilustrací a jejich rozložení vůči textu bude možno vidět dále v této práci.

Co se obsahu týče, dílo zpracovává první dvě kapitoly *Gendži monogatari*, *Kiricubo* (Dáma z Pavloniové komnaty)¹⁹⁴ a *Hahakigi* (Mizící strom). Z hlediska rozložení materiálu *Gendži monogatari* v tomto díle je asi nejzajímavější vložení podrobného výkladu příběhu čínského císaře Süan-cunga (685–762), kterého slepá láska

190 Noguči, 1982, s. 76.

191 Tamtéž, s. 79–80.

192 Kawamoto, 2007, s. 142.

193 Noguči, 1982, s. 80.

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

k jeho konkubíně Jang Kuej-fej přivedla ke zkáze. Tento císař a jeho konkubína jsou v *Gendži monogatari* okrajově zmíněni s tím, že některým láska japonského císaře k dámě z Pavloniové komnaty tento vztah připomíná. Mijako no Nišiki začne čínský příběh popisovat asi v polovině prvního svazku a své obsáhlé převyprávění končí až na konci svazku třetího. Zhruba třetina celého díla je tak věnována příběhu, jehož vylíčení v *Gendži monogatari* nenajdeme a je ukázkou toho, co pravděpodobně Mijako no Nišiki považoval za ono vzdělání, které čtenářům sliboval. Po takovémto podrobném vylíčení událostí, které pro *Gendži monogatari* nejsou právě zásadní, je však skutečně přinejmenším zvláštní, že zhruba celé druhé polovině druhé kapitoly je věnována necelá třetina posledního svazku (tedy 5–6% celého díla). V tomto světle pak četné výtky autorovy nekoherentnosti nevypadají neopodstatněně. Přesto se však Mijako no Nišiki obecně vzato drží originálu a jak upozorňuje Clements, převádí události v takovém pořadí, v jakém jsou uvedeny v *Gendži monogatari*, a formulace a strukturu vět zakládá na znění původního díla, které pravděpodobně čerpal z *Kogecušó*.¹⁹⁵

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

4.3.2 Okumura Masanobu a jeho *Gendži*

Okumura Masanobu 奥村正信 (1686–1764) je známý především jako významný tvůrce dřevořezů *ukijoe*. Ellis Tinios jej ve své publikaci *Japanese Prints* označuje za nejinnovativnějšího a nejplodnějšího autora první poloviny 18. století a přičítá mu například zásluhy za zavedení vícebarevného tisku či prvenství v zavádění perspektivy do dřevořezů v jeho tzv. *ukie* 浮絵 (plastické obrazy), které zachycovaly především interiéry, ale stály také za popularitou krajinomalby v *ukijoe*.¹⁹⁶ V počátcích své kariéry však studoval *haikai*, což se podle záznamu v *NKBD* od Suzukiho Džúzóa projevil i v jeho *mitate-e*, kterých později v éře Kjóhó (1716–36) vytvořil

¹⁹⁵ Clements, 2013, s. 14.

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

značné množství.¹⁹⁷ Možná to byla právě tato jeho tendence hledat náměty pro tvorbu v klasických dílech minulosti, která ho vedla k navázání na dílo Mijako no Nišikiho. Pod pseudonymem Baió¹⁹⁸ 梅翁, tak v letech 1707–1710 vydal řadu čtyř děl s tituly *Wakakusa Gendži monogatari* 若草源氏物語 (Mladé výhonky), *Hinazuru Gendži monogatari* 雛鶴源氏物語 (Ptáče), *Kóhaku Gendži monogatari* 紅白源氏物語 (Červená a bílá) a *Zokuge Gendži monogatari* 俗解源氏物語 (*Gendži* v lidovém jazyce), která tvoří podstatnou část jeho literární tvorby, pro kterou tento pseudonym používal.

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

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

Příklad z Masanobuova díla uvidíme později při analýze, ale z celkového hlediska se jedná o dílo, které opět v duchu *Fúrjú Gendži monogatari* prezentuje udá-

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

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

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

200 Tamtéž, s. 1-rub–2-rub.

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

4.4 Další proudy ve zpracování *Gendži monogatari*

Rebekah Clements, která se ve svých pracích²⁰⁴ věnuje právě převodům *Gendži monogatari* do lidového jazyka, se kromě výše zmíněných dvou děl věnuje ještě dílu *Šibun ama no saezuri* 紫文蟹の轉 (Dílo Murasaki ve švitoření rybářů), jež v roce 1723 vydal Taga Hanšiči 多賀半七. Jak Clements zmiňuje, Hanšiči byl učenec zaměstnaný u jednoho z knížat *daimjó* a jeho dílo bylo původnímu textu *Gendži monogatari* ještě věrnější, usilující o koherentní text s minimem postradatelných poznámek a anachronismů. Clements tak postup v tomto díle připodobňuje k postupům využitým v překladech *Gendži monogatari* do moderní japonštiny, kterých ve 20. století vznikla řada.²⁰⁵ *Šibun ama no saezuri* tak už nevzniká jako dílo populárního autora, ale spíše jako učencem přepracované dílo pro méně vzdělané obecnstvo. Tím se také dostává mimo záběr této práce.

Clements ve svém *Cross-Dressing as Lady Murasaki* dále identifikuje ještě čtyři lidové překlady *Gendži monogatari*, z nich jeden asi z roku 1811 a další tři z let

201 Clements, 2013, s. 16.

202 Kawamoto, 2007, s. 136–139.

203 Tamtéž, s. 140.

204 Konkrétně v článkách *Rewriting Murasaki: Vernacular Translation and the Reception of Genji Monogatari during the Tokugawa Period* a *Cross-Dressing as Lady Murasaki – Concepts of Vernacular Translation in Early Modern Japan*.

205 Clements, 2013, s. 25–28.

1840–1851. Tato díla jsou sice parafrázemi, ale ne parafrázemi populárními; ani jimi se tedy ve své práci zabývat nebudu. Populární parafrázi *Gendži monogatari* jsem však za období do vzniku *Nise Murasaki inaka Gendži* žádnou nenalezl, čímž vzniká pozoruhodně dlouhé vakuum na poli parafrází heianské klasiky, které se pravděpodobně netýká pouze Příběhu prince Gendžiho. Clements ve své knize *A Cultural History of Translation in Early Modern Japan* mapuje lidové překlady i jiných děl, ale pro roky 1731 až 1793 neuvádí nic.²⁰⁶ Já sám jsem při pátrání po populárních parafrázích (tedy nejen lidových překladech) jiných děl také neznamenal významnější dílo, které by nebylo pornografického zaměření.

Pro tuto dlouhou odmlku pravděpodobně není jednoznačné vysvětlení, ale pokusím se alespoň identifikovat faktory, které k ní mohly přispět. Jako nejpravděpodobnější se mi jeví vysvětlení, že tato odmlka byla výsledkem vývoje trhu a literárních kruhů obecně. Již na příkladu zmíněných děl lze sledovat, že existovala spíše tendence divokou kreativitu krotit. Zatímco v polovině 17. století vidíme záměrné parodie klasických děl, v případě Saikakua už je práce se zdrojovými texty důmyslnější a u Mijako no Nišikiho můžeme sledovat snahu o učený výklad, byť okořeněný populárními prvky. O pár let později vychází konzervativnější dílo Okumury Masanobua a za dalších 13 let vidíme další posun směrem k serióznímu zpracování *Gendži monogatari*. Zmíněných děl je příliš málo na to, abychom mohli činit v tomto směru zásadní závěry, ale tíhnutí k akademičtějšímu zpracování klasiky dokumentuje i Clements na poli překladů. Ta *Fúrjú Gendži monogatari*, Okumurova *Gendžiho* a *Šibun ama no saezuri* považuje za přechod mezi prvními převyprávěními klasických příběhů, jako je *Ise monogatari hirakotoba* 伊勢物語ひら言葉 (*Ise monogatari* v prosté řeči) Ki Zankeie 紀暫計 z roku 1678 k metodologicky vyspělým překladům konce 18. století učenců, jako byl Motoori Norinaga 本居宣長.²⁰⁷

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

Podpurným faktorem, který mohl autory směřovat k vážnějším aktivitám, jakými byla právě akademičtěji zaměřená zpracování *Gendži monogatari*, mohly být také šógunátní reformy. V souvislosti s kreativní kulturou období Edo se často mluví o tom, že její rozmachy byly střídány útlumy v reformních érách Kjóhó (1716–1736), Kansei (1789–1801) a Tenpó (1830–1843). Právě reformy éry Kjóhó se tak kryjí s dobou, kdy přechod k akademičtějším pojetím *Gendži monogatari* sledujeme. Haruo Shirane ve svém *Early Modern Japanese Literature* zmiňuje, že reformy Kjóhó přinesly rozmach moralistních a didaktických knih, zájem o Čínu,

206 Clements, 2015, s. 56–58.

207 Clements, 2013, s. 9.

„holandské vědy“ a také o japonskou minulost, která se projevila v proudu národních studií *kokugaku*.²⁰⁸ Po uvolnění reformních tlaků po smrti šóguna Jošimuneho opět vzkvétají nové literární žánry a prosperuje divadlo *kabuki* i zábavní čtvrti.²⁰⁹

4.4.1 *Gendži monogatari* a *kokugaku*

Proud národních studií *kokugaku* 国学 se formuje již od počátků osmnáctého století, ale největší síly nabírá až v jeho druhé polovině. Již šógun Cunajoši (vládl 1680–1709) podporoval studium japonské historie a mnozí učenci byli podporováni Tokugawy nebo spřízněnými rody.²¹⁰ Za jednoho z prvních významných zástupců tohoto proudu je označován Kada no Azumamaro 荷田 春満 (1669–1736), šintoistický duchovní, který hledal jádro japonských tradic, které by nebylo ovlivněno konfuciánským učením a buddhismem, a něco takového nachází v nejstarší japonské básnické sbírce *Man'jóšú* 万葉集 (Manjóšú – Deset tisíc listů ze starého Japonska,²¹¹ 760). V roce 1728 pak s posvěcením šóguna Jošimuneho zakládá v Kjótu školu, která se snaží vytvořit jistou protiváhu k proudu studií původních čínských textů.²¹²

Řady studentů *kokugaku* (což je termín, který se začal používat až v 19. století) se rozšiřovaly dále a v roce 1738 si v Edu otevřel akademii i Kadův nejznámější žák Kamo no Mabuči 賀茂真淵 (1697–1796). Ten přilákal ještě větší okruh následovníků, mezi nimi z hlediska studia literatury i nejvýznamnějšího zástupce školy *kokugaku* Motooriho Norinagu (1730–1801).²¹³ Stejně jako mnoho dalších stoupenců *kokugaku* čerpali Kamo no Mabuči i Norinaga materiál pro své učení z klasické japonské literatury, v níž se snaží najít „japonského ducha“. Bez odezvy „národních učenců“ nezůstává samozřejmě ani *Gendži monogatari*. Kamo no mabuči například vydává komentář *Gendži monogatari šinšaku* 源氏物語新釈 (Nový výklad *Gendži monogatari*, 1762?) a Motoori Norinaga dílu věnuje dokonce dvě významná pojednání: *Šibun jórjó* 紫文要領 (Zásadní body díla Murasaki Šikibu, 1763) a *Gendži monogatari tama no oguši* 源氏物語玉の小櫛 (Vykládaný hřeben *Gendži monogatari*, 1796). Norinaga i na příběhu prince Gendžiho demonstruje koncepci *mono no aware* 物の哀れ,²¹⁴ což Švarcová překládá jako „dojetí z věci“²¹⁵. Norinaga

208 Shirane, 2002, s. 449–451.

209 Tamtéž, s. 451.

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

211 Překlad názvu podle českého překladu A. Límana.

212 Jansen, 2000, s. 205–206.

213 Tamtéž, s. 206.

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

215 Švarcová, 2005, s. 216.

v této koncepci vyzdvihuje pravdivost citů a jejich bezprostřední vyjádření sleduje například v japonské poezii. Z toho vychází i jeho uvažování o literatuře, kdy říká, že čtenář prostřednictvím četby může poznat city, které jsou v dílech obsaženy, a vztáhnout si je k sobě, zatímco autor zase své city v literatuře vyjadřuje a může se z nich „vypsat“, což je myšlenka, která literatuře přisuzuje i jistý terapeutický rozměr.²¹⁶ Přesto, že Norinagovo dílo bylo přelomovým na poli výkladů *Gendži monogatari* a mělo nezpochybnitelný význam i v oblasti chápání literatury jako takové,²¹⁷ vyjadřuje například Lewis Cook pochybnost nad vlivem Norinagova díla na recepci díla ve sféře populární literatury.²¹⁸ S ohledem na to, jak důležitým základem pro vznik populárních parafrází *Gendži monogatari* přelomu sedmáctého a osmnáctého století bylo předcházející zpřístupnění díla formou komentovaných vydání, nepodceňoval bych osobně ani význam této vlny akademického zájmu o toto a další heianská díla. Koneckonců je to právě Motoori Norinaga, jehož dílo ve zmiňovaném seznamu lidových překladů heianských děl ve studii R. Clements ukončuje asi šedesátiletou odmlku a po Norinagovi brzy následují další autoři například s lidovými překlady básnické sbírky *Ogura hjakunin iššu*.²¹⁹

4.5 Rjútei Tanehiko a *Nise Murasaki inaka Gendži*

Stejně jako existují názory, že nebýt Norinagova díla, nezaujímalo by dnes *Gendži monogatari* místo nejproslulejšího díla japonské klasické literatury,²²⁰ existuje i názor, že o kanonizaci *Gendžiho* se svým podílem zasloužil Rjútei Tanehiko se svým dílem *Nise Murasaki inaka Gendži*, jež svou nevídanou popularitou přineslo přelom právě na poli literatury určené pro široké čtenářstvo.²²¹

Rjútei Tanehiko 柳亭種彦 (1783–1842) je pseudonym,²²² pod kterým proslul Takaja Tomohisa 高屋知久 (či Hikoširó 彦四郎) narozený v Edu s nejvyšší pravděpodobností ve třetím roce éry Tenmei (1781–1789). Jeho rodina byla řadovou

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

217 Tanaka, Norinaga ikó no monogatari kenkjú, 2003, s. 140.

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

219 Clements, 2015, s. 56–58.

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

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

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

rodinou samurajského stavu a odkazovala se k vazbám na slavného válečníka Takedu Šingena 武田信玄 působícího na konci období válčících knížectví. Rodina pobírala od první poloviny 17. století důchod od šógunátu a jejím příslušníkům byly přidělovány povětšinou čestné funkce.²²³

Tanehikovi se dostalo formálního vzdělání. Andrew Markus ve své studii nazvané *The Willow in Autumn: Ryūtei Tanehiko, 1783–1842* (ze které v této části hojně čerpám) předkládá střípky informací, které naznačují, že ho ke vzdělání vedl i otec, který měl, podobně jako později Tanehiko, zálibu v historii.²²⁴ Tanehiko se pravděpodobně oženil v mladém věku²²⁵ a vzal si ženu jménem Kató Masako 加藤勝子, která byla vnučkou stoupence školy *kokugaku*. Její děd Kató Umaki 加藤美樹 byl jedním z významných žáků Kamo no Mabučiho a měl blízko i k významnému autorovi Uedovi Akinarimu 植田秋成.²²⁶ Díky zaručenému, byť nijak vysokému příjmu ze samurajského důchodu, ke kterému se pravděpodobně již ani nevázaly zásadní reálné povinnosti, nebyl Tanehiko nucen hledat jiný zdroj obživy a psaní pro něj tedy zřejmě bylo věcí záliby.²²⁷

Markus dokládá, že Tanehiko se v mládí aktivně věnoval tvorbě poezie *kjóka* a *haikai* a pravděpodobně v této oblasti dosáhl jistého věhlasu, neboť již v roce 1808 můžeme v jeho deníku najít záznamy o tom, že byl porotcem soutěže v psaní *haiku*. Během svého působení v básnických kruzích se také mohl od svého přítele Išikawy Masamočiho 石川雅望 přiučit znalostem o *Gendži monogatari*, kterému se tento učenec mimo jiné věnoval.²²⁸ V mládí se také aktivně zajímal o divadelní svět a sám i v amatérském divadle účinkoval.²²⁹ Přátelil se i se známými osobnostmi, jako byl Utei Enba 烏亭焉馬, proslulý především jako vypravěč, nebo Kacušika Hokusai 葛飾北斎, dnes jeden z nejznámějších tvůrců *ukijoe*. Právě Hokusai mu pravděpodobně zprostředkoval kontakt s nakladatelem Nišimurajou Johačim 西村屋与八, u nějž Tanehiko odstartoval svou literární kariéru.²³⁰

Mezi lety 1807 a 1813 se Tanehiko věnoval převážně psaní děl formátu *jomihon* 読本,²³¹ která s devíti vydanými díly tvoří nadpoloviční většinu z celkového počtu sedmnácti děl, jež za tuto dobu vydal. Mezi zbylými díly byl jeden *šarebon* 洒落本

223 Markus, 1992, s. 3–5.

224 Tamtéž, s. 12–13.

225 Ikari Akira odhaduje rok 1805, viz Ikari, *Ryūtei Tanehiko*, 1965, s. 351.

226 Markus, 1992, s. 15–17.

227 Tamtéž, s. 26.

228 Tamtéž, s. 29–35.

229 Tamtéž, s. 36–37.

230 Tamtéž, s. 43–46.

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

a sedm děl formátu *gókan*,²³² což je formát, jemuž se začal věnovat v roce 1811, brzy k němu od *jomihonů* přešel a proslul jako jeden z jeho nejvýznamnějších, ne-li vůbec nejvýznamnější autor.

O dílech formátu *jomihon* píše Markus:

S ohledem na dobový kontext není náhodou, že Tanehikova první díla mezi lety 1807 a 1813 byly romance *jomihon*. Úctyhodnost tohoto formátu byla nepochybně jedním z faktorů, jež ovlivnily jeho rozhodnutí. Od svých počátků na konci osmnáctého století byly *jomihony* poslušnou, i když snad trochu zasmušilou dcerou vědeckého zkoumání děl z minulosti čínské či domácí. (...) Autorův zájem mohly přilákat ale také pragmatičtější důvody. Vyvíjející se edské *jomihony* první dekády 19. století – méně školometské a dynamičtější než jejich předkové z 18. století – se naráz těšily obrovské vlně popularity. Do roku 1802 jich vycházelo méně než 10 ročně. V roce 1803 počet vzrostl na 15, v roce 1806 na 32 a v roce 1808, na vrcholu své slávy, zaplavilo trh ohromných 70 nových *jomihonů*.²³³

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

Andrew Markus Tanehikova díla této doby charakterizuje jako konvenční díla zasazená do temných, záhadných kulis, plných rozličných zloduchů stražících nekonečné léčky na své oběti, které mnohdy potkává velice krutý osud. Přes sklony k makabrozním výjevům však nakonec karmický zákon nastoluje pořádek v rámci platných morálních zásad. Markus v dílech sleduje mnoho (byť někdy neobratně roubovaných) odkazů na japonskou klasickou literaturu a všímá si, že naopak odkazů na literaturu čínskou je tu poskovnu. Spíše než na velké dějinné události, kterým se Tanehiko víceméně vyhýbá, i když jsou příběhy děl povinně zasazovány mimo období Edo, si všímá různých dobových detailů, v nichž nacházel zálibu, obzvláště v případě jeho oblíbeného období Genroku. Markus nakonec také dokládá Tanehikovu zálibu v populárních uměleckých směrech a ukazuje, že se ve svých dílech často odkazuje na vypravěčská představení, písně, tanec či divadlo.²³⁴

Tanehiko, ač se sám zajímal především o divadlo své oblíbené éry Genroku, nebyl rozhodně ve své lásce k jevištnímu umění osamocen. Především divadlo *kabuki* bylo fenoménem, který přitahoval obrovský zájem měšťanstva, a svým hereckým

232 Ikari, 1965, s. 351–352.

233 Markus, 1992, s. 46.

234 Tamtéž, s. 47–59.

hvězdám zajišťovalo status celebrit nejvyšší úrovně. Právě zájem o svět divadla a jeho zákulisí vedlo ke vzniku díla *Šóhon džitate* 正本製 (1815–1831 Vyprávění ze scénářů), které Tanehika vyzdvihlo mezi spisovatelskou elitu. Markus uvádí, že dílo bylo reakcí na popularitu dřevorezů Utagawy Kunisady 歌川国貞 (1786–1865) z let 1812–1813 zachycující zákulisí edských divadel. Ty se prodávaly tak dobře, že se jejich nakladatel Nišimuraja rozhodl vytěžit ze zájmu svého publika více a vydat na stejné téma i knihu. Pro tvorbu textů k ilustracím již tehdy slavného Kunisady byl osloven právě Tanehiko. Pro Tanehika to byl začátek úspěšné spolupráce s tímto ilustrátorem, která mu v začátcích kariéry otevřela dveře ke slávě. Dílo hojně čerpalo ze slavných divadelních her a jako by formou scénářů ke hrám *kabuki* zprostředkovávalo nejen svět her samotných, ale i svět divadla a jeho tajů.²³⁵

Je pravděpodobné, že za úspěchem díla *Šóhon džitate*, které nakonec vycházelo po dlouhých šestnáct let, stál alespoň zpočátku hlavně jeho slavný ilustrátor. Markus ostatně zmiňuje, že například slavný autor Santó Kjóden považoval za hlavního autora ilustrovaných sešitů ilustrátora a spisovatel podle něj hrál až „druhé housle“.²³⁶ Například z dochovaných pracovních verzí *Nise Murasaki inaka Gendži* však můžeme soudit, že přinejmenším v pozdější tvorbě se Tanehiko velmi podrobně zabýval i návrhy ilustrací, které pak Kunisada pouze vyhotovoval ve svém stylu. Byť jistě kvalitní ilustrace proslulého ilustrátora mohly významně ovlivnit prodeje, z hlediska kreativního vkladu rozhodně Tanehikova role nebyla druhořadá. Ikari dodává, že Tanehikovy skici pro Kunisadu rozhodně patřily k těm nejlepším mezi autory populární literatury *gesaku* 戯作.²³⁷

Ikari Akira v životopisném díle *Rjútei Tanehiko* jako největší specifikum autora stylu v dílech předcházejících *Nise Murasaki inaka Gendži* uvádí silnou inspiraci dramatikem Čikamacu Monzaemonem 近松門左衛門, jehož dílo využívá asi ve čtyřiceti ze zhruba 310 svazků své dosavadní literární produkce, což zapadá do jeho obecné tendence napodobovat literaturu období Genroku a adaptovat (*hon'an*) hry divadla *kabuki* a *džóruri*.²³⁸ Ikari také uvádí nekompromisní kritiku Tanehika z pera významného literárního kritika období Meidži Cuboučiho Šójóa 坪内逍遙, který Tanehikovi vytýká nedostatek originality a nepochopení principu vlastní tvorby. To Ikari komentuje s tím, že literární princip *kankocu dattai* 換骨奪胎, tedy jisté využití stávajícího díla s vlastní inovací, využívali i ostatní velikáni literatury období Edo jako Santó Kjóden 山東京伝, Šikitei Sanba 式亭三馬 či Kjokutei Bakin, a menší míra originality tak nebyla ničím význačným pouze pro Tanehika, a dodává, že například využití prvků z populárních her bylo běžným

235 Markus, 1992, s. 74–81.

236 Tamtéž, s. 82.

237 Ikari, 1965, s. 284.

238 Tamtéž, s. 257.

způsobem, jak uspokojit lidové čtenářstvo.²³⁹ Ikari naopak souzní s názorem jiného literáta období Meidži, Aeby Kósona 饗庭篁村, který vyzdvihoval Tanehikovu skromnost a jeho pokorný přístup k učení se od předchůdců, aniž by sám měl potřebu se povyšovat, na rozdíl například od Bakina. Tanehikovu odměřenost ve vyjadřování přičítá i jeho vědomí náležitosti k samurajské vrstvě a tomu odpovídající zodpovědnosti. Kvituje také to, že se autor na rozdíl od svých současníků vyhýbal krutým krvavým scénám, což značí i jistý vývoj oproti jeho prvotinám, které se v tomto ohledu konkurenci nevymykaly.²⁴⁰ Vývoj můžeme sledovat i v tom ohledu, že podle Ikariho Tanehiko při parafrázování jiného díla vždy existující materiál nejprve důkladně strávil, aby jej pak mohl převyprávět po svém, čímž se blížil Santó Kjódenovi.²⁴¹ Ikari rovněž vyzdvihuje u Tanehikových textů péči, kterou věnoval jejich přípravě, a promyšlenost zápletek, stejně jako lehkost a eleganci jeho stylu, kterým se odlišoval například od rigidního stylu Bakina.²⁴²

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

Tanehikovy *gókany* umožňovaly protřelým milovníkům divadla *kabuki*, aby znovu prožili nabitou atmosféru divadla. Pro mnohem početnější vrstvu lidí, kteří by divadlo navštěvovat chtěli, ale kvůli vzdálenosti, okolnostem nebo finanční situaci si nemohli dopřát nákladného požitku dne stráveného ve vyhlášeném divadle, představovaly Tanehikovy *gókany* levnou, ale vydatnou náhražku. Smysl pro detail, zdrženlivost a pozlátka blahodárného vzdělání byly vlastnosti, kterými se Tanehikovy *gókany* zřetelně lišily od běžné produkce. V typických Rjúteiových *gókanech* je divadelnost, základní vlastnost všech *gókanů*, destilována a koncentrována na novou úroveň intenzity.²⁴³

Markus také spekuluje, že Tanehiko mohl psát i pro divadlo, byť o tom nejsou doklady. Nicméně prý sám Tanehiko vnímal psaní her a psaní *gókanů* za blízké činnosti a Markus také v jeho tvorbě sleduje využívání existujících divadelních světů *sekai*, jejichž využití je u řady děl předestřeno již v jejich titulech, a zápletek *šukó* běžně využívaných v divadle *kabuki*, jako jsou například hledání ztraceného rodinného pokladu a hon za obnovením cti, nevyslyšené varování či vražda nepravé osoby.²⁴⁴

Markus mezi specifiky Tanehikovy tvorby uvádí také jistou „patinu erudice a starobylé elegance“, která dílu přinesla popularitu i mezi vzdělanějšími čtenáři,

239 Ikari, 1965, s. 260–261.

240 Tamtéž, s. 262–265.

241 Tamtéž, s. 263.

242 Tamtéž, s. 264.

243 Markus, 1992, s. 90.

244 Tamtéž, s. 91.

pro které byla většina *gōkanů* příliš pokleslou zábavou.²⁴⁵ Tanehiko měl celkově tendenci do svých děl přidávat jisté didaktické prvky a poučovat čtenáře ve všech možných oblastech jako například „místopis, literární historie, gramatika či dokonce ornitologie.“²⁴⁶ Snaha intelektuálně povznášet své čtenáře mohla koneckonců později ovlivnit i jeho přístup při tvorbě *Nise Murasaki inaka Gendži*, kdy postupně utíhnul spíše k co největšímu zachování originálního příběhu, jak později uvidíme.

Tanehikovu lásku k informacím můžeme sledovat i mimo jeho beletristickou tvorbu. Zabýval se především materiální a populární kulturou období Genroku a líboval si nejen ve sbírání informací, ale i knih samotných. Vybuodoval jednu z největších soukromých sbírek knih v celém Edo²⁴⁷ a v letech 1827 a 1841 dokonce vydal dvě díla encyklopedického ražení, kde se zabývá nesourodou řadou témat od divadelního světa přes úsloví až po kratochvíle a slavnosti. Jak plyne z jeho předmluvy k druhému z děl, autor pravděpodobně doufal, že zachycené informace by mohly být někdy někomu k užitku a pravděpodobně ze stejných důvodů sám pořizoval i opisy některých vzácných knih, které vlastnil.²⁴⁸ Na téma Tanehikovy záliby ve studiu populární kultury období přelomu sedmnáctého a osmnáctého století Markus uvádí:

Živý zájem o kulturu a artefakty každodenního života raného období Edo nebylo posedlostí vlastní pouze Tanehikovi, ale bylo společným zájmem rostoucího počtu spisovatelů devatenáctého století. Ačkoli nikdy nevzniklo formální učení či škola, ve svých metodách a východiscích toto „antikvářské hnutí“, máme-li je nějak nazvat, v mnohém vycházelo ze dvou nejdynamičtějších dobových vědeckých disciplín, kterými byla revoluční či „fundamentalistická“ sinologie a národní učení *kokugaku*.²⁴⁹

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

4.5.1 *Nise Murasaki inaka Gendži*

Dílo *Nise Murasaki inaka Gendži* začíná vycházet v 19. roce éry Bunsei, který v zásadě odpovídá roku 1829. Tanehiko měl v té době na svědomí přes padesát *gōkanů* a se svou sérií *Šōhon džitate*, která v té době čítala již jedenáct dílů, slavil jisté úspěchy. Opravdovou slávu mu však zajistil právě až *Inaka Gendži*. Impulz pro

245 Markus, 1992, s. 87.

246 Tamtéž, s. 88.

247 Tamtéž, s. 107.

248 Tamtéž, s. 107–112.

249 Tamtéž, s. 101.

vznik tohoto díla přišel pravděpodobně od nakladatele Curuji Kiemona 鶴屋喜右衛門, s nímž Tanehiko již relativně dlouhou dobu spolupracoval. I když dobový komentář naznačuje, že se mohlo jednat o projekt, jenž měl Curujovu nakladatelství Senkakudó 仙鶴堂 pomoci z finanční nouze,²⁵⁰ je z prvotního postupu autora i nakladatele vcelku patrné, že od experimentu s klasickým příběhem *Gendži monogatari* zprvu neměli velká očekávání.

Je však pravdou, že čerpání inspirace z klasického příběhu se v dané době nemuselo z komerčního hlediska jevit beznadějně. Ikari cituje Tanehikův text z roku 1831, kde píše, že na počátku éry Bunka (1804–1818) byly populární příběhy o pomstě, jejichž popularita byla (kolem doby vydání Kjódenova *Itozakura hončó bunsui* 糸桜本朝文粹, 1810) vystřídána díly založenými na hrách divadla *kabuki*, jež se těšily oblibě asi deset let, načež je vystřídaly adaptace čínských děl či přepracování děl japonských. Zároveň se podle Tanehika příběhy prodlužovaly a některá díla pokračovala i po řadu let.²⁵¹ Příkladem autora, který úspěšně adaptoval čínské příběhy a zakládal na nich dlouhé příběhy na pokračování, byl Kjókutei Bakin, který slavil značné úspěchy s *Konpirabune rišó no tomozuna* 金毘羅船利生纜 (Lana milosrdenství z Kompirovy lodě, 1824–1831), tedy dílem založeným na čínském románu *Si-jou-ti* (Vyprávění o putování na západ, popř. Opičí král,²⁵² 16. stol.), či *Keisei Suikoden* 傾城水滸伝 (Příběhy od jezerního břehu v podání kurtizán, 1825–1835), kde v čínském *Šuej-chu-čuan* (Příběhy od jezerního břehu)²⁵³ nahrazuje skupinu zbojníků ženami.

O Bakinových úspěších musel mít Curuja Kiemon dokonalý přehled, neboť tato úspěšná díla vyšla v jeho Senkakudó. Ikari tvrdí, že Bakin svým úspěchem s dlouhými sériemi *gókanů* ovlivnil celý trh s *kusazóši* 草双紙²⁵⁴ a dodal důležitý impulz i samotnému Tanehikovi, který byl v té době již mírně uvězněn ve vyjetých kolejích své dosavadní tvorby.²⁵⁵ Pro Tanehika byl trend déle se klenoucího příběhu neprozkoumaným územím, protože jeho jediné déle pokračující dílo *Šóhon džítate* bylo spíše než uceleným příběhem na pokračování sbírkou kratších epizod vycházejících trvale pod jedním názvem.²⁵⁶

Co stálo za volbou *Gendži monogatari* jako námětu pro *gókan* nelze s jistotou říct, ale uvádí se několik faktorů. Jedním z nich je zmíněná proměna na trhu s lite-

250 Markus, 1992, s. 120.

251 Ikari, 1965, s. 270–271.

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

253 Překlad názvu podle překladu A. Paláta.

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

255 Ikari, 1965, s. 272.

256 Tamtéž, s. 274.

raturou, který se počátkem devatenáctého století stává plně komercializovaným odvětvím.²⁵⁷ Ta přinesla módu literárních parafrází čínských a údajně i japonských klasických děl. Pokud je mi známo, tato vlna zájmu o klasickou japonskou literaturu nebyla v akademické literatuře doposud podrobněji prozkoumána a rozsah a konkrétní metody těchto zpracování nejsou uspokojivě popsány. To, že i sám Tanehiko čerpal z klasických japonských děl, však můžeme pozorovat například z narážek na díla jako *Makura no sóši*, *Torikaebaja monogatari* とりかへばや物語 (Příběh o kýžené záměně) či *Tosa nikki* 土佐日記 (Deník z Tosa), jež nalezneme v jeho dřívější tvorbě, či například z titulu díla *Šin Ucubo monogatari* 新うつぼ物語 (Nové vyprávění o dutině ve stromu, 1823), který očividně odkazuje na heianskou tvorbu.²⁵⁸

Dalším faktorem mohlo být to, že Tanehiko, na což rád upozorňoval očividně vůči němu nevraživě naladěný Bakin, nedisponoval znalostmi, které by mu umožnily použít jako zdroj inspirace díla čínská. Využití díla japonského tak mohlo být náhradním řešením, ke kterému měl Tanehiko dostatek vzdělání i dostupných zdrojů.²⁵⁹ Markus také říká: „Tanehiko se nechtěl nechat [Bakinem] zahanbit a pravděpodobně přišel s myšlenkou dlouhého *gokanu* na pokračování, který by byl namísto [čínské literatury], založen na klasickém japonském díle, které navíc bylo částečně zmodernizováno a asimilováno v sérii děl z éry Genroku, s nimiž byl obeznámen.“²⁶⁰ Markus tím naznačuje, že za myšlenkou použít *Gendži monogatari* stál sám Tanehiko, a bere v potaz ještě jeho možnou řevnivost s Bakinem a fakt, že *Gendži monogatari* bylo zdrojem inspirace i pro literární díla v období, pro které měl Tanehiko slabost.

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

Když se nad tím zamyslím, již od doby Genroku je řada děl, která bezostyšně převádějí *Gendži monogatari* do lidového jazyka a činí z něj zábavu pro děti a ženy. Jsou to například *Onna Gokjó Akaši monogatari* v pěti svazcích (tištěná kniha z 9. roku éry Enpō [1681]), *Fúrjú Gendži* (Stará tištěná kniha z období Genroku), *Wakakusa Gendži* (Tištěná kniha z 3. roku éry Hóei [1706]), *Hinazuru Gendži* (pokračování předchozího), *Saru Gendži* (Tištěná kniha z 3. roku éry Kjóhó [1718] odkazující na incident Edžima-Ikušima) a jsou i další. *Inaka Gendži* tajně čerpá z rodokmenu těchto děl. Natahovat se po větvích, aniž by člověk získal pevné kořeny, je nešvarem dnešní doby. Slyšel jsem, že nedávno

257 Ikari, 1965, s. 277.

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

259 Tamtéž, s. 226.

260 Markus, 1992, s. 121.

dokonce vyšel jakýsi *Gendži*, který napodobuje Tanehika. Když pomyslím, že se dnes autoři nevyrovnejí ani takovému Tanehikovi, nezbývá než uznat, že vzdělanost a nadání jsou vzácnými věcmi.²⁶¹

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

Otázku, jaký případný vliv měla výše zmíněná díla na Tanehikovu tvorbu a jestli v nich nalezneme nějaké podobnosti, ponechme prozatím otevřenou pro analytickou část, kde se vybranými pasážemi většiny zmíněných děl budu zabývat. O jedné možné souvislosti se však zmíním již nyní. V odborné literatuře najdeme spekulace o tom, že název *Nise Murasaki inaka Gendži* je narážkou na pasáž právě ve *Fúrjú Gendži monogatari*. Tento názor prosazuje především Jamaguči Takeši, který z *Fúrjú Gendži monogatari* cituje pasáž: „Inaka sodači no furisode ni nise murasaki no šitazome wo širase,“ která doslova říká, že se něčí vesnický původ projeví tím, že se ukáže laciná „falešná fialová“ použitá na barvení jeho oděvu. Jamaguči to vysvětluje s tím, že vesnický (jap. inaka) původ má být skromné vyjádření nevytříbenosti Tanehikova díla a že falešná fialová (*nise murasaki*) odkazuje na fiktivní autorku díla Ofudži zmíněnou v předmluvě k prvnímu dílu, která se tak stane falešnou Murasaki Šikibu.²⁶² Suzuki s tímto výkladem v zásadě souhlasí a nabízí další rozměr v interpretaci názvu, když upozorňuje na to, že zmíněná falešná fialová byla levným syntetickým barvivem, které se těšilo oblibě u běžného obyvatelstva, a využití této barvy v názvu díla sloužilo právě k jeho přiblížení masovému čtenářstvu.²⁶³ Kawamoto upozorňuje na fakt, že i když byl Tanehiko s *Fúrjú Gendži* nepochybně seznámen, není jisté, zda citovaná pasáž opravdu byla inspirací pro volbu názvu *Nise Murasaki inaka Gendži*.²⁶⁴ Emmerich upozorňuje ještě na další možnou zajímavou významovou rovinu slova *nise* použitého v názvu díla. Slovo *nise*, zde zapsáno dnes nestandardním znakem 修 skutečně znamená „falešný“, ale foneticky je shodné i se slovem *nise* psaným 二世, které může znamenat dva životy²⁶⁵ či dvě generace a v tomto případě by mohl význam názvu změnit na *Vesnický Gendži druhé Murasaki*. Myšlenka, že by se Tanehiko mohl humorně označit

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

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

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

264 Kawamoto, 2007, s. 143.

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

za druhou Murasaki Šikibu je zde podpořena i použitím méně běžného znaku 修, v jehož pravé části vidíme 彦, což je znak „hiko“ z Tanehikova jména.²⁶⁶

Ačkoli by se podle zvoleného titulu mohlo zdát, že dílo se bude odehrávat v lidových kulisách venkova, pravdou je spíše opak. Příběh díla sice skutečně není zasazen do období Heian a ani nesleduje život hrdiny s původem v císařském rodu, ale nachází si jen o něco méně vznešenou alternativu. *Nise Murasaki inaka Gendži* se odehrává v období Muromači za vlády rodu Ašikaga (který mimochodem sídlí také v Kjótu) a hlavním hrdinou se stává Micuudži, syn osmého šóguna Jošimasy. Ačkoli se hrdina (stejně jako hrdina *Gendži monogatari*) dostává v průběhu díla i mimo hlavní město, pořád se v zásadě pohybuje ve vyšších patrech společnosti. Ikari Akira podotýká, že dílo *Nise Murasaki inaka Gendži*, na rozdíl od Bakinova *Keisei Suikoden* plného drsných žen, přináší i díky Kunisadově umění vyobrazení elegantní krásy dam z vyšších kruhů.²⁶⁷

Pro podrobnější vylíčení příběhu bude prostor v analytické části, avšak ve stručnosti lze děj *Nise Murasaki inaka Gendži* shrnout jako řadu dobrodružství šógunova oblíbeného druhorozeného syna Micuudžiho, který v zájmu prosperity rodu rezignuje na mocenské ambice a své úsilí věnuje boji s nepřáteli Ašikagů a jejich spojenců, případně se věnuje jiným aktivitám ve jménu dynastie. Z tohoto makroskopického pohledu zatím paralela s *Gendži monogatari*, kde císařský rod žádnou konkurenci nemá, není zřetelná. Na této úrovni uvidíme především vliv světa (*sekai*) *Óninki* 応仁記 (Kronika války Ónin, 15.–16. stol.), ze kterého si dílo bere zaprvé samozřejmě zasazení do období Muromači, které umožňovalo použití postav samurajů a zároveň se vyhnout cenzurou zakázanému zpracování dějinných událostí období Edo a vyobrazení osobností Tokugawského rodu, zadruhé pak řadu významných postav. Zde už čtenáři znalí světa *Óninki* věděli, že mohou očekávat i konflikt Hosokawy Kacumota 細川勝元 s Jamanou Sózenem 山名宗全 a skutečně se ho zde dočkávají. Otogawové, jak Tanehiko dle konvencí divadla *džóruři* doposud mocný rod přejmenoval, zde stanou po boku Ašikagů v boji proti Sózenovi a jeho nohsledům a řada postav, které mají svůj původ v *Gendži monogatari*, je pojmenována s ohledem na vztahy rodů ve válce Ónin, již začalo v Japonku dlouhé období válčících knížectví.

Vliv *Gendži monogatari* začne být velmi patrný při bližším pohledu na jednotlivé epizody, ve kterých se v rámci svého úsilí o blaho ašikagského rodu dostává hrdina Micuudži 光氏 do podobných situací jako jeho předobraz Hikaru Gendži 光源氏, s nímž sdílí i podstatnou část zápisu jména. Stejně jako Gendžimu, i Micuudžimu v útlém věku umírá matka, jež byla vládcovou oblíbenkyní, a dále se stýká s nápadně podobnými ženami, potkávají ho podobné osudy a je také obdobně přitažlivým ideálem muže. Z výše uvedeného tak můžeme usoudit, že zatímco *Óninki* slouží

²⁶⁶ Emmerich, 2013, s. 172–173.

²⁶⁷ Ikari, 1965, s. 275.

Tanehikovi jako svět *sekai*, který mu poskytuje pojící „horizontální linku“ propojující dílo jako celek a sadu postav, jejichž povahy a vzájemné vztahy jsou čtenářům známe, *Gendži monogatari* zde většinou hraje roli zápletky *šukó*, která daný svět obohacuje originálními prvky. I když v analýzách uvidíme, že z hlediska narativu bylo *Gendži monogatari* nepochybně největší Tanehikovou inspirací, nelze zapomenout na to, že rozhodně nebylo inspirací jedinou. Ostatně Emmerich vyjmenovává řadu dalších zdrojů, jejichž vliv můžeme v *Nise Murasaki inaka Gendži* vysledovat. Jsou jimi například: „obrazové reprodukce *otogi-zóši* (příběhy období Muromači), rané *kusazóši*, obrazy Hišikawy Moronobua a Nonoguči Rjúhoa, obrazy ve stylu Torii Kijonobua, paravány Ogaty Kórina, *džóruři* (loutkové divadlo) Čikamacu Monzaemona, *renga* (klasická řazená poezie), tance ve stylu Šigajama, přísloví, poetické texty, *kówakamai* (tance *kówaka*) a *haikai* (populární řazená poezie).“²⁶⁸

Tato směs se zřejmě strefila do vkusu dobových čtenářů, neboť se *Nise Murasaki inaka Gendži* dočkalo nevídaného úspěchu. Nejen, že se stalo pravděpodobně nejprodávanějším dílem populární literatury celého období Edo, jak jsem již zmínil v úvodu, ale rozpoutalo celou vlnu zájmu, která se přelila i mimo svět literatury. Pravděpodobně nejhmatatelnějším důkazem je obrovské množství dřevorezů *uki-joe* inspirovaných *Nise Murasaki inaka Gendži*. Těch vzniklo takové množství, že lze hovořit o samostatném žánru dřevorezů, které jsou nazývány *Gendži-e*, neboli *obrazy Gendžiho*. Andreas Marks tvrdí, že mezi lety 1838 a 1898 vzniklo asi 1300 originálních dřevorezů navazujících na úspěch *Nise Murasaki inaka Gendži*. Za těmito tisky, které se zajisté dobře prodávaly, stálo více než 100 vydavatelů a tvorbu zhruba poloviny z nich měl na svědomí sám Utagawa Kunisada.²⁶⁹ Ten se pak také, někdy i ve spolupráci s Tanehikem, podílel rovněž na tvorbě pornografických materiálů s toutéž tematikou, které lehce naznačené erotično²⁷⁰ z ilustrací k *Inaka Gendži* přivádějí do výrazně explicitnější roviny, a ve své době se také těšily oblibě, jak dokládá kapitola *Erotic Genji Fantasies* od Rihannon Paget v Marksově knize *Genji's World in Japanese Woodblock Prints*.²⁷¹ Mimo tištěné materiály existují například doklady o divadelních hrách, které byly dílem inspirovány, a dozvídáme se také o tom, že *Nise Murasaki inaka Gendži* ovlivnilo módu účesů či odívání, a komerční potenciál tohoto díla dal vzniknout i zboží jako „Gendžiho pohankové nudle“, „Gendžiho rýžové kreky“ a podobně.²⁷²

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

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

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

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

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

Populární byla samozřejmě i postava samotného Micuudžiho, který se podle Ikariho stal „hvězdou lidu nebo svého druhu obrazem ideálního člověka.“²⁷³ Emmerich tuto dlouho přetrvávající oblibu dokládá například na tom, že když byla na památku úmrtí slavného herce Ičikawy Dandžúroa VIII. 市川團十郎 vydána kniha *Šussegoi taki no širatama* 出世鯉滝白玉 (Stoupající kapr a vodopád perel), ve které je herec zobrazen v podobách postav, které na jevišti ztvárnil, je to právě postava Micuudžiho s jeho charakteristickým „krevetím cůpkem“²⁷⁴, která je vyobrazena na první straně.²⁷⁵ Emmerich dodává: „Na Micuudžiho a s ním spjatý obraz mládí, popularity, mužnosti, trvalosti a dlouhověkosti je odkazováno právě proto, že jeho postava se přesně překrývá s odkazem herce, který jej představoval.“²⁷⁶ O Micuudžiho erotické auře svědčí také již zmiňované pornografické knihy, ve kterých se objevuje.²⁷⁷

Rekonstruovat dnes přesné příčiny úspěchu *Nise Murasaki inaka Gendži* není dost dobře možné, ale rozhodně lze poukázat na řadu faktorů, které k nadšenému přijetí tohoto díla mohly vést. Michael Emmerich ve svém díle *The Tale of Genji: translation, canonization, and world literature* poukazuje na neoddělitelnost textu *gōkanu* od jeho vizuální stránky a říká, že *Inaka Gendži*: „byl především úžasným, průlomovým, přepychovým amalgámem okouzlujícího knižního designu, luxusní módy a smělosti; bylo to něco, co prostě musíte vidět.“²⁷⁸ Uvádí také grafické inovace jako použití více odstínů šedi v ilustracích *kuči-e* 口絵 na prvních stranách knihy či elegantní potisk i zadních desek, což se později stalo rozšířenou praxí.²⁷⁹ S tímto pohledem také rezonují dobové poznámky Kajokuteie Bakina, který se údajně zdráhal ocenit Tanehikův spisovatelský talent, ale Kunisadovy ilustrace hodnotil jako nejsilnější stránku díla.²⁸⁰ Pokud by však příčinou úspěchu byl pouze Kunisadův talent, mohla by stejné popularity stejně tak dobře dosáhnout řada dalších děl, která tento snad nejproduktivnější autor *ukijoe* všech dob²⁸¹ ilustroval. Proto je třeba hledat zásluhy i na Tanehikově straně. Jím využívané kreativní strategie budu však detailně zkoumat v následující analytické části, a proto zde jen

273 Ikari, 1965, s. 303.

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

275 Emmerich, 2013, s. 80.

276 Tamtéž, s. 81.

277 Tamtéž, s. 84.

278 Tamtéž, s. 87.

279 Tamtéž, s. 61–71.

280 Markus, 1992, s. 157.

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



Obr. 3: *Gendži gošū jodžō* 源氏後集余情 (Dozvuky pozdní sbírky Gendžiho, více informací v Marks, 2012, s. 136–151), svazek 30, *Fudžibakama*, 1858. Ilustrace pochází z řady diptychů Utagawy Kunisady, na kterých dlouho po Tanehikově smrti zobrazuje postavy z *NMIG* a jeho pokračování. Vidíme zde charakteristický účes hlavního hrdiny. (ARC Collection, Ritsumeikan University, Ebi0905-2)

krátce shrnu několik bodů, které mohly stát za úspěchem jeho díla. Jako jeho silné stránky jsem již zmiňoval relativní lehkost jeho stylu ve srovnání s jeho konkurentem Bakinem a dovednost psát s jistou grácií a vyhnout se krvavým trendům své doby. Za zmínku jistě stojí i jeho dovednost pečlivého zpracování zdrojového textu a jeho aktualizace pro dobové čtenářstvo, kterou budeme moci sledovat v analýze. Pozitivní vliv na celkový úspěch díla a jeho věhlas mělo bezesporu i to, že hlavní postava díla, Micuudži, získal až kultovní status hrdiny, který v sobě dokázal snoubit sílu i eleganci, mravnost i erotično.

Dílo se prodávalo výborně po dlouhou dobu čtrnácti let mezi roky 1829 a 1842 a důvodem, proč přestalo vycházet, nebyl ani pokles zájmu čtenářů, ani úmysl tvůrců je ukončit. O konec *Nise Murasaki inaka Gendži* se zasloužily reformy éry Tenpó, které prováděl šógunát ve snaze vyřešit řadu ekonomických a společenských problémů, které byly významně posíleny důsledkem hladomorů vyvolaných neúrodami v druhé polovině třicátých let. V roce 1842 přišla vláda s reformami pod taktovkou vysokého šógunátního činovníka Mizuno Tadakuniho, které hlásaly návrat k dřívějším časům. Šógunát se mimo jiné snažil nastolit morální řád a hlásal střídmost, zasahoval proti nadbytečnému luxusu a podnikal kroky proti zábavním odvětvím, která shledával morálně závadnými.²⁸²

Reformy Tenpó zasáhly i pole populární literatury. Byla vydána nařízení proti dřevořezům *ukijoe* a obrázkovým knížkám, které svou okázalostí nezapadaly do šógunátních představ o šetrnosti a skromnosti. Zakázáno bylo zobrazování herců a kurtizán, byl omezen počet barev, které směly být na jednom dřevořezu použity,²⁸³ a byl pro ně stanoven maximální cenový limit. U sešitové literatury byla omezena barevnost okázalých obálek, bylo zakázáno vydávání většinou romanticky laděných děl *nindžóbon* 人情本 a *gókany* měly podléhat přísnější kontrole.²⁸⁴ V rámci reformy byly podniknuty kroky vůči několika významným postavám světa populární zábavy, jako byl přední autor *nindžóbonů* Tamenaga Šunsui 為永春水, významný tvůrce satirické poezie *kjóka* Terakado Seiken 寺門 静軒, populární herec divadla *kabuki* Ičikawa Dandžúró VII. a také Rjútei Tanehiko jako nejúspěšnější autor *gókanů*. Markus se domnívá, že takovéto vcelku neočekávané a nesystematické zásahy proti špičkám svých oborů měly mít odstrašující efekt, který by ostatní tvůrce uvrhl do větší nejistoty než systémová řešení.²⁸⁵

Ohledně Tanehikovy smrti neexistují jednoznačné informace, ale v zásadě je autorův konec spojován právě s kroky, které proti němu byly podniknuty. Okolnosti autorovy smrti se snaží ve své studii objasnit právě Andrew Markus. Tanehiko byl dvakrát předvolán v souvislosti s reformními kroky a jeho nakladateli byly

282 Viz Jansen, 2000, s. 253.

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

284 Markus, 1992, s. 183.

285 Tamtéž, s. 187.

zabaveny štočky s *Nise Murasaki inaka Gendži*, dostal zákaz dílo dále vydávat a byla mu uložena pokuta. Existují i teorie, že Tanehiko spáchal sebevraždu, aby alespoň zachoval své rodině samurajský status, ale Markus se spíše přiklání k názoru, že příčinou smrti byl autorův obecně špatný zdravotní stav, který se vyšetřováním a nebyvalým horkem ještě zhoršil. Ať již byly příčiny jakékoli, Tanehiko zemřel pravděpodobně v srpnu či září roku 1842. Otázkou ještě zůstává, zda měli šógunátní úředníci k akci proti Tanehikovi ještě jiné než exemplární důvody. Je možné, že šógunátu se nelíbil fakt, že se Tanehiko, mezi autory populární literatury asi nejvýše postavený samuraj, věnoval takovéto pokleslé činnosti a nebyl dostatečně střídmy. To však Markus vyvrací s tím, že pokud by problém ležel zde, nemohlo by dílo vycházet po tak dlouhou dobu. Zároveň dodává, že Tanehiko například stěhování do lepšího domu provedl naprosto veřejně, což svědčí o tom, že sám své jednání neshledával problematickým.²⁸⁶ Dalším důvodem mohla být samotná závadnost *Nise Murasaki inaka Gendži*, čemuž nahrává i zásah proti jeho nakladateli Curujovi Kiemonovi. Dílo svým luxurním vzhledem pravděpodobně nesplňovalo představy o střídmosti a zaznívaly i hlasy proti obsahu díla, které má závadný obsah podobně jako *Gendži monogatari*, ale nemá na rozdíl od tohoto díla žádné povznášející vlastnosti.²⁸⁷ Zmiňovány jsou i lidové dohady, že Tanehiko ve svém díle narážel na prostopášného šóguna Ienariho, který byl znám jako velký milovník žen, a na jeho syna, šóguna Iejošiho a na harém Óoku v edském hradě, kde bylo mimochodem dílo oblíbenou četbou. Samotný obsah díla, které je z hlediska závadného obsahu opatrné a žádnou významnou paralelu k tokugawským šógunům v něm nenajdeme, nic takového nenaznačuje a je vcelku vyloučené, že by měl Tanehiko bližší znalost komnat edského hradu, kam byl cizím mužům přísně zapovězen vstup. Nicméně Ikari zmiňuje, že ani autor, ani nakladatel nedělali nic proto, aby tento názor vyvrátili, protože jim přinášel větší zájem čtenářů,²⁸⁸ což je pravděpodobné, a také by to mohlo částečně vysvětlit reakci šógunátních úřadů.

Za Tanehikova života vyšlo 38 dílů *Nise Murasaki inaka Gendži* a další dva zůstaly nevytištěné. Autorovou smrtí sice produkce díla končí, ale již o pět let později, poté, co reformní zanícení opadá, začínají vycházet pokračování, která svědčí o přetrvávající poptávce po Micuudžiho dobrodružstvích. Mezi pokračování díla lze zařadit *Sono jukari hina no omokage* 其由縁鄙佛 (Známá pouta: venkovská podoba,²⁸⁹ 1847–1864), *Ašikagaginu tezome no murasaki* 足利絹手染紫 (Ašikagské hedvábí ručně barvené na fialovo, 1850–1861), *Usumurasaki Udži no akebono* 薄

286 Markus, 1992, s. 200.

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

288 Ikari, 1965, s. 309.

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

紫宇治曙 (Světle fialový východ slunce nad Udži, 1850–1855) a *Muromači Gendži kočó no maki* 室町源氏胡蝶卷 (Gendži z Muromači a motýlí svazek, 1864–1881), na kterých se velkou měrou podíleli i Tanehikovi žáci.²⁹⁰ O přetrvávající popularitě námětu svědčí i pokračující produkce *gendži-e*, jejichž popularita dosahuje vrcholu až v 50. letech a jejichž produkce ustává v zásadě až rokem 1871.²⁹¹

Zatímco žánr dřevorezů *gendži-e* v podstatě končí s příchodem období Meidži, *Nise Murasaki inaka Gendži* dále vychází i v této době, i když se již z děl edské populární literatury větší popularitě těší například *nindžóbon* Tamenagy Šunsuie *Šunšoku umegojomi* 春色梅児誉美 (Barvy jara: Slivoňový kalendář, 1832–1833), či komediální *kokkeibon* Džippenšy Ikkua 十返舎一九 *Tókaidóčú hizakurige* 東海道中膝栗毛 (Pěšky po silnici Tókaidó,²⁹² 1802–1822).²⁹³ Emmerich zmiňuje, že mezi lety 1882 a 1953 vzniká 16 vydání *Nise Murasaki inaka Gendži*, v drtivé většině již za použití pohyblivých liter namísto dřevěných štočků. Právě tuto změnu pak považuje vedle změny vkusu čtenářů za hlavní příčinu úpadku popularity formátu *gókan* a potažmo i Tanehikova díla. Knihy v novém formátu upřednostňovaly text před ilustracemi a dynamické propojení textu s ilustracemi neumožňovaly vůbec. Nemohly tak okouzlit čtenáře svou materiální stránkou tolik, jako sešity tištěné z dřevěných štočků.²⁹⁴ Nadále se pak dílo potýká nejen s problémy přechodu mezi různými typy médií, ale například i s cenzurou v duchu prudrnější morálky období Meidži, a postupně ztrácí společenskou relevanci. Zatímco *Gendži monogatari* si v novém společenském uspořádání nachází nové místo, *Nise Murasaki inaka Gendži* se přesunuje do pozadí zájmu, stejně jako řada jiných populárních děl období Edo.

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

291 Marks, 2012, s. 15–16.

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

293 Markus, 1992, s. 209.

294 Emmerich, 2013, s. 192.