

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta

Teorie a dějiny literatur zemí Asie a Afriky

Specializace: Japonská literatura

Martin Tírala

**Téma lásky a estetický ideál
dokonalého milovníka v heianských
příbězích s básněmi**

**The Theme of Love and the Aesthetic Ideal of
Perfect Lover in Heian Tales with Poems**

Disertační práce

vedoucí práce – Prof. Zdenka Švarcová, Dr.

2009

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracoval samostatně
s využitím uvedených pramenů a literatury.

V Praze 31. 3. 2009

Poděkování

Rád bych na tomto místě poděkoval všem svým kolegům, učitelům, žákům a přátelům, kteří mě dokázali vždy ve správné chvíli podpořit, nebo mi poradit. Zároveň bych rád vyjádřil své díky prof. Zdence Švarcové, která mě ke studiu klasické japonské literatury přivedla a ujala se vedení této práce.

Obsah

Úvod	5
Nejisté období míru a klidu	16
Sňatková politika severní větve rodu Fudžiwara	27
Instituce manželství a láska v období Heian.....	49
Milostná poezie v antologii <i>Kokinwakašú</i>	62
Estetické ideály období Heian	76
Otázky vzniku, datace, autorství a názvu <i>Příběhů z Ise</i>	91
Tematická výstavba <i>Příběhů z Ise</i>	106
Ariwara no Narihira a jeho dvanáct žen	126
Téma lásky v pozdějších dílech žánru <i>monogatari</i>	139
Závěr.....	152
Abstrakt.....	160
Abstract	161
Literatura.....	162

Úvod

Láska je pojem, který ve svých různých podobách a proměnách provází lidstvo již od počátku věků. Je dokonce možné, že právě schopnost někoho milovat je kromě lidské řeči jedním z největších darů, které naše předky přivedly na cestu lidství. Vznik řeči a myšlení stály u zrodu civilizace, rovněž tak láska, jakožto druh komunikace mezi lidmi, je do značné míry umožněna našimi schopnostmi mluvit a naslouchat, přičemž umění druhému skutečně naslouchat je možná samo o sobě jednou z nejživotaschopnějších forem lásky.

S láskou, ať už jakoukoli, se během svého života musel setkat každý. Zabývali se jí básníci, spisovatelé, filozofové, náboženští myslitelé, psychologové, psychoanalytici a samozřejmě mnozí další. Existují stovky definic lásky, bylo o ní napsáno nespočetné množství knih, avšak nikomu se zatím nepodařilo uspokojujícím způsobem tento pojem definovat. Všichni jsou odsouzeni k prožívání lásky, ale při snaze o její jednoznačné racionální vymezení se všichni ocitají ve slepé uličce. Marné pokusy definovat termín „láska“ svědčí o skutečnosti, že se jedná o něco, co nelze uchopit čistě rozumově, něco, co je všem dobře známo, leč při pokusu o výstižný popis několika slovy, každý zmateně tápe, stejně jako u jiných „velkých“ slov, mezi něž patří např. slova „život“, „smrt“, „svět“ či „čas“. Mluvit o lásce znamená „mluvit o situaci lidstva, což je nevyčerpatelné téma.“¹ Přesto nám však některé definice mohou poskytnout alespoň částečnou představu o tom, co se za láskou skrývá.

Podle nové *Ottovy všeobecné encyklopedie* je láska „silný pozitivní vztah k osobám, věcem, idejím, sobě samému. Projevuje se mimo jiné nezištným, nepodmíněným jednáním... Podle tzv. triangulární teorie lásky se dělí na tři složky: a)

¹ Op.cit. Yovell, Yoram. *Láska a jiné nemoci*, str. 7.

intimitu – emoční složka, v níž jde o blízkost a sdílení pocitů, b) vášeň – motivační složka, která zahrnuje sexuální přitažlivost a romantické pocity zamilovanosti, c) oddanost – kognitivní složka, která odráží záměr člověka setrvat ve vztahu.“¹ Triangulární teorie lásky, nebo též trojúhelníková teorie lásky, jejímž autorem je americký psycholog Robert Sternberg², tedy rozkládá lásku na intimitu neboli důvěrnost, blízkost, která zahrnuje vzájemné porozumění a sdílení vlastních pocitů, snahu všestranně pomáhat druhému i očekávání pomoci od něj. Vášeň zahrnuje puzení, které vyvolává zamilovanost a tělesnou přitažlivost. Přináší plno intenzivních emocí, zejména kladných, ale i záporných, mezi něž patří například stesk nebo žárlivost. Oddanost je pak rozhodnutím partnera milovat a v pozdějším stádiu odhodláním udržet tuto lásku, zůstat partnerovi oddán, angažovat se ve vztahu k němu. V závislosti na tom, která složka je ve vztahu k druhému dominantní, Sternberg rozlišuje různé druhy lásky. V případě absence všech tří složek hovoří o tzv. nelásce, pokud se jedná pouze o čistou intimitu, je takovýto vztah označen jako přátelství. Když se jedná pouze o vášeň, mluví o lásce vášnivé, a pokud převažuje pouze oddanost, jedná se o lásku prázdnou. Pokud mezi dvěma jedinci převažuje intimita a vášeň, hovoří Sternberg o lásce romantické. Pokud jsou ve vztahu dominantní intimita a oddanost, jde o lásku kamarádkou. Když jsou ve vztahu nejsilněji zastoupeny vášeň a oddanost, tak se jedná o lásku pošetilou³. Nejvyšším stádiem lásky je pak láska úplná či dokonalá, v níž jsou všechny tři uvedené složky v naprosté rovnováze.⁴

¹ Op.cit. kol. aurotů. *Ottova všeobecná encyklopedie ve dvou svazcích, A-L*, str. 690.

² Teorii triangulární lásky předložil Robert J. Sternberg ve stati *A triangular theory of love*, *Psychological Review* 92 (2), 1986, str. 119-135 a později ji rozvinul ve studii *The Triangle of Love: Intimacy, Passion, Commitment*, New York: Basic Books, 1988.

³ V originále „fatous love“.

⁴ Viz Sternberg, Robert J. *A triangular theory of love*, *Psychological Review* 92 (2), 1986, str. 119-135.

Toto rozdělení představuje rámcovou představu toho, s jakými typy lásky se můžeme v životě setkat. Zdaleka se však nejedná o popis vyčerpávající. Lze se setkat samozřejmě i s jinými typy dělení. Odlišný přístup k této problematice lze nalézt například v *Encyklopedii Universum*, kde je láska definována jako „citový vztah přichylnosti či citově pozitivní sociální vazby; rozlišuje se několik druhů lásky, zejména láska mateřská, erotická a charitativní.“¹ Mateřská láska zajišťuje péči o dítě, erotická láska je založena na sexuální přitažlivosti mezi osobami opačného pohlaví. Oba tyto typy lásky mají instinktivní základy, jde v podstatě o základní aspekt reprodukce druhu. „Její citový obsah je však podstatně určován také historicko-kulturními činiteli (např. trubadúrská láska v období středověku). – U erotické lásky se obvykle rozlišuje mezi méně exaltovanou, ale trvalejší láskou kamarádkou či manželskou, a afektivní, ale méně pevnou lásku romantickou; do života člověka vstupuje v období dospívání, tj. pohlavní zralosti a má složku citovou (láska v užším smyslu) a fyzickou (tělesná přitažlivost a sexuální styk). Historicky je erotika kulturně transformovanou sexualitou, a stává se jednou z více složek psychického vztahu k pohlavnosti erotického partnera.“² Ve schodě s tím, co již bylo uvedeno výše, je definice ukončena následujícím tvrzením: „Téma lásky prostupuje všechny oblasti kultury, zvláště literaturu (zejména poezii), výtvarné umění a hudbu. Potřeba milovat a být milován je jednou z nejsilnějších lidských potřeb.“³

Zmíněné typy lásky se do určité míry shodují s tím, co zmiňuje Sternberg, byly však vytríděné na základě jiného přístupu k této problematice. Zvláštní pozornost je věnována hlavně lásce mateřské a erotické, jejímž speciálním „afektivním“ případem je láska romantická, která je rovněž zahrnuta v triangulární teorii lásky. Romantická láska bývá

¹ Heslo „láska“ v elektronické verzi *Encyklopedie Universum*.

² Tamtéž, heslo „láska“.

³ Tamtéž, stejné heslo.

spolu s dalšími typy lásek často zobrazována v uměleckých dílech různé povahy, tedy i v dílech literárních. Navzdory předpokládané univerzalitě tohoto tématu je však správně zmíněno, že nemalou roli sehrávají historicko-kulturní činitele, které ovlivňují výslednou podobu takového zobrazování. V základním nárysu by se láska a její typy měly shodovat. Nikdo nepochybuje o tom, že mezi lidmi vzniká láska erotická (či vášnivá) nebo mateřská. Každý si dokáže udělat představu, co je láska romantická či pošetilá (bláznivá), byť se jednotlivé definice mohou v určitých bodech rozcházet. Konkrétní podoby lásky se však s rozdílnou kulturou a v rámci kultury pak v jiném historickém období do značné míry liší. Nemusí se ani tolik lišit jednotlivé typy lásky, jako spíše to, jakým způsobem jsou v uměleckých (literárních) dílech zobrazovány. Jinak tomu bude v klasickém řeckém dramatu, jinak v arabské poezii a zcela jiná situace bude v současném americkém postmoderním románu. Samozřejmě, shodné rysy budou převažovat, což vyplývá ze samé povahy tohoto univerzálního tématu, ale konkrétní podoby a umělecké postupy budou variacemi, které pracují často s jinými kategoriemi.

Různé variace a různé kategorie v rozdílných historicko-kulturních prostředích tak, jak jsou zobrazované v literárních dílech, poskytují čtenáři mnohem bezprostřednější vhled do problematiky, než je tomu v případě výše uvedených definic. To souvisí se samotnou povahou krásné literatury, kterou můžeme chápat jako „komplexní ztvárnění životní reality formou řádu jazykových znaků.“¹ Umělecké dílo reflektuje objektivní i subjektivní realitu, umělecká na rozdíl od vědecké literatury podává přímé a syntetické vidění, tj. „takové vyjádření reality, v němž je každý jev zachycen v mnohosti svých vztahů (v celé své složitosti, tedy komplexně), a to vztahů objektivních (vztahů mezi jevy) i subjektivních (v poměru k autorovi i ke čtenáři).“² Tím, že literatura poskytuje

¹ op. cit. Petrů, Eduard. *Úvod do studia literární vědy*, str. 15.

² op. cit. tamtéž, str. 15.

komplexně přímé vidění jevu, v našem případě lásky, umožňuje čtenáři pozorovat, a dokonce i prožívat to, co je zobrazováno autorem díla ukotveného v konkrétním společenském a historicko-kulturním kontextu či situaci.

Tato práce se zaměřuje na situaci, jakou můžeme pozorovat v literárních dílech tzv. vrcholu klasického období v Japonsku. Toto období, označované v tradiční japonské historické periodizaci jako období Heian 平安 (794-1185), představuje samo o sobě značný časový úsek s bohatou literární tvorbou, v níž má láska významnou roli. Zpracovat takové množství děl a žánrů by nepochybně přesahovalo rámec této práce. Výběr je proto zúžen pouze na jeden žánr od jeho počátků na konci devátého století až k nejvýznamnějšímu dílu této epochy ze začátku století jedenáctého. Ovšem i v rámci tohoto žánru, který japonská literární kritika a literární historie nazývá termínem *monogatari* 物語¹, čili příběhy nebo vyprávění, bylo napsáno značné množství děl, jejichž význam v literárním procesu² je různý. Těžiště práce bude tedy ležet na dvou nejdůležitějších dílech, a sice na *Příbězích z Ise* (*Ise monogatari* 伊勢物語), které stojí na počátku celého vývoje tohoto žánru a lze o nich uvažovat, jako o jakémsi „master narrativu“ klasické japonské literatury s přesahem i do moderního období, a na *Příběhu o princí Gendžim* (*Gendži*

¹ *Monogatari* je termín, který bývá v širším významu používán pro většinu prozaických děl až do konce předmoderního období (tedy do roku 1868). Někdy se jím označují dokonce i literární deníky (*nikki*), či díla jiných žánrů, ale v užším smyslu se jedná „příběhy“ ve formě na sobě nezávislých epizod, které mohou dosahovat délky povídek nebo novel. Delší „příběhy“ s jednotnou výstavbou a propracovanější dějovou linií odpovídají zhruba románům. Etymologicky se jedná o „vyprávění o věcech“, přičemž „věcmi“ je myšleno cokoli, co se může stát předmětem zájmu vypravěče a posluchačů (čtenářů).

² Literárním procesem se rozumí dění v literárním vývoji. „Jeho hlavními činiteli jsou individuální tvořivá síla autora, jeho schopnost překračovat a bořit dobové umělecké zvyklosti a přinášet nový pohled na člověka i na poetiku uměleckého výrazu... Důležitým činitelem je dobový stav jiných druhů umění a lidské kultury obecně, daný historickými společenskými normami, zvláště estetickou, a celkovým společenským klimatem, v neposlední řadě umělecká literární tradice.“ (op. cit. Lederbuchová, Ladislava. *Průvodce literárním dílem*, str. 174.)

monogatari 源氏物語), jenž je právem označován za první psychologický román na světě a lze v něm spatřovat vyvrcholení klasické heianské literatury. Druhému z těchto děl se však budu věnovat jen náznakově, protože jeho délka a širší motivů by si zasloužila samostatnou práci.

Situace je komplikovaná skutečností, že obě zmíněná díla spadají do jiné kategorie v rámci žánru. *Příběhy z Ise* jsou typickou ukázkou subžánru *uta monogatari* 歌物語 (příběhy o básních), kde nejdůležitější roli hraje poezie, a *Příběh o princí Gendžim* je zase řazen do kategorie *cukuri monogatari* 作物語 (příběhy smyšlené)¹, tedy mezi díla, která se dají přirovnat spíše k našim románům. Ovšem i v *Příběhu o princí Gendžim* je v rámci výstavby celého díla role poezie nezastupitelná, bylo by proto tedy asi přesnější mluvit o „příbězích s básněmi“. Prolínání prózy a poezie je ostatně typickým znakem klasické japonské literatury obecně, nejen žánru *monogatari*. Obdobná je situace v japonských literárních denících (*nikki* 日記)², nebo v literárních črtách (*zuihicu* 隨筆).³ O prolínání prózy a poezie můžeme hovořit i v případě japonských pětiverší *waka* 和歌⁴,

¹ Obě kategorie, tedy *uta monogatari* i *cukuri monogatari*, byly vytvořeny *ad post* teprve v době moderní. V období Heian se mezi nimi nerozlišovalo, byly shodně označovány termínem *monogatari*.

² *Nikki* představují specifický žánr klasické japonské literatury. Jedná sice o deníky, v nichž bývá většinou dodržován princip chronologie, ale vznikají obvykle až s velkým odstupem od sepsaných událostí a nesou výrazné stopy fiktivního rázu, proto je někdy těžké určit, zda se jedná o *nikki* či *monogatari*.

³ *Zuihicu* jsou literární díla sestávající z libovolně zaznamenaných vzpomínek, příběhů, úvah, pocitů a básní. Jednotlivé pasáže bývají často řazeny za sebou na základě principu asociace. Tento žánr má svůj původ v období Heian, ale v jeho tradici se pokračovalo ještě v období moderním.

⁴ Poezií *waka* se od období Heian až do období modernizace Japonska na konci 19. století rozumí tzv. krátká báseň *tanka* 短歌, sestávající z pěti veršů s metrem o pěti, sedmi, pěti, sedmi a sedmi slabikách (přesněji mórách). Výraz *tanka* se užíval v období Nara 奈良 (710-784) v opozici k výrazu *čóka* 長歌 (dlouhá báseň), což byl básnický útvar libovolného delšího počtu veršů se střídajícím se rytmem veršů o pěti a sedmi slabikách. V období Heian forma *čóka* téměř zaniká, tak se pro *tanku* používá spíše termín *waka* (japonská báseň), kterým se japonská poezie vymezovala vůči čínsky psané poezii (*kanši* 漢詩). Termínem *tanka* se krátké básně začínají označovat znovu až od období Meidži 明治 (1868-1912), kdy došlo k modernizaci této básnické formy.

kteřá byla pořádná do básnických sbírek, v nichž básním často předcházely prozaické úvody tzv. *kotobagaki* 詞書¹. Ve všech zmíněných žánrech je nejčastěji zastoupenou poezií poezie milostná a láska je jako téma dominantní i ve většině příběhů *monogatari*, přesněji řečeno ve všech dochovaných dílech tohoto žánru. Budeme tedy moct pozorovat, jakým způsobem se v rámci žánru *monogatari* vyvíjí zobrazování tématu lásky. Stejně tak budeme moct sledovat cestu od jednoho subžánru k druhému, tedy od příběhů o básních k příběhům s básněmi, v nichž je funkce poezie jiná než v *uta monogatari*. Lze dokonce hovořit o literárním procesu osvobozování prózy od poezie, ovšem pouze v prostoru vymezeném mantinely společenského a historicko-kulturního kontextu.

Je jistě zajímavé zjistit, proč je téma lásky v příbězích z doby Heian, tak často zobrazováno. Co přispělo k tomuto jevu? Téměř ve všech heianských příbězích se objevuje postava ideálního hrdiny, dokonalého milovníka, o jehož přízeň a lásku stojí všechny ženy. Tento typ hrdiny v sobě zosobňuje estetické ideály tehdejší doby a vlastně i on sám je estetickým ideálem všech heianských čtenářů (spíše však čtenářek) příběhů s básněmi, ať už se jedná o subžánr *uta monogatari* nebo *cukuri monogatari*.² Je zřejmé, že při rozboru děl s tímto typem dokonalého hrdiny se nelze vyhnout problematice estetických ideálů, bude nutno utřídit a popsat estetické ideály, které s tématem lásky a postavou ideálního milovníka úzce souvisejí.

Způsob zobrazování ideálního milovníka však nebyl ani v období Heian něčím pevně daným. V příbězích s milostnou tematikou můžeme od konce devátého století do začátku

¹ *Kotobagaki* (úvody k básním) jsou většinou krátké věty, ale někdy i delší odstavce, v nichž se čtenář dovídá, za jakých okolností byla báseň sepsána, jaké pocity vedly autora básně k jejímu sepsání. *Kotobagaki* tak vytváří potřebný kontext k plnému porozumění básně.

² Určitou výjimku představuje dílo *Taketori monogatari* 竹取物語 (*O starém sběrači bambusu*), nejstarší dílo subžánru *cukuri monogatari*, v němž je hlavní postavou žena obdařená aurou božskosti, nedostupnosti.

jedenáctého století pozorovat posuny v přístupu k tématu, které svědčí o neutuchajícím zájmu jejich autorů o tento typ hrdiny a současně jsou dokladem toho, že původní model ideálního milovníka se v japonské kultuře etabloval natolik, že se mohl dále vyvíjet a postupně odpoutávat od počátečního stavu. Popsat, jakým způsobem se pohled na milostného hrdinu během vymezeného historického období měnil, je rovněž jedním z úkolů této práce. Jelikož se většina odborných publikací soustředí na samotné vyvrcholení tohoto procesu, tedy na *Příběh o princí Gendžim*, nebo na ženské hrdinky případně autorky příběhů *monogatari*, jedná se o první pokus zmapovat tuto problematiku v rámci literárního procesu, zvláště jeho počáteční fáze.

Vzhledem ke stáří rozebíraných děl a povaze zvoleného výseku literárního procesu je tato práce orientovaná literárněhistoricky, ovšem ne v čisté podobě, značný díl je věnován také literární kritice. Jak už bylo naznačeno, mnohé problémy se dotýkají estetiky a v případě hledání důvodu toho, proč se v období Heian v literárních dílech v takovém množství zobrazuje téma lásky, není možno opominout ani zkoumání historických a společenských podmínek. Literární věda od samého počátku úvah o literatuře řeší věčný problém, zda je důležitější soustředit se na formu či na obsah literárního díla. V této práci se na literární díla pohlíží jako na přenášené informace (sémantické i estetické), které se uplatňují v komunikačním aktu, jehož důležitými součástmi jsou autor vytvářeného díla i čtenář dokončeného textu.¹ Za čtenáře jsou pak považováni jak současní vnímatelé textu, tak čtenáři a posluchači přednášeného textu v době krátce po jeho vzniku. Autor každého příběhu pracuje s reflektovanou životní realitou, kterou zakóduje do literárního díla ve formě množiny jazykových jevů, a ty pak čtenář (nebo spíše vnímatel díla) dekoduje. V závislosti na čtenářské kompetenci může být

¹ Viz Petrů, Eduard. *Úvod do studia literární vědy*, str. 15.

stupeň dekodování různý. Při rozboru literárního díla by však, jak otázky po obsahu (otázky související s hermeneutikou), tak po formě literárního díla (otázky související s poetikou) měly být zohledněny. Tato práce se při zkoumání literárního procesu a rozboru vybraných děl snaží najít odpovědi na oba typy otázek. Vychází přitom z předpokladů, které při formulaci toho, jak by v rámci dialogické literární estetiky měla být rozebírána literární díla, představil ve své knize *Literární estetika* (*Literarische Ästhetik*) německy píšící teoretik Petr V. Zima.

Zima ve své práci uvádí následující zásady: „1. Předpoklad, že literární texty vykazují základní jazykové (fonetické, syntaktické, sémantické a narativní) struktury, je správný. 2. Avšak není vždy jednoduché tyto struktury odlišit od metajazykově (teoreticky) podmíněných interpretací a hodnotících soudů, které se rozhodujícím způsobem podílejí na (re-)konstrukci předmětného textu. 3. Ne všechny polysémie literárního textu mohou být rozluštěny: rozhodující místa připouštějí dva nebo více výkladů. 4. Textově imanentní (strukturní, fenomenologická nebo jiná) analýza je pro komplexní postižení textu nedostatečná: je nutné počítat s procesem recepce a – doplnil bych – se vzájemnou konfrontací výsledků různých teoretických analýz.“¹

Ve spleti různých literárních teorií se jedná o vítané usmíření často protichůdných přístupů k literárnímu dílu, o snahu přistupovat k dílu s větší pokorou. Každé literární dílo je ze své povahy jiné, ne každý typ analýzy musí vést k jeho hlubšímu poznání. Navíc, každé dílo vykazuje jiný stupeň otevřenosti, některá jsou přístupnější k většímu množství interpretací, u některých je význam jasný, dekodování (či rekonstrukce) předmětného textu pak bývá snazší. To samé samozřejmě platí i o textech *monogatari*.

¹ op. cit. Zima, Petr V. *Literární estetika*, str. 376.

Práce je rozvržena následujícím způsobem. Jelikož jsem přesvědčen, že důvod toho, že se v dílech žánru *monogatari*, ale i v japonské poezii, v tak velké míře objevuje téma lásky, spočívá ve společenských a historicko-kulturních podmínkách, rozhodl jsem se úvodní část své práce věnovat historii a společenskému prostředí, v němž autoři a autorky těchto děl žili. Dalším důvodem, proč se hodlám věnovat i této problematice, spočívá v tom, že období Heian nebylo u nás dostatečně zpracováno. Navíc mnohé z vystupujících postav ve zmíněných dílech byly ve svém reálném životě do mnoha historických událostí zapleteny.

Po historickém přehledu a rozboru nejdůležitějších událostí rozčleněného do dvou na sebe navazujících kapitol bude následovat rozbor instituce manželství v období Heian, jejíž podoba měla pravděpodobně bezprostřední vliv na vznik fenoménu dokonalého milovníka jakožto estetického ideálu. S touto problematikou pak úzce souvisí otázka povahy a terminologie vztahující se ke konceptu lásky v tomto období. Jelikož díla žánru *monogatari* byla v době svého vzniku silně ovlivněna japonskou poezií a jejím pořádáním do básnických sbírek, bude další kapitola věnována rozboru japonské milostné poezie a principu jejího uspořádání do významových celků v nejstarší císařské básnické antologii Kokinwakašú. Tato sbírka stanovila estetický kánon japonské literatury a poezie na příštích tisíc let, v další kapitole se proto pokusím o detailní rozbor hlavních estetických ideálů, které v mnoha ohledech souvisely se vznikem postavy dokonalého milovníka v dílech žánru *monogatari*.

Největší část práce bude věnována rozboru díla *Ise monogatari*, v němž se estetický ideál dokonalého milovníka objevuje jako první. Zaměřím se jak na otázky vzniku, datace, autorství a významu názvu tohoto díla, tak na samotnou výstavbu textu *Ise monogatari*. A jelikož za hlavní postavu tohoto *monogatari* je považována historická osobnost, básník

Ariwara no Narihira, budu se zabývat také fakty i legendami o jeho životě známými ze středověkých komentářů díla *Ise monogatari*. V poslední kapitole pak naznačím vývoj estetického ideálu dokonalého milovníka v dílech následujících vniku *Ise monogatari*, abych doložil, že toto dílo může být skutečně považováno za základní text japonské literatury, z něhož ostatní díla vycházela, nebo vznikala pod jeho vlivem, obzvláště co se týče motivů a konceptu postupně stárnoucího hrdiny.

Nejisté období míru a klidu

Období Heian 平安 (794-1185) je obvykle spojováno s představou křehké zženštilé kultury, s dvořany, kteří se oddávali jen ušlechtilým zálibám a vyhýbali všem přízemním záležitostem, s dobou vyznačující se mírem a klidem, což je ostatně i doslovný překlad japonského jména této epochy. Události, které se odehrávaly na císařském dvoře v hlavním městě Heiankjó 平安京, podle nějž se celé období nazývá, však v žádném případě nebylo klidné, natož pak dobou vyznačující se mírem. Ostatně i před zahájením stavby nového hlavního města se odehrálo několik krvavých událostí, které byly s největší pravděpodobností pravou příčinou toho, že bylo předešlé císařské sídlo Nagaokakjó 長岡京 přestěhováno do nového hlavního města. Je opravdu zvláštní, že poměrně krátce po zahájení staveb v Nagaocce v roce 784, se hlavní město stěhuje na nové místo v provincii Jamaširo 山城¹, tedy do míst, kde dodnes stojí bývalé centrum Japonska, Kjóto. Rovněž tak se může jevit jako nelogické to, že se hlavní město stěhovalo z Heidžókjó 平城京 (dnešní Nara) do Nagaoky. Heidžókjó bylo s menšími přestávkami sídlem centrální moci po více než sedmdesát let, navíc na místě s výhodnou polohou, vedly přes ně všechny tehdejší hlavní cesty, které město spojovaly i se vzdálenými provinciemi. Tak náročné stavební práce spojené s budováním paláců, cest a úpravami vodních toků představovaly ohromnou zátěž pro císařskou pokladnici.

Císař Kanmu 桓武 (737-806, vládl 781-806), za jehož vlády k oběma přesunům došlo, však měl ke stěhování hlavního města celkem oprávněné důvody. Heidžókjó obývala téměř po celou dobu jeho trvání jiná větev císařského rodu než ta, z níž

¹ V roce 794, kdy císař Kanmu zakládal město Heiankjó, změnil zápis jména provincie Jamaširo z 山背 (horská záda) na 山城 (horská pevnost). Pásmo hor, které obklopuje na severu a na východě kjótskou kotlinu, tvoří skutečně přirozenou ochranu proti možným útokům. Působí dojmem obrovitých hradeb.

pocházel Kanmu a jeho otec Kónin 光仁 (709-781, vládl 770-781), a po několika letech, kdy ke konci období Nara 奈良 (710-770) skutečnou moc nad japonským císařstvím uzurpoval ambiciózní mnich Dókjó 道鏡 (zemřel v r. 772)¹, obával se Kanmu z celkem pochopitelných důvodů možného vlivu mocných mnichů a klášterů, jimiž bylo hlavní město obklopeno. Po mnoha letech po sobě jdoucích císařů, spíše však císařoven z větve císaře Tenmua 天武 (zemřel r. 686, vládl 673-686) byl na trůn dosazen stárnoucí úředník Kónin, zástupce rodinné větve císaře Tendžiho 天智 (626-671, vládl 668-671), Tenmuova staršího bratra.² Stejně jako pro něj, přišlo pro Kanmu jmenování korunním princem nečekaně, oba dva se již odevzdaně věnovali své úřední, či v případě Kanmu akademické kariéře. Kanmu se snažil vymanit ze sféry vlivu svých odpůrců, a proto hledal místo dostatečně vzdálené od Heidžókjó. Navíc nákladné práce spojené s přemístěním hlavního města měly mocné rody dostatečně ekonomicky vyčerpat. Nové hlavní město Nagaokakjó tedy nebylo jen vhodným místem z hlediska geomantie, což bylo v tehdejší době nutným předpokladem, ale umožňovalo Kanmuovi dostat se opravdu ze sféry narských klášterů a silných rodů, které by se jinak snažily jeho moc omezit.³ Kanmuova matka, Takano no

¹ Mnich Dókjó manipuloval s císařovnou Šótoku 称徳 (718-770, vládla 764-770), měl s ní pravděpodobně poměr, a dokonce se chtěl stát i císařem. Po císařovnině smrti byl z hlavního města Heidžókjó vyhnán do provincie Šimocuke 下野 (dnešní prefektura Točigi 栃木).

² Císař Tenmu se ještě jako princ Óama 大海人 dostal se svým bratrem císařem Tendžim několikrát do sporu. Tendži jej zbavil následnictví trůnu, které přenechal svému synovi princovi Ótomovi 大友 (648-672). Óama se stáhl do ústraní, ale po Tendžiho smrti se pokusil získat trůn pro sebe. Spor mezi Óamou a Ótomem přerostl ve válečný konflikt známý pod jménem *Džinšin no ran* 壬申の乱 (Vzpoura éry *Džinšin*). Princ Óama nakonec zvítězil a v roce 673 nastoupil na trůn jako císař Tenmu. Mezi oběma liniemi (nebo spíše přívrženci obou linií) panovala skrytá nevraživost, přestože některé císařovny z Tendžiho větve se na trůn dostaly. Ostatně manželka císaře Tenmua, mocná císařovna Džitó 持統 (645-702, vládla 690-697), která stála za většinou změn, jež vedly k centralizaci státní moci na základě čínského modelu, byla dcerou císaře Tendžiho.

³ V tomto ohledu byly Kanmuovy obavy vskutku oprávněné. V roce 782 musel potlačit pokus o uzurpaci moci a znovunastolení vlády Tenmuovy větve císařského rodu.

Niigasa 高野新笠 byla korejského původu, spřízněná s rodem Hadži 土師, který byl poblíž Nagaoky¹ dlouhodobě usazen, proto si ze zřejmých důvodů vybral právě tuto lokalitu. Navíc matka Fudžiwara no Tanecugua 藤原種継 (735-785), který byl Kanmuovým rádcem a hlavním zastáncem toho, aby se hlavní město přestěhovalo do Nagaoky, byla také korejského původu, pocházela z rodu Hata 秦, který byl rovněž usazen ve stejné oblasti². Jednoduše řečeno, Kanmu měl v Nagaoce větší zázemí než v Heidžókjó.

Na podzim roku 785 však v Nagaoce během Kanmuovy nepřítomnosti došlo ke krvavému incidentu. Kanmuův rádcem a spřízněncem Tanecugu byl úkladně zavražděn. Vzhledem k jeho vysokému postavení u císařského dvora a jeho ústřední roli při budování nového hlavního města je velmi pravděpodobné, že šlo o politicky motivovaný čin. Nesporně za vraždou stáli nespokojení členové starých rodů, kteří byli po nástupu Tanecuguova otce Momokawy odstaveni od podílu na rozhodování. Jednalo se o členy rodu Saeki 佐伯 a rodu Ótomo 大伴³, pro které byla vražda jejich úhlavního nepřítele posledním zoufalým pokusem o zvrácení dosavadního vývoje.⁴ Samotní vrazi byli dopadeni a popraveni, avšak obviněn byl i Kanmuův bratr, následník trůnu princ Sawara 早良 (zemřel r.

¹ Rod Hadži sídlil v provincii Jamaširo, v místech, kde později vzniklo město Heiankjó, severozápadně od Nagaoky. Rod, ze kterého Niigasa pocházela, se jmenoval Jamato 和.

² Fudžiwara no Tanecugu vděčil za své výjimečné postavení svému otci Fudžiwara no Momokawovi 藤原百川 (732-779), který přispěl největším dílem k tomu, aby se císař Kónin v roce 770 ujal trůnu, a v roce 773 docílil toho, aby byl Kanmu jmenován následníkem trůnu. Navíc Tanecuguova sestřenice Otomuro 乙牟漏 (760-790) se stala Kanmuovou manželkou, s níž počala budoucího císaře Heizeie 平城 (774-824, vládl 806-809). Viz Shively, Donald H. and McCullough, William H. (ed.) *The Cambridge History of Japan, Volume 2: Heian Japan*, str. 21.

³ Na přípravě atentátu se měl údajně podílet i hlavní kompilátor básnické sbírky *Manjósú*, Ótomo no Jakamoči 大伴家持 (718-785), který však zemřel ještě před jeho provedením. Jakamoči byl posmrtně zbaven všech hodností a byl zabaven veškerý jeho majetek. Omilostněn byl až po Kanmuově smrti v roce 806, spolu s ostatními dvořany, kteří byli do osudného incidentu zapleteni. Viz Shirane, Haruo (ed.) *Traditional Japanese Literature: An Anthology, Beginnings to 1600*, str. 105.

⁴ Momokawa byl již v této době po smrti a hlavou rodu byl právě Fudžiwara no Tanecugu.

785). Dodnes není jasné, zda se na přípravách vraždy skutečně podílel, ale již dříve měl s Tanecuguem několik konfliktů. Tanecugu pravděpodobně navrhoval, aby se korunním princem stal Kanmuův syn, budoucí císař Heizei. Princ Sawara byl za spáchaný čin zbaven svých statků a hodnosti prince a měl být za trest poslán do vyhnanství. Tomuto trestu však princ Sawara předešel tím, že spáchal sebevraždu, a sice nadmíru neobvyklým způsobem – vyhladověním. Tento čin měl být důkazem toho, že byl odsouzen nespravedlivě. Ať už byl vinen či nikoli, po jeho smrti následovaly po sobě několik let různé katastrofy, v dobových materiálech označované jako tzv. *tenpen čihen* 天変地変 – hladomor, ničivé záplavy současně ve více provinciích, epidemie a několik náhlých úmrtí v Kanmuově blízkém okolí a rodině.¹ *Tenpen čihen* byly pro tehdejší dvořany signálem toho, že něco není v pořádku. Víra ve mstivé duchy *onrjó* 怨霊 byla v klasickém období natolik silná, že nebylo nikoho, kdo by o příčinách nekonečného řetězce katastrof pochyboval. Jednou z možností, jak zabránit dalším *tenpen čihen*, byla změna názvu éry, ovšem věštci a mistři geomantie² byli přesvědčeni o tom, že v případě tak silného prokletí by taková změna byla nedostatečná. Jako vhodné řešení se nabízela změna sídla císařského dvora.

Císař Kanmu se rozhodl pro vybudování nového hlavního města v roce 793 na radu svého důvěrníka Wake no Kijomara 和氣清麻呂³ (733-799), který jej s hrůzou upozorňoval na to, že město Nagaokajó nebylo kvůli opakujícím se problémům dokončeno ani po deseti letech prací. K přesunu do nové

¹ Viz *Šin Nihon bungaku koten taikei 16: Šoku Nihongi*, 5, str. 351-515.

² Geomantie, jap. *onmjódó* 陰陽道, nauka založená na učení o protikladech *jin* a *jang*. Mistři geomantie sestavovali kalendáře, věštili příznivé a nepříznivé dny, rozhodovali o příznivých a nepříznivých směrech, kterými by se dotyční dvořané neměli toho dne ubírat. Mezi jejich činnosti spadalo plánování hlavního města, přesněji výběr vhodné lokality pro stavbu hlavního města. Podrobněji Viz Hajaši, Džun a Koike, Džun'iči (ed.) *Onmjódó no kógi*, str. 3-141.

³ Wake no Kijomaro sloužil věrně již císaři Kóninovi. Byl to právě Wake no Kijomaro, kdo zabránil mnichu Dókjóovi v tom, aby se stal císařem.

lokality tedy císaře nevedl jenom strach ze mstícího se ducha mrtvého prince Sawary, i když to byl možná rozhodující podnět. Stěhování hlavního města představovalo pro zainteresované rody ohromnou finanční zátěž, Kanmu se pravděpodobně snažil opět vyčerpat zbylé odpůrce, aby pak mohl vládnout zcela svobodně bez větších zásahů z jejich strany. Zvolená oblast, kjótská kotlina v provincii Jamaširo, byla sídlem imigrantského rodu Hadži, z něhož pocházela i Kanmuova matka. Císař se tedy z prokleté Nagaoky ubíral do bezpečí „domova“. Kromě toho nové hlavní město Heiankjó, s jehož stavbou se začalo v roce 794, bylo k založení sídelního města ideální i z hlediska geomantie, mnohem více než Nagaokakjó. Vše zde odpovídalo učení o ideálních podmínkách pro založení města – na východě byla velká řeka, na severu hory, na západě velká cesta (řeka) a na jihu velké jezero¹. Stěží mohli mistři geomantie hledat v Japonsku lepší místo.

Jako vzor stavitelům posloužila čínská metropole Čchangan (japonsky Čóan 長安), podle níž bylo město rozděleno systémem ulic od severu k jihu a od východu k západu, díky čemuž vznikl šachovnicový půdorys, který lze ze vzduchu pozorovat částečně i dnes.² Přestože město dosahovalo jen třetiny rozlohy Čchanganu, jednalo se i tak ve své době o jedno z největších měst světa. Hlavní ulice (*ódži* 大路) vedoucí od východu k západu byly číslovány od První ulice (Ičidžó 一条), vedoucí podél severní hranice města, až po Devátou ulici (Kudžó 九条), která město uzavírala na jihu. Císařský palác (*dairi* 内裏) byl umístěn v severní části města a panovník z něj symbolicky shlížel směrem k jihu na své poddané. Celé město tedy bylo orientováno od severu k jihu, stejně jako Čchangan. Z tohoto faktu vychází i rozdělení města

¹ Na jihu Kjóta bylo až do 2. světové války jezero Oguranoike 巨椋の池. Jezero bylo později zasypáno a dnes se na něm tyčí několik sídlišť.

² Město se však nerozvíjelo rovnoměrně. Ještě na začátku období Meidži byla západní část města téměř neobydlena, zatímco východní část byla hustě zalidněna. Domy se stavěly dokonce i na východních svazích města, tedy mimo hranice původního Heiankjó.

na pravou a levou polovinu, kde pravá polovina *ukjó* 右京 je na západě a levá polovina *sakjó* 左京 na východě. Při administrativním dělení města se tedy opravdu vycházelo z perspektivy císařského paláce, a i proto jsou hlavní ulice číslovány vzestupně od severní hranice města po jižní okraj města. Umístění paláce má však své opodstatnění i v rámci japonské tradice. Jamatští králové, předchůdci pozdějších císařů¹, obhlíželi čas od času svou zemi z vrcholu vysoké hory, prováděli při tom tzv. *kunimi* 国見², o čemž svědčí několik zmínek v kronice *Kodžiki* 古事記 (*Záznamy o starých věcech*) z roku 712 a v nejstarší dochované básnické sbírce *Manjóšú* 万葉集 (*Sbírka deseti tisíců listů*). Obhlížení země bylo rituálem, kterým panovník potvrzoval svůj nárok na vládu v zemi. V Heiankjó nemusel císař vystupovat na horu, samotné umístění paláce v centru celé říše a jeho pečlivě zvolená orientace měly zaručovat, že císař bude moct obhlížet zemi a tedy i vládnout po celou dobu.

Císařský palác byl obklopen soustavou palácových budov, v nichž sídlily jednotlivé úřady a ministerstva, důležitá byla rovněž budova, v níž zasedala velká státní rada. Celý komplex, tzv. větší císařský palác (*dadairi* 大内裏), byl ohraničen obvodovým zdívkem a spojení s vnějším světem zajišťovalo jen několik dobře střežených bran. Nejdůležitější a největší z nich byla jižní brána Suzaku (Suzakumon 朱雀門), z níž vedla stejnojmenná ulice (Suzaku ódži 朱雀大路), nejširší a nejrepresentativnější třída ve městě, která byla majestátní

¹ Japonští panovníci začali být označováni jako císaři (*tenno* 天皇) až od císařovny Suiko 推古 (554-628, vládla 592-628).

² *Kunimi*, doslova „obhlížení země“, je symbolický akt, při němž panovník vystoupí na horu a dívá se na svou zemi a shlíží na svůj lid. Přesvědčuje se o rázu krajiny, obhlíží zemi, která mu patří. Zrak císaře, dívání se, je synonymem vládnutí, císař svým zrakem „vnímá“ celou zemi. Typickou ukázkou praxe *kunimi* je báseň císaře Džomeie 舒明 (597-641, vládl 629-641) v *Manjóšú* (báseň č. 2): „*Nejedno pohoří má Jamato, /já ale stoupám na nebeskou horu Kagu/zahalenou listovím/a z jejího vrcholku obhlížím kraj./Nad zemskou plání/kouř z domácích krbů/stoupá a stoupá,/nad mořskou širavou/vznášejí se rackové/výš a výš./Jaká nádherná země/je ten náš ostrov vážek, naše Jamato.*“ op. cit. *Manjóšú: Deset tisíc listů ze starého Japonska 1*, str. 32.

tepnou celého Heiankjó.¹ Na jihu vyústovala třída Suzaku ven z města bránou Radžó (Radžómon 羅生門)², jež plnila funkci hlavní vstupní brány do města. Přestože se císař Kanmu chtěl odchodem z Heidžókjó vyhnout vlivu buddhistických klášterů a chrámů a vydal dokonce zákaz jejich budování ve městě, ve dvou případech udělal výjimku. Severně od brány Radžó ve stejné vzdálenosti po obou stranách třídy Suzaku nechal vybudovat chrámy Tódži 東寺 a Saidži 西寺³, které v kombinaci s bránou Radžó měly plnit funkci ochrany proti zlým silám, tedy i mstivým duchům, jakým byl například princ Sawara.

Důležitým rozdílem oproti Čchanganu byla absence městských hradeb. Čchangan byl obehnán ochranným zdivem, které mělo zabránit možnému vpádu či útoku nepřátel. V Heiankjó nebyly vybudovány městské hradby možná proto, že jeho přirozené hranice tvořily hory a řeky, které město chránily ze všech stran. Avšak zažitá představa, že městské hradby nebyly potřeba, protože dvořanům v hlavním městě nehrozilo žádné nebezpečí, se jeví jako mylná. Vlastně ještě před nástupem císaře Kanmua na trůn bojovala centrální vláda urputně s odbojnými kmeny Emiši 蝦夷 na východu země. Tyto kmeny, ztotožňované s národem Ainu アイヌ, jehož zbytky dnes přežívají na ostrově Hokkaidó 北海道, představovaly původní, dosud nepodrobené obyvatelstvo ve východních provinciích. Hrozbou nebyly jen nepodmaněné kmeny, ale i kmeny, které se již podařilo začlenit do státního celku. V roce 780 totiž povstali Emiši pod vedením původně japonského spojence Koreharu no Azamara, což vyvolalo řadu dalších

¹ Dnes bychom tuto třídu v Kjótu hledali marně. Nacházela se však v místech dnešní nenápadné ulice Senbondóri 千本通.

² Brána Radžó (Radžómon) je známá spíše pod svým pozdějším názvem Rašómon, hlavně díky stejnojmennému filmu Kurosawy Akiry 黒澤明 (1910-1998) z roku 1950 vzniklému na motivy povídek *V houštině* (*Jabu no naka* 藪の中) a *Rašómon* od Akutagawy Rjúnosukeho 芥川龍之介 (1892-1927).

³ Chrám Saidži byl umístěn na západ od třídy Suzaku, chrám Tódži pak na východě. Chrám Tódži se dochoval do dnešních dnů, je to jedna z dominant města. Nachází se nedaleko hlavního kjótského nádraží.

povstání, která přerostla ve vleklou válku mezi centrální administrativou a těmito kmeny. Zpočátku byla japonská vojska neúspěšná, s porážkou nebo s nerozhodným výsledkem se musela v letech 780-781, 788-788-789 a 794, kdy byly podnikány výpravy proti Emiši, smířit hned několikrát.¹ Poprvé se Emiši podařilo pacifikovat až v letech 801-802 za velitele Sakanoue no Tamuramara 坂上田村麻呂 (758-811), který za tento čin obdržel od císaře Kanmua titul *seii taišógun* 征夷大將軍 (generál podmaňující barbary), titul, který pro sebe ve středověku nárokovali pozdější vojenští vládci Japonska.² První fáze těchto válek však byla zakončena až po vojenských úspěších Fun'ja no Watamara 文室綿麻呂 (765-823) v roce 811. V následujícím roce byla vojska vytvořená proti kmenům Emiši demobilizována, avšak ke vzpourám těchto kmenů docházelo i později, například v letech 878-879, 939, 1051-1062 nebo 1083-1087.³ Přestože si obyvatelé hlavního města žili relativně klidným životem, strach z „krvelačných barbarů“ je provázel po většinu období Heian.

Příliš klidu dvořanům nedodaly ani události, které se odehrály několik let po Kanmuově smrti. Císař Kanmu byl po dlouhé době jedním z panovníků, který měl reálnou moc v zemi. Dokonale využil příznivé situace, kdy ani jeden z bývalých vlivných rodů neměl v čele dostatečně silnou osobnost, která by se svou aktivní politikou dokázala vůči Kanmuovi prosadit. Dosazoval proto do důležitých funkcí své příbuzné, nebo osoby, kterým bezvýhradně důvěřoval. Zároveň to byla doba, kdy se naposled dařilo provádět registrace a přerozdělování půdy podle pevně stanoveného klíče tzv.

¹ Viz Shively, Donald H. and McCullough, William H. (ed.) *The Cambridge History of Japan, Volume 2: Heian Japan*, str. 30.

² Sakanoue no Tamuramaro, statný válečník, který svou výškou naháněl strach nejen nepřítelům, se po smrti stal ochráncem města, patronem Heiankjó. Viz Inoue Micuo, *Kodai santo wo aruku: Heiankjó no fúkei*, str. 50-53.

³ Viz tamtéž, str. 31.

kubunden 口分田¹, což byl jeden ze základních stavebních prvků statutárního systému *ricurjó* 律令 (doslova systém založený na „trestech a příkazech“), který japonští reformátoři a panovníci budovali s většími či menšími úspěchy od dob reformy Taika (*Taika no kaišin* 大化の改新), tedy od roku 645. Již v období Nara však sílí tendence směřující k rozbití tohoto systému. Po celé zemi postupně vznikaly nezávislé vrchnostenské statky známé pod termínem *šóen* 莊園, pozemky osvobozené od daní, které patřily buď buddhistickým klášterům, anebo majetným dvořanům v hlavním městě. Vlastníci těchto statků, většinou silné aristokratické rody podílející se paradoxně na centrální administrativě, získávali ekonomickou nezávislost a dalším rozmnožováním svých majetků statutární systém rozrušovali. Císař Kanmu se snažil vznik dalších vrchnostenských statků omezit a přerozdělováním půdy posílit původní statutární systém. Jeho nástupcům se to již tolik nedařilo. Císař Heizei hodlal příkladně v jeho snahách pokračovat, ale po třech letech vládnutí kvůli nemoci trůn přenechal svému bratru, jenž v čele země stanul jako císař Saga 嵯峨 (786-842, vládl 809-823).

Císař Heizei byl prvním z panovníků, který se v období Heian dostal do vlivu rodu Fudžiwara 藤原. Vlastně ještě před nástupem na trůn nechvalně proslul svým milostným poměrem s Kusuko 薬子² (zemřela r. 810), matkou své manželky. Poté, co se stal císařem, nechal se ve svých rozhodnutích silně ovlivňovat jejími názory a radami jejího bratra Fudžiwara no Nakanariho 藤原仲成 (774-810). „Nakanari a Kusuko mohli stát za nejdramatičtější událostí Heizeiovy krátké vlády, za vynucenými sebevraždami císařova mladšího nevlastního

¹ Veškerá půda oficiálně (byť jen teoreticky) patřila státu, který ji měl v pravidelných intervalech přerozdělovat mezi rolníky, kteří z ní odváděli pevně stanovené dávky. Po smrti rolníka měla půda automaticky přejít opět do rukou státu, od čehož se spolu s erozí původního čínského modelu postupně upouštělo.

² Fudžiwara no Kusuko byla dcerou Fudžiwara no Tanecugua, toho samého Tanecugua, který byl v Nagaokakjó za záhadných okolností zavražděn.

bratra, prince Ija, a princovy matky z jižní větve v roce 807, poté, co byli uvězněni za pravděpodobně křivé obvinění z plánovaného spiknutí proti vládě.¹ Jižní větví je míněna jižní větve (*nanke* 南家) rodu Fudžiwara. Rod Fudžiwara byl od poloviny období Nara rozštěpen na čtyři větve, které usilovaly o získání vlivu na císaře, kromě jižní větve mezi sebou soupeřily hlavně větve severní (*hokke* 北家) a obřadní (*šikike* 式家).² Několik dnů poté, co princ Ijo a jeho matka spáchali sebevraždu, začal Heizei v jižní větvi provádět čistky, vedoucí k jejímu zásadnímu oslabení. Kusuko a Nakanari, kteří příslušeli k obřadní větvi rodu, měli jistě dostatek důvodů k tomu, aby jižní větve zdiskreditovali. Nelze však opominout i skutečnost, že sám Heizei cítil nenávisť vůči hlavě jižní větve, Fudžiwara no Takatošimu 藤原隆俊 (761-808), který mu údajně v době, kdy byl ještě korunním princem, nevyjadřoval náležitou úctu.

Ať už za smrtí prince Ija a likvidací jeho soukmenovců z jižní větve rodu Fudžiwara stál kdokoli, tím, že se císař Heizei musel ze zdravotních důvodů vzdát trůnu, Kusuko a Nakanari příliš nezískali. Ochráncem jeho nástupce, císaře Sagy, byl totiž Fudžiwara no Učimaro 藤原内麻呂 (756-812), hlava severní větve (*hokke*). Heizei se stáhl do ústraní do bývalého hlavního města Heidžókjó. V roce 810 však začal vydávat císařské dekrety, jako by byl nadále vládnoucím panovníkem, a na podzim téhož roku dokonce signoval výnos, na jehož základě se mělo hlavní město stěhovat zpět do Heidžókjó. V té chvíli císař Saga konečně zareagoval a potrestal pravé původce celé anabáze. Kusuko byla zbavena všech dvorských hodností a vyhnána z Heizeiova paláce, Nakanari byl zatčen a přeložen do provinčního úřadu na východě země. Heizei se ale pokusil spolu

¹ Op. cit. Shivley, Donald H. and McCullough, William H. (ed.) *The Cambridge History of Japan, Volume 2: Heian Japan*, str. 33-34.

² Název „obřadní“ větve (*šikike*) pochází od jména úřadu, který zastával její zakladatel. Byl ministrem obřadů (*šikibukjó* 式部卿). Čtvrtou větví rodu Fudžiwara byla větve „správců“ (*kjóke* 京家), jejíž zakladatel vykonával úřad správce levé poloviny hlavního města (Heidžókjó).

s Kusuko uprchnout za ním, aby ve východních provinciích shromáždili vojska potřebná k boji proti Sagově vládě. Cestu jim ale zablokovaly císařské gardy, které Heizeie deportovaly zpět do Heidžókjó, kde byl přinucen stát se mnichem. Heizei pak žil pokorně až do konce svého života. Nakanori byl popraven a Kusuko spáchala sebevraždu.¹ Dalším důsledkem tohoto incidentu známého pod jménem *Kusuko no hen* 薬子の変 (vzpouza Kusuko) bylo sesazení Heizeiova syna, prince Takaoky 高岡, z postu korunního prince. Byl nahrazen budoucím císařem Džunnou 淳和 (786-840, vládl 823-833), bratrem Heizeie a Sagy. Zdiskreditování obřadní větve (*šikike*) rodu Fudžiwara zároveň znamenalo konečné vítězství severní větve (*hokke*) v soupeření o dominanci v celém rodu. Rod Fudžiwara, který pak nebyl sužován vnitřními rozbroji, mohl pod vedením severní větve pomýšlet na vyšší cíle.

Je ironií osudu, že bratrem sesazeného korunního prince Takaoky byl princ Abo 阿保 (792-842), otec básníka Ariwara no Narihiry 在原業平 (825-880), domnělého hrdiny *Příběhů z Ise*. Za jiné konstelace by se princ Abo mohl také stát korunním princem a později císařem. Stejný osud pak mohl čekat i jeho syny. Heizeiova revolta však budoucnost jeho potomků poznamenala. Abovi synové byli z císařského rodu vyčleněni, byli degradováni do pozice obyčejných dvořanů s novým rodovým jménem Ariwara 在原. Navíc o nové jméno pro své syny musel princ Abo několikrát žádat, než jim bylo přiděleno.² Zahořklost císaře Sagy přetrvávala po několik generací a dotýkala se i osob, které s Heizeiovou revoltou neměly nic společného.

¹ Viz Shively, Donald H. and McCullough, William H. (ed.) *The Cambridge History of Japan, Volume 2: Heian Japan*, str. 34.

² Během čekání na nové rodové jméno byli Abovi synové označováni jako princové (ó 王). Teoreticky se tak mohli stát následníky trůnu, i když to bylo velmi nepravděpodobné.

Sňatková politika severní větve rodu Fudžiwara

Po potlačení vzpoury císaře Heizeie a Kusuko v roce 810 se situace v zemi stabilizovala. Fudžiwarové, přesněji příslušníci jejich severní větve, si díky sérii několika dobře zvolených sňatků postupně otevřeli cestu k ovládnutí trůnu. Jednalo se ale o dlouhodobý proces, kterému předcházela řada důležitých kroků a rozhodnutí. Fudžiwara no Fujucugu 藤原冬嗣 (775-826), který stanul v čele severní větve po smrti svého otce Učimara, ještě za vzpoury Kusuko, když se bývalý císař odstěhoval do Heidžókjó, odkud vydával své dekrety, jako by byl nadále na trůnu, získal od císaře Sagy jako první možnost podílet se aktivním způsobem na vládě. Na popud svého nového ochránce totiž císař zřídil „císařský archiv“ (*kuródodokoro* 藏人所), do jehož čela dosadil právě Fudžiwara no Fujucugua. Jednalo se o úřad, který se vymykal původnímu statutárnímu systému. Obvykle se o něm píše, že vznikl „s cílem archivovat císařské dokumenty,“ ale, že „vyrostl v zákonodárnou instituci, v jejíž pravomoci bylo připravovat a navrhopvat císařské dekrety.“¹ Ve skutečnosti se však jedná o úřad, který, jak je zřejmé i z jeho japonského názvu, měl na starosti císařovy osobní sklady. Císařský archiv byl jen jeho součástí, i když velice důležitou a v pozdějších dobách nepostradatelnou.

Podstatné je, že „císařský archiv“ měl sídlo přímo v císařském paláci, a jeho představený měl k císaři bezprostřední přístup. Tento úřad umožňoval panovníkovi rozhodovat o státních záležitostech přímo bez nutnosti konzultace s představiteli státní rady. Takové konzultace o důležitých rozhodnutích se dříve konaly při ranních poradách (*čósei* 朝政) pořádaných v paláci Čódóin 朝堂院 v jižní části většího císařského paláce. „Císařských archiv“ rozhodovací proces

¹ Op. cit. Reischauer, Edwin O. and Craig, Albert M. *Dějiny Japonska*, str. 33.

urychlil a tím, že zastával většinu funkcí státní rady a byl blízko jeho obytných prostorů, skýtal císaři možnost podílet se na vládě mnohem intenzivněji. Jednalo se však o dvousečnou zbraň, protože v rukách schopného představeného císařského archivu se tento úřad mohl proměnit ve výborný manévrovací prostor, v němž šlo císařova rozhodnutí ovlivňovat. Toho začali Fudžiwarové poměrně brzy využívat, i když se střídavým úspěchem, když na trůnu zrovna neseděl silný panovník, který nebyl s Fudžiwary spřízněný.

Císařové Saga a Džunna vlivu Fudžiwarů ještě tolik nepodléhali, protože se celkem prozíravě sňatkům s ženami z mocných rodů vyhýbali. Po vzoru svého otce Kanmua dosazovali do vysokých úřadů hlavně příbuzné a ostatní rody byly zastoupeny zhruba ve stejném počtu, aby ani jeden ty ostatní nepřevyšoval. Několik postů přenechal císař Saga, známý svým vážným zájmem o čínskou vzdělanost, také konfuciánským učencům. Císař Saga patřil ve své době k nejlepším japonským básníkům píšícím čínsky a dodnes je považován za jednoho z nejvýraznějších kaligrafů. Na jeho dvoře vznikl literární salón holdující čínské poezii. Umět skládat čínské básně (*kanši* 漢詩) patřilo k dobrým mravům, a pokud se chtěl nějaký hodnostář na císařském dvoře prosadit, bylo nezbytné, aby měl alespoň rudimentární znalosti poezie. Svědectvím o literárním snažení této doby jsou básně obsažené v oficiálních císařských antologiích *Rjóun šinšú* 凌雲新集 (*Nová sbírka básní nadoblačných*) z roku 814, *Bunka šúreišú* 文華秀麗集 (*Sbírka nejskvělejších květů literatury*) z roku 818 a *Keikokušú* 經国集 (*Sbírka pro vládnutí zemi*) z roku 827, přičemž v poslední sbírce jsou zahrnuty i básně z doby císaře Džunny.¹ Doba vlády císaře Sagy a Džunny bývá v dějinách literatury označována jako „období temna“ (*ankoku džidai* 暗

¹ Většina básní nese stopy vlivu poezie z období Tchang 唐 (618-907). To je v ostrém protikladu vůči první známé sbírce čínských básní psaných Japonci, *Kaifúsó* 懷風藻 (*Písň stesku*) z roku 751, která byla inspirována poezií tzv. Šesti dynastií (jap. *Rokučó* 六朝).

黒時代), protože za něj údajně docházelo k úpadku japonsky psané poezie.¹ Avšak k příklonu k čínsky psané poezii dochází již od poloviny období Nara. Takzvané „období temna“ bylo jen vyvrcholením procesu asimilace čínské kultury. Navíc japonská poezie v té době neskomírala, pouze nebyla oficiálním médiem užívaným na císařském dvoře. Z dlouhodobější perspektivy se jednalo o obohacení, které vedlo na konci devátého století k vytríbenějšímu stylu poezie *waka*.

Císař Saga se zasloužil také o rozšíření hmotného majetku císařské rodiny a privilegované skupiny dvořanů z jeho okolí. Dosáhl toho štědrými dary a rekultivací nových polí, která připadla do přímého vlastnictví císařského rodu. Tím vytvořil ekonomickou základnu pro silné císařské osobnosti v pozdějších obdobích. Zřídil také novou instituci na ochranu pořádku v hlavním městě zvanou *kebiši* 檢非違使 (policejní komisaři). Nutnost zavedení nového policejního orgánu, existujícího paralelně vedle původních, již nefunkčních statutárních institucí, svědčí o neutěšené situaci ve městě mimo větší císařský palác, co se týče bezpečnosti. Ani po potlačení kmenů Emiši a vzpoury císaře Heizeie, nevládl ve městě kýžený mír a klid. Přesto za Sagovy vlády a za jeho nástupců Džunny a Ninmjóa 仁明 (810-850, vládl 833-850)² alespoň nepropukaly spory představitelů aristokratických rodů a jejich různých frakcí na povrch. Císař Saga byl osobností, které se neodvažoval nikdo postavit, dokonce ani poté, co odstoupil z trůnu.

Ke konfrontaci sil došlo až po Sagově smrti v roce 842, během události označované jako *Džówa no hen* 承和の変 (Vzpoua éry Džówa). Když císař Saga zemřel, ztratil tehdejší následník trůnu, princ Cunesada 恒貞 (825-884), svého ochránce, který při něm stál i po smrti jeho otce, jímž byl císař

¹ Viz Konishi, Jin'ichi. *A History of Japanese Literature, Vol. 2*, str. 216.

² V případě Sagova ambiciózního syna Ninmjóa to platí jen do roku 840, kdy císař Saga umírá.

Džunna. Císař Ninmjó toho chtěl využít a jmenovat korunním princem svého syna, budoucího císaře Montokua 文徳 (827-858, vládl 850-858). Vznikly tak dvě frakce, jedna, která stála na straně Cunesady, zastoupená jeho důvěrníky Tomo no Kowaminem 伴健岑, Tačibana no Hajanarim 橘逸勢 (zemřel 842) a Fudžiwara no Aračim (787-843), a druhá na straně Montokua, zastoupená císařem Ninmjóem, vdovou po Sagovi, Tačibana no Kačiko 橘嘉智子 (786-850) a Fudžiwara no Jošifusou 藤原良房 (804-872). Dodnes není jasné, co se přesně událo, ale Kowamine s Hajanarim byli obviněni z pokusu o převrat, při němž chtěli údajně sesadit císaře Ninmjóa z trůnu a dosadit na něj prince Cunesadu. Celé to však pravděpodobně byl podvrh ze strany Fudžiwara no Jošifusy¹, který hodlal změnou korunního prince utužit svou moc.² Kowamine a Hajanari byli zatčeni a posláni do vyhnanství, princ Cunesada a dalších šedesát úředníků, kteří s ním byli spolčeni, přišli o své hodnosti a posty.³ Několik dnů po incidentu byl Montoku jmenován korunním princem.

Jmenování Montokua korunním princem znamenalo pro Jošifusu významné vítězství. Podařilo se tak realizovat záměr Jošifusowa otce Fujucugua, který provdal svou dceru Džunši (809-871) za tehdy ještě korunního prince Ninmjóa a Jošifusu nechal oženit s jednou z dcer císaře Sagy. Fujucugu však zemřel příliš brzy, v roce 826, Jošifusa tak ztratil nutné zázemí. Teprve vzpoura éry Džówa mu otevřela vrátka k nejvyšším metám. Ještě před tím, než Fujucuguův vnuk a Jošifusův synovec Montoku nastoupil v roce 850 na císařský trůn, rozhodl se Jošifusa pojistit si svou pozici dalším sňatkem. Provdal za Montokua svou dceru Meiši 明子 (829-900), která korunnímu

¹ Fudžiwara no Jošifusa se stal hlavou severní větve rodu Fudžiwara po Fujucugově smrti.

² Viz Shivley, Donald H. and McCullough, William H. (ed.) *The Cambridge History of Japan, Volume 2: Heian Japan*, str. 36.

³ Na celém incidentu je zajímavé, že se nejednalo o konfrontaci mezi různými rody, ale že zástupci obou stran byl vzájemně spřízněni. Hajanari byl bratranec Tačibana no Kačiko a Fudžiwara no Arači byl Jošifusovým strýcem.

princi ve stejném měsíci, kdy zemřel císař Ninmjó, porodila syna, budoucího císaře Seiwu 清和 (850-880, vládl 858-876). Montoku v té době již syna měl, byl jím šestiletý princ Koretaka 惟喬 (844-897), jehož matkou byla Šizuko 静子 (zemřela r. 866)¹, dcera Ki no Natory 紀名虎 (zemřel r. 847) a sestra Ki no Aricuneho 紀有常 (815-877). Avšak Jošifusa Montokua přesvědčil, aby korunním princem jmenoval mladšího Seiwu. To představovalo pro starodávňý rod Ki 紀 zdrcující porážku a zklamání z nenaplněných očekávání. Mnohé z tohoto sentimentu se dostalo i do *Příběhů z Ise*, v nichž Ki no Aricune i princ Koretaka vystupují.

Fudžiwara no Jošifusu tento tah přivedl na cestu za dalšími úspěchy. V roce 857 se stal nejvyšším ministrem (*dadžó daidžin* 太政大臣), dosáhl tedy nejvyšší možné funkce ve státní radě.² Když v roce 858 nastoupil jeho vnuk, nezletilý císař Seiwa, na trůn, stal se Jošifusa prakticky vládcem celé země. O osm let později v roce 866 se pak stal regentem (*seššó* 摂政). K funkci regenta mu opět dopomohl incident, který se neobešel bez pravděpodobně nespravedlivě obviněných. Během tohoto incidentu, který se zapsal do historie jako vzpoura Ótenmon (*Ótenmon no hen* 応天門の変), za záhadných okolností shořela vstupní brána do vládního paláce Čódóin, brána Ótenmon 応天門. Vrchní rada Tomo no Jošio 伴善男 (809-868) z toho obvinil svého největšího rivala, ministra zleva Minamoto no Makota 源信 (810-869), jenž byl v příbuzenském vztahu s Fudžiwara no Jošifusou. Tomo no Jošio přesvědčil Jošifusova bratra, ministra zprava Fudžiwara no Jošimihó 藤原良相 (813-867), aby dal Makota zatknout. Jošifusa okamžitě zareagoval a díky jeho intervenci byl Makoto propuštěn. Krátce nato se objevil nový svědek, který tvrdil, že ve skutečnosti bránu zapálil Tomo no

¹ Šizuko se objevuje v *Příbězích z Ise* jako starostlivá matka kněžky z Ise, ve slavné 69. epizodě.

² Post nejvyššího ministra býval obsazován jen výjimečně, po většinu japonské historie zůstával prázdný. Nejvyšší funkcí tak obvykle bývalo místo ministra zleva (*sadaidžin* 左大臣).

Jošio spolu s dalšími příslušníky rodů Tomo a Ki. Po ne příliš dlouhém vyšetřování byli Jošio a mnoho dalších členů rodin Tomo a Ki odsouzeni k vyhnanství a jiným trestům. Jošifusa se takto zbavil posledních starých aristokratických rodů¹, které se na vládě v zemi podíleli mnohem dříve, než se zakladatel rodu Fudžiwara, Nakatomi no Kamatari 中臣鎌足 (614-669) stal věrným rádcem císaře Tendžiho a připravil cestu pro své následovníky. Odstavením starých šlechtických rodů připravil Jošifusa prostor pro další posilování svých pozic. Ještě během vyšetřování Jošia a jeho soukmenovců byl Jošifusa jmenován regentem (*seššó*), přesněji regentem za nezletilého císaře Seiwu. Jednalo se o bezprecedentní situaci, protože regentem se do té doby ještě nestal žádný muž, který by nepocházel z císařské rodiny.

V roce 872, kdy zemřel, byl Jošifusa nejmocnějším mužem Japonska, měl větší pravomoci a více manévrovacích možností než císař, postrádal však syna, který by mohl v jeho díle pokračovat. Adoptoval tedy Fudžiwara no Motocuneho 藤原基経 (836-891), syna svého bratra Fudžiwara no Nagary 藤原長良 (802-856). Motocune se stal regentem ještě v roce 873, přestože císař Seiwa již dovršil dvacátý rok svého života a hodlal ve vládních záležitostech vystupovat samostatně. Avšak kvůli „špatnému zdravotnímu stavu a sérii špatných znamení, abdikoval v roce 875 ve prospěch sedmiletého Józeie.“² Seiwův syn, císař Józei 陽成 (868-949, vládl 876-884), byl po matce vnukem Fudžiwara no Nagary a tedy Motocuneho synovcem. Motocune se díky těmto okolnostem, jako Józeiův strýc

¹ Rod Ki odvozoval svůj původ od obávaného válečníka Takeuči no Sukuneho 武内宿禰, legendární postavy z přelomu 4. a 5. století. Příslušníci rodu Ki sloužili jamatským vládcům zprvu jako vojevůdci, později jako vysocí úředníci a hodnostáři. Z rodu Ki byla i matka císaře Kónina. Rod Tomo, známější spíše pod starším jménem Ótomo, byl původem také válečnický rod, jeho členové se podíleli na mnoha zámořských taženích bájných panovníků. Ke změně jména z Ótomo 大伴 na Tomo 伴 došlo, protože jméno císaře Džunny, když byl ještě princem, bylo také Ótomo.

² Op. cit. Shivley, Donald H. and McCullough, William H. (ed.) *The Cambridge History of Japan, Volume 2: Heian Japan*, str. 51.

z matčiny strany, stává znovu regentem. Z hlediska dějin literatury je ale zajímavá osoba Józeiovy matky, Fudžiwara no Takaiko 藤原高子 (842-910), která vystupuje na několika místech v *Příbězích z Ise*, a i v jiných dílech se o ní píše jako o ženě, která měla milostný poměr s básníkem Ariwara no Narihira.¹ Přestože je za Józeiova otce považován císař Seiwa, brzy po jeho smrti kolovaly na císařském dvoře legendy, že skutečným otcem byl právě Narihira.² Ať už byl jeho otcem kdokoli, Józei brzy regentu Monocunemu přerostl přes hlavu, vše nasvědčovalo tomu, že se jednalo o duševně vyšinutého jedince. Kronikáři se o jeho činech zmiňují jen střídavě a opatrně, ale jeho nezvyklé chování a psychopatické sklony nejspíš přehlednout ani nešly. Motocune na Józeiovy rozmazy často reagoval tím, že odmítal docházet do paláce a tím komplikoval důležitá rozhodnutí.³ Když pak Józei zavraždil jednoho ze svých poddaných, Motocune vyhnal ode dvora jeho zhýralé společníky a přinutil císaře, aby abdikoval. Dosadil místo něj na trůn postaršího syna císaře Ninmjóa, Kókóa 光孝 (830-887, vládl 884-887).

Důvody, proč si Motocune zvolil Kókóa a ne jednoho z Józeiových mladších sourozenců, jež by mohl plně ovládat, nejsou jasné. Císař Kókó byl již ve vysokém věku a s Motocunem byl spřízněn jen vzdáleně, byli to bratřenci z matčiny strany. Objevují se dokonce názory, že ho vybral „pro jeho inteligenci a bezúhonnost,“⁴ ale ještě před Kókóovým nástupem na trůn Motocuneho bezdětná nevlastní sestra Jošiko 淑子 (838-906), adoptovala jednoho z císařových synů, budoucího císaře Udu 宇多 (867-931, vládl 887-897). Během rozhodování o tom, koho zvolit na Józeiovo místo, měla vliv

¹ O vztahu Narihiry a Takaiko se píše například ve *Velkém zrcadle (Ókagami 大鏡)*, nejslavnějším díle subžánru *rekiši monogatari* (historické příběhy) z poloviny 11. století.

² Více o tomto tématu viz dále v kapitole věnované rozboru epizod *Příběhů z Ise*.

³ O Józeiově vládě a jeho skutcích pojednává poslední císařská kronika, *Sandai džicuroku 三代実録 (Pravdivé záznamy o třech generacích)* z roku 901.

⁴ Op. cit. Shivley, Donald H. and McCullough, William H. (ed.) *The Cambridge History of Japan, Volume 2: Heian Japan*, str. 53.

pravděpodobně právě Motocuneho sestru Jošiko.¹ Navíc Kókó nebyl příliš konfliktní osobností, Motocune tedy mohl uplatňovat svou moc nadále, jako by byl jeho regentem. Důkazem toho, že Kókó neměl příliš velké ambice, je skutečnost, že ještě před svým jmenováním císařem, degradoval své syny do pozice obyčejných dvořanů. Kókóova vláda byl krátká a v roce 887, kdy ležel na smrtelném loži, nebylo stále rozhodnuto o tom, kdo bude následníkem trůnu. Motocune se ale nakonec na nátlak své sestry Jošiko rozhodl pro jejího adoptivního syna Udu, který byl opětovně povýšen do hodnosti prince a jmenován následníkem trůnu. Ve stejný den se pak ujal trůnu jakožto nový císař. Jedním z prvních aktů, které Uda provedl, bylo jmenování Motocuneho regentem. Tentokrát však regentem za dospělého císaře, tzv. *kanpaku* 関白, což byla v japonských dějinách zcela nová funkce přibližující regenta téměř na roveň císaři.

Jmenování Motocuneho regentem však vyvolalo kontroverzní spor. V Udově dekretu, který sepsal učenec Tačibana no Hiromi 橘広相 (837-890), byl Motocune označen termínem, jenž byl v čínských pramenech používán pouze pro ministry, kteří měli jen nominální funkci.² Na tuto skutečnost upozornil Motocuneho přívrženec Fudžiwara no Sukejo 藤原佐世 (zemřel r. 898). Vzniklý spor rozdělil po dobu sedmi měsíců dvůr na dva tábory, které mezi sebou vedly vzrušené debaty o skutečném významu použitého termínu. Motocune se v období těchto roztržek neukazoval u dvora a znemožňoval tak plynulý chod administrativy stejně jako v době Jozeiovvy vlády.³ Celá

¹ O tom, jak tehdejší politická rozhodnutí ovlivňovaly sestry a matky „mocných“ Fudžiwarů viz Adolphson, M., Kamens, E., Matsumoto, S. (ed.) *Heian Japan, Centres and Peripheries*, str. 15-32.

² Jednalo se o termín *acheng* 阿衡, japonsky *akó*, odtud i název celého incidentu *Akó džiken* 阿衡事件 (incident Akó). Spojení termínu *acheng* s titulem *kanpaku* mohlo být interpretováno jako akt, v němž je Motocunemu naznačováno, že u císařského dvora již jeho pomoci nebude třeba.

³ Viz Shively, Donald H. and McCullough, William H. (ed.) *The Cambridge History of Japan, Volume 2: Heian Japan*, str. 54.

kontroverze skončila prohrou Hiromiho strany, která se neobešla bez následných perzekucí. Navíc císař byl přinucen omluvit se a vymazat problematický termín ze jmenovacího dekretu. Čtyři měsíce po vynucené omluvě pak Motocune provdal za Udu svou dceru Onši 隱子 (872-907) a tím korunoval svůj triumf nad mladým císařem.¹

Jedním z prvních, kdo kritizoval Motocuneho za jeho nepřiměřené jednání v případě Tačibana no Hiromiho, byl významný učenec a básník Sugawara no Mičizane 菅原道真 (845-903). Touto kritikou si získal přízeň císaře Udy, který hledal vhodného ochránce mimo okruh příslušníků severní větve rodu Fudžiwara. Když pak v roce 891 Motocune zemřel, mohl se konečně císař Uda chopit vlády sám, protože Motocuneho syn Fudžiwara no Tokihira 藤原時平 (871-909) byl ještě příliš mladý a nikdo jiný z Fudžiwarů neměl dostatečně velký vliv na to, aby mu v jeho rozhodnutích bránil. Císař Uda začal posilovat pravomoci „císařského archivu“ a výrazným způsobem zmnožil počet pozemků patřících přímo císařské rodině. Do vysokých úřadů jmenoval příslušníky méně významných rodu², nebo rodů, které se tradičně věnovaly čínské vzdělanosti, mezi něž patřil například Sugawara no Mičizane. Mičizaneho kariéra byla, vzhledem k tomu, že byl jen příslušníkem střední šlechty, závrtná a brzy vyvolávala závist a nevoli u ostatních úředníků.³ V roce 896, kdy Mičizane za Udu provdal dokonce jednu ze svých dcer, dosáhl hodnosti středního rady (*čúnagon* 中納言) a v době Udovy abdikace byl již čestným vrchním radou (*gondainagon* 權大納言). Císař Uda

¹ Je pravděpodobné, že celý incident byl Motocunemu jenom záminkou k tomu, aby odstranil Tačibana no Hiromiho z vysoké politiky. Hiromiho dcera byla Udovou manželkou, s níž měl císař již dvě děti. Hiromi proto pro Motocuneho představoval nebezpečného soka ve vlivu na císaře. Sňatkem své dcery Onši s Udou si pojistil svou dominanci a zároveň mohl očekávat, že se Onši narodí vhodný potomek, který by se ujal trůnu po Udovi. K tomu však nedošlo, protože Onši byla bezdětná. Nezaměřovat s její jmenovkyní, také z rodu Fudžiwara, která byla matkou císaře Suzakua.

² Byli mezi nimi i příslušníci jižní větve (*nanke*) rodu Fudžiwara, kteří už nebyli z hlediska vyšší politiky tolik nebezpeční.

³ Viz Borgen, Robert. *Sugawara no Michizane and the Early Heian Court*, 197-253.

abdikoval ve prospěch svého dvanáctiletého syna Daiga 醍醐 (885-930, vládl 897-930), který byl již dříve na Mičizaneho radu vybrán za korunního prince, protože nebyl v příbuzenském svazku s postupně sílícím Fudžiwara no Tokihirou.¹ V době abdikace Uda pověřil Tokihiru a Mičizaneho, aby mladičkému císaři napomáhali a věrně sloužili rovným dílem. Byly jim v podstatě uděleny stejné pravomoci, jaké míval dříve regent. Tokihira byl ale oproti Mičizanemu vždy ve všem o krok napřed, to se týkalo obzvláště získávání dvorských hodností a titulů. Přesto, když se v roce 899 Tokihira stal ministrem zleva (*sadaidžin*) a Mičizane ministrem zprava (*udaidžin*), jednalo se o nejvyšší metu, jaké kdy člen rodu Sugawara dosáhl.²

Je otázkou, proč se císař Uda zřekl trůnu, ale jako nejpravděpodobnější připadá úvaha, že se jednalo o „politický tah se záměrem posílit svou vlastní pozici a pozici svého dědice.“³ Fudžiwara no Tokihira však poměrně brzy začal projevat své politické nadání. Uvědomoval si, že Mičizane jakožto účinný nástroj císařské moci stojí v cestě k znovuzískání kontroly nad císařským rodem. Vhodná příležitost k jeho odstranění se naskytla v roce 901, kdy Uda a císař Daigo navrhli Mičizanemu, aby se císařovým věrným rádčem stal jenom on. Tento krok by vedl k zmaření veškerých Tokihirových plánů. Přestože Mičizane ve vsí skromnosti tuto nabídku odmítl, Tokihira nelenil a obvinil jej z toho, že chce spolu s Udou císaře Daiga odstranit, aby jej nahradili jiným Udovým synem, jehož chotí byla Mičizaneho dcera. Císař Daigo této pomluvě uvěřil a okamžitě Mičizaneho poslal do vyhnanství do Dazaifu 大宰府 na ostrově Kjúšú. Uda, který tou dobou již vstoupil do mnišského řádu, přišel za Mičizaneho orodovat, ale nebyl ani vpuštěn do paláce. Nespravedlivě obviněný Mičizane se

¹ Je ale nutno podotknout, že po smrti Daigovy matky jej adoptovala Fudžiwara no Onši, Motocuneho dcera a tedy Tokihirova sestra.

² Ministr zleva byl za běžných okolností, kdy nebyl zvolen nejvyšší ministr, nejdůležitějším postem ve státní radě. Ministr zprava následoval hned za ním.

³ Op. cit. Shivley, Donald H. and McCullough, William H. (ed.) *The Cambridge History of Japan, Volume 2: Heian Japan*, str. 57.

v Dazaifu trápil žalem a nakonec v roce 903 na stejném místě i zemřel.¹

Brzy po Mičizaneho smrti se v hlavním městě a na císařském dvoře začaly dít věci, které připomínaly řádění zatrpklého ducha prince Sawary z konce 8. století. Série různých pohrom a úmrtí z okruhu Fudžiwara no Tokihiry nenechávaly nikoho z tehdejších dvořanů na pochybách, že se jedná o mstu nespravedlivě obviněného Mičizaneho. Před duchem prince Sawary se císařský dvůr chránil přestěhováním hlavního města, mstivého ducha Mičizaneho se podařilo pacifikovat až jeho deifikací ve čtyřicátých a později osmdesátých letech 10. století, kdy byl Mičizane prohlášen za „Nebeské božstvo“ (Tenman 天満 nebo též Tendžin 天神) a začal být uctíván jako bůh učenosti.²

Doba Udovy a Daigovy vlády je zajímavá i z hlediska literární historie. Jako jeden z prostředků, jak se alespoň symbolicky vymanit z moci Fudžiwarů a navrátit moc do rukou císaře, byly básnické soutěže, tzv. *utaawase* 歌合.³ Básnické soutěže byly oficiálním návratem poezie *waka* na císařský dvůr a o navázání na tradici z dob, kdy císařové a císařovny vládli samostatně bez vměšování ze strany rodu Fudžiwara.⁴ Skončilo tak takzvané „období temna“, kdy v popředí zájmu stála čínská poezie.⁵ Čínská i japonská poezie koexistovaly vedle sebe vždy

¹ Viz Borgen, Robert. *Sugawara no Michizane and the Early Heian Court*, 270-304, nebo Tokoro, Isamu. *Sugawara no Mičizane no džicuzó*, str. 111-146. Rozbor básní, které složil v těchto důležitých okamžicích svého života viz Fudžiwara, Kacumi. *Sugawara no Mičizane, Šidžin no unmei*, str. 237-260.

² Podrobnější popis Mičizaneho deifikace viz Borgen, Robert. *Sugawara no Michizane and the Early Heian Court*, 307-336, nebo Tokoro, Isamu. *Sugawara no Mičizane no džicuzó*, str. 49-62.

³ Básnické soutěže představovaly klání, při nichž spolu soupeřily vždy dvě skupiny básníků/dvořanů (levá a pravá strana) v kompozici japonských básní na dané téma. Téma většinou stanovil sám císař.

⁴ Myšlena je tím hlavně doba císaře Tenmua a jeho nástupkyně císařovny Džitó, kdy působil nejslavnější básník archaického období, Kakinomoto no Hitomaro 柿本人麻呂, který často pěl ódy a eulogie na členy císařské rodiny.

⁵ Jak už bylo uvedeno, japonská poezie se skládala i v této době. Nebyla ale vyžadována při oficiálních banketech a jiných událostech.

a zvláště japonská poezie přijímala podměty z poezie čínské. Avšak teprve za císaře Udy a jen díky básnickým soutěžím se japonská poezie na císařském dvoře dostala na roveň s čínskou, alespoň co se její prestiže týče. Vyvrcholením tohoto procesu pak bylo sestavení první císařské básnické antologie *Kokinwakašú* 古今和歌集 (*Sbírka starých a současných japonských básní*) v roce 905 za císaře Daiga.¹

V době vlády císaře Daiga je spatřován zlatý věk japonské klasické literatury, ale z hlediska politického neměl zpočátku Daigo tolik volnosti jako jeho předchůdce císař Uda. Fudžiwara no Tokihira si po odstranění Sugawara no Mičizaneho mohl post císařova „rádce“ nechat sám pro sebe. Po vzoru svých předchůdců se tak vypracoval na nejmocnějším muže v zemi. V roce 909 však zemřel a hlavou severní větve Fudžiwarů se stal jeho bratr Fudžiwara no Tadahira 藤原忠平 (880-849). Tadahira nebyl tak autokratickou osobností jako Tokihira a nevyvíjel na císaře Daiga takový nátlak, což mu umožňovalo větší nezávislost. Po Tokihirově smrti se z ústraní vrátil i excísař Uda, který opětovně získal vliv na politiku díky tomu, že jeho dcera byla provdána právě za Tadahiru. Ovšem i Tadahira posílil moc severní větve rodu Fudžiwara. Když zemřel císař Daigo podařilo se mu dosadit na trůn svého synovce a zároveň Daigova syna, císaře Suzakua 朱雀 (923-952, vládl 930-946). Ve stejném roce, tedy 930, se nechal jmenovat regentem (*seššó*) a v roce 941 dokonce regentem za dospělého císaře (*kanpaku*). Nejvyšší vládní pozice navíc obsadil svým bratrem a svými syny. Tadahira provedl během svého působení několik reforem, které sice vedly k odklonění od statutárního systému, ale výrazně posílily státní pokladnu. Mnohá z jeho opáření svědčila o tom, že znal a bedlivě sledoval dění v provinciích.² Ostatně

¹ V této souvislosti je nutné dodat, že podnět k sestavení císařské antologie dal Fudžiwara no Tokihira, který čínské poezii příliš neholdoval, zvláště když jeho hlavním rivalem byl Sugawara no Mičizane. Mičizane je dodnes považován za nejlepšího čínsky píšícího japonského básníka vůbec.

² Viz Adolphson, M., Kamens, E., Matsumoto, S. (ed.) *Heian Japan, Centres and Peripheries*, str. 35.58.

právě ve vzdálených provinciích došlo k několika událostem, které ohrožovaly další existenci centrální vlády.

Ve východních provinciích propukl ve třicátých letech 10. století spor mezi členy rodu Taira 平, který odvozoval svůj původ od císaře Kanmua a jehož zástupci vlastnili na východě značná území. V roce 939 nejsilnější z nich, Taira no Masakado 平将門 (zemřel r. 940), si podrobil úřad guvernéra provincie Hitači 常陸 a postupně získal kontrolu nad dalšími provinciemi, do jejichž čela dosadil své zástupce. Masakado se pak dokonce prohlásil za „nového císaře“ (*šinnó* 新王) na území, do něhož spadaly východní provincie. Císařský dvůr proti němu vypravil vojenskou výpravu, ale než se ta k němu stačila dostat, byl Masakado v roce 940 poražen a zabit svým bratrancem Taira no Sadamorim 平貞盛¹ a provinčním generálem Fudžiwara no Hidesatem 藤原秀郷.

Koncem roku 939 se objevila nová hrozba pro hlavní město. Bývalý úředník z provincie Ijo 伊予, Fudžiwara no Sumitomo 藤原純友 (zemřel r. 941), tehdy kolem sebe shromáždil tlupy pirátů, s nimiž podnikal útoky na přístavy a lodě, které dovážely výnosy ze západních provincií do hlavního města. To samozřejmě Tadahirovi a celému císařskému dvoru značně komplikovalo život. Teprve díky vojenské výpravě vyslané dvorem v roce 941 a díky zradě ze strany některých pirátů se podařilo Sumitoma porazit.² Po zklidnění situace v provinciích se Tadahira mohl opět věnovat problémům na císařském dvoře, kde dominovala jeho sestra Onši, matka císaře Suzakua. Té se v roce podařilo přesvědčit bezdětného císaře Suzakua, aby se vzdal trůnu ve prospěch svého mladšího

¹ Za svůj čin byl Taira no Sadamori ověnčen mnoha poctami. Zasloužil se o věhlas tohoto rodu u dvora. Svůj původ od něj odvozoval jeho nejslavnější zástupce, Taira no Kijomori 平清盛 (1118-1181).

² Během Masakadovy a Sumitomovy rebelie, zvláště té Masakadovy, se tvoří nezávislé ozbrojené družiny (*bušidan* 武士団), vzniklé na základě rodinných vazeb a společných regionálních zájmů. Z těchto družin se koncem 11. století formovala budoucí vojenská šlechta.

bratra. Ten nastoupil na trůn o dva roky později jako císař Murakami 村上 (926-967, vládl 946-967).

Císař Murakami jevil snahu získat kontrolu nad státními příjmy a obnovit bezpečnost v provinciích a hlavním městě, ale většina jeho pokusů o reformy byla neúspěšná. Mnoho z jeho činů vedlo spíše k dalšímu rozrušení statutárního systému. Přestože po Tadahirově smrti v roce 949 se nepodařilo obnovit regentství, Tadahirovi synové se uchýlili k osvědčené praxi provdávání svých dcer, přesněji řečeno dávání svých dcer do služeb císaře. Nejúspěšnější v tomto ohledu byl Fudžiwara no Morosuke 藤原師輔 (908-960), jehož dcera Anši 安子 (927-964) porodila císaři Murakamimu tři syny, prince Tamehiru 為平 (952-1010) a budoucí císaře Reizeie 冷泉 (950-1011, vládl 967-969) a En'júa 円融 (959-991, vládl 969-984).¹ Reizei byl jmenován korunním princem již dva měsíce po jeho narození, ale protože byl pravděpodobně mentálně postižený, usilovala Anši spolu s císařem Murakamim o to, aby se následníkem trůnu stal jejich druhorozený, princ Tamehira. Reizeie se jim však nahradit nepodařilo a poté, co se Tamehira oženil s dcerou Minamoto no Takaakiry 源高明 (914-983), který byl synem císaře Daiga, Fudžiwarové jeho nominaci odmítali. Na trůn tedy nastoupil Reizei a korunním princem byl jmenován budoucí císař En'jú.

V době Reizeiova jmenování císařem byl po smrti Morosukeho vůdčí osobností rodu Fudžiwara jeho starší bratr Fudžiwara no Sanejori 藤原実頼 (900-970), který zastával funkci ministra zleva. Ve stejném roce (967) byl sice jmenován regentem, a tak zahájil po sto let nepřerušenu linii Fudžiwarských regentů, ale možnou hrozbu pro další osudy jeho rodu představoval Minamoto no Takaakira. Ministr zprava a později ministr zleva, Minamoto no Takaakira, byl tchánem potenciálního následníka trůnu prince Tamehiry a sám jako syn

¹ Viz Shivley, Donald H. and McCullough, William H. (ed.) *The Cambridge History of Japan, Volume 2: Heian Japan*, str. 62.

císaře by mohl Fudžiwarý vyřadit ze hry o to, kdo bude dalším regentem, přestože k něčemu takovému nic nenasvědčovalo. Příležitost k jeho odstranění poskytl incident z roku 969 označovaný jako tzv. vzpoura éry Anna (*Anna no hen* 安和の変). Důležitou roli v tomto incidentu sehrál Minamoto no Micunaka 源満仲 (912-997), jehož otec bojoval v bitvách proti Masakadovi a Sumitomovi.¹ V hlavním městě sloužil postupně v různých vojenských funkcích a pravděpodobně si chtěl v této oblasti zajistit dominantní místo. Obvinil proto svého hlavního rivala Minamoto no Curanua, z jiné větve rodu, který byl shodou okolností Takaakirovým příbuzným, z pokusu o státní převrat. Takaakira při něm prý měl v úmyslu dosadit na trůn svého zetě prince Tamehiru, za což byl Fudžiwarý okamžitě odsouzen k vyhnanství na Kjúšú, stejně jako kdysi další oběť Fudžiwarů, Sugawara no Mičizane.²

Vyhoštěním Minamoto no Takaakiry se Fudžiwarové zbavili posledního potenciálního rivala, který by mohl ohrozit jejich dominanci na císařském dvoře. Několik měsíců po Takaakirově odchodu do vyhnanství císař Reizei na nátlak Morosukeho syna Fudžiwara no Koretady 藤原伊尹 (924-972) abdikoval. Ve stejný den, kdy na trůn nastoupil císař En'jú, byl korunným princem jmenován syn Koretadovy dcery Kaiši (945-975) a císaře Reizeie, budoucí císař Kazan 花山 (968-1008, vládl 984-986). Rok po En'júově nástupu na trůn zemřel regent Sanejori, takže i instituce regenta přešla do rukou Fudžiwara no Koretady. Avšak Koretada si svou funkci užil jen čtyři roky, protože v roce 972 umírá. Jeho nástupcem se stal jeho bratr Fudžiwara no Kanemiči 藤原兼道 (925-977), přestože byl celý císařský dvůr přesvědčen o tom, že hlavou severní větve se měl stát Koretadův nejmladší bratr, Fudžiwara no Kaneie 藤原兼家 (929-990). Kaneie byl Murakamiho i Reizeiovo oblíbencem a po

¹ Minamoto no Micunaka pocházel z rodu, který odvozoval svůj původ od císaře Seiwy. Vojevůdci z jeho pokolení později stáli u zrodu Kamakurského šógunátu.

² Viz Shively, Donald H. and McCullough, William H. (ed.) *The Cambridge History of Japan, Volume 2: Heian Japan*, str. 63.

žebříčku dvorských hodností stoupal mnohem rychleji, než jeho straší bratr Kanemiči. Avšak jejich schopná sestra Anši před svou smrtí předala Kanemičimu závěť, v níž vyjádřila přání, aby se Koretadovým následníkem stal právě on. Císař En'jú, který měl svou matku Anši ve velké vážnosti, proto jmenoval regentem Kanemičiho, přesně jak stálo v závěti. Kanemiči byl povýšen zcela nečekaně, při svém závratném postupu vzhůru přeskočil kromě Kaneieho dalších pět hodnostářů.

Kanemiči vládl ve spolupráci se svým bratrancem, Sanejoriho synem Fudžiwara no Joritadou 藤原頼忠 (924-989). Sňatkem své dcery s císařem chtěl upevnit svou pozici, ale plány mu zkřížila jeho vlastní smrt v roce 977. Ale ještě než zemřel, dělal všechno proto, aby Kaneiemu zabránil v získání pozice regenta. Dokonce jej odvolal z tehdejšího úředního postu na mnohem nižší místo. Pravděpodobně se mstil za dávné křivdy, které utrpěl, když byl Kaneie císařovým a Sanejoriho oblíbencem.¹ Ať už byly důvody jakékoli, regentem byl jmenován Joritada. Po Kanemičiho smrti vycházel Joritada, který postrádal přímou příbuzenskou vazbu na císaře, s Kaneiem velmi dobře. V roce 978 jej dokonce jmenoval ministrem zprava. Avšak ambiciózní Kaneie, jehož dvě dcery Čóši 超子 (zemřela 982) a Senši 詮子 (962-1001), porodily svým císařským manželům Reizeiovi a En'júovi vhodné kandidáty na post budoucího císaře, usiloval o pozici regenta. To se mu částečně podařilo, když En'jú pod Kaneieho tlakem uvolnil trůn císaři Kazanovi a jmenoval svého syna, budoucího císaře Ičidžóa 一条 (980-1011, vládl 986-1011), kterého porodila Kaneieho dcera Senši, korunním princem.

Na svůj triumf si však Kaneie musel dva roky počkat, přestože regent Joritada již v politických záležitostech aktivně nevystupoval. Vlády v zemi se mezitím ujali Kazanův strýc Fudžiwara no Jošičika (957-1008), který byl sice synem mocného Koretady, ale regentského titulu nedosáhl, a

¹ Viz tamtéž, str. 64-65.

poměrně schopný dvořan Fudžiwara no Korešige (953-989). Během své krátké vlády se snažili řešit vzrůstající ekonomické problémy způsobené neřízeným rozšiřováním počtu vrchnostenských statků (*šóen*), ale po nečekané Kazanově abdikaci spolu se svým panovníkem vstoupili do buddhistického řádu. Za odstoupením císaře Kazana z trůnu stál pravděpodobně opět Kaneie¹, který nejspíš využil císařova smutku ze ztráty jeho milé dvorní dámy.² Na uvolněný císařský trůn nastoupil konečně Ičidžó a Kaneie se stal regentem, od Jošifusových časů první Fudžiwara, jenž byl zároveň císařovým dědem. Několik měsíců po nástupu Ičidžóa na trůn byl další z jeho vnuků, budoucí císař Sandžó 三条 (976-1017, vládl 1011-1016), jmenován korunním princem. Sandžó byl synem Kaneiho dcery Čóši, která jej porodila císaři Reizeiovi. Za korunního prince Sandžóa pak provdal další ze svých dcer, která byla zároveň jeho tetou. Tímto dosáhl největšího triumfu v dějinách severní větve rodu Fudžiwara. Ve své vysoké pozici se Kaneie choval nelítostně a s císařem zacházel doslova jako s loutkou. Byl skutečným a navíc neomezeným vládcem celého Japonska.

Když Kaneie v roce 990 smrtelně onemocněl, funkce regenta přešla automaticky do rukou jeho nejstaršího syna Fudžiwara no Mičitaky 藤原道隆 (953-995), aniž by to prošlo jednáním státní rady. Předávání funkce regenta v Kaneieho rodinné větvi již bylo bráno jako samozřejmost. Mičitaka se po vzoru Kaneieho snažil upevnit své vazby s císařským rodem, jeho dcera Teiši 定子 (976-1001) byla jmenována císařovou hlavní manželkou. Mičitaka však trpěl alkoholismem a vládu v zemi přenechal svému nejoblíbenějšímu synovi Fudžiwara no Korečikovi 藤原伊周 (974-1010). Přes tuto skutečnost byl po Mičitakově smrti regentem stanoven smrtelně nemocný

¹ Tím, kdo konkrétně přesvědčil císaře Kazana k abdikaci, byl Kaneieho syn Fudžiwara no Mičikane 藤原道兼 (961-995). Viz tamtéž, str. 66.

² Tklivé podání Kazanova odchodu do ústraní lze najít v historickém příběhu *Ókagami*. Viz McCullough, Helen Craig. *Ókagami, The Great Mirror*, str. 80-82.

Fudžiwara no Mičikane, Mičitakův bratr, který se osvědčil již při abdikaci císaře Kazana. Ale po více než týdnu ve svém úřadě Mičikane zemřel a o tom, kdo se ujme uvolněného místa, se rozhodovalo mezi Korečikou a Mičikaneho mladším bratrem Fudžiwara no Mičinagou 藤原道長 (966-1027).

Korerečika, přestože byl o osm let mladší, zastával vyšší úřad než Mičinaga. Ovšem na rozhodnutí císaře Ičidžóa měly největší vliv mocné ženy, které hájily přednosti svých favoritů. Na Korečikově straně stála jeho sestra Teiši, která byla císařovou chotí, a Mičinagu podporovala císařova matka Senši, která byla pro změnu sestrou Mičinagy. Větší nátlak vynaložila nejspíš Senši, protože roku 995 tři dny po Mičikaneho smrti byl úřad svěřen Mičinagovi, který tak ovládl politiku na dlouhých třicet let. Mičinagovo jmenování však nevyřešilo otázku sílícího nepřátelství mezi oběma kandidáty. Osudovou chybu udělal sám Korečika, když ve stejném roce ze žárlivosti provedl ozbrojený útok proti excísaři Kazanovi, který mu údajně docházel za jeho milenkou. Excísař naštěstí neutrpěl žádná zranění a útočníkovi odpustil, protože se ve skutečnosti zrovna vracel od sestry Korečikovy milenky.¹ Mičinaga přesto zahájil rozsáhlé vyšetřování a Korečika byl obviněn z různých nepravostí, mezi něž patřilo například údajné používání černé magie proti Senši, provádění esoterických buddhistických praktik, které byly určeny jen členům císařského rodu apod.² Za tyto činy byl pak spolu s dalšími nepohodlnými dvořany odeslán do vyhnanství na ostrov Kjúšú, stejně jako kdysi Sugawara no Mičizane nebo Minamoto no Takaakira. V roce 977 se díky vyhlášení všeobecné amnestie mohl vrátit zpět do hlavního města, ale nikdy už u dvora nedosáhl svého výjimečného postavení.

¹ Přestože již dávno složil řeholní slib a styku se ženami se měl vyhýbat.

² Viz Shively, Donald H. and McCullough, William H. (ed.) *The Cambridge History of Japan, Volume 2: Heian Japan*, str. 68.

Ve chvíli, kdy Mičinaga odstranil svého posledního rivala, mohl se plně soustředit na posílení své rodové linie a díky dobře volené sňatkové politice ovládnout císařský dvůr ve větší míře než Kaneie. Jistou překážku v jeho plánech ale představovala císařovna Teiši, která v roce 999 porodila císaři Ičidžóovi syna, přestože se po odchodu Korečiky do vyhnanství stala mniškou. Mičinaga zareagoval včas a ještě před narozením Teišiho dítěte císaře oženil za svou nejstarší dceru Šóši 彰子 (988-1074). Aby své dceři zajistil stejné pocty, jakých se dostávalo císařovně Teiši, byla i Šóši jmenována císařovnou. Byl pro ni vytvořen nový termín *čúgú* 中宮, jenž tak stál vedle staršího termínu *kógó* 皇后, který nosila císařovna Teiši. Dvorní dámy obou císařoven mezi sebou soupeřily, což se projevilo i v rovině kulturní. Vznikly díky tomu dva literární salóny, které produkovaly poezii a prozaická díla vynikající úrovně.¹ V roce 1011, kdy císař Ičidžó abdikoval ve prospěch císaře Sandžóa, měla s ním císařovna Šóši již dva syny, přičemž starší z nich, pozdější císař Goičidžó 後一条 (1008-1036, vládl 1016-1036), se stal korunním princem. Teišin syn, o něhož po její smrti v roce 1001 císařovna Šóši pečovala jako o vlastního, se následníkem trůn stát nemohl, protože za ním nestal žádný vlivný patron jako za Goičidžóem.

Nový císař Sandžó nebyl Mičinagovým oblíbencem, protože k němu necítil bezprostřední rodinné pouto.² Ještě jako korunní princ se totiž oženil se Seiši 継子 (972-1015), dcerou Mičinagova bratrance Fudžiwara no Naritokiho 藤原濟時 (941-995), která císaři porodila čtyři syny včetně nejstaršího prince Acuakiry 敦明 (994-1051). Prozíravý Mičinaga ale několik let před Sandžóovým nástupem na trůn budoucího

¹ Soupeření mezi těmito salony se odráží i v tvorbě dvou nejlepších spisovatelek této doby. V družině císařovny Teiši (známé též jako Sadako) působila Sei Šónagon 清少納言, autorka *Důvěrných sešitů* (*Makura no sóši* 枕草子), a na dvoře císařovny Šóši (známé též jako Akiko) byla literárně činná autorka *Příběhu o princích Gendžim* Murasaki Šikibu 紫式部.

² Sandžóova matka, Mičinagova sestra Čóši, byla v době jeho jmenování císařem již po smrti. Sandžó pravděpodobně cítil, že se může z Mičinagova vlivu vymanit.

císaře oženil se svou dcerou Kenši 妍子 (994-1027). Později, přestože mladičká Kenši císaři Sandžóovi nedala zatím ani jednoho potomka, byla jmenována císařovnou (*čúgú*). Teprve o dva měsíce později a za ponižujících podmínek byl titul císařovny (*kógó*) udělen i Naritokiho dceři Seiši. Na Sandžóa byl po celou dobu jeho vlády vyvíjen nátlak, aby abdikoval, ale císař vytrvale vzdoroval, přestože postupně ztrácel zrak. V roce 1016 však nátlaku podlehl, když mu Mičinaga slíbil, že princ Acuakira bude jmenován korunním princem. Když ale na trůn nastoupil Mičinagův osmiletý vnuk Goičidžó, Acuakirovy vyhlídky na to, že se někdy stane císařem, byly mizivé. Navíc o rok později zemřel i jeho otec, císař Sandžó, tak se titulu následníka trůnu vzdal a stáhl se do ústraní s titulem vyhrazeným pro excísaře.¹ Novým korunním princem se pak stal budoucí císař Gosuzaku 後朱雀 (1009-1045, vládl 1036-1045), který byl stejně jako Goičidžó syn Šóši a Mičinagův vnuk.²

V dalších letech, kdy prakticky na všech postech ve státní radě byli jen Mičinagovi blízcí příbuzní, pokračoval tento potomky obdařený státník v praktikování plánované sňatkové politiky. V roce 1018 jmenoval svou devatenáctiletou dceru Iši 威子 (999-1036) císařovnou (*čúgú*) a manželkou jejího vlastního synovce císaře Goičidžóa, kterému v té době bylo jen deset let. Goičidžó tak byl zároveň Mičinagovým vnukem i zetěm. O tři roky později vznikl stejně komplikovaný vztah, když provdal svou další dceru Kiši 嬉子 (1007-1025) za korunního prince, budoucího císaře Gosuzakua. Prosperitu svého rodu zajistil ale také svým mužským potomkem, Fudžiwara no Jorimičim 藤原頼通 (922-1036), kterého za bezprecedentních okolností jmenoval do vysoké vládní funkce již ve věku osmnácti let. V roce 1017 mu již přenechal regentský úřad a

¹ Jeho jméno od té doby znělo Koičidžóin 小一条院 a později se oženil s další z mnoha Mičinagových dcer. Přídomek „in“ 院 byli označováni odstoupivší císaři.

² Viz Shively, Donald H. and McCullough, William H. (ed.) *The Cambridge History of Japan, Volume 2: Heian Japan*, str. 70.

v roce 1019 složil Mičinaga ze zdravotních důvodů řeholní slib. V ovlivňování vysoké politiky však pokračoval až do své smrti v roce 1027.

Svého mimořádného úspěchu dosáhl Mičinaga díky tomu, jak se dokázal vypořádat se svými protivníky. Byl nelítostný a nevypočitatelný stejně jako jeho předchůdci. Za mnohé mohl vděčit také podpoře své hlavní manželky Minamoto no Rinši 源倫子 (964-1053), jejíž kontakty a ekonomická síla její rodiny mu umožnily získat potřebný vliv na císařském dvoře. Mičinagovu největší devizou však byly jeho dcery, kterých měl s různými manželkami celkem osm.¹ Byla to jejich schopnost dát v pravý čas mužského potomka, co přivedlo Mičinagu k ovládnutí celého císařského dvora. Mičinaga využil zkušeností svých předchůdců, kteří svými dobře volenými sňatky svých dcer a sester dokázali využít každé příležitosti k tomu, aby mohli posílit svou moc. Neméně významnou roli pak sehrály samotné dívky, když jakožto manželky či matky korunních princů a císařů umně manévrovaly a ovlivňovaly důležitá rozhodnutí svých synů a manželů. Přestože předcházející stránky mohly působit jako komplikovaný propletenec často se opakujících událostí, mělo by z nich být zřejmé, že cesta k úspěchu severní větve rodu Fudžiwara byla umožněna díky dobře promyšlené sňatkové politice jejich vůdců, kteří se učili z chyb svých předchůdců. Mičinagův úspěch nemá v japonských dějinách obdoby, pouze on mohl rozhodovat o osudu každého poddaného, neurozeného i urozeného. Dokonce ani císař, pokud se mu znelíbil, si nemohl být jistý svou pozicí. Není proto divu, že takto mocný člověk svým současníkům imponoval. Navíc, protože byl i štedrým patronem umění, je jeho doba považována za vyvrcholení klasického období. Není tudíž asi ani překvapením, že nejvelkolepější dílo klasické japonské literatury vzniklo za jeho podpory. Autorka *Příběhu o princích Gendžim*, Murasaki Šikibu, byla Mičinagovi za mnohé zavázána

¹ Kromě osmi dcer měl navíc sedm schopných synů.

a jeho charismatická osobnost jí částečně sloužila jako vzor pro hlavního hrdinu jejího románu. Nebyla ovšem sama, komu tato mimořádná osobnost imponovala.

V průběhu 11. století byla sepsána dvě díla, historické příběhy *Velké zrcadlo* (*Ókagami* 大鏡) a *Příběh skvělé doby* (*Eiga monogatari* 栄華物語), jejichž vyprávění se soustředila právě na život Fudžiwara no Mičínagy. Těmto dílům však neunikly ani jiné postavy, jejichž osudy byly naznačeny v této kapitole. Spletité rodinné a milostné vztahy, skandály, smutné konce císařů, Fudžiwarů a příslušníků dalších významných rodů tvořily jádro toho, o čem se na císařském dvoře nejvíce povídalo. To bylo věcmi (*mono* 物), o nichž se vyprávělo (*kataru* 語る).¹ Pro hlubší pochopení těchto souvislostí je proto nutné podívat se blíže na instituci manželství a problematiku lásky v období Heian.

¹ Kombinací těchto slov vzniká termín *monogatari* 物語 (příběh).

Instituce manželství a láska v období Heian

Způsob, jakým regenti ze severní větve rodu Fudžiwara využívali své dcery, vypovídá mnohé o tom, jakou podobu měla v období Heian instituce manželství. Ovšem jiná situace byla v císařské rodině, jiná v případě sňatků dvorské šlechty a pravděpodobně zcela jiná v případě neurozeného lidu. O sňatcích prostých lidí této doby toho příliš známo není. A jelikož jejich osudy v rozebíraných dílech zobrazovány nejsou, nebudu se jimi blíže zabývat.¹ Jistá pozornost ale musí být věnována situaci v císařském paláci.

V císařské rodině se zpočátku dodržovala přísná endogamie, členové tohoto rodu se nesměli ženit a vdávat s příslušníky jiných rodů. Toto pravidlo však bylo brzy samotnými císaři porušováno. Typickým příkladem, a rozhodně ne prvním, byly sňatky císařů s dcerami vůdců původně imigrantského rodu Soga 蘇我 na přelomu 5. a 6. století.² V období Heian již byly takovéto svazky zcela běžné, i když císařovy manželky musely mít urozený původ a v praxi se vybíraly jen z omezeného počtu rodů, například Ótomo, Ki, Minamoto či Fudžiwara. Samotný sňatek probíhal podle přísných pravidel, kdy byla příslušná dívka uvedena do jedné z dvanácti propojených budov v severní části císařského paláce. Celý komplex nazývaný japonsky termínem *kókjú* 後宮 (zadní palác) byl v podstatě rozsáhlým harémem obývaným několika manželkami a jejich dvorními dámami, k nimž měl císař kdykoli přístup. Císařské manželky měly různé tituly, které byly odstupňované podle měřítka důležitosti rodiny, z které dotyčné dámy pocházely, a podle toho, jak velkou náklonnost k nim císař choval. Rozlišovaly se tituly *kói* 更衣 (císařská manželka),

¹ Dvorská aristokracie se k příslušníkům nižších tříd chovala přezíravě, proto jsou zmínky o nich jen zlomkovité.

² Podrobnější rozbor těchto událostí viz Brown, Delmer M. *The Cambridge History of Japan, Volume 1: Ancient Japan*, str. 160-193.

njógo 女御 (vysoce postavená císařská manželka), *čúgú* 中宮¹ a *kógó* 皇后, přičemž pomocí posledních dvou termínů se označovaly císařovny, které stály v rámci císařova konkubinátu nejvýše. Zcela výsadní pozici pak měly císařovny, které porodily následníka trůnu, těm příslušel titul *kótaigó* 皇太后 (císařovna matka).

Přestože zadní palác (*kókjú*) nebyl volně přístupný všem dvořanům, na druhou stranu se nejednalo o neprodyšný prostor hlídáný neoblomnými vojsky nebo eunuchy, jako tomu bylo v jiných zemích. Císařské manželky mohly poměrně často navštěvovat své rodiče i jiné příbuzné. Císařský palác opouštěly také v případě porodu. Stejně tak je mohli navštěvovat jejich příbuzní v paláci a to jak ženy i muži. Většina vysokých hodnostářů tedy měla do zadního paláce přístup. V jednotlivých prostorách paláce císařské manželky kolem sebe soustředily dostatečný počet vzdělaných a krásných dvorních dam, které měly upoutat císařovu pozornost. Vznikaly tak vybrané salóny, v nichž se scházeli muži i ženy, aby se věnovali svým vytríbeným zábavám. Značná míra svobody, kterou si dvorní dámy a jejich návštěvníci dopřávali, často přerostla v milostné hrátky a flirtování, do nichž se s největší pravděpodobností zapojovaly někdy i císařovy manželky.² Není proto divu, že se takové eskapády občas neobešly bez následků v podobě nechtěných potomků či dětí, u nichž nebylo jisté, kdo je jejich otcem. Prostředí zadního paláce tedy skýtalo spousty námětů pro literární zpracování, nebo alespoň pro pomluvy a historky šířené na císařském dvoře, byť někdy jen tajně. Osudy mnohých žen u dvora však byly smutné, když uvážíme fakt, že si život v císařském paláci většinou samy nevybraly. Často to byly nevinné oběti svých mocných bratrů či otců. Ostatně i císař

¹ Jak už bylo uvedeno, termín *čúgú* byl zaveden až za doby Fudžiwara ni Mičinagy.

² Milostné hrátky se odehrávaly ovšem ve vší tajnosti a soukromí, které však tehdejší obytná architektura příliš nedovolovala. Většinou se o nich dovídaly dvorní dámy, které byly císařovně vždy nablízku, za posuvnými paravány a závěsy.

si musel na nátlak své matky nebo svého Fudžiwarského děda vzít za ženu dívku, která se mu nezamlouvala.

O něco jiná situace byla mimo císařský palác, protože jen ve výjimečných případech si dvořané mohli dovolit vytvořit podobný svět, s jakým se pravděpodobně setkávali na císařském dvoře. Ovšem stejně jako v případě císařského rodu platilo nepsané pravidlo dodržování endogamie, sňatky s příslušníky nižší třídy byly opravdu výjimečné a pro svoji romantickou povahu bývaly spíše námětem příběhů *monogatari*. Všeobecně se hledělo na příslušnost k vlastnímu rodu či jeho větvi, které byly označovány termíny *kado* 門 (brána) nebo *ie* 家 (dům), přičemž *kado* je bránou do domu (paláce), označovalo tedy dům a jeho obyvatele, rovněž tak slovo *ie* mělo jiný význam než ve středověku.¹ Se slovem *ie* byla spojována rodinná linie a její původ, v případě dvořanů urozený původ. Tento termín nebyl v žádném případě spojován s majetkem či vlastněnou půdou. Status každého dvořana nesouvisel s tím, odkud mu plynou jeho příjmy, které však byly závislé na jeho pozici u dvora, a jeho rod nebyl spojován s konkrétním místem, kde pobýval. Koncept rodu (*ie*), jak je znám z pozdějších období se formoval až s nástupem samurajské vrstvy.

Místo pobytu ovšem hrálo důležitou roli v případě manželského sňatku. Sociologové a antropologové obecně došli k následujícímu dělení typů manželství, které zohledňuje závislost na tom, kde manželé po uzavření sňatku žijí. (1) *Virilokální* (či *patrilokální*), při němž manželé bydlí v domě ženichova rodičů. (2) *Uxorilokální* (či *matrilokální*), při němž manželé obývají dům nevěsty. (3) *Neolokální*, při němž se novomanželé usidlují ve zcela novém domě. (4) *Duolokální*, při němž manželé žijí každý nadále v domech svých rodičů, a

¹ Viz Shivley, Donald H. and McCullough, William H. (ed.) *The Cambridge History of Japan, Volume 2: Heian Japan*, str. 134.

manžel svou manželku jenom navštěvuje.¹ V úvahu samozřejmě připadají i jiné typy manželství a možné jsou i jejich vzájemné kombinace, při zkoumání povahy manželské instituce v období Heian se však aplikace tohoto modelu jeví jako plodná. Je ovšem důležité podotknout, že v žádné společnosti neexistoval výhradně jen jeden typ sňatku založeného na místě pobytu manželů. Po většinu období Heian a obzvláště v jeho polovině byly u dvorské šlechty pozorovány tyto typy sňatků: uxoriokální, neolokální a duolokální, přičemž uxoriokální typ sňatku byl ve své době považován za standardní.²

Dvorská šlechta pěstovala po vzoru svého panovníka polygammí vztahy, ovšem pouze jen její mužská část. Mnohoženství kupodivu nebylo tak obvyklé, jak by se dalo usuzovat z dochovaných literárních děl. Více manželek si mohli dovolit jen ti nejmajetnější a nejurozenější dvorští hodnostáři. Většina dvořanů měla jednu manželku, v pozdějším věku si však občas přibírali ještě jednu mladší ženu. V době prvního sňatku bývali totiž muži velmi mladí, většinou mladší než jejich nastávající, které bývaly v průměru o dva až tři roky starší. Neobvyklým nebyl ani rozdíl větší než deset let. Takoví novomanželé, kteří se ve většině případů o sebe ještě neuměli ani postarat, žili v době sňatku a v mnoha případech i po něm v domě nevěstinych rodičů. Tomuto uxoriokálnímu sňatku obvykle předcházela duolokální fáze (jap. *kajoikon* 通い婚), kdy muž (chlapec) za svou ženou (dívkou) jenom docházel. Tato fáze mohla trvat několik dnů, ale nejdéle jeden rok, tedy do doby než se manželům narodilo první dítě. Poté se manžel obvykle přistěhoval do domu manželčinych rodičů (uxoriokální fáze). Postupně, jak manželé rostli a vyžívali, přebírali zodpovědnost za své potomky. Rodiče manželky jim po jisté době svůj dům přenechali a sami se přestěhovali do nové

¹ Viz McCullough, William H. *Marriage Institutions in the Heian Period*, str. 105.

² Viz Shively, Donald H. and McCullough, William H. (ed.) *The Cambridge History of Japan, Volume 2: Heian Japan*, str. 137.

rezidence, případně nechali postavit nový dům, do něhož se pak stěhovali právě mladí manželé, kteří tak získali větší nezávislost (neolokální fáze). Tento vzorec byl obvyklý v případě prvního manželství. Pokud muž uzavíral sňatek s další manželkou, buď za ní docházel, a pak se jednalo o duolokální typ manželství, anebo ji ubytoval v nové rezidenci vyhrazené jen pro ni a její potomky, a pak se jednalo o neolokální, či neolokálně-duolokální typ manželství, protože i v takových případech většinou manžel trávil většinu času v domě své první ženy.

Přestože dvořané mohli mít více manželek, bývalo zvykem, že jen jedna byla hlavní manželkou tzv. *kita no kata* 北の方 (dáma ze severního křídla).¹ Za hlavní manželku, která většinou skutečně obývala severní křídlo paláce svého manžela, bývala považována jeho první žena. Důvodů pro tuto skutečnost bylo hned několik. Bylo to právě v domě jejich rodičů, kde se manžel usídlil. Dále bývalo zvykem, že děti první manželky dosahovaly vyšších dvorských hodností než děti ostatních manželek. Větší počet manželek však s sebou nesl mnoho problémů, které souvisely hlavně s řevnivostí mezi jednotlivými ženami, přestože nežily pod jednou střechou. Manželky se své muže snažily k sobě připoutat, získat jen pro sebe, upoutat jejich pozornost, a současně očernit svou sokyni či sokyně. Dobrou zbraň v tomto ohledu představovaly děti, zvláště v případech, kdy hlavní manželka byla bezdětná. Ovšem běžný dvořan, který neměl vyšší politické ambice, se sňatkům s více než jednou ženou vyhýbal.

Samotný sňatek nebyl posvěcován žádnou institucí, vládní ani náboženskou. Navíc se předpokládá, že mezi stranami vstupujícími do manželství neexistovala ani žádná forma manželské smlouvy. Instituce manželství spočívala čistě

¹ Jsou samozřejmě známy i případy, kdy dvořan měl hned dvě ženy označované termínem *kita no kata*. Obě ženy pak požívaly stejnou, nebo zhruba stejnou vážnost.

na jejím „uznání v rodině a společnosti“.¹ S tím pak souvisí skutečnost, že z právního ani morálního hlediska nepředstavovaly problém ani nemanželské děti, jichž v dvorském prostředí rozhodně nebylo málo. Důležité bylo jen to, zda se k takovým dětem jejich otec přiznal a zda je přijal za své potomky. V takovém případě se s nimi zacházelo stejným způsobem jako s dětmi od druhé, nebo dalších manželek. V porovnání s dětmi od hlavní manželky (*kita no kata*) na tom tedy byly o něco hůře. Ovšem podstatnou skutečností je, že společenské uznání sexuálního styku jako formy manželského svazku záviselo pouze na rozhodnutí otce (muže).

Jak již bylo naznačeno v předcházející kapitole, státníci s velikým počtem dcer – typickým příkladem je Fudžiwara no Mičinaga – vytvářeli svou sňatkovou politikou často komplikované vztahy, které by z dnešního pohledu byly považovány za incestní. Heianská dvorská šlechta neměla v tomto ohledu příliš přísná omezení. Dodržování principu endogamie značnou mírou přispělo k tomu, že se manželství uzavírala často v rámci vlastní rodiny. Nedovolovaly se pouze sňatky mezi rodiči a dětmi, a mezi sourozenci. V historických dokumentech jsou v rámci rodiny doloženy následující typy sňatků. (1) Sňatek s vlastní tetou z otcovy strany. (2) Sňatek s vlastní tetou z matčiny strany. (3) Sňatek se svou neteří (s dcerou bratra). (4) Sňatek se svou neteří (s dcerou sestry). (5) Sňatek se svou sestřenicí (s dcerou strýce z otcovy strany). (6) Sňatek se svou sestřenicí (s dcerou tety z otcovy strany). (7) Sňatek se svou sestřenicí (s dcerou strýce z matčiny strany). Velmi četný byl obzvláště poslední typ sňatku v rámci rodiny.²

Při uzavírání manželství byly často zainteresovány rodiny obou stran. Rodičům ženicha při volbě vhodné nevěsty obvykle nejvíce záleželo na bohatství její rodiny, protože vzhledem

¹ Op. cit. Shively, Donald H. and McCullough, William H. (ed.) *The Cambridge History of Japan, Volume 2: Heian Japan*, str. 136.

² Viz McCullough, William H. *Japanese Marriage Institutions in the Heian Period*, str. 136.

k tomu, že převážná většina manželství byla uxoriokálního charakteru, kdy jejich syn žil v nevěstině domě, bylo důležité, aby byl dostatečně hmotně zajištěn. Rodiny dívek si naopak vybíraly takové ženichy, jejichž urozený původ a konexe jeho rodiny umožňovaly zvýšit prestiž a manévrovací možnosti jejich rodičů a hlavně sourozenců. S tím souvisí i otázka dědických práv. Nejstarší nebo nejlépe provdané dcery, které obvykle obývaly dům se svými rodiči, měly po jejich smrti také nárok na značnou část majetku, o nějž se dělily se svými sestrami, a který často zahrnoval i rezidenci, v níž žily. To bylo celkem logické, když zvážíme fakt, že synové byli zabezpečeni příjmy ze svých dvorských úřadů a že žili a byli podporováni rodiči svých manželek. Majetek se proto obvykle dědil z matky na dceru, i když v případě neolokálních sňatků mohlo všechno bohatství skončit v rukách manžela. Nicméně díky dědickým výsadám a samotné povaze manželské instituce měly urozené ženy tehdejší doby mimořádné postavení. Důležitá byla obzvláště role matek, které, jak jsme viděli v předchozí kapitole, dokázaly ovlivňovat různá důležitá rozhodnutí celostátního významu, mezi něž patřila například i otázka nástupnictví v císařském rodě.

Na druhou stranu je třeba zdůraznit, že přes často zmiňovanou svobodu žen z řad dvorské společnosti, jejich niterné tužby a preference nebyly v případě manželské instituce příliš respektovány. Protože manželské sňatky byly zpravidla dohodnuté předem rodiči obou zainteresovaných stran, mladé dívky se v mnoha případech ocitaly ve svazcích, které je neuspokojovaly. Docházelo ke střetu jejich představy ideálního muže s realitou tehdejší společnosti¹, v níž moc a prestiž byly mnohem důležitější než láska. Právě touha po lásce a úniku ze světa, v němž byly dívky z urozených rodů jen

¹ Takových případů je z japonské literatury známo opravdu mnoho. Například, kvůli svým vysněným představám ideálního muže, nebyly se svými manžely nikdy spokojeny autorky literárních deníků *Kageró nikki* 蜻蛉日記 (*Deník jepice*) a *Sarašina nikki* 更級日記 (*Deník ze Sarašiny*) z desátého a jedenáctého století.

šachovnicovými figurkami svých mocných dědů, otců, bratrů a matek, stály u zrodu žánru *monogatari* na přelomu devátého a desátého století. Ženy toužily po ideálním milovníkovi a opravdové láce. Autoři příběhů *monogatari* jim ve svých dílech nabízeli obojí.

Určité naplnění těchto romantických představ umožňovaly neolokální sňatky, při nichž novou rezidenci a ekonomické zázemí zajistil sám ženich nebo jeho rodiče, přestože se jednalo o první svatbu. Takováto manželství se však objevovala jen sporadicky. Alespoň ze strany manžela se vždy jednalo o sňatek, při němž o dívku usiloval opravdu on sám, nebral si ji na základě diktátu svých, či pod vlivem manželčiny rodičů. Dívky, které vstupovaly do tohoto typu neolokálního sňatku, bývaly v mnoha případech sirotami bez vhodného ochránce, nebo pocházely z nižší třídy než jejich manželé a v takovém případě by jejich rodiče takové nápadníky nedokázali ve svém domě hmotně zajistit. Dívky samotné nemusely být zpočátku k sňatku zcela svolné, ale možný společenský vzestup a představa lepších životních podmínek je jistě přesvědčily, aby se za svého prince zachránce provdaly. Přesto lze vzhledem k společenskému postavení dívek vstupujících do tohoto typu manželství předpokládat, že cítily ke svým ctitelům větší náklonnost než v případě běžného uxorilokálního manželství. Romantická povaha takovýchto sňatků přímo sváděla k literárnímu ztvárnění. Není proto divu, že se tento výjimečný typ neolokálního sňatku objevoval jako častý námět děl žánru *monogatari*.

Milostné vztahy se však nemusely realizovat pouze v rámci výše zmíněného typu neolokálního sňatku. Vzhledem k poměrně volným pravidlům, jimiž se řídil život v zadním paláci (*kókjú*) na císařském dvoře, lze předpokládat, že obdobnou situaci, i když v menším měřítku bylo možné pozorovat i v soukromých rezidencích dvorské šlechty. Z literárních deníků a literárních črt z období Heian víme, že

milostné vztahy vznikaly i navzdory přání rodičů, přestože často nenašly naplnění v manželství či jiném dlouhodobějším vztahu. Aristokraté se svým dámám a milenkám dvořili, psali jim milostné básně a všemi jinými způsoby si je chtěli získat. Ovšem život urozených dcer a jejich dvorních dam, komorných, služebných či společnic nebyl ničím záviděníhodným. Ženy trávily většinu času v potměných místnostech dvorských paláců, ukryté před zraky mužské části jejich obyvatel. Dokonce i sourozenci opačného pohlaví se kromě krátkého období dětství nemohli stýkat přímo, ale většinou spolu hovořili přes paravány, nebo závěsy, za nimiž se dívky ukrývaly. Přesto byl milostný život v hlavním městě poměrně bohatý.

Dobové zvyklosti a společenská omezení byly jednou z příčin toho, že milostný život a obzvláště způsob dvoření získaly specifickou podobu, jíž se odlišovaly od ostatních kultur, včetně kulturních zvyklostí ve středověkém a předmoderním Japonsku.¹ Jelikož byly urozené dámy zpravidla uzavřeny v rezidencích svých rodičů, patronů, či manželů, a ven vycházely jen výjimečně, setkání s nimi představovalo pro případné nápadníky značnou obtíž. Nemožnost setkat se tvář v tvář nebyla jediným problémem. Nápadníci měli situaci ztíženou i tím, že mnohokrát o existenci svých případných milenek ani nevěděli, protože obzvláště mocní dvořané si své dcery, drahocenný majetek při uplatňování řízené sňatkové politiky, dobře střežili. O dívkách a jejich kráse se tudíž jejich budoucí nápadníci dovídali jen zprostředkovaně, díky svým pobočníkům, sluhům, anebo příbuzným. Často k prosáknutí takové informace pomohla i čirá náhoda, věta utroušená jen mimoděk. Literární díla této doby poskytují dostatek příkladů toho, jak se dvořané o svých budoucích láskách mohli

¹ Předmoderním Japonskem je myšleno Japonsko v období Edo 江戸 (1602-1867), které je známé též pod označením Tokugawa 徳川 podle samurajského rodu, jehož příslušníci se v této době střídali na postu šóguna.

doslechnout.¹ Stejně jako muži, ani ženy neměly příliš mnoho příležitostí k setkání s příslušníky opačného pohlaví, natožpak s mladíky, po nichž by opravdu toužily. Na rozdíl od mužů, ale své protějšky, pokud se tito ocitli v blízkosti jejich residence, nebo ještě lépe, pokud byli na návštěvě uvnitř jejich domu, mohly potajmu pozorovat. Například škvírami v lačkoví, které tvořilo jednu z překážek mezi jejich pokoji a vnějším světem. V případě, že chtěly se spatřeným mužem navázat kontakt, využily obvykle služeb jedné ze svých společnic, jejichž nižší statut nebyl tolik vázán pravidly znemožňujícími volné setkání mužů a žen, a poslaly po ní muži báseň, dopis či nějak jinak na sebe upozornily.² To samo o sobě u dvořanů mohlo vyvolat pocit zalíbení, v horším případě alespoň zájem o ženu, která se odvážila na sebe upozornit.

V této souvislosti je třeba vyzvednout roli poezie, kterou sehrávala v mezilidské komunikaci období Heian. Básně *waka* si mezi sebou psali jak muži, tak ženy. Ovšem v případě komunikace mezi muži a ženami měla poezie o to větší důležitost, že v podstatě rozhodovala o navázání či nenavázání milostného poměru. Pomineme-li mocenské a ekonomické aspekty určující budoucí vztah, které byly samozřejmě v mnoha případech rozhodující, schopnost psát básně byla v milostných avantýrách a při námluvách společenskou nutností. Musíme uvážit skutečnost, že strany navazující kontakt se většinou nikdy neviděly a ani po navázání komunikace se delší dobu nesetkaly tváří v tvář. Každá urozená dáma či mladý dvořan museli být alespoň průměrnými básníky, aby v milostném životě uspěli. Nemalý význam měla také kaligrafie. Pokud psal nápadník neúhledným písmem, či stylem, který neodpovídal tehdejšími módními trendům či konkrétní situaci, mohl mít stejné problémy, jako v případě nedostatečných schopností

¹ Viz Morris, Ivan. *The World of the Shining Prince, Court Life in Ancient Japan*, str. 199-250.

² Společnice, komorné či služky báseň nebo dopis od své paní obvykle nepředávaly vytouženému nápadníkovi přímo, ale prostřednictvím někoho z jeho družiny.

psát básně. V praxi se naštěstí mnohé z toho dalo vyřešit využitím tzv. psaní v zastoupení, kdy za muže, ale spíše za dívky, psal někdo z jejich blízkého okolí, někdo, kdo měl větší nadání, a tak se zvyšovala šance uskutečnění prvního setkání.

Když se podařilo navázat kontakt a milenci si po několik dnů vyměňovali své básně a dopisy, docházelo konečně k prvnímu setkání, které se však odehrávalo pouze v noci a nejlépe bez vědomí ostatních obyvatel domu.¹ Nápadník za svou dívkou docházel tajně a stejně tak nikým nepozorován musel i odcházet, zpravidla před rozbřeskem. Pokud odešel dříve, bylo to obvykle proto, že s dívkou nebyl spokojen. Po návratu domů bývalo zvykem poslat dívce po společně strávené noci dopis, tzv. *kinuginu no fumi* きぬぎぬのふみ („ranní psaní“), který často obsahoval jen jednu báseň, *kinuginu no uta* きぬぎぬの歌 („ranní báseň“).² Na tuto báseň pak musela dívka odpovědět, aby bylo zachováno dekorum. Role poezie tedy byla v mileneckém životě nezastupitelná. Teprve po třetí noci mohl nápadník zůstat v domě své milé až do rána. To byl také moment, kdy muž viděl dívku poprvé za denního světla. Nezřídka byl asi muž nemile překvapen, ale docházení po tři noci a následné setrvání v jejím domě až do rána se rovnalo praktickému uznání takového vztahu, protože v případě neochoty z jedné či druhé strany ve vztahu pokračovat by muž nedocházel po tři noci. Láska tedy byla stvrzena, oba milenci se ujistili, že jejich cit byl opravdový, nebo si to alespoň mysleli.

Láska a milostná dobrodružství tvořily důležitou součást života heianské dvorské šlechty. Jeho odvrácenou stranou byly zákulisní praktiky na císařském dvoře, touha po majetku a prestiži, nemilosrdné zacházení se svými soky a instituce manželství, v níž láska ve většině případů chyběla. Je velmi

¹ V případě, že nápadníkem byl někdo, o koho rodina dívky stála, jednalo se jen o fingovanou nevědomost.

² Viz Nišimura, Tóru. *Óčóbito no koi*, str. 38-40.

pravděpodobné, že žánr *monogatari* se zrodil z potřeby ukázat svět, v němž muži a ženy žili, v mnohem lepším světle, než jakým ve skutečnosti byl. Poskytnout útěchu, naději, pobavení a zároveň poučení při četbě milostných příběhů, které jim připomínaly historiky, o nichž se někdy doslechli, ale jejichž romantické zpracování je zasazovalo do zcela nových kontextů. Téma lásky a příběhy žánru *monogatari* tak byly nerozlučně spjaty. Ženy byly většinou jen pouhými hříčkami svých příbuzných a většinu života trávily marným čekáním na svého manžela, případně milence.¹ V momentě, kdy došlo ke sňatku nebo uznání milostného vztahu partnerem, nezbývalo ženám nic jiného než čekat, protože od té doby další vývoj vztahu či manželství závisel do značné míry na muži a jeho rozhodnutí, kde stráví noc.² Není proto překvapením, že mezi nejčastější „čtenáře“ textů žánru *monogatari* patřily právě ženy.

Přestože bylo téma lásky v literatuře období Heian dominantní, samotné slovo láska se v textech příliš neobjevuje. Pokud hovoříme o lásce v literárních dílech klasického období, jedná se většinou o lásku romantickou, které v moderní japonštině odpovídá termín *ren'ai* 恋愛.³ Ovšem toto slovo se v japonštině „objevuje teprve v devadesátých letech 18. století jako novotvar“.⁴ V dílech z předcházejícího období, mezi něž patří například *Kodžiki* (*Záznamy o starých věcech*) nebo *Manjóšú* (*Sbírka deseti tisíců listů*), se vyskytuje mnoho termínů, které se tomuto slovu blíží, ať už to jsou sinojaponské složeniny nebo slova japonského původu. Avšak v období Heian v textech psaných převážně slabičnou abecedou se místo nich užívá termínů, které jsou spojovány spíše s estetickými ideály tehdejší doby. Jedná se především o slova *irogonomi* いろごのみ / 色好 (záletnost), *mijabi* みやび (vytříbený vkus) a *aware*

¹ To platí obzvláště v případě druhých a dalších manželek, nebo neprovdaných žen.

² Viz tamtéž, str. 66-75.

³ Viz Aoki, Takako. *Nihon kodai bungei ni okeru renai, džó*, str. 14.

⁴ Op. cit. tamtéž, str. 16.

あわれ (jímavost).¹ O něco méně se setkáváme s termínem *koi* 恋, ale téměř nikdy se slovem *ai* 愛 ve významu lásky. Slovo *ai*, které se v případě označování lásky používá dnes, mělo původně jiný význam. Do japonštiny se dostalo jako buddhistický termín s významem „ulpívání“ na věcech, který v sobě nesl negativní konotace.² Láska se však objevuje často jako sloveso *omou* おもふ / 思ふ, které dnes znamená „myslet“, ale v kontextu heianské literatury jde většinou o význam „myslet na někoho“, „myslet si na někoho“, odtud je pak už jen krůček ke slovu „milovat“. Velmi často se toto slovo objevuje v poezii, což ostatně platí i o výskytu v dílech z období Nara. Například v Manjósú, antologii japonské poezie, se toto slovo, nebo jeho archaické synonymum *mou* もふ objevuje celkem devětsetkrát.³

V heianských textech se slovo „láska“ a jeho ekvivalenty sice příliš nevyskytují, ale jako téma prosycuje celou klasickou literaturu. Malá frekvence jeho doslovného užití možná vypovídá o tom, že jej nebylo třeba zmiňovat, protože se tehdejší literatura ani ničím jiným nezabývala, takže ho nebylo potřeba vyslovovat. Stejně tak je možné, že autoři básní a prozaických děl, měli obavy, aby jeho napsáním či vyslovením neztratilo svou magickou moc. Lidé doby Heian věřili v tzv. *kotodama* 言霊, duši slov, kterou lze jejich vyslovením ztratit. Slova, na nichž jim tedy záleželo, se nevyslovovala, ani nepsala. Přesně z tohoto důvodu se dvořané při běžné komunikaci vyhýbali oslovování osobními jmény, používaly místo nich svých titulů, hodností nebo přezdívek. Neznamena to však, že by se dvořané ze strachu lásce vyhýbali. Koneckonců své důležité místo našla i v císařské antologii *Kokinwakašú*, v díle, které stanovilo estetický kánon na dalších bezmála tisíc let.

¹ Viz tamtéž, str. 15.

² Viz Akijama, Ken (ed.) *Óčógo džiten*, str. 1. Ulpívání na věcech bránilo v dalším duchovním rozvoji adepta buddhismu.

³ Viz Aoki, Takako. *Nihon kodai bungei ni okeru renai, džó*, str. 15.

Milostná poezie v antologii *Kokinwakašú*

Básnická sbírka *Kokinwakašú* 古今和歌集 (*Sbírka starých a současných japonských básní*) patří v dějinách japonské literatury k nejvýznamnějším textům klasického období. Jedná se o první císařskou antologii japonské poezie, tzv. *čokusenšú* 勅撰集, první básnickou sbírku posvěcenou autoritou japonského císaře, na jehož popud v roce 905 vznikla.¹ Její konečné sestavení je vyvrcholením dlouhodobějšího procesu, který započal již v 9. století, v době, již japonští literární kritici dříve označovali jako „dobu temna“ (*ankoku džidai*), či „dobu temna národního stylu“ (*kokufú ankoku džidai* 国風暗黒時代).² Je otázkou, zda doba, kdy byla na císařském dvoře preferována čínská poezie, byla dobou temna či úpadku, anebo se jednalo jen o delší přestávku, díky níž japonsky psaná poezie vyzrála. Každopádně mužská část dvorské vrstvy v období Heian asi tímto způsobem ani neuvažovala. Znalost čínské poezie a čínských klasických textů byla nezbytnou nutností, pokud chtěl dvořan pomýšlet na služební postup.

Navíc japonská poezie v 9. století neskomírala, nejlepší japonští básníci Ono no Komači 小野小町³ a Ariwara no Narihira působili právě v polovině tohoto století. Poezie se i nadále vyvíjela a byla příznivě ovlivňována čínskou poetikou, nebyla však podporována oficiálně, jako tomu bylo v první polovině období Nara, nebo ještě dříve za císařovny Džitó. Koncem století se ale začaly objevovat tendence pozvednutí úroveň a prestiž japonské poezie. Je příznačné, že první kroky

¹ Rok 905 jako doba vzniku *Kokinwakašú* býval dříve často zpochybňován, protože to je rok, kdy dal císař Daigo teprve příkaz k jejímu sestavení, ale dnes je většina odborníků přesvědčena, že se antologii podařilo zkompileovat a slavnostně předat ještě v roce 905.

² Viz Akijama, Ken (ed.) *Óčó bungakuši*, str. 1-2.

³ Ono no Komači byla vyhlášenou krasavicí a vynikající básnířkou. Její pohnuté životní osudy inspirovaly autory středověkého divadla *nó* k sepsání hned několika her. I dnes, když se v Japonsku o nějaké ženě řekne, že je jako Ono no Komači, znamená to, že je velmi krásná.

k rehabilitaci básnické formy *waka* podnikal císař Uda, který se snažil vymanit z dusivého sevření Fudžiwarských regentů. Císař Uda pořádal básnické soutěže (*utawase* 歌合), při nichž soutěžící strany (pravá a levá) předkládaly porotcům básně sestavené na zvolené téma, které obvykle zadával sám císař. Vítězství v básnické soutěži mohlo pro nejlepšího básníka znamenat i povýšení, proto se dvořané snažili, aby v tomto umění byli co nejlepší. Básnické soutěže pozvedly úroveň japonské poezie a zároveň vymezily témata, která byla později v básních *waka* zobrazována.

První básnickou sbírkou doby Heian obsahující japonskou poezii byla sbírka *Šinsen Manjóšú* 新撰万葉集 (*Nově vybraná sbírka deseti tisíců listů*), patrně z roku 893. Sbírkou sestává ze dvou knih (svitků) a obsahuje dvě předmluvy. Jedna pochází ze stejného roku jako celá sbírka, druhá je z roku 913. Z předmluv se ale bohužel nedozvídáme nic ani o okolnostech vzniku, ani o kompilátorech tohoto díla. Za pravděpodobného autora bývá tradičně považován básník a učenec Sugawara no Mičizane, mimo jiné i z toho důvodu, že všechny japonské básně (*waka*) jsou doprovázeny básněmi čínskými (*kanši*). Vzhledem k nízké úrovni čínsky psaných básní se však předpokládá, že s touto sbírkou nemá Mičizane nic společného.¹ Básně jsou ve sbírce řazeny podle několika kategorií. Nejprve jsou zaznamenány básně o jednotlivých ročních dobách, pak následují básně milostné. Čínské antologie bývaly řazeny podle jiných kategorií, řazení básní podle ročních dob je s velkou pravděpodobností originálním vkladem kompilátorů této sbírky do dějin světové literatury. Tento princip řazení byl později aplikován i v jiných básnických sbírkách. Zvláštností sbírky *Šinsen Manjóšú* je skutečnost, že všechny japonské básně byly zapsány pomocí *manjógany* 万葉仮名, fonetickým zápisem japonských slabik

¹ Sugawara no Mičizane, který se na vrcholu své závatné politické kariéry ocitl ve vyhnanství na Dazaifu, se však účastnil několika prvních soutěží *utawase* na Udově dvoře.

pomocí sady zhruba jedenácti set různých čínských znaků.¹ Jednalo se o archaizující prvek, který sbírce znemožnil větší rozšíření. V době vzniku sbírky už lidí schopných přečíst básně zapsané tímto písmem příliš nebylo. Oproti sbírce *Manjósú* jsou však obsažené básně mnohem modernější, většina z nich se proto později dostala i do *Kokinwakašú*.

Rok po sestavení *Šinsen Manjósú*, tedy v roce 894, dal císař Uda básníkovi Óe no Čisatovi 大江千里, který byl známý spíše jako básník čínsky psané poezie (*kanši*), příkaz, aby sestavil sbírku svých básní. Čisato uposlechl a po několika měsících císaři předal básnickou sbírku nazvanou *Kudai waka* 句題和歌 (*Básně na témata veršů*). Je otázkou, proč sestavením této básnické sbírky pověřil básníka, který příliš neproslul jako autor japonských básní (*waka*), ale pravděpodobně chtěl využít jeho erudice v oblasti čínské poezie. Sbíрка obsahuje 110 básní, převážně o ročních obdobích. Vesměs to jsou básně inspirované poezií známého tchangského básníka Po Ťü-iho 白居易 (772-846).² Ke každé své básni přidal Čisato vždy i originální Po Ťü-iho báseň. Jeho vlastní básně byly spíše průměrné, ale ukázal, jakým způsobem je možné japonskou poezii obohatit. Tato sbírka je zároveň svědectvím toho, nakolik byl Po Ťü-i populární osobností mezi japonskou dvorskou šlechtou. Obecně však japonští básníci doby Heian byli pod vlivem zdobnější a možná i neupřímnější poezie *Wen süan* 文選 (japonsky *Monzen*), sbírky poezie sestavené roku 530. Japonští básníci sice Po Ťü-iho obdivovali, ale přebírali jen určité prvky jeho poezie, jen ty, které se daly v japonské poezii *waka* využít.³

¹ *Manjógana* byla písmem využívaným při zápisu básní v monumentální básnické sbírce z období Nara, *Manjósú* (*Sbírka deseti tisíců listů*). Viz Komai, Gasei. *Koten kana no čišiki to jomikata*, str. 3-7.

² Výběr z poezie toho čínského básníka viz Po, Ťü-i. *Datlovník v meruňkovém sadu*.

³ Podrobnější výklad o vlivu čínské poezie na japonskou viz McCullough, Helen Craig. *Brocade by Night*, str. 1-72.

Na snahu císaře Udy o návrat japonské poezie do veřejného života navázal jeho syn, císař Daigo. Byl to on, kdo dal pokyn k sestavení císařské antologie *Kokinwakašú*. Příkaz k její kompilaci byl vydán v roce 905. Paradoxní skutečností je, že několik let předtím, v roce 900, císař Daigo gratuloval Sugawara no Mičizanemu a pochvaloval si jeho sbírku čínsky psané poezie *Kanke bunsó* 菅家文章, v níž je zahrnuta tvorba Mičizaneho děda, otce, ale předně básně této tragické postavy. Císaři Daigovi se tak za sebou dostala do rukou dvě díla s nejlepší čínsky psanou i japonsky psanou poezií. Jako rok dokončení kompilace *Kokinwakašú* se někdy uvádějí až třicátá léta 10. století, ale všeobecně se dnes přijímá fakt, že byla císaři předána ještě v roce 905. Na sbírce se totiž pracovalo již mnoho let před tím, než byl vydán příkaz k jejímu sestavení. Důležitou roli v tomto ohledu sehrál ministr zleva Fudžiwara no Tokihira, který kvůli své nenávisti vůči rivalovi Sugawara no Mičizanemu, neměl v lásce ani čínskou literaturu, ani dvorní učence čpící čínskou vzdělaností. Dával raději přednost poezii *waka* a ve svém paláci již od devadesátých let 9. století pořádal básnické soutěže (*utaawase*), stejně jako před ním císař Uda. Byl to pravděpodobně Fudžiwara no Tokihira, kdo císaře Daiga přesvědčil, aby dal pokyn k sestavení císařské antologie japonských básní.

Jelikož byla sbírka *Kokinwakašú* první císařem posvěcenou sbírkou japonské poezie, účast na tomto projektu byla považována za prestižní záležitost. Začlenění byt' jediné básně bylo pro básníka velikou ctí a přineslo mu věčnou slávu. Antologie obsahuje celkem 1111 básní, z čehož jen několik básní není ve formě *tanka*. Zahrnuté do ní byly básně z předcházejícího století, přičemž básně z první poloviny 9. století jsou básně anonymní a poezie z poloviny 9. století zahrnuje hlavně básně tzv. šesti básnických géniů *rokkasen* 六歌仙, mezi něž patřila již zmíněná básnička Ono no Komači a proslulý dvořan Ariwara no Narihira. Největší prostor je však

věnován básním z konce 9. a počátku 10. století, tedy básním současníků kompilátorů sbírky.

Kompilací antologie *Kokinwakašú* byli pověřeni Ki no Curajuki 紀貫之 (870-945), Ki no Tomonori 紀友則, Mibu no Tadamine 壬生忠岑 a Óšikóči no Micune 凡河内躬恒. Jednalo se vesměs o úředníky, kteří v dvorských službách zastávali nižší posty, na rozdíl od kompilátorů císařských kronik či zákoníků, na nichž se podíleli většinou spřízněnci rodu Fudžiwara s vyššími dvorskými hodnostmi.¹ Celé sbírce předchází dvě předmluvy, jedna je psaná čínsky a jedna japonsky. Autorem japonsky psané předmluvy, známé pod názvem *kanadžo* 仮名序, je hlavní kompilátor sbírky, básník Ki no Curajuki. Jako autor čínské předmluvy, tzv. *manadžo* 真名序, je uveden učenec Ki no Jošimoči 紀淑望 (zemřel r. 919), který byl vybrán hlavně pro své znalosti klasické čínštiny. Většina rukopisů a vydání *Kokinwakašú* obsahuje obě předmluvy, ale jejich pořadí bývá různé. Nejčastěji bývá čínská předmluva zařazována až na samý konec sbírky. V některých rukopisech nebývá připojována vůbec.² Obsahově se předmluvy do značné míry shodují, avšak Curajukiho předmluva je považována za první japonskou poetiku a současně za první ukázkou japonské literární teorie. Curajuki ve své předmluvě klade důraz na lidské srdce. Opravdové poezie je podle něj schopen pouze člověk, není to dílo božského vnuknutí, jako tomu bylo ve starověkém Řecku. Dále vysvětluje původ vzniku poezie a ovlivněn znalostmi čínské poetiky v japonské poezii rozlišuje šest typů básní.³ Popisuje historii japonského básnictví, největšími básníky podle něj byli Kakinomoto no Hitomaro a Jamabe no Akahito 山部赤人 z básnické sbírky *Manjóšú*. Dokonce ani „šest básnických géniů“ se jim nemůže rovnat. Při jejich charakterizaci na nich shledává drobné nedostatky, což ovšem

¹ Největší podíl na sestavení sbírky měli zástupci starobylého rodu 紀, který byl v polovině 9. století severní větví rodu Fudžiwara nadobro odstaven z vyšší politiky.

² Okumura, Cuneja (ed.) *Kokinwakašú*, str. 379.

³ Viz McCullough, Helen Craig. *Brocade by Night*, str. 293-368.

nemuselo být myšleno doslova, protože Curajuki si byl dobře vědom, že poezii Ono no Komači a Ariwara no Narihiry mohl v jeho době jen stěží někdo překonat.¹ Curajukiho předmluva, tím že byla napsána japonským slabičným písmem, tzv. *onnade* 女手², pozvedla toto písmo téměř na roveň čínskému písmu. I když prestiže čínských znaků nejspíš nikdy nedosáhlo, jednalo se od této chvíle o písmo hodné zraku císaře.³ Zároveň se Curajukiho předmluva stala pravzorem pro pozdější prozaické texty, textem hodným napodobování, co se stylu týče.

Celá antologie je uspořádána tematicky do dvaceti knih. Prvních šest je po vzoru *Šinsen Manjóšú* věnováno jednotlivým ročním obdobím, dvě jaru, jedna létu, dvě podzimu, jedna zimě. Láska k přírodě a ročním dobám byla v *Kokinwakašú* kanonizována a následujících tisíc let neustále napodobována. Někteří japonští vědci tvrdí, že důvodem zájmu o roční doby, jsou jasnější rozdíly mezi těmito dobami než v ostatním světě⁴, s tím by ale asi středoevropan jen těžko souhlasil. Důvod je mnohem prozaičtější. Roční doby byly totiž nejčastějšími tématy básnických soutěží *utaawase*, které se pořádaly v různých ročních dobách. Dále důvod toho, proč je více básní věnováno jaru a podzimu než zbylým ročním dobám, vyplývá pravděpodobně ze skutečnosti, že v létě je počasí natolik úmorné, že se básnické soutěže příliš nepořádaly, a to samé platí i o zimě, která je v Kjótu studenější než v jiných oblastech

¹ Básně Curajukiho současníků postrádaly často opravdovost výrazu, jakou můžeme nalézt u Ono no Komači nebo u Ariwara no Narihiry. Poezie jeho doby se soustředila více na formu, přestože Curajuki ve své předmluvě klade důraz na lidské srdce (*kokoro* 心).

² Japonské slabičné písmo, z něhož se později na začátku období Meidži výběrem vždy jednoho grafému pro jednu móru vytvořila *hiragana* 平仮名. Výraz *onnade* (ženské písmo) svědčí o tom, že je používaly hlavně ženy, ovšem při psaní básní ho využívali i muži. To, že se v heianských textech nepoužívalo pouze slabičné písmo, nečasto v kombinaci s čínskými znaky, viz Lamarre, Thomas. *Uncovering Heian Japan*, 13-74. Lamarre ve své studii mimo jiné dokazuje, že znaky, z nichž se vyvinulo slabičné písmo, vystupovaly v básních často i ve svých původních významech, ne pouze jako fonogramy.

³ O předmluvě a roli japonského slabičného písma viz Watanabe, Minoru. *Nihongoši jósecu*, str. 66-68.

⁴ V tomto ohledu se od nich neliší ani přední americký znalec japonské literatury Donald Keene, viz Keene, Donald. *Seeds in the Heart*, str. 251-252

Japonska. Další knihy v *Kokinwakašú* jsou vyhrazeny básním blahopřejným, básním o loučení, poezii z cest a básním o „jménech věcí“ (*bucumei* 物名). Básně o „jménech věcí“ jsou v podstatě slovní hříčky, v nichž bylo ukryto vždy nějaké slovo. Většinou toto slovo znal jen pisatel básně a její adresát, jednalo se tedy o básně soukromého rázu. Není proto překvapením, že po této knize následují básně milostné, kterých je celkem 360. Jsou rozděleny do pěti knih a představují nejpočetněji zastoupenou kategorii v celé sbírce. To dokazuje, že milostné básně hrály v životě dvořanů důležitou roli. Po básních milostných následuje kniha básní smutečných, dále dvě knihy básní na různá témata, tedy ani o ročních dobách, ani o lásce, dále pak kniha básní v jiných formách než *tanka*¹ a nakonec kniha básní týkajících se důležitých obřadů v císařském paláci. Některé básně svými tématy mohly spadat i do více kategorií najednou, otázka zařazení do příslušné škatulky tak byla ponechána na libovůli komentátorů. Je zajímavé, že většina takových básní by snesla označení „básně milostné“.

Uvnitř jednotlivých knih jsou básně řazeny podle principu časové progrese, patrné to je v knihách věnovaných ročním dobám, ale i v poezii milostné, jak ještě uvidíme na příkladech. Většina básní byla doplněna předmluvami (*kotobagaki* 詞書), které měly různou délku. Často se jednalo o pouhou větu vysvětlující téma a okolnosti vzniku básně, někdy se však rozrůstaly i do delších odstavců. Všeobecně platí, že předmluvy byly pro čtenáře velmi důležité k pochopení smyslu příslušných básní, a vzhledem ke kompilačním pravidlům celé sbírky bylo k pochopení básně dobré znát i to, jaká báseň jí předcházela a jaká následovala po ní. Tuto skutečnost mnoho odborníků

¹ Kromě básní *tanka* (či *waka*, jak se jim říkalo v období Heian) byly v *Kokinwakanšú* zastoupeny i jiné básnické formy, mezi něž patřily i básně *čóka* 長歌, od jejichž psaní se v době kompilace této sbírky již upouštělo.

přehlíží a dochází tak k nepřesným či mylným interpretacím rozebíraných básní.¹

Co se týče básnického stylu, hlavním rysem byla vytříbenost a touha po eleganci, básníci se snažili o dokonalé vyjádření a o co nejlepší pořadí slov. Rytmus či melodie básně byla často mnohem důležitější než samotný obsah, vše ošklivé a ohavné bylo ze slovní zásoby básní z *Kokinwakašú* vyřazeno. Slovní zásoba a témata tak byla poměrně omezená. Avšak básníci tvořili v pevně vyčleněném prostoru, a proto často dosáhli dokonalosti obsahu i formy. I když forma byla někdy důležitější, zvláště v době vzniku sbírky, přesto mnohé básně zní přesvědčivě, jedná se skutečně o niterné zpovědi básníků a básnířek, nejen o pouhou přetvářku.² Případná neupřímnost básní z doby působení hlavního kompilátora Ki no Curajukiho mohla souviset se způsobem, jakým tehdy básně vznikaly. Mnoho básní v *Kokinwakašú* totiž bylo napsáno na výzvu císaře, či jiné urozené osoby. Takové básně se tvořily hlavně při básnických soutěžích, anebo měly sloužit jako textový doprovod k obrazům na paravánech, tzv. *bjóbué* 屏風絵.³ I milostné básně tak nemusely být skutečnou výpovědí, ale jen hrou a představou toho, jak by se daná osoba v situaci namalované na paravánu asi cítila. Přestože milostné básně bývaly většinou soukromou záležitostí, v prostředí dvorské kultury se občas stávaly věcí veřejnou, když básník musel složit báseň o lásce před zraky císaře, císařovny, ministra či jiného hodnostáře. Ať už však byly důvody k psaní básní jakékoli, poezie vybraná kompilátory sbírky *Kokinwakašú* působí uceleným dojmem. Nejlépe lze tuto jednotu v organizaci a stylu vidět v knihách jedenáct až patnáct, které jsou vyhrazeny právě básním milostným.

¹ Viz např. Brower, Robert H. and Miner, Earl. *Japanese Court Poetry* nebo přebásněné překlady básní v knize *Verše psané na vodu*.

² Viz Mori, Masato., Suzuki, Hiroko (ed.) *Bungakuši no Kokinwakašú*, str. 81-124.

³ Viz Kamitani, Kaoru. *Kokinšú, Gendži monogatari no enkinbó*, „*Mi wataseba wo megutte*“ v *Nihon bungaku to bidžucu*, str. 23-43.

Pět knih milostné poezie dokumentuje průběh imaginárního milostného románu od jeho začátku až do konce prostřednictvím jednotlivých fází, které lze rozdělit (1) na jednostrannou lásku před navázáním intimních vztahů, takzvanou *awanu koi* 逢わぬ恋 (láska před setkáním), (2) na silnou lásku obou partnerů s častými nočními návštěvami, tzv. *au koi* 逢う恋 (lásku během setkávání), a (3) na lásku, kdy vzájemná náklonnost jedné z osob během méně častých návštěv uvádá, až nakonec skončí rozchodem, tzv. *aite awanu koi* 逢いて逢わぬ恋 (láska během setkávání a nesetkávání).¹ Pokusy o organizaci milostných básní lze pozorovat již v *Manjóšú* a *Šinsen Manjóšú*, ale teprve v *Kokinwakašú* se je podařilo seřadit chronologicky, navíc do konzistentních podkategorií, které naopak pevně zapadají do větších celků. Navíc celá struktura dokonale kopíruje progresi v knihách vyhrazeným jednotlivým ročním dobám. Imaginární milostná romance je tak vystavěna v souladu s přírodním cyklem charakterizovaným růstem, plným rozkvětem a uvadáním. Kompilátoři navíc dali do souladu šťastnější okamžiky vztahu s jeho pomíjivou podstatou v duchu buddhistického učení o nestálosti jevů.

Awanu koi je námětem podkategorií, která je v *Kokinwakašú* zastoupená největším počtem milostných básní. Jedná se o básně č. 469-633, tedy 165 básní, jejichž hlavními aktéry jsou většinou nešťastně zamilovaní muži a motivicky se jedná o různé, převážně melancholické stavy, do nichž se dostali. Jsou to nemožnost jasně myslet, snění za bílého dne, pesimismus, marné naděje, frustrace, sebeobviňování, touha najít útěchu ve snech, strach z prozrazení aféry, netečnost k šířeným klepům apod. Většina básní vypovídá o utrpení z dosud nenaplněné lásky, nebo lépe, neopětované lásky. Celá sekvence básní začíná těmito verši:

¹ Viz McCullough, Helen Craig. *Brocade by Night*, str. 453.

Báseň č. 469

Autor neznámý. Téma neznámé.

*Hototogisu
naku ja sacuki no
ajamegusa
ajame mo širanu
koi mo suru kana*

*Sladký puškvorec,
o němž v pátém měsíci
zpívají si kukačky
Tou nepoznanou láskou
pomaten jsem taky*

Báseň č. 470

Mnich Sosei. Téma neznámé.

*Oto ni nomi
kiku no širacuju
joru wa okite
hiru wa omoi ni
aezu kenu beši¹*

*Dopadnu jak kapička rosy
na květu chryzantémy
Večer bdím a přes den
s láskou o tobě sním
Aniž tě spatřím, se vytratím.*

V první básni je obsažena hra se slovem *ajamegusa* (sladký puškvorec) a *ajame* („vzorek“, zde v kombinaci se slovesem ve tvaru záporu „*širanu*“ jako „pomatení“). Kukačky zpívají milencům o sladkém začátku lásky a básník, jehož jméno není známo, prožívá své první milostné poblouznění, neví ještě, co je láska, je proto zmaten. Se svou milou se ještě nesetkal, jeho láska je nepoznaná (*širanu*). Mnich Sosei 素性 ve své básni navazuje na atmosféru navozenou jeho předchůdcem. Také ještě dívku, po které bezmezně touží, nepoznal (*oto ni nomi*). Navíc vyjadřuje obavy, že pokud se s ní neuvidí (*aezu* / „nemoci se setkat“), vytratí se jako rosa na denním světle, neboli, dává jí najevo, že bez ní zemře. Je zajímavé, jakým způsobem využívají oba básníci přírodních motivů. Přírodní lyrika často splývá s lyrikou milostnou a je velmi obtížné je od sebe odlišit. Symbolika přírodních motivů je však poměrně srozumitelná.

¹ Op. cit. Okumura, Cuneja (ed.) *Kokinwakašú*, str. 179.

Například sladký puškvorec (*ajamegusa*) evokoval sladké milostné opojení, rosa (*cuju*) byla symbolem pomíjivosti, v kombinaci se slovesem *kieru* (zmizet, zhasnout, vypařit se, vytratit se) pak vždy znamenala smrt. Podobně melancholické a někdy doslova trýznivé byly, až na několik výjimek, i další básně této fáze milostného vztahu.

Druhá fáze imaginárního milostného románu, *au koi*, je v celém souboru milostných básní v *Kokinwakašú* nejradostnějším obdobím. Jelikož se jedná o vybočení z celkového, převážně smutně laděného tónu této antologie, omezili kompilátoři výběr jen na 68 básní (básně č. 634-701) a i v nich si jejich autoři většinou stěžují, že se věci nedějí tak, jak by si přáli. Muži naříkají nad krátkostí nocí, které se svou milenkou strávili, hořekují nad ranním loučením (*kinuginu*), stěžují si na délku doby, která uplynula mezi jejich setkáními, předstírají, že svou vášeň k své milované nedovedou potlačit atd. V první fázi ženy jako autorky básní prakticky nevystupují, zde se však mužům stávají „rovnocennými“ partnerkami. Pokud vezmeme v úvahu i anonymní básně, u nichž je občas problematika určení pohlaví autora sporná, zhruba polovinu básní druhé fáze milostného vztahu napsaly ženy. Ženy se ve svých verších nejčastěji obávají, že jejich románek bude prozrazen, setkávají se se svým milým ve snech, čekají na jejich příchod a stejně jako muži se trápí, že se ráno musí rozloučit. Typickou ukázkou je tato báseň:

Báseň č. 673

Autor neznámý.

*Au koto wa
tama no o bakari
na no tacu wa
Jošino no kawa no
tagicu se no goto¹*

*Byť naše setkání krátká jsou
jak šňůrka mezi korálky,
řeči o nich
hlučně se derou
jak peřeje řeky Jošino.*

¹ Op. cit. Okumura, Cuneja (ed.) *Kokinwakašú*, str. 234.

Autorkou této básně byla pravděpodobně žena, která si stěžuje na to, že o jejich lásce už vědí úplně všichni. Krátký čas, který tráví spolu, přirovnává k šňůrce, která spojuje dva korálky těsně vedle sebe. Dravý proud řeky Jošino 吉野 je pak pro ni obrazem toho, jak se šíří zvěsti o jejich milostném poměru.

Třetí, závěrečná fáze imaginárního milostného vztahu, *aite awanu koi*, se soustředí hlavně na ženu, jejíž milenec o ni postupně ztrácí zájem a opouští ji. Po vzoru básní z knih věnovaných jednotlivým ročním dobám, kde do básní o začínajícím jaru pronikají tu a tam verše o napadaném sněhu, jak tomu bývá i v přírodě, je neodkladná zkáza vztahu prokládána básněmi, v nichž se milenci na chvíli udobřují. Přestože i v této fázi občas vystupují jako autoři básní muži, kteří své milé přesvědčují o své věrnosti, nebo se s nimi odmítají rozloučit jednou pro vždy, ustupují do pozadí. Jsou to hlavně rozčarované a zhrzené ženy, kdo dominují této poslední sérii básní. Ženy v básních nejprve začínají mít o lásce svých mužů pochyby, jsou si vědomy, že jim je nevěrný, vzhlížejí s obavami do budoucnosti, snaží se na svého milého zapomenout, cítí vztek, litují se, mají výčitky svědomí, navzdory všemu nadále doufají, anebo se pokoušejí s celou situací nadobro smířit. Typickým příkladem je tato báseň:

Báseň č. 718

Autor neznámý.

*Wasurenamu to
omou kokoro no
cuku kara ni
ariši jori ke ni
mazu zo koišiki¹*

*Ve chvíli,
kdy už si říkám,
že na tebe zapomenu,
zatoužím po tobě
více než kdy dřív.*

¹ Op. cit. tamtéž, str. 246.

V této básni od neznámého autora, pravděpodobně však autorky, je vyjádřen pocit osoby, která nemůže zapomenout na svou lásku. Pouhé pomyšlení na to, že by se s ním mohla i ve svých myšlenkách, ve svém srdci (*kokoro*) nadobro rozloučit, v ní vyvolává láskyplný pocit (*koišiki*), který dokonce převyšuje to, co k němu cítila v době, kdy se stýkali. Z celkového počtu 127 básní této třetí fáze lásky (básně č. 702-828) je jedenáct vytvořeno ženami, jejichž jméno je autorům známo, několik básní, jejichž autoři byli muži, ale stylizovali se do pozice ženy, a velké množství básní, jejichž autorkami byly ženy. Zhruba 90 procent poezie z této fáze imaginárního milostného vztahu bylo vytvořeno ženami. Oproti tomu 95 procent básní z první fáze měla na svědomí mužská část dvorské vrstvy zastoupené v této sbírce.¹ Kompilátoři sbírky tak poměrně přesně vyvážili zastoupení mužských a ženských autorů v první a třetí fázi milostného diskursu.

Jednotlivé básně antologie *Kokinwakašú* byly za sebou řazeny na základě principu asociace, každá následující báseň jakoby navazovala svým motivem na báseň předcházející. Vycházela z něj a rozšiřovala ho o další motiv. Objev metody předávání motivů z básně do básně měl zásadní vliv na vývoj japonské literatury, nejen poezie.² Nesporný vliv měl i na díla žánru *monogatari*, jejichž autoři se svými motivy pracovali obdobným způsobem, i když v menším měřítku než v básnických antologiích, nebo ve středověku v poezii *renga* 連歌.³ Císařská antologie *Kokinwakašú* byla až do začátku období Meidži považována za nejdokonalejší sbírku poezie⁴, její básně

¹ Viz McCullough, Helen Craig. *Brocade by Night*, str. 456-457.

² Miner, Earl (ed.) *Principles of Classical Japanese Literature*, str. 63-105.

³ Poezie *renga*, neboli „řazená báseň“. Její počátky můžeme hledat již v období Heian, ale k jejímu rozkvětu došlo až ve středověku. V řazené básni se za sebe kladou střídavě části o metru 5/7/5 a 7/7 veršů. Bez principu asociace motivů, by v zásadě *renga* nikdy vzniknout nemohla.

⁴ Na začátku období Meidži v souvislosti se vznikem nového moderního státu byla antologie *Kokinwakašú* o toto místo připravena starší sbírkou *Manjóšú*. Viz Shirane, Haruo and Suzuki, Tomi (ed.) *Inventing the Classics, Modernity, National Identity, and Japanese Literature*, str. 31-50.

byly nespočetněkrát citovány, nebo se na jejich základě vytvářely básně nové. Po zbytek období Heian se vycházelo z tohoto díla, znalost básní z *Kokinwakašú* byla pro básníka, či autora literární črty, deníku nebo románu, nezbytná. Sama poezie sbírky *Kokinwakašú* představovala estetický ideál celé epochy.

Estetické ideály období Heian

Literatura období Heian nabízí mnoho termínů, které jsou v dnešní době považovány za estetické kategorie (*biteki hančů* 美的範疇). Často se o těchto kategoriích hovoří souborně jako o japonské estetice a uvádí se termín *Nihon bigaku* 日本美学, to však není příliš vhodné označení, protože tímto termínem je v japonštině míněna japonská estetika jako vědní obor, který se navíc ve většině případů soustředí na estetiku západní.¹ V téhle souvislosti je ovšem nutné zmínit, že Japonsko bylo vůbec první zemí na světě, kde se estetika začala vyučovat jako samostatný vědní obor.² Případnějši než *Nihon bigaku* by asi bylo použití termínu *Nihon bišiki* 日本美意識, který lze rovněž přeložit jako japonskou estetiku, doslova však „vědomí o japonské kráse“. Pod tento pojem lze zahrnout mnoho konceptů, s nimiž v průběhu věků japonští teoretikové pracovali. Nebyli to ale filozofové³ a odborníci na dějiny umění, jako tomu bylo v Evropě, nýbrž spisovatelé a básníci a v období Tokugawa učenci tzv. *národní vědy* 国学, kteří se zabývali studiem klasických textů. Proto bude možná lepší pracovat místo termínu japonská estetika s japonskými estetickými ideály, které se v jednotlivých dílech objevují, samozřejmě s vědomím toho, že estetické ideály se v průběhu věků proměňovaly a nadále proměňují.⁴

Mezi hlavní estetické ideály, které se vyskytují v heianských textech, patří koncepty označované termíny *aware* (jímavost), případně *mono no aware* (jímavost věcí),

¹ Podrobnější informace o moderní japonské estetice viz Marra, Michele. *Modern Japanese Aesthetics: A Reader* a Marra, Michael F. (ed.) *A History of Modern Japanese Aesthetic*.

² Bylo to již v roce 1886 na Tokijské Univerzitě.

³ Přehled japonské filozofie od nejstarších dob, viz Blocker, H. Gene and Starling, Christopher I. *Japanese Philosophy*.

⁴ Viz např. Eco, Umberto (ed.). *Dějiny krásy a Dějiny ošklivosti*, nebo Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Dějiny estetiky, Staroveká estetika*.

mijabi (vytříbený vkus) a *irogonomi* (záletnost). Tyto ideály mají význam i z toho důvodu, že se vyskytují v kontextech souvisejících s tématem lásky, jak už jsem uvedl v příslušné kapitole. Samozřejmě klasická japonská literatura zná mnohem více takových termínů, ale z důvodu hlubší souvislosti s postavou ideálního milovníka v příbězích s básněmi se omezím jenom na tyto tři, přičemž největší prostor bude věnován estetickému ideálu *mijabi*, který bývá v odborné literatuře interpretován často mylně.

Nejstarší z těchto konceptů, estetický ideál *aware*, se objevuje v japonské literatuře již od jejích počátků. Slovo *aware* se objevuje již v nejstarší dochované literární památce, v kronice *Kodžiki (Záznamy o starých věcech)* z roku 712, a jeho varianta *mono no aware* se vyskytuje nejdříve v prvním ze série literárních deníků, v *Tosa nikki (Deník z Tosy)* z roku 935. Obvykle se tyto termíny definují následujícím způsobem: „Termín *aware*, patos, melancholické okouzlení, později rozšířený na *mono no aware*, patetický smutek věcí nebo též bytostný smutek, byl obzvlášť blízký literátům doby Heian. Jemný patos a zadumaná melancholie – to byly kvality, které dodávaly staré poezii i próze onu zvláštní tklivou atmosféru, pro niž byla obdivována. A tak se v japonské klasické literatuře vždy spíše dočítáme o žalu z loučení než o radosti ze shledání, o trpké pomíjivosti života než o kráse zrození, o stesku po domově na cestách než o požitku z poznávání nových míst.“¹ Nelze říct, že by tento názor byl zcela nesprávný, ale jedná se o zjednodušení, které může vést k nepochopení celé problematiky.

V nejstarších textech se slovo *aware* objevuje ve významech, které oscilují mezi pocitem štěstí, radosti až smutku či trpkého rozhořčení. Nejde tedy pouze o „melancholické okouzlení“, tento termín vykazuje na škále pocitů jak záporné, tak i kladné hodnoty. Etymologicky toto

¹ Op. cit. Boháčková, Libuše a Winkelhöferová, Vlasta. *Vějíř a meč*, str. 143.

slovo vzniklo spojením dvou citoslovcí, *á* ああ a *hare* はれ, kde *á* se používalo jako vyjádření údivu nebo dojetí, a *hare* jako výraz překvapení.¹ Zvláště první termín má blízko k českému citoslovcu „ach“. Obě citoslovce se často používala v kombinaci za sebou, tedy „*á, hare*“ (něco jako „ach, och“), a jejich splynutím vzniklo později slovo *aware*, které v sobě oba původní významy spojovalo. Postupem doby tento termín nabíral různé další konotace a rozrůstal se do podoby, jakou známe z literárních děl období Heian, kde jeho význam závisel vždy na kontextu, na konkrétní situaci, při níž byl použit. Všem možným významům je ale společný princip, kterým se řídí jeho užití. Konkrétní situace musela vždy vyvolat dostatečně silný impuls, aby došlo k pohnutí mysli, aby uvedla v pohyb srdce (*kokoro*) jiným způsobem než běžné situace. Takové silné pohnutí vyvolává většinou láska jako jeden z nejnítěrnějších citů, a proto se také toto slovo tak často vyskytuje v dílech žánru *monogatari*. Slovo *aware* mohlo vyjadřovat jakýkoli pocit, jehož je lidská bytost schopna, tedy i pocit okouzlení, zamilovanosti, hluboké lásky, ale i rozčarování z lásky nenaplněné, pocit žárlivosti, smutku z náhlého odloučení a podobně.

Akijama Ken si všímá, že *aware* se zpočátku užívalo pro konkrétní situace a vyjadřovalo vnitřní pocity člověka jako jedince. V momentě, kdy se tyto pocity vztahují k věcem v obecnější rovině, kdy jsou obecně platnými, mluvíme o *mono no aware*.² Právě v případě vztahování svých pocitů na okolní svět se dá hovořit o estetickém ideálu. „*Aware* se s přívlastkem *mono no* stává substantivem odkazujícím k určité kategorii spontánních i navozených duševních stavů s důrazem na spojitost těchto stavů s působením okolních ‚věcí (i lidí)‘ (*mono*).“³ V *Deníku z Tosy* je popsána situace, kdy se dvořan (Ki no Curajuki) po letech chystá vyplout z místa

¹ Viz Mijakoši, K., Sakurai, M. *Óbunša zenjaku kogo džiten*, str. 53.

² Viz Akijama, Ken. (ed.) *Óčógo džiten*, str. 19.

³ Op. cit. Švarcová, Zdenka. *Japonská literatura 712-1868*, str. 156.

dosavadního pobytu zpět do hlavního města. Během oslavy na rozloučenou, která zahrnovala skládání čínských i japonských veršů a bujaré popíjení *sake*, se jeden z přítomných, neurozený kormidelník jejich lodi, nečekaně zvedne a chce po ostatních, aby se nalodili, protože je příhodná chvíle k vyplutí. Za tento čin jej autor¹ deníku označí jako člověka, jenž „nezná ani co to je jímavost věcí (*mono no aware mo širade* もののあはれも知らで).“² Jinými slovy, kormidelník nemá cit pro situaci, postrádá schopnost empatie, nevidí, že loučící se strany chtějí spolu zůstat co nejdéle. Tento první případ výskytu slova *mono no aware* v japonské literatuře je možná klíčem k rozluštění pravého významu tohoto ideálu. *Mono no aware* tedy znamenalo „cit k něčemu“, „cit pro něco“, na rozdíl od *aware*, které znamenalo „prožívání citu či pocitu“. Převédeme-li to na termíny ze světa milostných vztahů, *mono no aware* znamenalo „mít rád někoho“, a samotné *aware* „prožívat lásku“. Postupem doby se však rozdíl mezi těmito termíny začaly ztrácet a jejich význam se začal zamlžovat. To lze ostatně doložit i tím, že se komentátoři a učenci studující díla klasické literatury nemohou dobrat jednotné definice.³ Nánosy interpretačních vrstev pochopení estetických ideálů *aware* a *mono no aware* jenom komplikují.⁴

Největší význam pro pochopení vzniku ideálu dokonalého milovníka v žánru *monogatari* má estetický ideál *mijabi* (vytříbený vkus), protože je spojujícím nosným konceptem díla *Ise monogatari* (*Příběhy z Ise*), v němž se postava takového hrdiny objevuje poprvé. Slovo *mijabi* se však celém textu *Příběhů z Ise* vyskytuje pouze jednou, a sice v první epizodě. Pokud se podíváme do ostatních děl období Heian,

¹ Specifikem tohoto literárního deníku je fakt, že jej Ki no Curajuki píše z pozice dvorní dámy, která jej doprovází na cestě do hlavního města.

² Viz Kimura, Masanori. (ed.) *Tosa nikki, Curajukišú*, str. 13-15.

³ Viz například Jamazaki, Jošijuki. „*Aware*“ to „*mono no aware*“ no kenkjú.

⁴ O interpretačních vrstvách termínu *mono no aware*, Viz Meli, Mark. *Motoori Norinaga's Hermeneutic of Mono no Aware, The Link Between Ideal and Tradition* v Marra, Michael F. *Japanese Hermeneutic*, str. 60-75.

také v nich nejsou výskyty tohoto slova příliš časté. V současnosti existuje mnoho teorií týkajících se významu tohoto termínu, ale žádný neodpovídá okolnostem, za nichž je slovo *mijabi* použito v první epizodě *Příběhů z Ise*. Standardní definice, již můžeme nalézt v pracích japonských vědců, zní, že *mijabi* znamená „ve stylu císařského dvora“ (*kjúteifú* 宮廷風) nebo „ve stylu velkého města“ (*tokaifú* 都会風).¹ Někdy je toto slovo překládáno jako „elegantní“ nebo jako „dvornost“, ale pravděpodobně ani jeden těchto termínů není dostatečně výstižný, stejně jako jí není tato definice: „Heianské pojetí aristokraticky vznešené, zjemnělé krásy vyjadřoval termín *mijabi*. Tento estetický požadavek doby pomáhala formulovat klasická poezie i Příběh o Gendžim od paní Murasaki Šikibu. V souladu s ideálem *mijabi* se heianští dvorští básníci až úzkostlivě vyhýbali každému zemitějšímu či drsnějšímu tónu, který by mohl narušit křehkost jejich básnických obrazů. Tento požadavek vybroušené elegantní krásy vytlačil z tradičního japonského písennictví a z umění věci nehezké a napohled odpudivé.“² Tyto postřehy by spíše odpovídaly estetice básnické sbírky *Kokinwakašú*. Abychom ideál *mijabi* pochopili, musíme se podívat na historii tohoto termínu.

Poprvé se slovo *mijabi* objevuje v textu nejstarší sbírky japonské poezie, v díle *Manjóšú*. Vyskytuje se v něm desetkrát, ale jeho použití není jednotné. Nejznámějším příkladem je tato báseň (č. 852):

<i>Ume no hana</i>	<i>Ve snu mě oslovil</i>
<i>ime ni kataraku</i>	<i>kvítek slivoně:</i>
<i>Mijabitaru</i>	<i>„Jsem královna elegance</i>
<i>hana to are mou</i>	<i>a chci se koupat ve víně!“³</i>
<i>sake ni ukabe koso.¹</i>	

¹ Akijama, Ken. (ed.) *Óčógo džiten*, str. 423.

² Op. cit. Boháčková, Libuše a Winkelhöferová, Vlasta. *Vějíř a meč*, str. 141.

³ Op. cit. *Manjóšú: Deset tisíc listů ze starého Japonska 1*, str. 308.

Pouze v tomto případě je slovo *mijabi* zapsáno pomocí *manjógany*, tedy pomocí znaků využitých k fonetickému zápisu jednotlivých slabik tohoto slova (美也備). V ostatních případech je zapsáno čínskými znaky nebo jejich kombinací (složeninami): *furjú* 風流 (elegance), *fúši* 風姿 (vkus, tón), *kanga* 閑雅 (vytříbenost), *ga* 雅 (elegance), *jú* 遊 (hrátky) atd.² Jsou to do jisté míry podobná slova, ale významově ne zcela identická. Společný jim je jistý druh elegance, vytříbenosti. Rozdíly v zápisu mohou souviset s rozdílnými aspekty estetického ideálu *mijabi* v období Nara. Z hlediska etymologie slovo *mijabi* sestává z honorifického prefixu *mi* 美 a slova *ja* 屋, které znamená „budovu“, dohromady tak vzniká poměrně často užívané slovo *mija* 宮 s významem „svatyně“, „císařského paláce“, „císaře“ nebo někoho „z císařské rodiny“. K tomuto slovu je připojen sufix *bi* s významem „ve stylu něčeho“, „jako někdo“. Kombinací těchto komponentů pak vzniklo slovo *mijabi*, jehož původní význam byl „ve stylu císařského paláce/dvora“. Odtud se dostáváme k moderní interpretaci tohoto slova jako *kjúteifú*. V nejhlubších vrstvách estetiky *mijabi* je dvorský styl či lépe styl zástupců císařské rodiny, přinejmenším v případě, že budeme při interpretaci postupovat tímto způsobem.

Ovšem většina případů, kdy se slovo *mijabi* v *Manjósú* vyskytuje, vykazuje znaky toho, že by bylo příhodnější ho překládat jako „krásný“, „elegantní“. Ve výše uvedené básni (č. 852) můžeme pozorovat fiktivní rozhovor mezi básníkem a květy, o kterých se mu zdá. Takové hrátky, tzv. *asobi* 遊, lze vysledovat i v jiných básních sbírky *Manjósú* a zdá se, že *asobi* s estetickým ideálem *mijabi* úzce souvisí. Kromě „dvorského *mijabi*“ se nabízí jako další vrstva tohoto estetického ideálu „*mijabi* elegantní“, které je zároveň hravým. Součástí každých

¹ Op. cit. Kodžima, N., Kinošita, M., Satane, A. (ed.) *Manjósú 2*, str. 76.

² Viz Akijama, Ken. (ed.) *Óčógo džiten*, str. 423.

takových hrátek bylo rozmlouvání (poezie) a popíjení *sake*, jak lze vytušit z mnoha básní popisujících *asobi*.

Dále se termín *mijabi* v *Manjóšú* vyskytuje jako součást slova *mijabio* 風流士, jak lze vidět na následujícím příkladu. Je v něm použito rovnou dvakrát.

<i>Mijabio ni</i>	<i>Ano, jsem dvorný rytíř!</i>
<i>ware wa arikeri</i>	<i>Že jsem vám neposkytl nocleh</i>
<i>jado kasazu</i>	<i>a poslal vás pryč –</i>
<i>kaeši ši ware so</i>	<i>není to rytířský čin?¹</i>
<i>mijabio ni wa aru²</i>	

V této básni odpovídá básník Ótomo no Tanuši 大伴田主 ženě, která se jej v přestrojení snažila svést, ale on ji odmítl. Žena jej ve své básni obvinila, že není dvorným rytířem (*mijabio*), jak se o něm tvrdí. Tanuši ji přesvědčuje o tom, že naopak je dvorným, protože ji dokázal poslat pryč. Celá poetická diskuse je vlastně sporem o to, jaký má být *mijabio* neboli muž, který zosobňuje ideál *mijabi*. Vlastně se tak zároveň řeší otázka významu slova *mijabi*. Ať už se čtenář přikloní k jakékoli straně, podstatné je, že již v období Nara, bylo slovo *mijabi* spojováno také s láskou a milostnými vztahy.

Mezi znaky, kterými se dalo slovo *mijabi* zapsat, byl mimo jiné termín *fúrjú* 風流. Tento koncept známý z čínské literatury a estetiky jako *feng-liou* prošel v průběhu dějin různými posuny z hlediska obsahu a významu, ale v zásadě můžeme hovořit o třech možných interpretacích tohoto slova. (1) Byl to konfuciánský koncept s významem věrnosti či oddanosti, (2) taoistický pojem spojovaný s elegantními kratochvílemi a (3) taoistický termín spojovaný s milostnými

¹ Op. cit. *Manjóšú: Deset tisíc listů ze starého Japonska 1*, str. 78.

² Op. cit. Kodžima, N., Kinošita, M., Satane, A. (ed.) *Manjóšú 2*, str. 132.

hrátkami.¹ První případ lze v japonském prostředí nalézt například v díle *Nihon rjóiki* 日本靈異記 (*Záznamy o podivných příbězích z Japonska*) ze začátku 9. století.² Ostatní dva v básnické sbírce *Manjóšú*, kdy znaky pro *feng-liou* jsou čteny právě jako *mijabi*. V *Manjóšú* označovala slova *feng-liou* a *mijabi* totožný koncept. Již v období Nara tedy termín *mijabi* představoval vícevrstevnou estetickou kategorii.

V období Heian se slovo *mijabi* objevuje poprvé v díle *Ise monogatari* (*Příběhy z Ise*). Vyskytuje se v něm pouze jednou, a sice v následující první epizodě.

Kdysi si jeden muž, který dosáhl plnoletosti, vyjel na lov do svých panství ve vsi Kasuga poblíž starého hlavního města Nary. V té vsi žily krásné mladé sestry. Muž je kradmo pozoroval skrze mezeru v plotě. Byl zmaten a překvapen nesouladem mezi nimi a opuštěností bývalého hlavního města. Utrhl proužek látky ze suknice svého loveckého šatu, napsal na něj báseň a tu jim poslal. Lovecký šat, který měl onen muž na sobě, byl z látky zdobené kapradinovým vzorem.

<i>Kasugano no</i>	<i>Má barvu svěžích kamejek</i>
<i>wakamurasaki no</i>	<i>z pláně Kasuga</i>
<i>surigoromo</i>	<i>kapradinový vzor mého roucha</i>
<i>šinobu no midare</i>	<i>Rozpitý, zmatený</i>
<i>kagiri širarezu</i>	<i>jak bezbřehé mé opojení.</i>

Svou báseň složil zkušeně. Pravděpodobně mu to vzhledem k okolnostem přišlo patřičné. Jeho verše narážely na tuto báseň:

¹ Viz Macuoka, Šinpei. *Fúrjú v Kíwádo 100 koten bungaku no džucugošú*, str. 172.

² Viz Nakada, Norio (ed.). *Nihon rjóiki*, str. 92.

<i>Mičinoku no</i>	<i>Kapradinový vzor</i>
<i>šinobu modžizuri</i>	<i>z Šinobu v Mičinoku</i>
<i>tare jue ni</i>	<i>Kvůli komu zmateně</i>
<i>midare someniši</i>	<i>jak mé opojení zbarven byl?</i>
<i>ware nara naku ni</i>	<i>Nikoliv kvůli mně.</i>

Lidé dávných dob dávali takto směle najevo svůj vytříbený vkus.

V první epizodě se hlavní hrdina/jeden muž (*mukaši otoko* むかし男), který čerstvě vstoupil do světa dospělých, vydává na lov do bývalého hlavního města Nary. Pozoruje mezírkou v plotě dvě krásné sestry, které svým nádherným zjevem do zchátralého města ani trochu nezapadají. Jakožto reprezentant vytříbené kultury, jako ztělesnění ideálu *mijabi*, jako skutečný *mijabio* (風流士), skládá báseň, aby jí oslavil jejich krásu, aby pomocí poezie vyjádřil svou vnitřní spalující vášeň. Utrhl proužek látky ze svého módního oděvu, báseň na něj napsal a poslal jim ji. Ovšem jeho oděv nebyl jen tak z ledajaké látky, byl to šat zdobený kapradinovým vzorem (*šinobuzuri*) z Mičinoku. Tohoto druhu látky si dvořané v období Heian velmi považovali. Kapradinový vzor se vyráběl tak, že na prkna, do nichž byly vyřezány různé ornamenty, se rozprostřela látka, a ta byla pod tlakem třena obarvenými listy různých rostlin, v případě šatu hrdiny listy kapradí (*šinobu*). Kapradí bylo potřeno barvou, která se získávala z kořínků kamejek (*murasaki*). Vzor na látce díky této metodě působil nahodilým, zmateným dojmem. Na setkání s krásou reagoval vytříbenou básní plnou vroucího citu napsanou právě na tuto látku.

To samotné by již stačilo k tomu, abychom mohli prohlásit, že při kompozici básně i ve způsobu, jakým báseň

dívčím zaslal, projevil svůj vytríbený vkus. Autoři epizody zde nekončí a dodávají, že „*Svou báseň složil zkušeně.*“ Mladý muž, který teprve začal svou dráhu ve světě dospělých, je schopen složit báseň zkušeně, jako dospělý, pohotově¹, jako hrdina všech epizod díla *Ise monogatari*. Navíc, aby autoři doložili, že se jedná o zkušenou kompozici, dodávají, že jeho verše narážely na jinou, starší báseň.

Hrdina využil možností této básně maximálním způsobem. Místní jméno Šinobu v ní implikuje mimo jiné význam „opojení“ a zároveň kapradí (*šinobu*) ve spojení kapradinový vzor.² Muž měl na sobě šat zdobený kapradinovým vzorem z Mičinoku a slovo Mičinoku bylo obsaženo v této druhé básni, jejímž autorem je básník a urozený státník Minamoto no Tóru 源融 (822-895). Kromě toho, že Minamoto no Tóru byl současníkem předpokládaného hrdiny, s nímž se pravděpodobně dobře znal, mělo by nás zaujmout, s jakou pohotovostí hrdina básník reagoval na situaci a jak nesměle vyjádřil své opojení krásou mladých dívek. Během několika okamžiků zmobilizoval své dosavadní zkušenosti a navzdory vášnivému opojení krásou dokázal složit báseň, která nejen odpovídala okolnostem daného okamžiku, ale dokonce narážela na báseň již existující.

Ovšem hrdinova schopnost improvizace byla mnohem větší, než se čtenáři této epizody může zdát (a to i čtenáři japonskému). Z obrovitého inventáře básnických slov, jež mohl asociovat s příslušnými „poduškami básní“ (*utamakura* 歌枕), které plní funkci místních jmen v básních, si hrdina zvolil slova, která dané situaci odpovídala nelépe. Například jen v *Kokinwakašú* lze k *utamakuře* pláň Kasuga (Kasugano 春日野) nalézt pět básní, které nějakým způsobem zmiňují buď „svěží

¹ Slovo přeložené jako „zkušeně“ (*oizukite*) zahrnuje jak význam „jako dospělý“ tak význam „pohotově“.

² Jedná se tedy o *kakekotoba* 掛詞, tzv. pivotní slovo, básnický prostředek, který plně využívá možnosti časté homonymie v klasické japonštině.

travičku“ (*wakakusa* 若草) nebo „svěží byliny“ (*wakana* 若菜). „Svěží travička“ v básních *waka* symbolizuje „kouzlo nevinné mladé dívky“, „nevinnou krásu mladé dívky“. Dále, slovo „kamejka“ (*murasaki* 紫)¹ asociuje „pláň Musaši“ (Musašino 武蔵野) a bývá často ve spojení s nějakou formou zbarvení „roucha“ (*koromo* 衣) a „(pokrevní či jiné) příbuznosti“. Například v *Kokinwakašú* lze nalézt tři básně, kde je „kamejka“ ve spojení s jedním nebo se všemi těmito slovy. První báseň *Ise monogatari* tedy představuje i originální spojení dvou jinak nesouvisejících řad asociací.² Proto kromě narážky na báseň od Minamoto no Tóru³ využívá báseň první z těchto asociací k tomu, aby „jeden muž“ vyjádřil své opojení z nevinné krásy mladých sester (asociace „příbuzenského vztahu“) a tím, že zmínil „kamejku“, odkázal „rouchem“ a „plání Musaši“ (slovem Musaši) v jiné dimenzi ještě jednou na Tóruovu báseň. Vzdálená provincie Musaši sousedila s provincií Mičinoku zmíněné v druhé básni. Použití básnických slov v jednotlivých básních a jejich zmínění v prozaických částech textu tak přispívá k tomu, že všechny tyto elementy tvoří nerozlučný celek.

Za pozornost stojí však závěrečná poznámka textu: „*Lidé dávných dob dávali takto směle najevo svůj vytríbený vkus.*“ Autoři textu se ohlížejí spolu s hrdinou po starých dobrých časech, kdy v srdci „*jednoho muže*“ ještě dokázal

¹ V českém překladu milostných básní z *Šinkokinšú*, kde se 1. báseň *Ise monogatari* také vyskytuje, viz *Bledý měsíc k ránu*, došlo k záměně „kamejky“ za moderní význam slova „*murasaki*“ „fialový“ a tím patrně k posunu ke slovu „fialka“. „Kamejka“ však má bílé květy, pouze z jejích kořínků bylo možno získat barvivo fialové barvy. V období Heian se při kontaktu s květinou používalo slova „*niou*“. Toto slovo sice zvukem připomíná moderní „*niou* 臭 〇“ (vydávat pach), ale znamená něco jako „vnímat esenciální podstatu“. Proto i v případě na první pohled nezajímavé květiny, jakou je „kamejka“, hrálo „vnímání oné esenciální podstaty“ květiny významnou roli. Slovo „kamejka“ totiž také symbolizovala „tabu“ (císařského rodu). Viz Hirokawa, Kacumi. *Gendži monogatari no šokubucu*, str. 268-292.

² Viz Suzuki, Hideo. *Ise monogatari no waka*, str. 87.

³ Jeho báseň se již jednou objevila v překladu do češtiny, v překladu dosti odlišném, viz Honcoopová, Helena. *Sto básní*, báseň č. 14.

zahořet plamen vášně a hrdina dokázal podlehnout opojení krásou. Vypravěč již jako „stařec“ s nostalgií vzpomíná na doby, kdy byl ještě „mladým mužem“. Objektem jeho ohlížení se do minulosti jsou „lidé dávných dob“ (*mukašibito* 昔人). Už na začátku celého *Ise monogatari* je čtenářům dáno jasně najevo, že se jedná o dávné časy, kdy byl hrdina ještě mladý. Bez ohledu na to, o jakou dobu se vlastně jednalo, představovala časy, kdy někteří lidé projevovali ještě takto „směle svůj vytříbený vkus“ (*ičihajaki mijabi* いちはやきみやび).

Projevit „směle svůj vytříbený vkus“ znamená mimo jiné být upřímný, být věrný svému vlastnímu srdci. Znamená to tedy učinit i to, čeho by se člověk, který nedokáže „směle“ projevit „svůj vytříbený vkus“, nikdy neodvážil. Podobně tomu je tomu i v ostatních epizodách tohoto díla, i když v nich není slovo *mijabi* uvedeno. Nepostradatelnost prózy pro poezii a poezie pro prózu je tím, co bychom mohli nazvat samotnou estetikou *Příběhů z Ise*. Stejně tak je tomu se „smělostí“ a „vytříbeným vkusem“ (*mijabi*), k nimž bychom snad ještě měli dodat „originalitu“. „Smělé“ projevení „vytříbeného vkusu“ je v *Ise monogatari* spojeno vždy s poezií a originalitou. *Mijabi* je popisováno jako „způsob chování“ či „jednání“. Prakticky aplikovat estetiku *mijabi* znamená vždy projevit ji směle ve svém chování a jednání, přičemž jejich součástí a zároveň vyvrcholením bývá pokaždé originální kompozice básně.

Autoři díla *Ise monogatari* představují nový estetický ideál, *ičihajaki mijabi*, vytříbený vkus projevený směle, jinými slovy „smělé *mijabi*“. Tento nový koncept je zásadně odlišný od toho, co je nám známo z textů z období Nara. Ovšem, jak jsme doposud mohli pozorovat, ze samotné povahy tohoto ideálu vyplývá, že i *ičihajaki mijabi* v sobě skrývá ostatní starší významové vrstvy, které lze v textu *Příběhů z Ise* rozlišit. Hrdina těchto příběhů boří všechny konvence tehdejší doby. Jak ještě

uvidíme, svými činy se vzpouzí vládnoucímu rodu Fudžiwarů¹, a dokonce se nezastaví ani před posvátnou nedotknutelností císařského rodu², jehož je rovněž potomkem. Ariwara no Narihira, předpokládaný hrdina *Příběhů z Ise*, byl totiž potomkem hned dvou císařů. Jeho otec, princ Abo, byl synem císaře Heizeie, a jeho matka, princezna Ito 伊登, byla dcerou císaře Kanmua, zakladatele hlavního města Heiankjó. Postava Narihiry dokonale zapadá do kontextu toho, čím bylo *mijabi* původně. Byl zástupcem vyšší kultury dávných časů spojované s císařským rodem. Ovšem stejně jako v *Manjósú*, není ani v *Příbězích z Ise* tento původní význam slova *mijabi* dominantní. Nesouhlasím s tvrzením, že *mijabi* je „kulturní výlučností císařského rodu a estetickou kategorií, která symbolizuje ‚národ‘.“³ Tato úvaha byla nepochybně založena na třicet let staré studii *Mijabi no kózó* みやびの構造 japonského literárního vědce Akijamy Kena 秋山虔⁴, který si za ni vysloužil tvrdou kritiku svých kolegů a v pozdějších pracích svůj názor přehodnotil.⁵ Hrdina *Příběhů z Ise* a jeho činy, v nichž směle projevuje *mijabi*, mají často souvislosti s věcmi, které v žádném případě nepodporují japonský císařský systém (*tennosei* 天皇制), spíše jej pošpiňují.

Hrdina *Příběhů z Ise* se v několika epizodách za trest nebo možná na základě vlastního uvážení ocitá ve východních provinciích, tzv. *Azuma kudari* 東下り (odchod do východních provincií). Tyto pasáže plní v rámci celého díla důležitou úlohu. Autoři jimi dávají do opozice koncepty *mijabi* jako něčeho „ve

¹ Měl milostný poměr s Fudžiwara no Takaiko, sestrou Fudžiwara no Motocuneho, která se později stala manželkou císaře Seiwy a matkou císaře Józeie.

² Svou milostnou aférou s princeznou Jasuko, kněžkou z Ise, ve svatyni spojované s bohyní, od níž odvozuje císařský rod svůj původ.

³ Op. cit. Mostow, Joshua S. *Modern Constructions of Tales of Ise: Gender and Courtliness v Inventing the Classics*, str. 116.

⁴ Viz Akijama, Ken. *Mijabi no kózó* v Sagara, Tóru., Bitó, Masahide., Akijama, Ken. (ed.) *Kóza Nihon šisó 5: Bi*.

⁵ Joshua Mostow pravděpodobně tento fakt přehlédl. Nicméně ve své novější práci se také pokusil o jiný přístup k problematice, viz Mostow, Joshua S. *At the House of the Gathered Leaves*, str. 11-21.

stylu velkého města“ (*tokaifú*) a *hinabi* (鄙ひ) ve smyslu venkovské zaostalosti, aby ukázali, čím je a čím není *mijabi*. Je to opozice vyšší dvorské kultury a „zaostalých“ zvyků vesnických obyvatel, přesněji lidí žijících na okraji tehdejšího světa. Tato opozice se objevuje často při definování slova *mijabi* v japonských slovnících. Je samozřejmě pravda, že autoři *Příběhů z Ise* pohrdali lidmi a obzvláště ženami z oblastí mimo hlavní město, ale hrdina těchto epizod není krutý jako samotní autoři. Ve skutečnosti předmětem jejich smíchu je často hrdina těchto epizod, protože nedokáže u svých potenciálních milenek poznat to, že nevědí, co je vytříbený vkus. Venkovské prostředí je využíváno jako pozadí pro lepší ocenění estetického ideálu *mijabi*. Ostatně podobné techniky bylo využíváno i v některých básních ve sbírce *Manjóšú*.¹ Ze stejného důvodu byla také první epizoda *Příběhů z Ise* zasazena do prostředí na okraji opuštěného bývalého města Nary. Bylo to tak s velkou pravděpodobností učiněno záměrně, aby vynikla jedinečnost a smělost, s níž hrdina projevil svůj vytříbený vkus.

Jednou z dalších vrstev estetického ideálu *mijabi* (a dříve *feng-liou*) byly tzv. milostné hrátky a jeho spojení s láskou jako takovou.² Láska jakožto téma táhnoucí se většinou epizod *Příběhů z Ise* je úzce propojena s termínem *irogonomi* 色好 (záletnost), dalším důležitým estetickým ideálem období Heian. *Irogonomi* je „osoba nebo čin, při němž tato osoba pomocí poezie nebo nějakého jiného druhu umění vyjádří svůj zájem o lásku či sexuální styk.“³ To se velmi shoduje s definicí *mijabi*, kterou jsem podal na předcházejících řádcích. Původ slova *irogonomi* vysledoval významný japonský etnolog a literární vědec Orikuči Šinobu 折口信夫 (1887-1953) až do doby legendárních japonských císařů, kdy se na záletnost (*irogonomi*) pohlíželo jako něco velmi pozitivního. Tyto pozitivní konotace ideálu *irogonomi* jsou v některých dílech

¹ Například v básních č. 1800 a 1802.

² Jedná se o třetí význam slova *feng-liou* viz výše.

³ Op. cit. Takahaši, Tóru. *Irogonomi v Kokubungaku*, vol. 30, č. 10, str. 50.

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*. Jedině dokonalý milovník schopný prožívání (*aware*) a citu k druhým (*mono no aware*), tedy hrdina díla žánru *monogatari*, se mohl honosit označením muž vytríbeného citu (*mijabio*). Domnívám se proto, že všechny tři estetické ideály, *aware*, *mijabi* a *irogonomi*, spolu úzce souvisejí a jejich společným rysem je vazba na téma lásky, k jejímuž vyjádření hrdinové (*mijabio*) i vedlejší postavy (*irogonomi*)¹ využívají japonskou poezii *waka*. Přestože je estetický ideál *mijabi* mnohovrstevnou kategorií a obzvláště v případě *Příběhů z Ise* záleží vždy na konkrétním kontextu, o jakou z jeho vrstev se jedná, jeho provázanost s tématem lásky v žánru *monogatari* a důležitost ve vztahu k poezii jsou podle mého soudu těmi nejpodstatnějšími prvky. Navíc, hrdina příběhu, který je zosobněním ideálu *mijabi*, je ideálním milovníkem právě proto, že v tomto estetickém konceptu zůstaly zachovány pozitivní konotace konceptu *irogonomi*. Dokonalý milovník schopný citu vůči druhým (*mono no aware*) se tak sám o sobě stává estetickým ideálem v rámci žánru *monogatari* i mimo něj.

¹ Termín *irogonomi* je nejen skutkem, ale i osobou, která jej vykonává.

Otázky vzniku, datace, autorství a názvu *Příběhů z Ise*

Ise monogatari 伊勢物語 (Příběhy z Ise) je dílo, o kterém víme velmi málo. Není možné přesně stanovit dobu vzniku, stejně tak není možno určit, kdo je jeho autorem. Avšak spolu s *Taketori monogatari* 竹取物語 (*O starém sběrači bambusu*) je považováno za jedno z nejstarších *monogatari* vůbec.¹ *Příběhy z Ise* sestávají ze 125 krátkých epizod, které se soustředí na jednu, popřípadě i na několik básní *waka*. V jednotlivých epizodách je próza spjata s poezií tak těsně, že díla tohoto typu lze považovat za jakýsi přechodný útvar mezi poezií a prózou a byla proto nazvána *uta monogatari* 歌物語, příběhy k básním.² Tradiční představa je, že tyto epizodické příběhy jsou spojeny osobou hlavního hrdiny, jímž je přední z Šesti géniů japonské poezie, Ariwara no Narihira. Obsahem *Ise monogatari* je volně chronologický sled milostných dobrodružství hrdinových od mládí až do jeho smrti. Většina příběhů začíná stereotypním obratem “*V minulosti žil jistý muž...*”, který navazuje na podobné obraty používané v úvodech k básním v *Manjóšú*. Z životopisných údajů v některých příbězích však jednoznačně vyplývá, že oním mužem je míněn Narihira. Také básně přisouzené hrdinovi jsou Narihirovy, kromě toho je jemu i ostatním postavám přisouzena řada básní buď anonymních, nebo známých jako díla jiných básníků.³

V jedné z nejstarších českých prací o japonské kultuře se Vlasta Hilská zmiňuje *Ise monogatari*, když píše o literatuře období Heian: “Jiným literárním žánrem byla vyprávění o hrdinech vynikajících nad lidi buď krásou, nebo zvláštními schopnostmi. *Ise monogatari* je první japonské zpracování látky Dona Juana. Není to souvislý celek, jen sbírka anekdot, celkem

¹ Viz Novák, Miroslav. *Japonská literatura I*, str. 26 a 28.

² Op.cit. tamtéž, str. 27.

³ Viz taméž.

125 ze života básníka Ariwary Narihiry, většinou pohádkového obsahu, začínající vesměs: „Byl jednou jeden muž...“ Zajímavá je jejich stavba, mísí se při ní próza s veršem, při čemž se důraz klade na verše. Próza je jen jejich doplňkem, je velmi primitivní, vypočítává jen stručně jednotlivé body děje, vysvětluje báseň, která by bez ní byla nesrozumitelná. Míšení prózy a verše je původu čínského a do Číny přešlo z buddhistické literatury indické. Tím způsobem byla napsána čínská povídka „Toulky v jeskyni vil“, kterou v době Heian znal v Japonsku každý, kdo uměl číst.“¹

Výše uvedené citace jsou založeny převážně na předválečných pracích o japonské literatuře a ve světle studií z posledních čtyřiceti let se jeví jako nepřesné. Když se v nedávné době někde psalo o *Ise monogatari*, tak to bylo většinou ve spojitosti s *Gendži monogatari*, nejrozsáhlejším románem období Heian, protože *Ise monogatari* a jeho hrdina je považován za literárního předchůdce tohoto světově proslulého díla. V průběhu věků je však *Ise monogatari* *Gendžim* zastíněno natolik, že i v dnešní době mu je věnováno méně pozornosti, než by si pro své literární hodnoty zasloužilo. *Ise monogatari* totiž kromě krásných básní obsahuje v některých případech i propracované prozaické pasáže, které nejsou v žádném případě primitivní.

V jedné z nejvýznamnějších prací o *Příbězích z Ise* se objevují názory, že na *Ise monogatari* by se mělo nahlížet jako na popis rozmanitých aspektů lásky mužů a žen různého stáří, rozdílných povah a sociálních tříd, včetně lásky rodičů ke svým dětem, přítele k příteli či nadřízeného k podřízenému. K dílu bychom tedy měli přistupovat jako k zajímavé kombinaci prózy a poezie, a považovat je za zdroj porozumění psychologii, hodnotám a způsobu chování ve společnosti období Heian.² Tuto úvahu ještě dále rozvíjí Haruo Shirane: „Ačkoliv *Ise*

¹ Op.cit. Hilská, Vlasta. *Dějiny a kultura japonského lidu*, str. 75 a 76.

² Op.cit. McCullough, Helen Craig. *Tales of Ise*, str. 60 a 65.

monogatari popisuje různé aspekty lásky, neodráží se v nich sociální zvyky heianské aristokracie. Spíše reprezentuje pravý opak: jeho hrdinové a hrdinky znevažují normy a tabu společnosti v honbě za láskou. Jak Masuda Kacumi a jiní argumentovali, milostný hrdina raného *monogatari* se objevil jako reakce na neosobní povahu dvorské byrokracie a manželského systému. V době, kdy bylo normální, že manželství dvořanů bylo pouhou dohodou mezi rodinami, není překvapením, že hrdina populárního *uta monogatari* hledá lásku mimo tuto instituci. Milostný hrdina není jednoduše zhýralec nebo prostopášník, usiluje o ženy, protože se upřímně zajímá o lásku, krásu a poetickou vnímavost, prvky, které jsou tak často zanedbávány v manželstvích.“¹

Tento postřeh celkem přesně rezonuje s tím, co jsem již naznačil v předchozích kapitolách. Haruo Shirane správně poukazuje na společenské konotace v epizodách *Ise monogatari*. Avšak objevení se milostného hrdiny nemá pouze příčinu v nespokojenosti s institucí heianského manželství, ale je to též projev neutěšené situace týkající se společenského postavení. Ve většině epizod je hlavní hrdina dvořanem s nižší hodností, tedy představitelem aristokracie, která byla nespokojena se svým postavením u císařského dvora poté, co se k moci dostala severní větev rodu Fudžiwara.² K tomu je ovšem nutno dodat, že rozhodující vliv měly v tomto ohledu také dobové estetické ideály, o nichž již byla řeč výše. S problematikou vzniku fenoménu milostného hrdiny však souvisí rovněž otázky datace tohoto díla. Je neobyčejně obtížné určit dobu vzniku *Ise monogatari*. V průběhu věků se objevovaly různé teorie, ale teprve důkladné studie z posledních let daly jasnější odpověď na to, kdy text *Ise monogatari* vznikl. Avšak ani starší teorie nelze zanedbávat, a

¹ Op.cit. Shirane, Haruo. *The Bridge of Dreams*, str. 50.

² Viz Marra, Michele. *The Aesthetics of Discontent, Politics and Reclusion in Medieval Japanese Literature*, str. 35.

proto bychom se měli seznámit s hlavními teoriemi, které se snažily dát odpověď na tuto otázku.

První teorie, která se objevila již na sklonku období Heian¹, předpokládala, že *Příběhy z Ise* napsal samotný Ariwara no Narihira. To by znamenalo, že *Příběhy z Ise* byly sepsány nejpozději v roce 880 - v tomto roce Narihira zemřel. Tato teorie ale byla velmi brzy zamítnuta, protože dílo obsahuje také básně napsané až po roce 880.² Dlouhou dobu pak převažoval názor, že *Příběhy z Ise* vznikly v době kompilace první císařské antologie *Kokinwakašú*. Hlavní kompilátor sbírky *Kokinwakašú* básník Ki no Curajuki si velmi považoval básní Ariwara no Narihiry, a proto je zařadil do výše uvedené antologie.³ Při sestavování sbírky *Kokinwakašú* čerpal mimo jiné i z několika tzv. autorských básnických sbírek *kašú* 家集. Mezi nimi prý dominovala autorská sbírka Narihirových básní - *Narihira kašú* 業平家集, která byla sepsána buď Narihirou samotným, nebo jeho synem. *Narihira kašú* měla pravděpodobně formu *uta zuihicu* 歌随筆 neboli literární črty s básněmi.⁴ A právě tato sbírka měla být Curajukimu předlohou pro sepsání *Ise monogatari*. Tuto teorii však nelze doložit konkrétními důkazy.

V období Tokugawa učenci zabývající se studiem *Ise monogatari* nastolili nový trend ve studiu datace tohoto díla. A právě výše uvedená teorie je jednou z mnoha, které se v té době objevily. Díky filologickému bádání v období Tokugawa se zvýšil zájem o studium *Ise monogatari* a tento zájem přivedl učence k serióznějším závěrům týkajících se nejen datace díla.⁵ Teorie, že text *Ise monogatari* vznikl v době kompilace

¹ Viz Vos, Frits, str. 54.

² Viz Vos, Frits, str. 107; McCullough, H.C. *Tales of Ise*, str. 65.

³ V předmluvě ke *Kokinwakašú* od Ki no Curajukiho je Narihira zařazen mezi *rokkasen* 六歌仙 tzv. „šest géniů japonské poezie“. Tato předmluva je přeložena v Hilská, Vlasta. *Verše psané na vodu*, str. 23-30.

⁴ Viz Abe, Tošiko. *Ise monogatari* (2), str. 232. Jedná se o básně, ke kterým jsou dopsány *kotobagaki*. Styl, kdy jsou básně zaznamenány bez nějakých hlubších souvislostí ve vztahu k básním ostatním.

⁵ Podrobnější informace o různých teoriích té doby viz Vos, Frits., str. 106-114.

Kokinwakašú, byla dominantní i v době následující, v podstatě až do začátku 20. století.

Na počátku 20. století se problematika datace začala zkoumat se zřetelem ke vzájemným vztahům *Ise monogatari*, *Kokinwakašú* a *Gosenwakašú* 後撰和歌集 (*Sbírka později sebrané japonské poezie*).¹ Vznikly tak tři teorie: (1) *Příběhy z Ise* byly napsány před sestavením *Kokinwakašú* (před rokem 905), (2) *Příběhy z Ise* vznikly po *Kokinwakašú*, ale před *Gosenwakašú* (po roce 905, ale před rokem 951), (3) *Příběhy z Ise* byly napsány po *Gosenwakašú* (v druhé polovině 10. století).² V padesátých letech se vědci klonili k alternativě druhé. Zastánci této teorie byli Ikeda Kikan 池田亀鑑 a Ócu Júiči 大津有一³. Avšak ve stejné době se někteří vědci rozhodli pro alternativu třetí a dokonce tuto teorii upřesnili, protože na základě jazykového rozboru zjistili, že *Příběhy z Ise* vznikly v padesátých letech 10. století.⁴ Ale i tato teorie byla později vyvrácena.

S otázkou doby vzniku *Ise monogatari* souvisí také problematika způsobu vzniku díla. Již ve výše zmíněné teorii, podle níž byly *Příběhy z Ise* údajně napsány v době kompilace *Kokinwakašú*, byla zmínka o původní *Narihira kašú* jako možném zdroji pro sepsání *Ise monogatari* i básní s kotobagaki v *Kokinwakašú*.⁵ Fukui Teisuke 福井貞助 dokonce předpokládal existenci dvou *Narihira kašú* : *A-kašú* a *B-kašú*. *A-kašú* prý obsahovala nahodile seřazené básně, které napsal Narihira, nebo které byly napsány pro něj; *A-kašú* začínala básněmi týkajícími se milostné aféry s kněžkou ze svatyně Ise (nyní epizoda 69). *B-kašú* byla přetvořena z *A-kašú* podle konvenčních postupů; všechny verze *Ise monogatari* vznikly z této sbírky. A protože si *Příběhy z Ise* vypůjčovaly náměty z

¹ Druhá ze série japonských císařských antologií poezie, tzv. *čokusenšú*.

² Op.cit. Vos, Frits, str. 19.

³ Viz Abe, Tošiko. *Ise monogatari* (2), str. 233.

⁴ Viz Vos, Frits, str. 27-33.

⁵ Avšak existenci takové původní *Narihira kašú* nelze ničím doložit.

Kokinwakašú, tak *B-kašú* musela vzniknout až po *Kokinwakašú*. *Kokinwakašú* zase určitě čerpala z *A-kašú*.¹ Tato teorie měla velkou výhodu v tom, že řešila problém vzájemného vlivu *Ise monogatari* a *Kokinwakašú*. Její nevýhodou však bylo, stejně jako u teorie předcházející, že se neopírala o dostatečné důkazy ohledně existence jedné či několika *Narihira kašú*.²

Jak dává předcházející teorie tušit, *Příběhy z Ise* nevznikly najednou, ale postupným vývojem.³ Text byl utvářen po dobu téměř sto padesáti let.⁴ Na základě tohoto předpokladu a na základě podrobných textových studií všech dochovaných rukopisů *Ise monogatari* vznikla poslední teorie týkající se určení doby a způsobu vzniku díla. Tuto podrobnou studii *Ise monogatari* provedl Katagiri Jóiči 片桐洋一, který vydedukoval, že dílo vznikalo ve třech stadiích a o tomto procesu se zpravidla mluví jako o teorii rozrůstajícího se textu.⁵ Katagiri Jóiči mimochodem jako první začal pracovat s dochovanými rukopisy Narihirovy sbírky poezie (*Narihira kašú*). Nepracoval s domnělými sbírkami stejného jména jako jeho předchůdci. Vznik díla *Ise monogatari* tedy pravděpodobně probíhal následujícím způsobem. V prvním stadiu byly z Narihirových básní vytvořeny prozaické pasáže a toto předběžné uspořádání textu předcházelo kompilaci *Kokinwakašú*. Vědci věří, že text v tomto stadiu měl ohromný vliv na vytváření *kotobagaki* v *Kokinwakašú*. Tématem epizod byly události, které se udály na konci osmého století, padesát let předtím, než se narodil Narihira, kdy bylo hlavní město přestěhováno z Nary (Heidžókjó) do Nagaoky a potom do Heiankjó, dnešního Kjóta. V druhé polovině desátého století, nedlouho po kompilaci *Gosenwakašú*, byl text revidován a byly připojeny narážky na historické osobnosti z období, kdy žil Narihira. V tomto druhém

¹ Op.cit. McCullough, H.C. *Tales of Ise*, str. 63-64.

² Tamtéž, str. 64.

³ Tamtéž, str. 65.

⁴ Op.cit. Marra, Michele. *The Aesthetics of Discontent*, str. 36.

⁵ Op.cit. Abe, Tošiko. *Ise monogatari (2)*, str. 233, viz též Watanabe, Minoru. *Heiančó bunšó ši*, str. 22-23, 227.

stadiu se v textu zatím neobjevilo básníkovo jméno. Na konci století spolu se vzrůstajícím zájmem o žánr *cukuri monogatari* byl příběh, který se původně soustředil na Narihirovy básně, přetvořen na příběh o Narihirovi. V tomto závěrečném stadiu připojili kompilátoři nové detaily o básníkovi, který je v textu zmiňován jako „muž z rodu Ariwara“ (epizoda 65) nebo „kapitán středního stupně, pátý syn z rodu Ariwara“ (epizoda 63). Menší změny pokračovaly i po tomto datu, kdy byly připojovány nové epizody týkající se Narihirova života, které byly založeny na známých básních z *Kokinwakašú*.¹ Přestože je tato teorie občas napadána a kritizována, zatím bez úspěchu², je na druhé straně považována mnohými za samozřejmost, což nemusí znamenat, že se jednou v budoucnu neobjeví teorie, která Katagiriho předpoklady vyvrátí. Jedno je však jisté, není dnes vědce, který by tvrdil, že *Příběhy z Ise* byly napsány najednou jedním jediným autorem.

Tuto teorii ještě dále rozpracoval Michele Marra, který se dokonce snažil vyzkoumat důvod sepsání *Ise monogatari*. Estetický ideál *mijabi* byl podle něj projevem nespokojenosti s hegemonií Fudžiwarů. A právě tato nespokojenost byla jedním z hlavních důvodů k sepsání díla. Marra rozlišil tři vrstvy, které odpovídají třem stadiím vzniku textu. První vrstva údajně odráží nespokojenost Narihiry vůči politice Fudžiwara no Jošifusy a Fudžiwara no Motocuneho; druhá Šigeharuovu³, Motokatovu⁴, Curajukiho a Šitagóovu⁵ nespokojenost s politickými vůdci v desátém století; a konečně v poslední vrstvě je vyjádřena nespokojenost s Mičinagovou vládou.⁶ Opravy textu byly prováděny hlavně díky metodě, která byla nazvána „kontextovou reinterpretací“. Podstatou kontextové

¹ Op.cit. Marra, M. *The Aesthetics of Discontent*, str. 36-37.

² Viz např. Kikuči, Jasuhiko. *Ise monogatari no zóeki*, str. 64-67.

³ Ariwara no Šigeharu, syn Ariwara no Narihiry.

⁴ Ariwara no Motokata, Narihirův vnuk.

⁵ Minamoto no Šitagó (911-983), vnuk bratra Minamoto no Tórua, který je jednou z postav vystupujících v *Ise monogatari*.

⁶ Op.cit. Marra, M. *The Aesthetics of Discontent*, str. 48.

reinterpretace bylo zapojování básní, ve druhé a třetí vrstvě vzniku díla i prózy, do aktuálního kontextu doby či politické situace.¹

Tato a předešlá teorie, která předpokládala, že text *Ise monogatari* vznikl v průběhu dvou set let, nevyklučuje fakt, že se jedná o jedno z nejstarších děl napsaných slabičnou abecedou, protože hlavní část *Ise monogatari* byla napsána již v devátém století.² Dílo má ucelený literární sloh a to naznačuje, že i pozdější přídavky k jádru díla byly napsány ve stejně jednoduchém stylu jako text v počátečním stadiu jeho vzniku.

Stejně jako problematika datace *Ise monogatari* je obtížná i otázka určení autora díla. Jak již bylo naznačeno *Příběhy z Ise* vznikaly postupným vývojem a celý proces vzniku díla trval sto padesát let. Z toho jasně vyplývá, že autorem nemohl být pouze jeden člověk, ale že autorů podílejících se na díle bylo hned několik. V období Heian byl za autora považován samotný Ariwara no Narihira.³ Jako argumenty podporující tuto hypotézu byla uváděna tato tvrzení: (a) *Příběhy z Ise* obsahují mnoho Narihirových básní a v textu je hrdina často označen dvorskými tituly, kterých za svého života dosáhl, či je jmenován přímo.⁴ (b) V průběhu věků se pro toto dílo používaly různé názvy, které prý odrážely skutečnost, že autorem byl Narihira.⁵ (c) V některých pasážích se objevují obraty, které jsou výrazem sebeponížení, skromnosti apod.⁶

Pokud bychom trvali na faktu, že *Příběhy z Ise* vznikly jako dílo jediného autora, tak by bylo naprosto nemožné, aby jím byl Ariwara no Narihira, protože v díle se často objevují

¹ Tamtéž, str. 9.

² Viz Watanabe, Minoru. *Heiančó bunšó ši*, str. 22-42.

³ Viz Abe, Tošiko. *Ise monogatari (2)*, str. 231.

⁴ V textu je několikrát zmíněn jako „muž z rodu Ariwara“ nebo „kapitán středního stupně, pátý syn z rodu Ariwara“.

⁵ Frits Vos uvádí příklady takových názvů: *Zaigo ga monogatari (Příběhy pátého syna z rodu Ariwara)*, *Zaigo čúdžó no nikki (Deník středního kapitána, pátého syna z rodu Ariwara)* apod.

⁶ Viz Vos, Frits, str. 54.

básně, které byly napsány dávno po jeho smrti. Když však přijmeme hypotézu, že *Příběhy z Ise* vznikaly postupně, procházejíc třemi stadii vývoje, pak nemůžeme jednoznačně popřít Narihirův případný podíl při kompilaci první verze díla. Spíše než přímé autorství se předpokládá existence nedochovaných Narihirových zápisků, které obsahovaly básně spolu s vysvětlením okolností jejich vzniku. Po Narihirově smrti někdo tyto zápisky našel, upravil a napsal tak první verzi textu *Ise monogatari*.¹

Autorem první verze textu mohl být kdokoliv. Všeobecně však převažuje názor, že jím byl někdo, kdo byl v nějakém bližším vztahu k Ariwara no Narihirovi. Jako první ze všech možných autorů byla uváděna již v období Heian básnířka Ise 伊勢.² Podle *Čikenšó* 知顯抄³ byla prý dáma Ise Narihirovou manželkou. Měla dále šířit jeho rukopis *Ise monogatari*, ale po jeho smrti na to zapoměla, a teprve po dlouhé době dílo upravila a uvedla do oběhu. Při úpravě textu vyřadila pasáže týkající se jejího vztahu s císařem a nahradila je epizodami jinými.⁴ Tato teorie by i mohla vysvětlovat, odkud se vzal název díla. Avšak neexistuje žádný historický materiál, který by dokazoval, že Narihira a Ise byli nějak spřízněni. Přesto nelze jednoznačně vyloučit možnost jejího autorství první vrstvy textu *Ise monogatari*.

Jestliže nemůžeme s určitostí prohlásit, že básnířka Ise byla v blízkém vztahu s Narihirou, tak s naprostou jistotou to můžeme prohlásit o jeho synech a vnucích. Ti se pravděpodobně podíleli na sepsání první, ale spíše druhé verze textu. Stejně jako Narihira, tak i jeho synové měli důvod být nespokojeni s politikou rodu Fudžiwara. Jakožto potomci císaře

¹ Viz Keene, Donald. *Seeds in the Heart*, str. 452 a Abe, Tošiko., str. 232.

² Básnířka Ise, dcera Fudžiwara no Cugukageho, jedna z takzvaných 36 géníů japonské poezie.

³ Celým názvem *Ise monogatri čikenšó*, jeden z nejstarších komentářů *Ise monogatari*. Viz Vos, Frits, str. 103.

⁴ Viz Vos, Frits, str. 56.

Heizeie měli plné právo dožadovat se nejvyšších úřadů, ale proti hegemonii Fudžiwarů byli bezmocní.¹ Uchylovali se proto do světa estetického ideálu *mijabi* a alespoň tímto způsobem mohli dávat najevo svou nespokojenost s tehdejší režimem. Proto pomocí kontextové reinterpretace přetvářeli existující verzi textu *Ise*, aby lépe odpovídal tehdejší společenské situaci.

Avšak členové rodu Ariwara nebyli jedinými, kdo měli zájem na vyjádření své nespokojenosti v tomto díle. Byli to také již v předcházející kapitole zmínění členové rodů Ki a Minamoto, kteří byli pravděpodobně v dobrém vztahu s rodinou Ariwarů. Mezi nimi bývá nejčastěji uváděn jako možný autor také Ki no Curajuki, hlavní kompilátor císařské antologie *Kokinwakašú*. Existuje mnoho hypotéz, které jeho autorství potvrzují, ale zároveň existuje stejné množství argumentů, které tyto hypotézy vyvracejí. V poslední době však převažuje názor, že Curajuki se na vzniku druhé verze díla podílel.² Ale ať tomu tak bylo či nikoliv, jedná se o kolektivní dílo, při jehož sepsání se angažovali členové výše uvedených rodů.

Potomci kompilátorů druhé verze textu dílo aktualizovali a vytvořili konečnou verzi, která se příliš nelišila od dnes rozšířeného textu *Ise monogatari*.³ Protože na politické scéně stále dominovali Fudžiwarové, přetvořili tito kompilátoři materiál namířený proti Motocunemu a Jošifusovi, aby tak vyjádřili pasivní odpor vůči tehdejšímu politickému vůdci, Fudžiwara no Mičinagovi.⁴ Avšak zatím neexistují podrobnější informace o tom, kdo konkrétně přispěl při kompilaci této třetí verze *Ise monogatari*.

¹ Tamtéž, str. 59.

² Viz Marra, M. *The Aesthetics of Discontent*, str. 48.

³ Tamtéž, str. 48. V současné době existuje hned několik dochovaných textů (rukopisů), nejrozšířenější je text podle opisu Fudžiwara no Teiky, který začíná epizodou o „mladíkovi, který dosáhl plnoletosti“ a obsahuje 125 epizod, viz McCullough, H. C. *Tales of Ise*, str. 182.

⁴ Op.cit. Marra, M. *The Aesthetics of Discontent*, str. 48.

Z výše uvedeného vyplývá, že na vzniku *Ise monogatari* se podílelo nespočetně mnoho autorů. I kdyby se někdy našel dávno ztracený deník, který by prozrazoval jméno autora, nedozvěděl by se nic o dalších lidech, kteří stejnou měrou přispěli ke vzniku tohoto díla. *Příběhy z Ise* vznikaly příliš dlouho a příliš dávno na to, aby se dali s přesností určit všichni jeho autoři.

Podobná nejistota panuje v případě významu názvu díla. Protože již v období Heian byl význam neznámý, objevilo se od té doby mnoho teorií, s jejichž pomocí se učenci snažili tento problém vyřešit. V následujících odstavcích se proto pokusím ozřejmit nejdůležitější, které se až do dnešních dnů objevily.

Podle *Fukuro no sóši* 袋草紙¹ byl název odvozen od přísloví „*Isebito wa higagoto su* 伊勢人は僻事す“ (Lidé z Ise říkají nesmysly) a „*Ise wa higa to jú* 伊勢ハ僻ト云“ (Ise znamená nepravdivý).² Název by tak znamenal „nesmyslné (nepravdivé) příběhy“. Důvodem k tomuto označení byl předpoklad, že v *Ise monogatari* se Narihirovy básně vkládaly do úst jiným lidem a že staré básně se v textu objevovaly, jako by je někdo napsal v současnosti, jednalo se tedy o nepravdu.³

Další teorie předpokládala, že název byl nějakým způsobem odvozen od epizody č. 69, jejímž jádrem je zapovězená milostná aféra Narihiry a kněžky ze svatyně Ise⁴, a to na základě těchto tří okolností: (a) v některých textech byla tato epizoda umístěna na začátku, protože byla v příběhu považována za nejdůležitější; (b) tato epizoda byla – bez ohledu na její umístění v díle – nejdůležitější ze všech; (c) tato epizoda

¹ *Fukuro no sóši* je kritické dílo z období Heian, autorem je Fudžiwara no Kijosuke, který se zabýval studiem *Manjóšú*, *Ise monogatari* a *Jamato monogatari*.

² Op.cit. Vos, Frits, str. 66. Ise zde znamená místní název.

³ Tamtéž, str. 67.

⁴ Viz McCullough, H. C. *Tales of Ise*, str. 62.

byla – bez ohledu na její důležitost – na začátku nějakého textu.¹

Dlouhou dobu převažovala teorie, kterou jsem již zmiňoval. Totiž, že název díla vznikl ve spojitosti s možným autorstvím či spoluautorstvím básničky Ise.² Důvod k této hypotéze byl jednoduchý, jméno básničky i jméno díla se píše stejnými znaky: 伊勢.

Další teorie je velmi nepravděpodobná. Podle ní bylo jméno díla odvozeno od bohyně Amaterasu 天照大御神. Svatyně, která je této bohyni zasvěcena, se nachází totiž v Ise, tzv. Ise džingú 伊勢神宮. Když se prý Narihira vydal do této svatyně, tak na něj hluboce zapůsobily obřady, které se tam od pradávna dodržují, a z ne zcela jasných důvodů se rozhodl sepsat historii svého vlastního života, dílo, které započal ihned po svém návratu.³ S touto teorií úzce souvisí jiná, podle níž se autorovi při psaní textu *Ise monogatari* zjevil posel od bohyně Amaterasu z Ise.⁴

Podle jiné teorie byl název odvozen z výrazu „ise ja hjúga 伊勢や日向“, který se používal o neurčitých a nejasných věcech. V *Ise monogatari* se mísila minulost se současností, a to, co se stalo jiným, bylo přisouzeno autorovi a naopak. Jednalo se tak prý o typické „ise ja hjúga.“⁵

Nejpůsobivější jsou teorie, podle kterých měl název význam „Příběhy o mužích a ženách“ protože: (a) Znaky 伊勢 (Ise) měly kdysi japonské čtení „otoko-onna“(muži-ženy), kde 伊 znamenalo „být obdařena plodností“ a 勢 „rozsévat nespočetná semena“. Tato teorie se údajně poprvé vyskytla v nedochovaném díle *Onjóki* 陰陽記, avšak podle většiny vědců se nezakládá na pravdě. Druhý znak sice v čínštině mohl

¹ Op.cit. Vos, Frits, str. 67.

² Viz McCullough, H. C. *Tales od Ise*, str. 62.

³ Op.cit. Vos, Frits, str. 68.

⁴ Tamtéž, str. 68.

⁵ Op.cit. Vos, Frits, str. 68; viz též Abe, Tošiko. *Ise monogatari (2)*, str. 203.

znamenat „varlata“, ale znak první výše uvedený význam nikdy neměl.¹ (b) Název vznikl z analogie mezi událostmi v tomto *monogatari* a činy manželské dvojice bohů z japonské mytologie, Izanagi a Izanami. *Ise monogatari* nevyprávěly příběhy o obyčejných ženách a mužích, ale zobrazovaly rozpor mezi jin 陰 a jang 陽 tak jako u této božské dvojice. (c) Rozložení znaků 伊 a 勢 na jednotlivé elementy dávalo následující řadu znaků: 人生尹丸力 (*hito umaru - kotomasa ni maru ga čikara*), což lze přeložit jako „Lidé se rodí, to je opravdu má síla“.² Výše uvedené důvody pro tuto teorii jsou sice zajímavé, ale obzvláště důvody (a) a (c) jsou velmi pochybné.

Jiná teorie předpokládala, že slovo „ise“ bylo pouhou zkratkou slova „imose 妹背 s významem „milenci“ nebo „manžel a manželka“. Jiní komentátoři tvrdili, že slovo „ise“ bylo eufonickou změnou slova „jose“. Toto slovo se prý mělo odvozovat od sloves „iseru“ a „joseru“ s významy „sešít kousek tkaniny spojením jejich okrajů“ nebo „sbírat“. *Ise monogatari* by potom znamenalo „sebrané příběhy“. Podobně, další teorie předpokládala, že slovo „ise“ bylo eufonickou změnou slova „ese“. „Ese 似而 znamená „přetvářku, předstírání“, ale původní význam byl „uštěpačný smích“. Důvodem ke zvolení tohoto názvu byla skutečnost, že autor míchal skutečnost a fantazii, staré básně zařadil hned vedle nových básní, když se snažil někoho zesměšnit, tak jej v díle pochválil apod. Stručně řečeno, to co si autor myslel, tak to s úsměvem na rtech převrátil naruby.³ Tato teorie byla velmi podobná již zmíněné, podle které název vznikl z výrazu „ise ja hjúga“.

Do dnešní doby se zachovaly zmínky o tom, že název *Ise monogatari* nebyl jediným názvem, pod kterým bylo toto dílo

¹ Viz Vos, Frits. Vol. 2, str. 32, n. 195.

² Viz Vos, Frits, str. 68.

³ Tamtéž, str. 69.

známo. Koniši Džin'iči 小西甚一 se zmiňuje o těchto dalších názvech: *Zaigo ga monogatari* 在五が物語 (*Příběhy pátého syna z rodu Ariwara*), *Zaigo čúdžó no nikki* 在五中将の日記 (*Deník středního kapitána, pátého syna z rodu Ariwara*), *Zai čúdžó* 在中将 (*Ariwara, střední kapitán*).¹ Situace je o to složitější, že zároveň existuje také několik rukopisů, které obsahují různý počet epizod a jsou většinou různě uspořádány. Všeobecně se rozlišují na dva druhy: 1. rukopisy začínající epizodou č. 1, která popisuje mladíka, jenž právě dosáhl plnoletosti; 2. rukopisy začínající epizodou č. 69, která popisuje Narihiovu milostnou aféru s kněžkou ze svatyně Ise.² Poslední teorie o vzniku názvu *Ise monogatari* se zabývala vzájemným vztahem těchto různých názvů a rozdílných rukopisů. Tato teorie předpokládala, že starší byl rukopis začínající epizodou č. 69 a toto dílo se jmenovalo *Ise monogatari* podle obsahu této epizody, rozšířený rukopis začínající epizodou č. 1 se jmenoval *Zaigo ga monogatari*. Když se první rukopis přestal dále rozšiřovat (opisovat), začalo se druhému rukopisu říkat také *Ise monogatari*.³ Především název tohoto rukopisu pak přestal existovat. Avšak již v *Gendži monogatari* byly použity oba dva názvy *Zaigo ga monogatari* (v kapitole *Agemaki*) i *Ise monogatari* (v kapitole *Eawase*), nepsalo se tedy o dvou rozdílných rukopisech.⁴

V současné době se většina vědců shoduje na tom, že nejpravděpodobnější je teorie, která byla v této kapitole uvedena jako druhá.⁵ Podle této teorie byl název odvozen od tématu epizody č. 69 nebo od jejího umístění v *Ise monogatari*. Jak bylo výše uvedeno, existoval kdysi rukopis, který začínal právě epizodou č. 69. Za tohoto předpokladu by zmíněná teorie

¹ Viz Konishi, Jin'ichi. *A History of Japanese Literature, Volume Two: The Early Middle Ages*, str. 251, 252.

² Rukopis druhého typu se nedochoval celý.

³ Op.cit. Vos, Frits, str. 70.

⁴ Viz Abe, Tošiko. *Ise monogatari (2)*, str. 231.

⁵ Zastánci této teorie jsou například Katagiri Jóiči, Abe Tošiko, Fukui Teisuke, Frits Vos, H. C. McCullough a Donald Keene.

byla přesvědčivá, protože i jiná díla té doby nesla název odvozený z úvodní fráze textu.¹ Avšak epizoda č. 69 byla v *Ise monogatari* odjakživa považována za nejdůležitější i bez ohledu na její umístění. Neblahá proslulost zapovězené Narihiovy aféry s kněžkou ze svatyně Ise mohla s největší pravděpodobností dát jméno celému dílu. Toto vysvětlení se jeví jako mnohem přesvědčivější než většina výše uvedených teorií. Přesto zůstává otázka významu názvu i nadále otevřená. Nezbyvá než zopakovat, co bylo řečeno na začátku. V dnešní době lze jen s obtížemi určit význam názvu *Ise monogatari*, neboť již v období Heian byl neznámý. Teorie, které se od té doby objevily, jsou více méně pouhé spekulace, ale na druhou stranu většinu z těchto teorií nelze vyvrátit. Když se však budeme snažit přeložit název díla do češtiny, vyvstane problém, pro kterou teorii se rozhodnout. Nezbyvá proto nic jiného, než následovat precedens mnoha jiných a přijmout teorii, podle které je název inspirován epizodou č. 69. Překlad názvu by tedy měl znít „*Příběhy z Ise*“.

Tento výčet někdy dosti spekulativních teorií vypovídá ještě o jedné důležité skutečnosti. Již od období Heian se lidé zabývající se textem *Příběhů z Ise* zamýšleli nad okolnostmi vzniku a názvu díla. Přestože je význam epizody č. 69 při konečném rozhodování nejdůležitější, a to i z hlediska úvah o estetickém ideálu *mijabi*, protože hrdina v této epizodě znesvětil posvátnou čistotu císařského kultu, středověcí i pozdější komentátoři byli nesporně přesvědčeni, že důležitou roli v celém textu hrálo téma lásky. Podívejme se proto, jakým způsobem bylo celé dílo vystavěno, a jak bylo v textu *Příběhů z Ise* téma lásky a jeho hrdiny zpracováno.

¹ Název *Taketori monogatari* byl odvozen z úvodní fráze „*Ima wa mukaši taketori no okina*“, podobně i *Curezuregusa* z úvodní fráze „*Curezure naru mama ni*“ apod.

Tematická výstavba *Příběhů z Ise*

Převážná většina 125 epizod *Příběhů z Ise* začíná větou „Kdysi dávno žil jeden muž“. Ideální hrdina, dokonalý milovník, za něhož je považován dvořan a básník Ariwara no Narihira, je tedy ve většině epizod záměrně nejmenován. To souvisí, jak už jsem zmínil, i s jednotlivými stadii vzniku díla. Na samém začátku stál sám Narihira jako jeden z možných kompilátorů, případně jako autor literárního deníku, který byl následně generací jeho následníků, kteří jej ještě znali, přepracován do podoby příběhu. Již ve druhém stadiu autoři rozvíjeli motivy z první vrstvy do nových zpracování – epizod. Ve třetím stadiu vzniku textu byl však již Narihira pouhou legendou, stal se estetickým ideálem, dokonalým milovníkem. Epizody, které pravděpodobně přibyly v této době, mají jako své hlavní téma lásku prožívanou ideálním milovníkem. Teprve v této fázi textu nabyly důležitosti otázky celkové struktury a uspořádání epizod do podoby, jakou známe dnes. Při zběžném čtení působí epizody jako spolu nesouvisející příběhy, ale v této kapitole uvidíme, že tomu tak není. Ostatně k jednotlivým epizodám *Příběhů z Ise* se dá přistupovat mnoha způsoby. Autor první seriózní práce o japonské literatuře, W. G. Aston napsal před sto lety o *Příbězích z Ise* toto: „Sestávají z několika krátkých kapitol, které spolu příliš nesouvisejí, s výjimkou toho, že vyprávějí o událostech ze života bezstarostného mladého šlechtice z kjótského dvora, který je obvykle identifikován se skutečnou osobou jménem Narihira.“¹

Jeho názor není příliš vzdálen způsobu, jakým bylo na toto dílo nahlíženo v době vzniku třetí vrstvy textu. Avšak s tím rozdílem, že tehdejší čtenáři vnímali jednotlivé epizody jako

¹ Op.cit. Aston, W. G. *A History of Japanese Literature*, str. 80-81.

variací příběhu o ideálním milovníkovi, Ariwara no Narihirovi. Jednotlivé příběhy představovaly pouze jiný úhel pohledu na legendu o tomto básníkovi, která byla brána jako vzdálená ozvěna toho, co Narihira skutečně zažil. Avšak v období Kamakura již bylo na tyto příběhy nahlíženo jako na skutečnost. V období Tokugawa byly komentáře k *Ise monogatari* mnohem skeptičtější a na jejich text začalo být nahlíženo, jako na směsici epizod, z nichž se můžeme dozvědět o „skutečném“ životě Narihiry, a epizod, které s legendou o něm nesouvisejí. Zde se zrodil také názor, že jednotlivé „kapitoly spolu příliš nesouvisejí“, jak tvrdí Aston po vzoru svých japonských předchůdců.

Budeme-li přistupovat k *Ise monogatari* jako k textu, který je promyšleně uspořádán, vystane před námi nový způsob, jak číst toto literární dílo. Předně, po seznámení se s teorií rozrůstajícího se textu, lze tvrdit, že epizody, které se vyskytovaly ve vrstvě první, jsou dále jen rozvíjeny ve vrstvách dalších. To umožňuje dívat se na *Příběhy z Ise* jako na neustálé a opakované rozvíjení témat první vrstvy v epizodách, které byly k této základní vrstvě přidány v průběhu věků. Použili bychom přirovnání ze světa hudby, jedna melodie, jeden motiv, který vévodí celé skladbě, je během hry rozvíjen v několika variacích na tuto ústřední melodii. Anebo se dá spíše mluvit o symfonii, která směřuje od začátku do velkého finále definitivně zakončeného smutně laděnou dohrou. Melodie z jednotlivých částí této symfonie zaznívají tu a tam ve variacích následujících, vrací se v místech, kdy bychom je nejméně čekali, a právě proto překvapí. Takovouto hudební kompozici potom nemůžeme označit za nic jiného než za originální umělecké dílo. A takovéto povahy je právě text *Příběhů z Ise*.

Může vyvstat otázka, kde se autoři seznámili s takovýmto pojetím díla. Odpověď na tuto otázku však můžeme s velkou pravděpodobností najít v tomto tvrzení: „Císařské antologie jsou důležité nejen jako model různých druhů integrace

(uspořádání básní podle ročních dob platí u haiku¹ dodnes), ale mnohem důležitější je samotný koncept, že sbírky by měly být uspořádány. Toto pojetí mělo vliv na mnoho jiných literárních děl. Díla *uta monogatari*, která nabízejí krátké narativní prozaické kontexty k básním, byla jedněmi z prvních děl, jež přijala tento „kolektivní princip“ do značné míry adaptací modelu sekvencí z milostných básní nebo jiných druhů poezie císařských antologií, které využívaly „předmluv“ k popisu okolností jejich vzniku.“² Milostným diskursem antologie *Kokinwakašú* jsem se již na příslušném místě zabýval. Je otázkou, zda to bylo přijetí právě tohoto modelu, co rozhodlo o celkové výstavbě *Příběhů z Ise*.

Příběhy z Ise vznikaly po řadu let, a jak už víme, jejich jádro bylo stvořeno ještě před *Kokinwakašú*. Následující vrstvy textu, které vznikly až po této první císařské antologii, mohly být s velkou pravděpodobností ovlivněny oním „kolektivním principem“. V kapitole o milostných básních v *Kokinwakašú* jsem ukázal, že imaginární milostný románek, který sledovali kompilátoři této básnické sbírky, sestával ze tří fází. V první jsou zařazeny básně, v nichž se převážně mužská část dvorské společnosti trápí, že jejich láska zatím není opětována. Ve druhé fázi navázaly obě strany kontakt a ve večerních hodinách se setkávají. Avšak muži i ženy si často stěžují, že jejich setkávání není dostatečně intenzivní, pravidelné. Ve třetí fázi imaginárního milostného vztahu ženy marně čekají na své muže, kteří jim začínají být nevěrní, nebo o ně již nejeví zájem. Celý milostný diskurs je pak zakončen rozchodem a všemi pocity, které s tím jsou spojeny. Přestože se jedná o více osob, na základě principu asociace jsou básně uspořádány tak, že se jednotlivé motivy přelévají z jedné básně do druhé, a tak vzniká dojem, že sledujeme pouze dva milence. Jedná se však o jeden jediný proces, od jeho začátku až po jeho konec. Tento proces

¹ Báseň *haiku* viz podrobněji Novák, Miroslav. *Japonská literatura I.*, str. 94-100.

² Op.cit. Miner, Earl v *Principles of Classical Japanese Literature*, str. 22.

se již neopakuje. V tom spatřuji zásadní rozdíl oproti *Příběhům z Ise*, protože v nich se milostné aféry objevují v cyklech.

Spíše než milostná poezie měla na *Příběhy z Ise* větší vliv přírodní lyrika této sbírky. Antologie *Kokinwakašú* obsahuje šest svitků vyhrazených čtyřem ročním obdobím. Z toho dva jsou vyčleněny jaru, jeden létu, dva podzimu a jeden zimě. Z toho můžeme usuzovat, že japonští básníci dávali přednost jaru a podzimu, ročním obdobím, která jsou (nejen) v Japonsku dobou k pobývání nejpříjemnější a zároveň nejkrásnější. Jaro se ohlašuje vůní slivoní a později rozkvetlými sakurami, jejichž padající kvítky byly japonskými básníky nesčetněkrát přirovnávány (s předstíranou nevědomostí) k sněhovým vločkám. Podzimu zase vévodí chryzantéma a široká paleta odstínů zbarvených javorových listů.

V *Ise monogatari* najdeme již v první básni náznak, o jakou roční dobu se jedná. „*Pláň Kasuga*“ (Kasugano 春日野) v sobě skrývá významy „jaro“ 春 a „den“ 日, jde tedy o „*pláň jarního dne*“. V *Kokinwakašú* se básně začínající slovy „*Na pláni Kasuga*“ vyskytují mezi prvními básněmi prvního svitku, věnovaného básním o jaru, a zároveň tedy mezi prvními básněmi celé sbírky *Kokinwakašú*. I neobvyklé spojení „*svěží kamejky*“ (*wakamurasaki* 若紫) je složeno ze slov, která se nacházejí ve svitcích věnovaným jarním básním. Ve 2. epizodě se děj odehrává na začátku třetího měsíce (jaro již pokročilo) a v básni je proneseno slovo „jaro“. Se 4. epizodou se vracíme do doby „*někdy kolem desátého dne třetího měsíce*“, na scéně se objevují květy slivoní a v básni je slovo „jaro“ zmíněno dokonce dvakrát. V 9. epizodě se hrdina a jeho přátelé setkávají s „*květy kosatců*“ (*kakicubata* 杜若), u hory Ucu je temná cesta zarostlá „*šlahouny břechtanu a javorů*“ a při pohledu na horu Fudži na konci pátého měsíce musí překvapený hrdina vyplísnit tuto horu za to, že ještě na začátku léta je její vrcholek pokryt vrstvou sněhu. V 17. epizodě dochází k návratu jara, stejně jako se hrdina vrací ze svých cest do hlavního města. „*Jeden muž*“ je

pozván, aby se mohl pokochat krásou rozkvetlých sakur. V epizodě následující je však učiněn skok a začíná podzim, hrdina obdrží spolu s básní od jisté dámy zvadlou chryzantému. Ve 20. epizodě je opět jaro, ale zároveň dochází k neobvyklému úkazu, javorové listy jsou zbarveny do ruda jako na podzim. Stejně tak je podzim připomenut v poslední básni 22. epizody, v první básni 25. epizody, aby byl opět vystřídán jarem spolu se sakurovými květy v 29. epizodě.

Mohli bychom takto pokračovat až do konce příběhů, kdy jako poslední roční doba je ve 121. epizodě nepřímo zmíněno opět jaro a jeho slivoňové květy. Stejně jako v *Kokinwakašú* je kladen důraz na jaro a podzim, i když samozřejmě léto a zima s padajícím sněhem jsou také zastoupeny. V *Kokinwakašú* jednotlivé roční doby pozvolna přecházejí z jedné do druhé, v *Ise monogatari* oproti tomu je využíváno skoků mezi těmito dobami. Autoři *Příběhů z Ise* se jistě poučili z *Kokinwakašú* a epizody řadili za sebou tak, jako jsou řazeny básně v této sbírce, ale tím, že využili skoků mezi ročními dobami, umožnili realizování záměru podat životní osudy hrdiny celého *Ise monogatari*. Tak jako se střídají a opakují roční doby, stárne i hrdina, až dospěje do doby, kdy je nazýván „starcem“. Celé *Příběhy z Ise* pak končí jeho poslední „předsmrtnou“ básní. V textu jednotlivých epizod tak můžeme sledovat životní osudy hrdiny od jeho podstoupení obřadu dospělosti v první epizodě až po jeho smrt. V zásadě se tedy jedná také o uzavřený proces od jeho začátku až po jeho konec, jako tomu bylo v případě celé dlouhé sekvence milostných básní v *Kokinwakašú*. Ovšem básnická antologie už ze své povahy postrádala vystupující postavu, která by celý proces sjednocovala. Nepomohl tomu ani princip asociace motivů. Objevení se hlavní postavy, která stárne před zraky čtenářů, je originálním konceptem autorů *Příběhů z Ise*.

Střídání ročních dob a díky tomu důraz na proměnlivost lidských citů a nálad, na změny, které v příbězích zasáhnou

„jednoho muže“, jsou nedílnou součástí této „lyrické symfonie“. Tvoří spolu s nostalgickým ohlédnutím se „starce“ do dob, kdy byl mlád, kdy ještě žili lidé schopní „směle“ projevit „svůj vytříbený vkus“, rámec celých *Příběhů z Ise*. Díky tomuto rámci můžeme pozorovat osudy legendárního Narihiry. Jednotlivé epizody z jeho života, tak jak byl znám jeho současníkům, jsou vplétány mezi epizody, jež jsou variacemi na tuto legendu, která byla pro autory třetí vrstvy již zaznamenána v první a druhé vrstvě textu.

Způsob řazení epizod byl pravděpodobně řízen stejnými zásadami uspořádání jako v případě ročních dob, důraz byl kladen na změnu a tím pádem na život. Ale můžeme za tím vidět i něco hlubšího než vliv „kolektivního principu“ *Kokinwakašú. Příběhy z Ise* jsou plné změn, proměn a zvrátů. Tak jako každá situace v lidském životě skýtá její zvrát, „opak“, jsou i *Příběhy z Ise* plné takovýchto situací a je to většinou díky a kvůli poezii, že k takovým zvrátům dochází. Stejně tak jsou často i jednotlivé epizody řazeny za sebou tak, aby předcházející epizoda byla následována epizodou, v níž je její výsledek pravým opakem epizody předcházející. V jedné epizodě dochází k usmíření milenců, v následující se milenci jednou provždy rozejdou. V jedné se dovídáme o milostném opojení a v následující o smutku z rozloučení, apod. Vzniká tak dojem, jako by autoři *Příběhů z Ise* záměrně řadili takovéto epizody za sebou, aby byla zdůrazněna změna v toku času. Nabízí se tedy možnost, že autoři třetí vrstvy znali a využili zkušeností z četby *Knihy proměn (I t'ing 易經, jap. ekikjó)*. Neboť „důmyslná hra čar má svůj protějšek i v organizaci 64 hexagramů, v jejich uspořádání. Zpravidla každý následující hexagram je určitým způsobem protikladem hexagramu předchozího. Protiklad není to nejsprávnější slovo. Možná mutace by bylo lepší.“¹ Většinou v epizodách, ve kterých

¹ Op.cit. Král, Oldřich. (překl.) *I t'ing, Kniha proměn*, str. 24. *Knihu proměn* autoři mimochodem museli znát. Bylo prokázáno, že tato kniha byla pro heianské dvořany nepostradatelným kompendiem pro každodenní život (například nauka o příznivých a

jakoby chybí ústřední motivy *Příběhů z Ise*, v epizodách, které kromě tematiky lásky, zdánlivě nic jiného nenabízejí, se takovéto protiklady (mutace) objevují nejvíce.¹ Znamenalo by to, že v *Ise monogatari*, ve kterém jsme již vytušili časový rámeček, jsou i epizody, které podle mnohých s legendárním Narihirou nesouvisejí, uspořádané do jistého systému, byť jejich časté zvraty představují na první pohled chaos. Tedy i tyto milostné variace mají své místo a význam v *Příbězích z Ise*.

V takovýchto epizodách je ponejvíce láska tím, co bývá předmětem změny. To potvrzuje moji domněnku, že *Příběhy z Ise* zobrazují programově různé aspekty lásky. A skutečně, láska je v nich zobrazena ve všech podobách a variacích, které si jen dokážeme představit. O lásce a jejích tragédiích v *Příbězích z Ise* se například takto vyjádřil spisovatel Mišima Jukio 三島由紀夫 (1925-1970):

„Člověka jímá bázeň při četbě takové klasiky, jakou je Ise monogatari. (Moderní) Japonec by určitě rád napsal něco takového. Je to úžasné a dostatečně neodolatelné tabu pro moderní autory, kteří musí ovládat své nervy. Pokud by Ise bylo jedinou japonskou klasikou, všichni naši autoři by se museli oběsit... Tolik životních krizí je popsáno v tomto monogatari. Jak hrůzostrašné, že jsou podány takovým lehkomyšlným způsobem“²

Tematika lásky je tématem, které se line téměř celým textem *Ise monogatari*. Najdou se v něm samozřejmě i motivy, které s láskou milostnou bezprostředně nesouvisí. V takových případech jsou ale úzce spjaté s estetickým ideálem *mijabi*, jehož přítomnost je nutnou součástí výstavby celého díla. Hrdina v těchto epizodách projevuje pomocí svých básní city

nepříznivých směřech měla v této knize také své kořeny), podrobněji viz Hirokawa, Kacumi. *Gendži monogatari tankjú, todžó to gišiki*.

¹ Ale i první a druhá epizoda představují takovouto změnu od milostného opojení k smutku hrdiny, přestože v nich jsou ostatní ústřední motivy díla předznamenány.

² Op.cit. podle Konishi, Jin'ichi. *A History of Japanese Literature, Volume Two: The Early Middle Ages*, str. 360.

(*aware*), cítí se svými přáteli či soukmenovci (*mono no aware*), které potkal podobný osud.¹ A projevování citu či přátelské náklonnosti je svého druhu také láskou, láskou přátelskou. Jde o vztah založený na intimitě, který postrádá složku vášně a oddanosti.² Nejedná se však o vztah homosexuální, jak by mohl někdo usuzovat. Pokud budeme uvažovat i o přátelství jako o druhu lásky, vyskytuje se toto téma skutečně ve všech epizodách. Téma lásky se v *Příbězích z Ise* rozkládá do motivů, které jsou čas od času variacemi sebe samých. Motivy a jejich variace se mezi sebou vzájemně prolínají a střídají, vzniká tak velká „lyrická symfonie“.

V prvních dvou epizodách je již vše naznačeno: nešťastná láska k nedostupné dámě, pouť do východních provincií i spřízněnost duší v alianci proti mocnému rodu Fudžiwara. Z narážek v textu první epizody je čtenáři jasné, že hrdinou je legendární postava Ariwara no Narihira. Skutečný Narihira měl poblíž starého hlavního města Nary své statky a „lovecký šat“³ odkazuje k jeho funkci „císařského lovčího“, kterou mimo jiné zastával. V textu je zmíněna pláň Kasuga, která se rozprostírala v okolí svatyně Kasuga u vsi (usedlosti) Kasuga. Svatyně Kasuga byla hlavní, „rodinnou“ svatyní rodu Fudžiwara. Pláň Kasuga tak nepřímou odkazovala na moc rodu Fudžiwara⁴ a později se opakující motiv narážek na historickou realitu je zde takto skrytě vyjádřen. Tento motiv narážek na historickou realitu se pak v plné síle rozezní v 16. a hlavně v 79. až 88. epizodě, ale tu a tam se jeho mírné variace prosadí i v jiných epizodách. V tomto přesvědčení nás může utvrdit i skutečnost, že autorem druhé básně, na niž hlavní postava naráží, byl pozdější ministr

¹ Jelikož jsou takovéto epizody plné politických narážek, dochází Michele Marra k závěru, že se jedná o vyjádření nespokojenosti vůči severní větvi rodu Fudžiwara. V tom má do značné míry pravdu, ale nelze to aplikovat celý text *Příběhů z Ise*.

² Podle toho, co říká Sterbergova definice lásky, viz úvod této práce.

³ Zde se jedná opravdu o lovecký šat, nikoli o všední oděv, který dvořané v období Heian nosili. Hrdina „vyjel na lov“.

⁴ Tento názor byl podpořen mnohými autoritami, nejlépe je však tato problematika ozřejměna a rozvedena v Furuhaši, Nobujoši. *Kodai toši no bungei seikacu*, str. 190-200.

zleva Minamoto no Tóru, který se nechtěl smířit s dominancí Fudžiwarů. Tento císařský princ dokonce usiloval o to, stát se císařem. Jeho „troufalý“ návrh však byl zamítnut. Nespokojen s „despotickou“ mocí Fudžiwarů se v době, kdy zastával úřad ministra zleva, uzavřel na deset let do svého paláce Kawara no in, kde trávil čas ve společnosti svých přátel, kteří stejně jako on holdovali popíjení sake a poezii. Jedním z nich byl s velkou pravděpodobností i Ariwara no Narihira.

Taktéž císařovna z Druhé ulice (Fudžiwara no Takaiko) byla ze severní větve rodu Fudžiwara. Ve spojitosti s první básní lze tak předpokládat, že v této epizodě byl předznamenán i milostný vztah k císařovně z Druhé ulice, což je další důležitý motiv *Příběhů z Ise*. „Kamejka“ v první básni symbolizuje „tabu“, které podle *Příběhů z Ise* legendární Narihira svým milostným vztahem k budoucí císařovně porušil. Ono tabu je pak porušeno ještě jednou, a sice znesvěcením svatyně v Ise, milostným poměrem s kněžkou z Ise (motiv milostné aféry s kněžkou z Ise). Dále pak na základě interpretací obou básní, které jsem provedl v kapitole věnované estetickým ideálům doby Heian, je možné vytušit, že díky všem asociacím, které tyto básně zapojené do kontextu epizody nabízejí, byla naznačena Narihiraova cesta do východních provincií, tedy motiv putování. Lze totiž postupovat od „pláně Kasuga“ z první básně, přes „Musašino“ touto básní asociované, až do „Mičinoku“ z básně druhé.¹ To je směr, kterým se „jeden muž“ ubíral. Dát takovouto složitou, na první čtení nerozluštitelnou epizodu na začátek celých *Příběhů z Ise*, mělo nepochybně větší význam, než si dnešní čtenář dokáže představit.

V druhé epizodě, která bezprostředně předchází milostné aféře s císařovnou z Druhé ulice, je předznamenán modus smutku, který se díky změnám a proměnám tak často vrací v sledu jednotlivých ročních dob. Zároveň je děj zasazen do dávné doby, kdy teprve vznikalo hlavní město Heian. Takto

¹ Viz Suzuki, Hideo. *Ise monogatari no waka*, str. 87.

bylo pravděpodobně pojato celé dílo v první vrstvě textu *Příběhů z Ise*:

Kdysi žil jeden muž. V době, kdy staré hlavní město Nara již bylo opuštěno a nové zatím nezabydleno, žila v jeho západní části jedna žena. Tato žena vynikala nad jiné svou krásou, mnohem více však upřímností svého srdce. Očividně nebyla svobodná. Přesto s ní tento čestný muž vedl dlouhý důvěrný hovor. Jak se asi cítil, když se vrátil domů? Prvního dne třetího měsíce za drobného deště jí poslal následující báseň:

<i>Okī mo sezu</i>	<i>Ni bděním</i>
<i>ne mo sede</i>	<i>ni spánkem</i>
<i>akašite wa</i>	<i>noc jsem strávil,</i>
<i>haru no mono to te</i>	<i>zasněný smutně hledím</i>
<i>nagame kurašicu</i>	<i>na vytrvalý jarní déšť.</i>

Po této epizodě následuje série epizod, v nichž je rozvíjen důležitý motiv milostné aféry s císařovnou z Druhé ulice. Některé komentáře tvrdí, že k této aféře nikdy nedošlo. O tom, zda k ní došlo, či nedošlo, se však přesvědčit nemůžeme. Nejstarším zdrojem informací o ní jsou *Příběhy z Ise* a *Kokinwakašú*. Aféra legendárního Narihiry s touto císařovnou začíná 3. epizodou a končí 6. epizodou, aby nám byla připomenuta znovu v epizodách 26., 29., 35., 65., 76. a nakonec v epizodě 96. Takto byla aféra s budoucí císařovnou zobrazena v 5. epizodě:

Kdysi žil jeden muž. Docházel tajně za jistou ženou někam do východní části Páté ulice. Protože na to místo docházel v tajnosti, nemohl vstupovat branou. Navštěvoval ji tedy průchodem v pobořené zdi, který tam prošlapala nějaká dívka.

V okolí onoho místa se nevyskytovalo mnoho lidí, ale jeho návštěvy byly až příliš časté, a tak se o tom dozvěděla paní domu. Každý večer nechala u průchodu postavit stráž, aby jej hlídala. Muž přišel za svou láskou, avšak setkat se nemohli, vrátil se tedy domů. Složil pak tuto báseň:

<i>Hito širenu</i>	<i>Kéž noc co noc</i>
<i>wa ga kajoidži no</i>	<i>spí tvrdě stráž,</i>
<i>sekimori wa</i>	<i>jež hlídá</i>
<i>joi joi goto ni</i>	<i>k milé mé</i>
<i>uči mo nenan</i>	<i>cestičku mou tajnou.</i>

Když ji poslal oné ženě, rozbolelo ji samým žalem srdce. Paní jejího domu nakonec k schůzkám svolila.

Protože si již o tajných návštěvách císařovny z Druhé ulice lidé povídali, ráčili ji její bratři nechat střežit.

Ovšem nejímavějšími epizodami jsou epizody o „putování“, které následují po 6. epizodě. Celá série začíná 7. epizodou:

Kdysi žil jeden muž. Jelikož se mu život v hlavním městě stal utrpením, vydal se do východních provincií. Když došel na mořskou pláž na hranicích provincií Ise a Owari, spatřil, jak se vzdouvající vlny skví bělostí. Složil tehdy tuto báseň:

<i>Itodošiku</i>	<i>Víc a víc stýská se mi</i>
<i>sugijuku kata no</i>	<i>po místech,</i>
<i>koišiki ni</i>	<i>jež jsem minul.</i>
<i>urajamašiku mo</i>	<i>A jak závidím</i>
<i>kaeru nami kana</i>	<i>vracejícím se vlnám.</i>

Byly vysloveny pochyby, zda vůbec Narihira odešel do exilu, ale jisté je, že přece jen do některých provincií se za svými povinnostmi vydal. Přesto není asi skutečností, co se odehrává v následující 9. epizodě.¹ Epizoda vznikala postupně a i v její počáteční fázi, na které se podílel pravděpodobně sám Narihira, byly během sezení zvaných *utagatari* 歌語り, za pomoci maleb na zástěnách, složeny jednotlivé básně. V části, kdy dorazili do provincie Suruga, dochází k podivuhodné změně vypravěčské techniky, vypravěč se stává členem skupiny poutníků, tedy jedním z aktérů, a je očitým svědkem události. V následující sekvenci je vypravěčem, který je již v hlavním městě a srovnává před svými posluchači horu Fudži s horou Hiei, dominantou hlavního města. Poté se vrací k technice, která je jinak dodržována v celých *Příbězích z Ise*, k technice bezejmenného vypravěče, pamětníka oněch starých časů. Jedná se zároveň o epizodu milovanou i nenáviděnou, protože se objevuje ve všech středoškolských učebnicích klasické japonštiny. V básních se několikrát opakuje hrdinova touha po jeho milé, o niž byl připraven. Naráží se tím na motiv milostné aféry s císařovnou z Druhé ulice:

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

¹ Viz Abe, Tošiko. *Ise monogatari zenjakučů*, 1. díl, str. 60-65.

na ně řekl: „Slož prosím báseň na námět „Pocity na cestách“ a umísti při tom postupně všech pět slabik ze slov „květy kosatců“ na začátek každého verše.“ Muž pak složil tuto báseň:

<i>karakoromo</i>	<i>květované roucho,</i>
<i>kicucu nareniši</i>	<i>tyto šaty obnošené</i>
<i>cuma ši areba</i>	<i>kolikrát o ně tam v dálce pečovala</i>
<i>harubaru kinuru</i>	<i>saténově hebká žena má milá,</i>
<i>tabi wo ši zoo mou</i>	<i>cůpky vzpomínek jen bolestí jsou nyní.</i>

Když svou báseň přednesl, propukli všichni v takový pláč, že si slzami rozmočili svou praženou rýži.

Putovali jsme dál a dál, až jsme dosáhli provincie Suruga. Když jsme dorazili k hoře Ucu, stezka, kterou jsme se chystali ubírat, byla velmi temná a úzká, navíc zarostlá šlahouny břečťanu a javory. Měli jsme skličující pocit a při myšlence, jakým nečekaným zkouškám jsme vystavováni, potkali jsme toulavého mnicha. „Čím to, že se ubíráte takovouto cestou?“ zeptal se. Uvědomili jsme si tehdy, že jej známe od vidění. Muž po něm do hlavního města poslal dopis pro onu urozenou dámu.

<i>Suruga naru</i>	<i>V Suruze u hory Ucu,</i>
<i>Ucu no jamabe no</i>	<i>u hory Skutečnosti</i>
<i>ucucu ni mo</i>	<i>s tebou jsem se bdící</i>
<i>jume ni mo hito ni</i>	<i>ba ani ve snu</i>
<i>awanu narikeri</i>	<i>setkat nemohl.</i>

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

<i>Toši širanu</i>	<i>Fudži je hora,</i>
<i>jama wa Fudži no ne</i>	<i>jež nezná ročních dob</i>
<i>icu to te ka</i>	<i>Jaké období nadešlo teď podle ní,</i>
<i>ka no ko madara ni</i>	<i>že musí být tu a tam sněhobílá</i>
<i>juki no furu ran</i>	<i>jak jarní kůže kolouška?</i>

Ta hora, pokud ji přirovnáme k něčemu zde v hlavním městě, byla vysoká zhruba jako dvacet hor Hiei navršených na sebe a tvarem připomínala solnou homoli.

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

<i>Na ni ši owaba</i>	<i>Jsi-li hoden svého jména,</i>
<i>iza koto towamu</i>	<i>na něco se tě zeptám</i>
<i>mijakodori</i>	<i>ptáku z hlavního města</i>
<i>wa ga omou hito wa</i>	<i>Jak daří se nyní tam</i>
<i>ari ja naši ja to</i>	<i>ženě mé milé?</i>

Všichni v lodi pak propukli v pláč.

Opakující se motiv putování končí bědováním Narihiry a Ki no Aricuneho nad jejich údělem v 16. epizodě. Tato epizoda je plná narážek na historickou realitu.

Kdysi žil jeden muž zvaný Ki no Aricune. Sloužil postupně třem císařům, vedl si skvěle, ale později, se změnou panovníka, nastaly jiné časy. Dařilo se mu hůře než obyčejným lidem. Byl to muž se šlechetným srdcem, měl zálibu ve vytríbených věcech, nebyl jako ostatní. Vedl sice nuzný život, v jádru však zůstal stejný, jako za dávných lepších časů. Neměl ani potuchy, jak se prodírat světem. Žena, s kterou strávil drahá léta, se mu postupně odcizila, nakonec se stala mniškou a rozhodla se odejít ke své již Buddhově učení oddané sestře. Muž věděl, že k sobě skutečně nic necítí, ale když mu řekla: „S bohem!“ a měla se k odchodu, byl z toho velmi smutný. Protože však byl chudý, nemohl jí dát ani dárek na rozloučenou. Nevěděl, co si počít, a tak napsal blízkému příteli, na nějž se mohl ve všem obrátit: „Za těchto okolností mi řekla: „Sbohem!“ a odchází, nemohu pro ni udělat ani to nejmenší a musím ji nechat jít jen tak.“ Na konec dopisu připsal:

<i>Te wo orite</i>	<i>Pomalu prsty ohýbám</i>
<i>aimiši koto wo</i>	<i>a počítám kolik let</i>
<i>kazoureba</i>	<i>spolu jsme strávili</i>
<i>tó to icucu</i>	<i>Deset jich uplynulo</i>
<i>jocu wa henikeri</i>	<i>a to čtyřikrát hned</i>

Když to onen přítel uviděl, hluboce jej to dojalo a poslal mu mnišské roucho a dokonce i noční košili. Připojil tuto báseň:

*Toši dani mo
tó to te jocu wa
henikeru wo
ikutabi kimi wo
tanomi kinuran*

*Let uplynulo deset
a to čtyřikrát hned
Kolikrát během té doby
za tebou přišla
a jen na tebe spoléhala?*

Neboť se mu dostalo takového zacházení, odpověděl muž básní:

*Kore ja kono
ama no hagoromo
mube ši koso
kimi ga mikeši to
tatemacuri kere*

*Toť ono,
pro mnišku to
nebeské roucho z peří,
jež Vy sám jste
dozajista nosíval*

Jeho radost nebrala konce, a tak napsal ještě jednu báseň:

*Aki ja kuru
cuju ja magau to
omou made
aru wa namida no
furu ni zo arikeru*

*Přišel snad podzim?
Pomátla se rosa?
myslel jsem si
Byly to však jen
mé slzy štěstí.*

O definitivním návratu hrdiny zpět do hlavního města se dovídáme v 17. epizodě. Přesto i v epizodách vyhrazených tematice lásky se toto putování znovu vrací v ozvěnách, které zesílí v 81. až 87. epizodě, kdy prakticky splyne s tématem narážek na historickou realitu. Ještě před nimi však dochází k pouti do provincie Ise, kde dojde k milostné aféře s kněžkou ze svatyně Ise. Epizoda je dále připomínána v epizodách 70 až

72, 75, 78, 102 a 104. Zde je tedy epizoda č. 69, která dala pravděpodobně jméno celému dílu:

Kdysi žil jeden muž. Když onen muž vyrazil do provincie Ise jakožto císařský lovcí, poslala matka kněžky ze svatyně Ise následující vzkaz: „O tuto osobu pečuj mnohem více než o běžné císařské posly.“ Protože matčina slova jí byla příkazem, pečovala o něj kněžka velmi starostlivě. Ráno ho vyprovázela, když vyjížděl na lov, a v podvečer, když se vracel, jej nechávala uvést do svého paláce. S takovouto starostlivostí o něj pečovala.

V noci druhého dne jí muž navrhl: „Poznejme se blíže.“ Také kněžka nebyla proti tomu, aby se setkali. Ale byli na očích příliš mnoha lidem, a tak k setkání nemohlo dojít. Onen posel však byl nejpřednějším mezi svými muži, a proto nebyl ubytován daleko. Protože byl blízko její ložnice, žena vyčkala, až všichni usnou, a kolem půlnoci k němu přišla. Když si muž lehl a díval se ven neb nemohl spát, spatřil ji stát v nejasném měsíčním světle s malou dívkou před sebou. Muž měl velkou radost a zavedl ji do své ložnice. Byla s ním od dvanácté do třetí hodiny, avšak odešla, aniž si slíbili lásku. Muž byl velmi zarmoucen a strávil celou noc beze spánku.

Následujícího dne brzy ráno byl celý nedočkavý, ale nemohl k ní poslat nikoho ze své družiny, a proto s velkými obavami vyčkával. Nedlouho po rozbřesku přišla od kněžky pouze tato báseň bez doprovodného dopisu:

<i>Kimi ja koši</i>	<i>Zdali ty ke mně</i>
<i>ware ja jukikemu</i>	<i>či já k tobě přišla</i>
<i>omohoezu</i>	<i>vzpomenout si nemohu</i>
<i>jume ka icucu ka</i>	<i>Byl to sen či skutečnost</i>
<i>nete ka samete ka</i>	<i>spala jsem nebo bděla?</i>

Muž se žalostně rozplakal a napsal:

<i>Kakikurasu</i>	<i>V naprosté tmě</i>
<i>kokoro no jami ni</i>	<i>zmateně jsem tápal</i>
<i>madoiniki</i>	<i>Zdali to byl</i>
<i>jume ucucu to wa</i>	<i>sen či skutečnost</i>
<i>kojoi sadamejo</i>	<i>dnes večer rozhodni.</i>

Poslal jí tuto báseň a vyjel na lov. Pohyboval se po pláni, ale byl duchem nepřítomen, myslel na to, jak se s ní setká alespoň o dnešní noci, hned jak všichni usnou. Avšak o přítomnosti císařského lovcího se doslechl místní guvernér, který byl současně přednostou úřadu pro záležitosti kněžky z Ise, uspořádal pro něj po celou noc trvající banket, a tak se s ní lovcí nemohl vůbec setkat. Protože se za kuropění měl vydat do provincie Owari, kněžka i muž vskrytu hořce plakali, ale setkat se nemohli. Když se přiblížila doba svítání, poslala mu číši na rozloučenou spolu s podšálkem, na který napsala báseň. Vzal si jej a prohlédl.

<i>Kačibito no</i>	<i>Nesmočí poutníkův šat</i>
<i>wataredo nurenu</i>	<i>neb jako náš vztah</i>
<i>e ni ši areba</i>	<i>zátoka mělká je,</i>

bylo na něm napsáno, ale básni scházel konec. Na podšálek jej dopsal uhlem z borové louče:

<i>Mata Ósaka no</i>	<i>Až mýto Setkání překročím</i>
<i>seki wa koenan</i>	<i>opět se shledáme.</i>

Za rozbřesku se vydal do provincie Owari.

Ona kněžka sloužila za vlády císaře Seiwy, byla dcerou císaře Montokua a mladší sestrou prince Koretaky.

Tato epizoda a celá událost je však předznamenána již v 7. epizodě zmíněním přechodu mezi provinciemi Ise a Owari. Po této sérii epizod z Ise, následují epizody s narážkami na historickou realitu, uspořádané do dvou shluků, od 77. do 88. epizody a od 92. do 107. epizody. Mezi těmito narážkami na historickou realitu máme stopy o době jak Narihiově, tak o době autorů druhé a třetí vrstvy textu. Téma narážek na historickou realitu se prolíná často s jinými motivy a stejně jako v případě lásky a putování zaznívá na mnoha místech této „lyrické symfonie“.

Po těchto dvou shlucích epizod, mezi něž je včleněna mezihra na téma lásky, se toto téma lásky dostává opět do popředí s mírnými variacemi a drobnými přerušeními spěje do finále „lyrické symfonie“ zakončené poznámkou hrdiny, že bude lepší již mlčet, protože již na světě není nikoho, kdo by sdílel jeho pocity, a poslední „notou“ celé symfonie je Narihiova předsmrtná báseň v epizodě č. 125. Hrdina, velký milovník a básník se vydává na cestu vstříc smrti, a ta je vlastně jeho posledním putováním v *Příbězích z Ise*:

Kdysi jeden muž vážně onemocněl, a když si uvědomil, že se blíží jeho smrt, složil tuto báseň:

<i>Cui ni juku</i>	<i>O poslední cestě</i>
<i>miči to wa kanete</i>	<i>již dávno</i>
<i>kikišikado</i>	<i>slýchal jsem</i>
<i>kinó kjó to wa</i>	<i>Leč nečekal bych,</i>
<i>omowazariši</i>	<i>že nadejde zítra či dnes.</i>

V „lyrické symfonii“ *Příběhů z Ise* se v neustálých obměnách a variacích vracejí jednotlivé hlavní motivy, navzájem se prolínají a ovlivňují. Nesmíme však zapomenout na

to, že to je „*stařec*“ (Narihira), kdo nám vypráví příběh svého života a s nostalgií představuje svět „*vytříbeného vkusu*“, jehož „*smělým*“ projevem jsou jeho básně, pro které a jen skrze ně v tomto příběhu žil. Estetický ideál dokonalého milovníka byl tedy představen formou vyprávění o vlastním životě plném životních zvrátů a zapovězených milostných afér. Takový text musel představovat pro pozdější generace obrovskou výzvu, které se dokázala plně chopit teprve až autorka *Příběhu o princí Gendžim*, paní Murasaki Šikibu.

Ariwara no Narihira a jeho dvanáct žen

Jako hrdina *Příběhů z Ise* je od nepaměti uváděn Ariwara no Narihira 在原業平 (825-880). Dnes už asi nikdo nevěří tomu, že oním „jedním mužem“ je míněn skutečný Narihira. V předchozích kapitolách jsem naznačil, že jde o legendárního Narihira, tedy literární postavu, která se zvláště v posledních fázích vzniku díla stává symbolickou postavou se jménem Ariwara no Narihira, dokonalým milovníkem, zosobněním ideálu *mijabi* (tedy *mijabio*). Podívejme se hlouběji do minulosti, do doby předpokládané první vrstvy textu, tedy do časů, kdy žil skutečný Ariwara no Narihira.

Informace o jeho životě jsou poměrně skrovné. Bezpečně víme, že byl vnukem dvou císařů. Jeho otec, princ Abo 阿保, byl sice synem císaře Heizeie, ale protože se účastnil spiknutí (*Kusuko no ran* 薬子の乱), které se snažilo obnovit vládu jeho otce, císaře Heizeie, byl v roce 810 ve věku osmnácti let poslán do vyhnanství do Daizaifu na ostrov Kjúšú. Tedy na stejné místo kam byl o necelých sto let později vyhoštěn nespravedlivě obviněný básník Sugawara no Mičizane. Někdy kolem roku 824 se však princ Abo vrátil do hlavního města a pokračoval v poměrně ucházející úřední kariéře. Nikdy se však nezbavil stínu nenávisti císaře Sagy, kterého chtěl císař Heizei v době vzpoury svrhnout z trůnu. Narihirovou matkou byla princezna Ito 伊登, dcera císaře Kanmua. Dále je známo, že Narihira byl v rodině svého otce pátým synem v pořadí a byl bez šlechtického titulu. Teprve rok po narození byl spolu se svými bratry učiněn dvořanem s příjmením Ariwara.¹

Udělování příjmení členům císařské rodiny, ve skutečnosti degradace do postavení obyčejného dvořana, byla v období Heian běžnou praxí. Reguloval se tak vzrůstající počet příslušníků císařské rodiny a šetřil rozpočet císařského rodu.

¹ Viz McCullough, H. C. *Tales of Ise*, str. 41.

Případ prince Aba byl ale odlišný. Aby jeho synové získali vlastní rodové jméno, musel o to císaře prosit. To svědčí o tom, že byl skutečně v politické nemilosti. Jeho kariéra byla ohrožena pádem vlastního otce, císaře Heizeie, který se zapletl do vzpoury Kusuko, do bouřlivých událostí, které jsem popsal v první kapitole. Osud prince Aba pak ovlivnil i život Ariwara no Narihiry. Rozhodně jej nemohla čekat žádná závratná úřední kariéra.

Kromě roztroušených náznaků v básních a jejich *kotobagaki* z *Kokinwakašú*, jsou hlavním zdrojem informací o Narihirovi strohé poznámky v kronice *Sandai džicuroku* 三代実録¹, která se stejně jako všechny historie soustředí hlavně na popis úřednických kariér poddaných. Seznam úřadů a hodností, kterých Narihira dosáhl, ukazují, že jeho postup byl velice pomalý a na rozdíl od svého bratra Jukihiry 行平 (818-893) se nikdy nedostal na špici byrokracie. Po sérii několika nižších jmenování byl povýšen do prvního a potom i do dalších dvou úřadů, díky nimž jej lze identifikovat v *Ise monogatari*. V roce 865 se stal „velitelem císařských stájí zprava“² a v roce 875 „čestným kapitánem císařské stráže zprava“³. V roce 879, krátce před smrtí, byl jmenován „ředitelem císařského archivu“⁴. Nejvyšší dvorské hodnosti, které dosáhl, byla „nižší čtvrtá hodnost horního stupně“, která jej bohužel neopravňovala stát se členem státní rady.

Kromě soupisu dvorských hodností a úřadů charakterizuje *Sandai džicuroku* také trochu blíže některé význačné osobnosti. Narihirova charakteristika je však

¹ *Sandai džicuroku* (Pravdivé záznamy tří generací) je poslední z šesti takzvaných *rikkokuši* 六国史 (šest národních historií), byla sepsána v roce 901 a obsahuje 50 svazků.

² *Uma no kami* 右馬頭. Termíny „zprava“ a „zleva“ souvisely s rozmístěním jednotlivých úřadů vzhledem k císařskému paláci.

³ *Ukon'e gončúdžó* 右近衛權中將.

⁴ *Kuródo no kami* 藏人頭. Poměrně vysoká funkce, ale naprosto nevýznamná v době působení Fudžiwara no Motocuneho.

neobyčejně krátká. Jde jen o čtyři větičky, které dohromady sestávají z šestnácti znaků.¹

体貌閑麗、放縱不拘、略無才学、善作倭歌²。

Taibó kanrei, hóšó fukó, hobo saigaku naki mo, joku waka wo cukuru.

V následujících odstavcích uvedu rozbor těchto čtyř charakteristik.

1. „Byl elegantního a krásného vzezření.“ To muselo znamenat, že byl neobyčejně krásný, protože nebývalo zvykem, aby se v oficiálních historiích objevovaly zmínky o něčem vzhledu.³ Vlastně je to jediný případ, kdy se kompilátoři vyjadřují o fyzické stránce nějakého muže takto pochvalně. Není divu, že byl Narihira považován za velkého milovníka. Jeho líbivý vzhled musel přitahovat pozornost mnoha žen.

2. „Činil to, co se mu líbilo, bez ohledu na zavedené konvence.“ Tato charakteristika byla často důvodem k tomu, aby byl považován za záletníka či požitkáře. Začal být zpětně vnímán jako muž neodolatelně přitažlivý pro ženy, zároveň velmi citlivý ve vztahu jak k ženám, tak i mužům – jednoduše se stal tím vším, co představuje hlavní hrdina *Příběhů z Ise*. Narihira ale nejspíš nebyl takový prostopášník, jak se o něm traduje. Existují zmínky, že měl poměr pouze se třemi, čtyřmi ženami. I když ještě uvidíme, že středověcí komentátoři mu na základě *Příběhů z Ise* prisuzovali mnohem větší počet žen. Nicméně zdá se, že všechny představy byly pouhé přehánění. Lepší interpretace výše zmíněné charakteristiky by prý tedy měla znít: „ Činil to, co se mu líbilo, namísto toho, aby dodržel pravidla, podle kterých by se měl úředník chovat.“⁴ Ovšem i tato interpretace nevyklučuje fakt, že kompilátoři

¹ Text *Sandai džicuroku* byl napsán v klasické čínštině.

² Op. cit. *Sandai džicuroku* v *Kokuši taikei* 4, *Džógan* 4, str. 328.

³ Op.cit. McCullough, H. C. *Tales of Ise*, str. 42, 43.

⁴ Viz McCullough, H. C. *Tales of Ise*, str. 43.

kroniky o Narihirovi uvažovali jako o někom, kdo svým jednáním vybočoval ze zavedeného vzorce chování. Toto skvěle rezonuje s tím, co o něm víme z *Příběhů z Ise*, kde hrdinovy aféry bortily veškerá pravidla, ať už to byl vztah s budoucí císařovnou Takaiko, nebo s kněžkou z Ise, či dokonce s jeho sestrou.¹

3. „Neměl téměř žádné znalosti v oblasti čínské učenosti.“ V období Tokugawa se objevovaly teorie, které se snažily interpretovat tuto charakteristiku v opačném významu. Tomuto výroku byla přisouzena kladná hodnota. Tehdejší učenci nedokázali přijmout fakt, že by někdo získal nějaký úřednický post bez klasického vzdělání. V dnešní době však převažuje tendence chápat tuto větu tak, jak je postavena.² To ovšem stojí v rozporu se skutečností, že Narihira pravděpodobně znal tchangskou poezii, jejíž některé rysy japonští vědci vystopovali v jeho japonské poezii.

4. „Vynikal ve skládání japonských básní.“³ To je poněkud neobvyklá poznámka, protože ve standardních historiích se většinou zaznamenávaly úspěchy učenců zabývajících se čínskou vzdělaností. To znamená, že v době sepsání *Sandai džicuroku* stoupal statut básní waka a že Narihirova genialita byla uznávána již jeho současníky. Narihirův věhlas jako básníka značnou měrou přispěl k tomu, že se brzy stal legendární osobností. Vždyť jako jeden z mála básníků měl v *Kokinwakašú* rozsáhlé *kotobagaki* (úvody k básním), které vysvětlovaly okolnosti jejich vzniku. Právě tyto básně a jim odpovídající epizody *Příběhů z Ise* řadí Katagiri Jóiči mezi epizody z první, nejstarší fáze vzniku tohoto textu. Jsou to prý jediné epizody, o jejichž básních můžeme bezpečně prohlásit, že jejich autorem byl Ariwara no Narihira.

¹ Takováto milostná aféra je naznačena v epizodě č. 49.

² Viz McCullough, H. C. *Tales of Ise*, str. 43, 44.

³ Tato poznámka se též může jevit jako logické vyústění z charakteristiky č. 3

Jak naznačují mnohé básně a *kotobagaki* z *Kokinwakašú*, Narihira byl ve spojení s mnoha historickými osobnostmi té doby. Byl určitě spřízněn s Ki no Aricunem 紀有常 (815-877), protože si vzal jeho dceru za manželku. Ki no Aricune byl strýcem prince Koretaky 惟喬 (844-97), jenž byl synem císaře Montokua. Jak jsem už uvedl ve druhé kapitole, princ Koretaka se měl stát budoucím císařem, ale byl zatlačen do pozadí kvůli intrikám severní větve rodu Fudžiwara, protože ten prosadil svého kandidáta, který později nastoupil na trůn jako císař Seiwa. V době, kdy Ariwara no Narihira zastával funkci velitele císařských stájí zprava, sloužil právě tomuto princovi. V jejich vztahu však nešlo o pouhou politickou alianci proti Fudžiwarům, ale jednalo se o opravdové přátelství.¹

Dalšími osobami, se kterými byl Narihira v nějakém vztahu a psal pro ně básně, byli regent Fudžiwara no Motocune a manželka císaře Seiwy, Fudžiwara no Kóši 藤原高子. S Takaiko, známou též pod jménem Kóši, měl údajně milostnou aféru, o níž jsem hovořil v souvislosti s výstavbou díla *Ise monogatari*. Podle Helen McCullough je nejzajímavějším a poměrně spolehlivým pramenem o této události *Ókagami* 大鏡 (*Velké zrcadlo*).

„Není mi jasné, jak se mohlo stát, že se vdala za císaře Seiwu, protože byla tou dívkou, kterou kapitán Ariwara unesl a skrýval v době, kdy bezstarostně žila ve svém domě. Její starší bratři, ministr Motocune a vrchní rada Kunicune, kteří v té době museli být velmi mladí, ji šli odvést zpět a Narihira složil báseň „pláň Musaši“... Myslím si, že za těchto okolností by bylo vysoce nepravděpodobné, aby se Kóši stala císařskou manželkou způsobem obvyklým u pečlivě vychovaných dívek. Předpokládám, že se s ní císař seznámil, když navštívil císařovnu

¹ Viz báseň č. 970 v *Kokinwakašú*.

*Somedomo (matku císaře Seiwy), se kterou prý dobře vycházela a trávila u ní většinu času.*¹

Nelze spolehlivě ověřit pravdivost této události, není ani jisté, zda Ariwara no Narihira potom musel hlavní město opustit, i když je to velmi pravděpodobné. Jisté však je, že z hlavního města na jistou dobu odešel hrdina *Příběhů z Ise*. Pokud skutečný Narihira opravdu také odešel do vyhnanství, muselo to být z politických důvodů, protože spolu s Koretakou protestoval proti sňatku Takaiko a císaře Seiwy.²

Kromě výše uvedených informací není o Narihirově životě známo téměř nic. A protože Ariwara no Narihira byl uznávaným básníkem, je důležité podívat se trochu blíže na styl jeho poezie, protože poezie může napovědět mnoho o básníkově charakteru. V japonsky psaném úvodu (*kanadžo* 仮名序) k básnické sbírce *Kokinwakašú* se objevila takováto charakteristika Narihirova básnického stylu:

*„Ariwara no Narihira má přemíru citů, ale nedostává se mu slov, jimiž by je vyjádřil. Jeho básně jsou jako zvadlá květina, která ztratila barvu, ale ještě si podržela vůni.“*³

Jinými slovy, Curajuki a jeho kolegové pociťovali v Narihirově poezii nerovnováhu mezi formou a obsahem: „přetrvávající vůně“ byla částí obsahu, který byl popřen nevhodností formy vyjádření. Kompilátoři neměli námitky proti harmonii jako takové. Sami využívali možností narážek na čínská témata a metafory, ovládali *kakekotoba*, *engo* a *džo*⁴, aby navodili romantické, nebulózní představy a asociace myšlenek. Ale zatímco Narihira ve svých nejlepších básních

¹ Op.cit. McCullough, H. C. *Ókagami, The Great Mirror, Fujiwara Michinaga (966-1027) and His Times*, str. 72,73.

² Viz McCullough, H. C. *Tales of Ise*, str. 46.

³ Op. cit. Hilská, Vlasta a Mathesius, Bohumil. (překl.) *Verše psané na vodu*, str. 27.

⁴ *Engo* 縁語 jsou „asociační slova“, slova, která se v básních používají vždy s dalšími, pevně danými slovy. *Džo* 序 je tzv. úvod, několik slov, která uvádějí jádro básně. Podrobněji viz Brower and Miner. *Japanese Court Poetry*, str. 12-14.

využíval jazykových prostředků k tomu, aby evokoval složitost lidských emocí nebo dokonce nastolil metafyzické otázky, typický básník z *Kokinwakašú* (např. Curajuki) se snažil vytvořit dojem vkusné, éterické krásy.¹

Narihira je považován za jednoho z „šesti géniů japonské poezie“. Tito géniové tvořili spojovací článek mezi poezií z doby *Manjósú* a poezií *Kokinwakašú*. Do poloviny 9. století se na heianském dvoře dařilo pouze literátům píšícím poezii v klasické čínštině, avšak spolu s nástupem moci severní větve Fudžiwarů se do popředí dostala opět báseň *waka*. Byly to právě básně géniů japonské poezie, které stály u zrodu nového básnického stylu. „Nový básnický styl“, na rozdíl od básní ze sbírky *Manjósú*, využíval technik a prvků čínské poezie, hlavně poezie z období Šesti dynastií a *Tchang*, a básně byly psány japonskou slabičnou abecedou. Géniové japonské poezie nebyli jedinými básníky píšícími tímto stylem, ale právě oni jsou zmiňováni v předmluvě ke *Kokinwakašú*. Mezi těmito básníky však vynikali Narihira a básnířka Ono no Komači, která byla stejně jako Narihira považována za velkou milovnici a vynikající básnířku. Narihira a Komači byli naprosto výjimečné zjevy japonské poezie jako takové. V jejich poezii je obzvláště ceněna silná subjektivnost², oba dokáží ve svých básních vyjádřit silné vášně a emoce. Jsou proto plným právem řazeni mezi nejlepší básníky Japonska. Známost životních osudů Narihiry a proslulost jeho poezie pravděpodobně velkou měrou přispěly ke vzniku *Ise monogatari* a estetického ideálu dokonalého milovníka.

Vraťme se však k problematice, která byla naznačena při rozboru Narihirových charakteristik v rámci kroniky *Sandai džicuroku*. Historický Ariwara no Narihira byl pravděpodobně osobností, jejíž osudy doslova sváděly k literárnímu zpracování. Uvážíme-li pak jeho význam jako básníka, jehož kvality vedly

¹ Op.cit. McCulough, H. C. *Tales of Ise*, str. 54.

² Viz Brower and Miner. *Japanese Court Poetry*, str. 161-163.

kompilátory kroniky k prohlášení, že „*vynikal ve skládání japonských básní*“ a že „*činil to, co se mu líbilo, bez ohledu na zavedené konvence,*“ jeho proměna v legendární postavu, obzvláště v pozdějších vrstvách textu *Příběhů z Ise*, se zdá, jako celkem pochopitelná. Navíc tuto legendu podpořili i autoři první a druhé vrstvy textu, tedy i historický Narihira, tím, že si jako hlavní osu celé série epizod zvolili estetický ideál *mijabi*. Jak jsem již uvedl, historický Narihira byl vnukem dvou císařů, jeho původ vyhovoval nejstarší známé vrstvě ideálu *mijabi*. Jeho životní osudy a dále pak jeho charakteristiky podané v kronice *Sandai džicuroku*, po smrti skutečného Narihiry, svědčily o tom, že byl pravděpodobně mužem zosobňujícím ideál *irogonomi* v jeho původním, pozitivním smyslu. Ve společnosti s výše popsanou povahou manželské instituce, politickými machinacemi hlav jednotlivých rodů a většinou pasivní rolí ženy po již navázaném milostném poměru, se Narihira stal legendární postavou obdařenou vlastnostmi, po nichž tehdejší dívky a dvorní dámy u svých budoucích i současných milenců toužily, ale nedostávalo se jim jich. Vznikla tak postava ideálního milovníka, již legendárního Narihiry.

Narihira jakožto legendární postava zosobňující ideál *mijabi* v jeho různých vrstvách se objevuje i v pozdějších dílech jako standard, s nímž se hrdinové nových děl poměřovali. O tom svědčí skutečnost, že ještě v období Tokugawa v díle *Kóšoku ičidai otoko* 好色一代男 (*Největší rozkošník*) z roku 1682 od Ihary Saikaku 井原西鶴 (1642-1693) lze nalézt takovéto prohlášení hrdiny celého textu Jonosukeho 世之介, fiktivní postavy vytvořené podle vzoru legendárního Ariwara no Narihiry:

„*Zanechávám po sobě deník o všech 3742 ženách a 725 jinoších, s nimiž jsem do 54 let svého věku měl poměr.*“¹

¹ Citováno v Šimauči, Keidži. *Ise monogatari to Gendži monogatari*, str. 29. Viz též Ihara, Saikaku. *Kóšoku ičidai otoko* v Macuda, Osamu (ed.) *Kóšoku ičidai otoko*.

Saikaku zde poměřuje síly s hrdinou *Příběhů z Ise*, o němž se zřejmě ještě v období Tokugawa tradovalo, že měl za svůj život poměr s 3733 ženami. Toto neuvěřitelné číslo se objevuje již na konci období Heian v prvním dochovaném komentáři *Příběhů z Ise* zvaném *Waka čikenšú* 和歌知顯集 (*Sbírka zjevených vědomostí o japonské poezii*).¹ Již na konci období Heian, tedy více než dvě stě let po pravděpodobném dokončení textu *Ise monogatari*, byla legenda o Narihiovi natolik populární, že mu byly postupně přisouzeny až nadlidské schopnosti, které se odrážejí i v počtu žen, s nimiž měl co do činění. Stává se superhrdinou daleko přesahujícím původní záměr autorů *Příběhů z Ise*. Ihara Saikaku, který na jeho odkaz navazuje, pak, aby se jeho hrdina Narihiovi vyrovnal, nebo lépe, aby jej jeho Jonosuke jako dokonalý milovník překonal, přidává navrch dalších devět žen. A protože to byl hrdina jiného historicko-kulturního prostředí², které mělo jiné hodnoty než autoři *Příběhů z Ise*, přidává Saikaku k Jonosukeho slávě ještě 725 jinochů (*šódžin* 少人), aby tak stvrdil triumf svého hrdiny v pomyslném klání.

Saikakuův Jonosuke sice ze vzájemného měření vyšel vítězně, ale byl to hrdina čistě fiktivní, kdežto Ariwara no Narihira, „jeden muž“ z *Příběhů z Ise* se zakládal na skutečné historické osobnosti. Ať už by byl vítězem či nikoli, autoři *Ise monogatari* tuto legendu nevytvořili, koneckonců tolik žen v textu ani nevystupuje. Tento výsledek je však projevem zájmu pozdějších generací o jeho milostný život, výsledek zájmu o Narihira v době, kdy jeho osoba již dávno splynula s hlavní postavou *Příběhů z Ise*. V komentáři *Waka čikenšú* se ale dále dozvídáme, že z tohoto obrovského počtu žen měl Narihira v lásce jen dvanáct žen.

¹ Podrobnou práci na téma středověkých komentářů klasických děl je studie *Alegories of Desire*, v níž její autorka rozebírá i vliv tantrismu. O středověkých komentářích ve vztahu ke *Kokinwakašú* a *Ise monogatari* viz Klein, Susan Blakeley. *Alegories of Desire, Esoteric and Literary Commentaries of Medieval Japan*, str. 55-74.

² V období Tokugawa byla homosexualita poměrně častým jevem, což pravděpodobně souvisí se vztahy uvnitř samurajské vrstvy, které se promítaly i do kultury měšťanské.

„Žen, s nimiž měl pan Ariwara no Narihira během svého života milostný poměr, bylo sice tři tisíce sedm set třicet tři, avšak od jednoho člověka jsem se doslechl, že zvláštní přízeň věnoval jen dvanácti ženám, které v něm dokázaly vyvolat citové pohnutí. O lásce mezi ním a těmito ženami napsal pak své zápisky.“¹

Kromě toho, že je zde naznačen způsob vzniku díla, z dnešního pohledu spíše nejstarší vrstvy textu *Ise monogatari*, neznámý autor komentáře *Waka čikenšú* naznačuje, že se doslechl o pravém obsahu díla. Ariwara no Narihira v díle shromáždil příběhy, které prožil se svými životními láskami, dvanácti ženami, jež opravdu miloval. Samozřejmě, že to celé může být jen pouhý konstrukt, protože autor ani neuvádí, od koho se celou věc doslechl, ale je to výpověď člověka z konce období Heian, který byl nesporně ovlivněn tím, jak bylo na *Příběhy z Ise* v jeho době nahlíženo. Vševědoucnost autora *Waka čikenšú* nás ohromí, když navíc dodává, že jména (identitu) oněch dvanácti žen zná.

Jednalo se prý o tyto ženy, postavy z *Příběhů z Ise*: (1) Dcera Ki no Aricuneho; (2) Císařovna Somedono (Fudžiwara no Akirakeiko, dcera císaře Montokua); (3) Ono no Komači; (4) Císařovna z Páté ulice (Fudžiwara no Džunši); (5) Císařovna z Druhé ulice; (6) Dívka, jež láskou uchřadla (dcera Ki no Hasea); (7) Kněžka z Ise (princezna Jasuko); (8) Žena od barvířské řeky v Cukuši (přesné jméno není známo); (9) Císařovna ze Čtvrté ulice (Ariwara no Fumiko, dcera Ariwara no Jukihiry); (10) Zamilovaná dáma (dcera Minamoto no Noborua); (11) Nevlastní sestra (dcera Ariwara no Nakahiry); (12) Paní Ise. Způsob nahlížení na tyto postavy se ve středověkých komentářích měnil, většina z nich však tento model přejímá a dokonce zpřesňuje. Například komentář *Reizeikerjú Ise monogatarišó* 冷泉家流伊勢物語抄 (*Poznámky k Příběhům z Ise rodové linie Reizei*), který byl dokončen někdy

¹ Ukázka *Waka čikenšú* v Šimauči, Keidži. *Ise monogatari to Gendži monogatari*, str. 41.

v období Muromači 室町 (1392-1573), uvádí, že osmá žena, žena od barvířské řeky v Cukuši, byla ve skutečnosti mladší sestrou básníka Taira no Sadafuna. A později se z komentáře nazvaného *Ise monogatari keizu* 伊勢物語系図 (*Mapa vztahů v Příbězích z Ise*), který je dochovaný v opise z roku 1614, dozvídáme dokonce přesná data, kdy se s těmito ženami Narihira setkal. Počet žen je však zúžen na deset. Jednalo se o tyto ženy a data prvních milostných hrátek: (1) Dcera Ki no Aricuneho (třetí měsíc roku 836); (2) Císařovna Somedono (třicátý den druhého měsíce roku 842); (3) Císařovna z Páté ulice (druhý den čtvrtého měsíce roku 850); (4) Císařovna z Druhé ulice (jedenáctý den prvního měsíce roku 857); (5) Ono no Komači (druhý den čtvrtého měsíce roku 845); (6) Nevlastní sestra (853); (7) Dcera Ki no Hasea (dvacátého sedmého dne šestého měsíce roku 859); (8) Dcera Minamoto no Noborua (868); (9) Kněžka z Ise (864); (10) Paní Ise (878).¹

Je fascinující pozorovat, jakých detailů se středověcí komentátoři snažili v *Příbězích z Ise* dopátrat. V některých komentářích se k těmto fabrikacím staví jejich autoři záporně, ale ještě na začátku období Tokugawa, tedy před vznikem díla *Kóšoku icidai otoko*, bylo zmiňováno deset žen, s nimiž měl Ariwara no Narihira blízký vztah. Nesejde na tom, zda jich byl dvanáct nebo deset. Podstatné je, že v průběhu věků vládlo přesvědčení o tom, že Narihira měl určitý počet žen, které mu byly bližší než jiné. Z inventáře vztahů k těmto ženám pak byl sestaven text *Příběhů z Ise*. Je ale možné, že nešlo o tyto konkrétní ženy, ale o typy vztahů, do kterých tyto ženy s Narihirou vstupovaly. Potom můžeme takových dvanáct vztahů popsat jako modely, druhy milostných vztahů v *Ise monogatari*.

Pakliže je tento předpoklad správný, můžeme rozlišit dvanáct vztahů, typů lásky, jak je ve své práci zmiňuje Šimauči

¹ Viz Šimauči, Keidži. *Ise monogatari to Gendži monogatari*, str. 50-52.

Keidži 島内景二.¹ Příslušné vztahy jsou seřazeny podle stejného pořadí jako v případě Narihiových dvanácti žen v komentáři *Waka čikenšú*: (1) První dětská láska k dívce, s níž hrdina vyrůstal. Vztah k dívce, která se pak stala i jeho manželkou; (2) Zapovězená milostná aféra poddaného s manželkou císaře; (3) Krátký opojný vztah mezi dokonalým milovníkem a vyhlášenou milovnicí. Láska, která přeroste v nedůvěru v ženu, jež muže zradí a uteče od něj; (4) Zapovězená milostná aféra poddaného s manželkou císaře; (5) Zapovězená milostná aféra poddaného s manželkou císaře. Milostný vztah, z něhož vzešel i potomek, který je později prohlášen za císaře; (6) Láska, o níž dívka nedokáže svému milovanému říct, až se usouzí k smrti. Muž pak cítí lítost nad nenaplněným vztahem; (7) Láska, při níž jsou bořena ta nejpřísnější náboženská tabu. Láska, k níž dojde jen jednou, ale dívka se narodí dítě, plod tohoto zapovězeného vztahu. Zároveň jde o milostné opojení, při němž dívka přebere milence své matce. Muž má milostný poměr s matkou i dcerou; (8) Láska mezi dívkou z venkova a urozeným dvořanem z hlavního města. (V případě, že by šlo o sestru Taira no Sadafuna, se pak jedná o lásku mezi mužem a mladší sestrou vlastního přítele.); (9) Zapovězený vztah mezi mužem a císařovou manželkou nižšího ranku. Skandální láska, jejímž plodem je dítě, které se stane císařským princem. Zároveň je to láska mezi strýcem a neteří; (10) Zapovězená láska poddaného k dvorní dámě, která byla císařovou milenkou. Láska mezi mužem a ženou, kteří oba sloužili ve stejnou dobu v císařském paláci. Vztah, o němž se císař doslechne. Ženu čeká trest v podobě domácího vězení a muž je poslán do vyhnanství; (11) Láska mezi strýcem a jeho neteří, která je od dětství vychovávána jako jeho mladší sestra. Je to tedy i vztah mezi bratrem a sestrou. Čistá láska k dívce, v níž brání jeho rodiče. Dívka je z domu vyhnána a trápí se; (12) Láska k ženě, která sice není krásná, ale je laskavá, zná podstatu prožívání citů (*aware*).

¹ Viz tamtéž, str. 44-47.

(Podle jiné verze žena, která svému muži nevěří a najde si jiného. Když se první muž vrátí, uteče před ním a propadá se hanbou.)

Některé z těchto vztahů mezi „jistým mužem“ a ženou, které reprezentují vždy jeden typ lásky, se překrývají, proto se v pozdějších komentářích jejich počet snižuje na deset. To jen potvrzuje domněnku, že autoři komentářů pracovali s typy lásek a nikoli jen s konkrétními postavami. Je možné, že i autoři a autorky děl žánru *monogatari* v *Příbězích z Ise* spatřovali zásobnici různých typů lásky. Jak jsme zatím mohli pozorovat, většina z těchto typů vztahů a možných lásek mají společné jmenovatele, jimiž jsou jejich zapovězenost, neobvyklost, skandálnost, amorálnost. Hrdina *Příběhů z Ise* je dokonalý milovník, jehož touha po lásce se nezastaví před žádnou překážkou, i když za to musí později nést následky. Svůj vytříbený vkus (*mijabi*) projevuje opravdu směle (*ičihajaku*). Je to však zároveň muž, který má soucit (*aware*)¹, protože dokáže splnit očekávání každé ženy každého věku. V jedné z epizod dokonce stráví společnou noc se ženou, již je devadesát let (epizoda č. 63). Když po něm stařena touží i další den, ze soucitu s ní ulehne na lože ještě jednou. Právě proto je Narihira jako legendární postava zosobněním estetického ideálu dokonalého milovníka. Přestože se nedá přímo říci, že typy lásek, které můžeme nalézt ve středověkých komentářích, postihují všechny variace a možnosti milostných epizod *Příběhů z Ise*, je pravděpodobné, že to byly právě tyto motivy, které byly přebírány a rozvíjeny v pozdějších dílech žánru *monogatari*.

¹ V textu *Příběhů z Ise* se slovo *aware* občas objevuje ve významu soucit. *Mono no aware* a *aware* v době jejich vzniku pravděpodobně splývaly, protože se souloví *mono no aware* příliš nepoužívalo. K distinkci těchto termínů dochází až koncem období Heian, i když v některých dílech se mezi jejich významy nerozlišovalo.

Téma lásky v pozdějších dílech žánru *monogatari*

Literární díla žánru *monogatari*, která následovala po předpokládané době vzniku *Příběhů z Ise*, můžeme ve shodě se zavedenou terminologií japonských literárních vědců rozdělit na tzv. *příběhy o básních* (*uta monogatari* 歌物語) a *příběhy smyšlené* (*cukuri monogatari* 作物語). *Uta monogatari*, jejichž reprezentativním příkladem jsou i *Příběhy z Ise*, se soustředí na básně, které tvoří jádro jejich epizod. Obvykle jsou tato díla vystavěná takovým způsobem, aby čtenář pochopil podstatu obsažených básní a poznal okolnosti jejich vzniku. Z toho vyplývá, že jsou ve většině případů epizodického charakteru. Nejinak tomu je i u *Příběhů z Ise*. Obsažené básně bývají zařazovány taktéž do básnických antologií, v kterých jsou uváděna i jména autorů těchto básní. V takových případech si pak čtenáři mohli domyslet, kdo byl hrdinou konkrétní epizody. Navíc mnohé historické osobnosti bývají přímo v textu *uta monogatari* s různou frekvencí zmiňovány. To v období Meidži vedlo odborníky na japonskou literaturu k závěru, že díla žánru *uta monogatari* zobrazují historickou realitu. Ostatně k tomu je vedly i středověké a předmoderní komentáře těchto děl. Jak jsem ale ukázal na příkladu *Příběhů z Ise*, tato díla vykazují znaky fiktivního charakteru, zakládají se na legendách a jejich autoři se na tvorbě legendy o vystupujících postavách aktivně podílejí. Většinou tato díla vznikala při procesu, který se označuje termínem *utagatari* 歌語り (vyprávění o básních). Praxe *utagatari* byla jednou z kratochvílí dvořanů doby Heian. Dvořané, většinou dobří přátelé či osoby spojené společným osudem, se obvykle sešli v domě hostitele, kde se bavili vymyšlením historek či kratších příběhů vážících se ke známým básním, nebo naopak skládali básně k legendám, které u dvora kolovaly, a tak vytvářeli epizody k pobavení či poučení svých

známých.¹ Nejlepší nápady pak někdo zaznamenával a pořádal za sebou do větších shluků epizod. V tomto momentě se vlastně jednalo už o *uta monogatari*. Záleželo na kompilačních schopnostech jejich autorů, jaké podoby nakonec dílo nabylo. Nejblíže se svou povahou praxi *utagatari* blíží některé epizody v díle *Jamato monogatari* 大和物語 (*Příběhy z Jamata*). *Příběhy z Jamata*, které vznikly pravděpodobně v polovině 10. století, nejspíš jen několik let po *Příbězích z Ise*, jsou tak svou povahou starším útvarem než jejich předchůdce. Týká se to i stylu, kterým je toto dílo napsáno. Podívejme se například na epizodu č. 41:

Tošiko chodila často do paláce vrchního rady z rodu Minamoto. Občas se v jedné z komnat zabydlela i na delší dobu. Byla vřelého srdce a on si s ní proto obvykle povídal o mnohých věcech. Za dlouhých jednotvárných dnů spolu rozprávěli tento urozený pán, Tošiko a její nejstarší dcera Ajacuko. Ta se podobala své matce, byla též vřelého srdce. Dále se k nim přidala Jobuko, dáma z paláce tohoto urozeného pána. I ona se vyznala v jímavosti lidských citů a byla velmi laskavého srdce. Tito čtyři si společně povídali o všem možném, o pomíjivosti věcí pozemských, o smutku na tomto světě. Urozený pán potom složil tuto báseň:

<i>licucu mo</i>	<i>I když si takto povídáme,</i>
<i>jo wa hakanaki wo</i>	<i>tento svět pomíjivý je</i>
<i>katami ni wa</i>	<i>Přes smutku jímavost</i>
<i>aware to ikade</i>	<i>nadále spolu s vámi</i>
<i>kimi ni mienaši</i>	<i>vidět bych se chtěl.</i>

¹ Celý proces byl zřejmě mnohem složitější, protože se příběhy či básně vymýšlely rovněž na základě vyobrazených událostí na paravánech (*bjóbu* 屏風絵). Viz Hara, Kunito. *Ise monogatari no seiricu to sakuša*, str. 48.

*Přednesl svou báseň, leč žádná, žádná z nich nedokázala na ni odpovědět, jen společně hlasitě plakaly. Byly to vskutku neobyčejně citlivé dámy.*¹

Na rozdíl od *Příběhů z Ise*, v nichž se pečlivě volí každé slovo, a každá konkrétní zmínka vlastního jména má své opodstatnění, v této epizodě z *Příběhů z Jamata* se jmény opravdu nešetří. Není jasné, proč jsou uvedena jména tří žen, které navíc nejsou ani jinak historicky doložitelné. Svědčí to o jiném přístupu k literárnímu dílu. Zatímco *Příběhy z Ise* mají svého „jednoho muže“, jímž je míněn Ariwara no Narihira jakožto legendární postava, která směle projevuje vytříbený vkus, v epizodách tohoto typu jde spíše o to, kdo si s kým povídal, kde se s ním setkal, o čem se bavili a při té příležitosti jen tak mimochodem někdo složí jednu či několik básní. Přestože je téma lásky zastoupeno v mnoha epizodách *Příběhů z Jamata*, nejedná se o téma dominantní, jako je tomu v *Příbězích z Ise*. *Jamato monogatari* sestává celkem ze 173 epizod, které spolu nemají hlubší souvislosti. Vystupuje v nich více než sto doložitelných postav, které jsou známy z historie nebo jiných literárních děl, *Příběhy z Ise* nevyjímaje. Hlavním zájmem těchto epizod jsou vždy konkrétní situace, které však s básněmi často ani nesouvisí. To se projevuje obzvláště v epizodách s delšími prozaickými pasážemi. Podobně jako v případě *Příběhů z Ise* nelze říci, že zobrazované příhody a milostné avantýry vystupujících postav se skutečně udály, jedná se rovněž o legendy, ale postrádají veškerý půvab *Příběhů z Ise*, nevystupuje v nich ideální milovník Narihirova typu. Spíše než literárním dílem sepsaným či zkompilevaným s jasným estetickým záměrem, jsou *Příběhy z Jamato* souborem historek a postřehů o lidech, kteří sloužili na dvoře císaře Udy, do jehož doby je většina epizod zasazena.

¹ Op. cit. Takahaši, Šódži. (ed.) *Jamato monogatari*, str. 280-281.

Vlastně všech 146 prvních epizod se nese v tomto duchu. Od 147. epizody dochází ke změně, kdy autoři opouštějí císařův dvůr a zasazují zbylé epizody do prostředí mimo hlavní město. Jedná se však spíše o legendy ve stylu žánru *secuwa* 説話¹, poezie v nich hraje minimální roli. Koncept estetického ideálu dokonalého milovníka se však ani v této sérii epizod díla *Jamato monogatari* neprojevil. Donald Keene tvrdí, že „epizody v druhé části *Jamato monogatari* jsou nicméně mnohem zajímavější než často bezduché příběhy ve stylu *mijabi* z prvních 146 epizod.“² Ovšem v případě *Jamato monogatari* je to právě absence estetiky *mijabi*, co dělá z prvních 146 epizod pro někoho bezduché příběhy. Díky *mijabi* dochází v *Ise monogatari* k nerozlučnému spojení prózy a poezie, kdežto *Jamato monogatari*, ve kterých je kladen důraz na společenské implikace jednotlivých básní, by se próza v mnohých případech obešla i bez básní. V případě *Jamato monogatari* je kladen důraz na jiné estetické hodnoty, mimo jiné na společenský kontext, a to je důvod, proč má i toto dílo své kouzlo.

Dalším dílem subžánru *uta monogatari* je *Heičú monogatari* 平中物語 (*Příběhy záletného kapitána*). Přesnější překlad tohoto díla by měl znít *Příběhy Heičúa*, nebo *Příběhy kapitána Tairy*. Hlavním hrdinou je totiž postava, která je ztotožňována s Taira no Sadafunem 平定文 (zemřel r. 923), poměrně bezvýznamným dvořanem, o němž nejsou téměř žádné zmínky v historických dokumentech. Dokonce ani není jisté, zda se stal kapitánem (čúdžó 中将) jako jeho předchůdce Ariwara no Narihira. Paralely mezi těmito postavami jsou však zřejmé. Je to předně otázka názvu. Ariwara no Narihira byl znám také pod jménem Zaičú 在中 (Kapitán Ariwara), v podobném duchu je vytvořeno i jméno Taira no Sadafuna,

¹ *Secuwa* neboli legendy, pověsti, jsou příběhy ze života obyčejných venkovských i městských lidí, některé čerpají z domácí slovesné tradice, jiné přebírají příběhy z kontinentu, především z Číny. Viz Švarcová, Zdenka. *Japonská literatura 712-1868*, str. 233-235.

² Op.cit. Keene, Donald. *Seeds in the Heart*, str. 458.

tedy Heičú 平中 (Kapitán Taira). Podobně jako Narihira byl znám jako velký milovník žen. Hlavní hrdina v díle rovněž vystupuje jako „jeden muž“ (otoko), i když příběh je zasazen do minulosti pouze v první epizodě („*dnes je tomu již dávno*“ *Ima wa mukaši*).¹ Není pochyb o tom, že toto dílo, vytvořené pravděpodobně v šedesátých letech 10. století, je dílem odkazujícím na *Příběhy z Ise*. V několika zásadních bodech se však od svého vzoru dosti odlišuje. Předně, hrdina *Příběhů záletného kapitána* není zosobněním estetického ideálu *mijabi*. Je na několika místech popsán jako *irogonomi* (záletník), je tedy označován slovem, které v sobě v období Heian neslo záporné konotace tohoto konceptu. Proto překlad *Příběhy záletného kapitána* poměrně dobře vystihuje povahu jeho hlavní postavy. Heičú je totiž hledáním lásky doslova posedlý. Ve všech 39 epizodách si v duchu *irogonomi* vyměňuje básně s různými ženami, aby získal jejich lásku. Můžeme pozorovat, že je v tomto ohledu spíše aktivní on než ženy. V *Příbězích z Ise* byla většina vztahů rovnocenných, nebo po legendárním muži Narihirovi toužily ženy. Zde spatřuji jeden ze zásadních rozdílů v obou dílech.

Autoři *Příběhů záletného kapitána* pravděpodobně znali dílo *Ise monogatari*. Jejich hrdina není ideálním hrdinou milovníkem, který bývá označován jako *mijabio* (muž vytříbeného vkusu), ale *irogonomi* (záletníkem). Proto ve svých záletech není ve všech případech úspěšný. Ve většině epizod Heičúa čeká zklamání ve formě odmítnutí, nebo se hrdina nedokáže odhodlat k činu. V momentech, kdy by se Narihira směle (*ičihajaku*) odhodlal k ráznému činu navzdory všem možným tabu, Heičú jen vyčkává a rezignuje, protože jeho láska je jen povrchní, neupřímná. Estetický ideál dokonalého milovníka je tak deformován a Heičú je pouhou parodií ideálního milovníka Narihiry. Je to důležitý posun, který svědčí o humoru a nápaditosti při konfrontaci s nedostižným vzorem.

¹ Viz Šimizu, Jošiko. (ed.) *Heičú monogatari*, str. 451.

Text *Příběhů záletného kapitána* obsahuje celkem 153 básní, přičemž rovných 99 je přisouzeno Taira no Sadafunovi.¹ Jejich úroveň je ale mnohem slabší než v případě Ariwara no Narihiry. Navíc, podobně jako v *Příbězích z Jamata*, prozaické pasáže jsou často dlouhé a nevykazují známky propojenosti s poezií *Příběhů z Ise*. Ovšem po vzoru *Ise monogatari* využili autoři *Příběhů záletného kapitána* organizační princip založený na řazení básní z *Kokinwakašú* v knihách (svitcích) věnovaných jednotlivým ročním dobám.² Opět tak vzniká dojem plynutí času. Přestože mají jednotlivé epizody spojující element v podobě hlavního hrdiny, není dosaženo stejného účinku jako v případě *Příběhů z Ise*. Nepozorujeme stárnutí hlavního hrdiny. Hlavní postava epizod *Heičú monogatari* neprožívá jednotlivé milostné příběhy v chronologickém sledu, ale nahodile. Navíc celé dílo začíná podzimem a nikoli jarem, jak tomu bylo u *Příběhů z Ise*. Autoři tak *Příběhy záletného kapitána* staví do opozice vůči *Příběhům z Ise*. Lasky chtivý hrdina, který nestárne, se nemůže rozvíjet, a tak postupně ztrácí na zajímavosti. To bylo možná jednou z příčin, proč se tento text přestal šířit a k jeho znovuobjevení došlo až v roce 1931, kdy se našel jeho rukopis.

Posledním dílem subžánru *uta monogatari* je *Takamura monogatari* 篁物語 (*Příběh Takamury*), které se soustředí na postavu konfuciánského učence Ono no Takamury 小野篁 (802-852), staršího současníka Ariwara no Narihiry. Toto poměrně krátké dílo se od ostatních *uta monogatari* liší hlavně v tom, že se poprvé jedná o ucelený příběh, a nikoli jen o různými kompilačními principy uspořádaný soubor epizod. Přestože je datace díla obtížná, protože sestává ze dvou částí, které vznikly s odstupem téměř tří set let³, lze je považovat za vyvrcholení literárního procesu v rámci subžánru. I když v něm

¹ Viz Keene, Donald. *Seeds in the Heart*, str. 460.

² Viz Videen, Susan Downing. *Tales of Heichu*, str. 16.

³ První část údajně vznikla na konci 10. století, druhá část až ve 13. století. Viz Keene, Donald. *Seeds in the Heart*, str. 461-466.

poezie hraje důležitou roli, větší pozornost na sebe strhávají jednotlivé dialogy mezi básněmi. Toto dílo je dokladem toho, že próza i v subžánru *uta monogatari* postupně ztrácí závislost na poezii. Tento proces jsme ostatně mohli pozorovat už u *Příběhů z Jamata* a rovněž tak v *Příbězích záletného kapitána*, kde prozaické pasáže nabývají na délce. V případě *Příběhu Takamury* se proces osvobodování od poezie dostal do fáze, kdy se již distinkce mezi subžánry *uta monogatari* a *cukuri monogatari* ztrácí. Je tedy otázkou, proč literární historici toto dílo nadále řadí mezi *uta monogatari*.

Jedna z možných odpovědí se skrývá nejspíš v námětu a hlavní postavě tohoto textu. Hlavní hrdina příběhu, Ono no Takamura, je básník píšící čínské básně (*kanši*), navíc básník ve své době velmi uznávaný. Mnoho jeho básní je obsaženo i v císařské antologii *Keikokušú* z roku 827. Zároveň byl respektován jako odborník na čínské klasiky, a proto byl jmenován do týmu kompilátorů komentářů k trestnímu zákoníku. Vynikal však také v psaní japonské poezie (*waka*), několik jeho básní bylo zařazeno do oficiálních císařských antologií (*čokusenšú*). Jeho volba jako hrdiny subžánru *uta monogatari* se proto jeví jako logická, když uvážíme, že patřil mezi básníky, kteří pěstovali poezii *waka* v takzvané „době temna“. Navíc Takamura, stejně jako později po něm Sugawara no Mičizane, odmítl v roce 838 odjet jako člen poselstva do Číny, a za to byl císařem Sagou poslán do vyhnanství na ostrov Oki. Do hlavního města se směl vrátit až po době dvou let.¹ Takovýto typ člověka, básník, navíc s tragickým osudem, se mohl celkem snadno stát hrdinou příběhů o básnících (*uta monogatari*). Když pak uvážíme paralely s osudy hrdiny *Příběhů z Ise*, který také po jistou dobu pobýval ve vyhnanství, řešení, proč se toto dílo řadí mezi *uta monogatari*, je jasné.

Je možné nalézt i jiné paralely s *Příběhy z Ise*. Děj první části *Příběhu Takamury* se soustředí na Takamurův vztah

¹ Viz Tahara, Mildred M. *Tales of Yamato*, str. 172.

s nevlastní sestrou, kterou hrdina učí na žádost jejích rodičů čínsky. Mladík, ještě na studiích na univerzitě, a jeho sestra se do sebe zamilují a dívka brzy otěhotní. Její matka, která se o tom dozví, ji před Takamurou zavře, aby ji před ním uchránila. Dívka však zemře vyhladověním, stejně jako kdysi princ Sawara v hlavním městě Nagaokakjó. Její duch se Takamurovi zjeví a bývalí milenci si vymění několik básní. Že se jedná o vypůjčení a modifikaci stejného motivu z *Příběhů z Ise* muselo být čtenářům v době Heian zřejmé. Hrdina *Příběhů z Ise* měl také milostný poměr se svou nevlastní sestrou a také s ní počal dítě. V předchozí kapitole byl takovýto vztah označen jako Narihirův vztah k ženě číslo 11, tedy vztah k dceři Ariwara no Nakahiry, která byla vychovávána jako jeho sestra. Tento vztah se překrývá s příhodou v epizodě č. 40, kde rodiče brání lásce svého syna (v případě *Příběhu Takamury* to ale byla dcera), a navíc jde o rozvinutí milostného motivu dívky, jež láskou uchradla (vztah č. 6 v komentáři *Waka čikenšú*), tedy dcerou Ki no Hasea, také učence, jakým byl Takamura.

V případě *Příběhu Takamury* tedy nedochází k rozvíjení estetického ideálu dokonalého milovníka, v rozhodujících chvílích Takamura jen vyčkává, stejně jako hrdina *Příběhů záletného kapitána*, avšak můžeme pozorovat výraznou inspiraci známými motivy díla *Příběhy z Ise*.

Subžánr *cukuri monogatari* nevykazuje takovou provázanost mezi jednotlivými díly v rámci literárního procesu, jako je v případě subžánru *uta monogatari*, přesto se alespoň zastavme u jeho definice. Obvykle se tato díla vydělují jako fiktivní, mluví se tedy o *smyšlených příbězích*. *Cukuri monogatari* jsou stavěna do opozice vůči dílům subžánru *uta monogatari*. Ovšem, jak jsem již naznačil, smyšlená jsou i díla *uta monogatari*, historické osobnosti v nich vystupují pouze jako legendární postavy, případně jde o smyšlená nebo neověřená vyprávění o historických osobnostech. Jsou skutečně díla subžánru *cukuri monogatari* fiktivnější než díla

uta monogatari? Podle analýzy díla *Taketori monogatari* 竹取物語 (*O starém sběrači bambusu*), kterou provedl Michele Marra, lze usuzovat, že v některých vrstvách tohoto textu jsou pod jmény vystupujících postav skryty skutečné historické osobnosti.¹ Samotný příběh je samozřejmě fiktivní, ale najdeme v něm narážky na události ze současnosti nebo nedávné minulosti. Stejně uvažoval i Fudžii Sadakazu, když oproti běžné představě klasifikoval ohebný sufix *keri* けり jako přítomnost.² Stejně tak se dá uvažovat i o standardní frázi *ima wa mukaši* 今は昔 (*dnes již tomu je dávno*), již díla *cukuri monogatari* většinou začínají. *Ima wa mukaši* by pak mohlo znamenat „není to tak dávno“, nebo „v dnešních časech“. Takové úvahy otevírají brány interpretačním možnostem takovýchto textů. Fiktivnost děl subžánru *cukuri monogatari* tak může být do jisté míry zpochybněna, i když náměty zobrazované v těchto dílech jsou jednoznačně fiktivního rázu.

Zároveň je sporná otázka oprávněnosti termínu *uta monogatari*. Jak jsme viděli, některá díla tohoto subžánru věnují více prostoru prozaickým pasážím než básním, o nichž by za standardních okolností měly být. Oproti tomu v dílech subžánru *cukuri monogatari* je často také značný počet básní. V dílech tohoto typu však poezie plní poněkud jinou roli než v dílech *uta monogatari*. Básně prozaické pasáže pouze doplňují, zesilují účinek toho, co bylo popsáno v próze, nejedná se o vyvrcholení celého příběhu. V *Příběhu o princí Gendžim* však můžeme vidět, že role poezie je v textu nezastupitelná. Tvoří klimax celých pasáží, nebo je jimi vysloveno to, co v dané chvíli postava cítila. Bez básní, kterých je v *Gendži monogatari* kolem sedmi set, by došlo k rozbití výstavby celého díla. V tom se toto dílo do značné míry podobá dílům subžánru *uta*

¹ Viz Marra, Michele. *The Aesthetics of Discontent, Politics and Reclusion in Medieval Japanese Literature*, str. 14-34.

² Sufix *keri* v klasické japonštině vyjadřuje minulost, minulost z doslechu. Fudžiiho novější pojednání týkající se příběhů obecně pro změnu operuje s gramatickou kategorií osoby. Viz Fudžii, Sadakazu. *Monogatari riron kógi*, str. 147-157.

monogatari. Příběh prince Gendžiho by tedy měl být označován jako „příběh s básněmi“, nikoli jen „příběh“ či „smyšlený příběh“. Všechna *monogatari* jsou v každém případě do značné míry smyšlená.

Dílo *Genži monogatari* 源氏物語 (*Příběh o princí Genžim*) navazuje na tradici obou subžánrů v rámci žánru *monogatari*. Díla *Taketori monogatari* 竹取物語 (*O starém sběrači bambusu*), *Ucuho monogatari* うつほ物語 (*Příběh z dutiny stromu*) a *Očikubo monogatari* 落窪物語 (*Příběh dámy Očikubo*), která spadají pod subžánr *cukuri monogatari*, měla sice v rámci literárního procesu ohromný význam, ale každé je svou povahou jiné a nevytvořila tak semknutou sérii literárních děl, která se vzájemně ovlivňovala, jako tomu bylo v případě subžánru *uta monogatari*. Navíc se v nich neobjevuje estetický ideál dokonalého milovníka a ani ústřední motivy *Příběhů z Ise* tato díla nevyužívají.¹ *Příběh o princí Genžim* je prvním z děl, u nichž už nebylo třeba rozlišovat mezi tím, zda jsou „smyšlená“ nebo „o básních“. Od *Genži monogatari* stačí mluvit pouze *monogatari* jako o „příbězích s básněmi“ (kterými jsou ze své podstaty i díla subžánru *uta monogatari*). Murasaki Šikibu svým *Příběhem o princí Genžim* plně využila možností, které v sobě skýtal estetický ideál dokonalého milovníka. Hrdina jejího příběhu, zářící princ Gendži (Hikaru Gendži 光源氏), je stejně jako Ariwara no Narihira potomkem císaře, avšak na rozdíl od něj byl přímo synem císaře, ne pouze vnukem. Také princ Gendži je zosobněním estetického ideálu *mijabi*. Vlastně pouze Murasaki Šikibu se podařilo rozkódovat pravý smysl tohoto slova ve všech jeho vrstvách. Kromě toho, že Gendži pochází z císařské rodiny, je to ideální milovník, po kterém touží všechny ženy u dvora, má však i vybrané způsoby, je synonymem elegance, jedná směle a boří stejně jako

¹ V případě *Taketori monogatari* to ani nebylo možné, protože toto dílo je starší než *Příběhy z Ise*.

Narihira tabu posvátné nedotknutelnosti císařského rodu, přestože je jeho exponentem.

Ostatně tento motiv dokonale rezonuje s několika motivy v *Příbězích z Ise*. Je to předně vztah s Fudžiwara no Takaiko, který současníky Murasaki Šikibu musel při četbě jejího textu napadat. V milostné aféře k Takaiko je skryta pravděpodobná historická skutečnost. V pozdějších dílech, a jak jsme viděli i v komentářích *Příběhů z Ise*, se tato milostná aféra neobešla bez následků. Takaiko se narodil princ, budoucí císař Józei. Gendži se dopustil podobného prohřešku, svedl svou nevlastní matku Fudžicubo, a ta okamžitě počala dítě, přestože k jejich milostnému setkání došlo pouze jednou. Dítě, které se narodilo, později nastoupilo na trůn jako císař Reizei. Všimněme si ale zajímavé skutečnosti. Ve druhé kapitole jsem se zmínil o skutečnosti, že císař Józei nebyl duševně v pořádku. Stejně tak skutečný císař Reizei, který žil v době působení dámy Murasaki Šikibu u dvora, trpěl psychickou poruchou. Na základě toho lze předpokládat, že zmíněním stejného jména Murasaki vlastně odkazovala na císaře Józeie, který byl synem Narihiry. Kdyby se tato domněnka zakládala na pravdě, znamenalo by to, že Murasaki ve svém textu kódovala informaci o přerušení císařské linie Narihirovým levobočkem. To by bylo pro tehdejší dvořany a urozené dámy jistě fascinující téma hodné literárního zpracování.

Gendži stejně jako hrdina *Příběhů z Ise* nedlouho po této skandální milostné aféře odchází do vyhnanství, které si zvolil raději, než pobyt v nepřátelsky naladěném hlavním městě. V případě Gendžiho k tomu mohla zavdat záminku jeho aféra s milenkou svého bratra, který se mezitím stal novým císařem místo jejich zesnulého otce. Ať byly příčiny jakékoli, oba odcházejí pryč z hlavního města. Narihira zamířil do východních provincií, Gendži na Sumu. Téma vyhnanství se v dějinách období Heian několikrát opakovalo. Ve vyhnanství byl dokonce i Narihirův bratr Jukihira, který je strávil na stejném místě jako

Gendži. Murasaki tedy mohla prostřednictvím slova Suma evokovat vyhnanství Jukihiry a pomocí něj Narihiry. Touto asociací by byla jenom posílena představa, že Narihira pykal za svůj milostný poměr s Takaiko.

Murasaki při psaní svého díla nepochybně čerpala z *Příběhů z Ise*. Motivů, které se do díla Gendži monogatari takto dostaly a byly zpětně využity k evokování dávného příběhu legendárního a možná i opravdového Ariwara no Narihiry bylo více. Výše naznačená cesta od textu a zpět, nebyla osamocená, motivů, které Murasaki využila při výstavbě své literární mozaiky, bylo mnohem více. Svědčí o tom mimo jiné i zápis o jednom neobvyklém klání dvou soupeřících stran, pravé a levé, které mezi sebou soutěžily stejně jako při básnické soutěži (*utaawase*). Jednalo se o tzv. *Ise Gendži džuniban onna awase* 伊勢源氏十二番女合 (*Soutěž dvanácti žen z Příběhů z Ise a Příběhu o princí Gendžim*) a událo se někdy na počátku období Kamakura.¹ Jak název napovídá, bylo při něm vybráno dvanáct hrdinek z jednoho týmu a dvanáct z týmu druhého. Předpokladem ovšem bylo, aby si jednotlivé hrdinky odpovídaly důležitostí v textu. Není rozhodující, jak soutěž dopadla (zvítězily dívky z *Gendži monogatari*), podstatné je, že takové usouvztažnění bylo provedeno. Svědčí to mimo jiné o tom, že různé motivy lásky z *Příběhů z Ise* našly v textu Gendži monogatari své místo.

Po návratu z exilu Murasaki svého milostného hrdinu, původně vytvořeného podle legendárního Narihiry, znovu přetvořila. Gendži se vrací ho hlavního města jako vítěz a postupně je postaven naroveň císaři. Zde Murasaki nepochybně vzhlížela ke svému štědrému patronu, Fudžiwara no Mičinagovi, který měl ve své době téměř absolutní moc v celé zemi. Gendži kolem sebe buduje svůj palác, v němž v harmonické rovnováze žije se všemi svými dívkami. Ovšem postupně se i on stává obětí stejného činu, který spáchal, když

¹ Viz Šimauči, Keidži. *Gendži monogatari to Ise monogatari*, str. 53-55.

zplodil syna s císařovnou Fudžicubo. I on se stane otcem dítěte, které není jeho vlastní. Ideální milovník se stal zranitelným, není už dokonalým. Navíc po jeho smrti se postava ideálního milovníka rozštěpila do dvou osob, prince Nioua a Kaorua. Ti jsou však už na hony vzdáleni svému pravzoru, Ariwara no Narihirovi.

Viděli jsme, že estetický ideál dokonalého milovníka byl částečně přebírán i v dílech, která následovala vzniku *Příběhů z Ise*. Například v *Příbězích záletného kapitána*, nejvíce se však tohoto estetického konceptu chopila Murasaki Šikibu, která rozpoznala všechny významové odstíny slova *mijabi*. Využila při tom současně nejdůležitější motivy *Příběhů z Ise*. Bez *Příběhů z Ise* by pravděpodobně dílo *Gendži monogatari* nikdy nevzniklo. *Příběhy z Ise* a jejich estetický ideál dokonalého milovníka, schopného směle (*ičihajaku*), avšak s citem pro situaci (*mono no aware*) projevovat svůj vytříbený vkus (*mijabi*), jsou základním textem, z něhož pozdější japonská literatura čerpala a i nadále čerpá.¹ Je to obsahem krátký, avšak významem velký text, který by si zasloužil mnohem větší pozornost, než jaká mu byla doposud věnována. *Příběhy z Ise* do japonské literatury zavedly mnoho nových prvků, které se týkaly jak výstavby, tak obsahu díla.² Je to master narativ japonské literatury.

¹ Čerpala z něj i prostřednictvím vlivu *Příběhu o princích Gendžim*. Podrobný rozbor děl, která čerpala z *Gendži monogatari*, viz D'Etcheverry, Charo B. *Love After the Tale of Genji*.

² Viz kapitola věnovaná významové výstavbě díla.

Závěr

Při zkoumání tématu lásky a estetického ideálu dokonalého milovníka v příbězích s básněmi jsem vycházel z předpokladu, že literární díla jsou do značné míry ovlivňována historicko-kulturní faktory, to znamená dobou a prostředím, v nichž vznikla. To platí obzvláště v případě tak časově vzdáleného a kulturně odlišného prostředí, jakým byl císařský dvůr v období Heian (794-1185). Proto jsem značnou část svého úsilí vynaložil na utřídění faktů, které se týkají právě této doby, a vzájemných souvislostí mezi nimi. Jelikož tento aspekt japonských dějin a kultury nebyl u nás doposud podrobně zpracován, musel jsem se ve své jinak literárněhistoricky pojaté práci uchýlit i k mimoliterárním metodám, tedy k historii politických institucí a dějinám společnosti.

V první kapitole jsem se snažil na základě dostupných materiálů ukázat, že hlavní město Heiankjó rozhodně nebylo městem míru a klidu, jak by se dalo usuzovat z překladu jeho jména do češtiny. Poukázal jsem na důvody, které vedly ke stěhování starého hlavního města Heidžókjó do Nagaokakjó a po pouhých deseti letech do další lokality, v níž se císařský dvůr usadil na dalších tisíc let. Poté jsem přešel k období vlády nejsamostatnějšího císaře, Kanmuu, za jehož vlády k těmto přesunům hlavního města docházelo. Kapitulu jsem zakončil rozborem událostí, ke kterým došlo během krátké vlády císaře Heizeie, jehož syn, princ Abo, byl otcem předpokládaného hrdiny textu *Příběhů z Ise (Ise monogatari)*, základního pramene při zkoumání tématu lásky a estetického ideálu dokonalého milovníka. Vláda císaře Heizei byla důležitá, protože se během ní zástupci obřadní větve (*šikike*) rodu Fudžiwara pokusili ovládnout osobu císaře a využít ho pro své cíle. Jejich pokus však byl zmařen během tzv. povstání Kusuko v roce 810, které rozhodlo i o dalších osudech prince Abo a jeho syna.

Ve druhé kapitole jsem se soustředil na postupnou etablaci moci severní větve rodu Fudžiwara. Hlavní zástupci tohoto rodu odstraňovali silné protivníky ze starých rodů, mezi něž patřil rod Ótomo, Ki a později Minamoto. Během tohoto dlouhodobého procesu si postupně přisvojili všechny vysoké posty ve státní radě a i během vlád silnějších císařských osobností si pomocí plánované sňatkové politiky vydobyli pozice pro pozdější ovládnutí celého systému. Díky příbuzenským svazkům se Fudžiwarové stávali regenty za nedospělé císaře (*seššó*) a později, když si byli svou převahou jisti ještě více, stávali se i regenty za dospělé císaře (*kanpaku*). Zástupci severní větve si svou pozici vydobyli díky strategickým rozhodnutím v pravou chvíli a také díky krutosti, s níž se zbavovali svých nepřátel. Často se v tomto procesu opakuje sled událostí, při kterých jsou nepohodlní protivníci křivě obviněni a posláni do vyhnanství. Téma vyhnanství se pak objevuje i v narativní literatuře této doby jako často se opakující motiv. Ke konci 10. století, když Fudžiwarové odstranili všechny vnější nepřátele, jak z jiných větví Fudžiwarů, tak z jiných rodů, obrátili se dokonce i proti svým soukmenovcům. Nejdůležitější osobností celé doby se pak jeví osoba Fudžiwara no Mičinagy, jenž se poučil ze zkušeností svých předchůdců, kteří svými dobře volenými sňatky svých dcer a sester dokázali využít každé příležitosti k tomu, aby mohli posílit svou moc. Neméně významnou roli pak sehrály samotné dívky, když jako manželky či matky korunních princů a císařů umně manévrovaly a ovlivňovaly důležitá rozhodnutí svých synů a manželů.

Způsob, jakým regenti ze severní větve rodu Fudžiwara využívali své dcery, vypovídá mnohé o tom, jakou podobu měla v období Heian instituce manželství. Institucí manželství a povahou milostné lásky jsem se zabýval ve třetí kapitole. Po většinu období Heian a obzvláště v jeho polovině byly u dvorské šlechty pozorovány tyto typy sňatků: uxorilokální, neolokální a duolokální, přičemž uxorilokální typ sňatku byl ve

své době považován za standardní. Protože manželské sňatky byly zpravidla dohodnuté předem rodiči obou zainteresovaných stran, mladé dívky se v mnoha případech ocitaly ve svazcích, které je neuspokojovaly. Docházelo ke střetu jejich představy ideálního muže s realitou tehdejší společnosti. Láska a milostná dobrodružství tvořily důležitou součást života heianské dvorské šlechty. Jeho odvrácenou stranou byly zákulisní praktiky na císařském dvoře, touha po majetku a prestiži, nemilosrdné zacházení se svými soky a instituce manželství, v níž láska ve většině případů chyběla. Je velmi pravděpodobné, že žánr *monogatari* se zrodil z potřeby ukázat svět, v němž muži a ženy žili, v mnohem lepším světle, než jakým ve skutečnosti byl. Přestože bylo téma lásky v literatuře období Heian dominantní, samotné slovo láska se v textech příliš neobjevuje. Je však nahrazováno termíny, které jsou v podstatě estetickými ideály doby, tedy slova *irogonomi*, *mijabi* a *aware*.

Své důležité místo však našla láska i v císařské antologii *Kokinwakašú*, v díle, které stanovilo estetický kánon doby. Milostné básně v této sbírce byly obsahem čtvrté kapitoly. Pět knih milostné poezie dokumentuje průběh imaginárního milostného románu od jeho začátku až do konce prostřednictvím jednotlivých fází, které lze rozdělit (1) na jednostrannou lásku před navázáním intimních vztahů, takzvanou *awanu koi* (láska před setkáním), (2) na silnou lásku obou partnerů s častými nočními návštěvami, tzv. *au koi* (lásku během setkávání), a (3) na lásku, kdy vzájemná náklonnost jedné z osob během méně častých návštěv uvadá, až nakonec skončí rozchodem, tzv. *aite awanu koi* (láska během setkávání a nesetkávání). Pokusy o organizaci milostných básní lze pozorovat již v *Manjóšú* a *Šinsen Manjóšú*, ale teprve v *Kokinwakašú* se je podařilo seřadit chronologicky, navíc do konzistentních podkategorií, které naopak pevně zapadají do větších celků. Kromě toho celá struktura dokonale kopíruje progresi v knihách vyhrazeným jednotlivým ročním dobám.

Imaginární milostná romance je tak vystavěna v souladu s přírodním cyklem charakterizovaným růstem, plným rozkvětem a uvadáním. Kompilátoři navíc dali do souladu šťastnější okamžiky vztahu s jeho pomíjivou podstatou v duchu buddhistického učení o nestálosti jevů.

V páté kapitole, která svým obsahem navazuje na třetí i čtvrtou kapitolu, jsem se zabýval estetickými ideály doby Heian. Mezi hlavní estetické ideály, které se vyskytují v heianských textech, patří koncepty označované termíny *aware* (jímavost), případně *mono no aware* (jímavost věcí), *mijabi* (vytříbený vkus) a *irogonomi* (záletnost). Tyto ideály mají význam i z toho důvodu, že se vyskytují v kontextech souvisejících s tématem lásky. Při zkoumání estetických ideálů *aware* a *mono no aware* jsem došel k následujícímu zjištění. *Mono no aware* znamenalo „cit k něčemu“, „cit pro něco“, na rozdíl od *aware*, které znamenalo „prožívání citu či pocitu“. Převédeme-li to na termíny ze světa milostných vztahů, *mono no aware* znamenalo „mít rád někoho“, a samotné *aware* „prožívat lásku“. Postupem doby se však rozdíl mezi těmito termíny začaly ztrácet a jejich význam se začal zamlžovat. To lze ostatně doložit i tím, že se komentátoři a učenci studující díla klasické literatury nemohou dobrat k jednotné definici. Dále jsem se věnoval estetickému ideálu *mijabi*, převážně ve vztahu k první epizodě *Příběhů z Ise*, a došel k přesvědčení, že se jedná o mnohovrstevnou estetickou kategorii, u níž záleží vždy na kontextu, co znamená. *Irogonomi* pak je osoba nebo čin, při němž tato osoba pomocí poezie nebo nějakého jiného druhu umění vyjádří svůj zájem o lásku či sexuální styk. Došel jsem proto k závěru, že všechny tři estetické ideály, *aware*, *mijabi* a *irogonomi*, spolu úzce souvisejí a jejich společným rysem je vazba na téma lásky, k jejímuž vyjádření hrdinové (*mijabio*) i vedlejší postavy (*irogonomi*) využívají japonskou poezii *waka*. Přestože je estetický ideál *mijabi* mnohovrstevnou kategorií a obzvláště v případě *Příběhů z Ise* záleží vždy na konkrétním kontextu, o jakou z jeho vrstev se jedná, jeho provázanost

s tématem lásky v žánru *monogatari* a důležitost ve vztahu k poezii jsou těmi nejpodstatnějšími prvky. Navíc, milostný hrdina příběhu, který je zosobněním ideálu *mijabi*, je ideální milovník právě proto, že v tomto estetickém konceptu zůstaly zachovány pozitivní konotace konceptu *irogonomi*. Dokonalý milovník schopný citu k druhým (*mono no aware*) se tak sám o sobě stává estetickým ideálem v rámci žánru *monogatari* i mimo něj.

V šesté kapitole jsem se zabýval otázkami vzniku, datace, názvu a autorství *Příběhů z Ise* (*Ise monogatari*), základního textu pro pochopení estetického ideálu dokonalého milovníka. Vznik díla *Příběhy z Ise* pravděpodobně probíhal následujícím způsobem. V prvním stadiu byly k Narihiovým básní vytvořeny prozaické pasáže a toto předběžné uspořádání textu předcházelo kompilaci *Kokinwakašú*. Vědci věří, že text v tomto stadiu měl značný vliv na vytváření *kotobagaki* v *Kokinwakašú*. Tématem epizod byly události, které se udály na konci osmého století, padesát let před tím, než se narodil Narihira, kdy bylo hlavní město přestěhováno z Nary (Heidžókjó) do Nagaoky a potom do Heiankjó, dnešního Kjóta. V druhé polovině desátého století, nedlouho po kompilaci *Gosenwakašú*, byl text revidován a byly připojeny narážky na historické osobnosti z období, kdy žil Narihira. V tomto druhém stadiu se v textu zatím neobjevilo básníkově jméno. Na konci století spolu se vzrůstajícím zájmem o žánr *cukuri monogatari* byl příběh, který se původně soustředil na Narihiovy básně, přetvořen na příběh o Narihiovi. V tomto závěrečném stadiu připojili kompilátoři nové detaily o básníkovi, který je v textu zmiňován jako „muž z rodu Ariwara“ (epizoda 65) nebo „kapitán středního stupně, pátý syn z rodu Ariwara“ (epizoda 63). Menší změny pokračovaly i po tomto datu, kdy byly připojovány nové epizody týkající se Narihiova života, které byly založeny na známých básních z *Kokinwakašú*. Přestože je tato teorie občas napadána a kritizována, zatím bez úspěchu, je na druhé straně považována mnohými za samozřejmost, což nemusí znamenat,

že se jednou v budoucnu neobjeví jiná, která tyto předpoklady vyvrátí. Jedno je však jisté, není dnes vědce, který by tvrdil, že *Příběhy z Ise* byly napsáno najednou jedním jediným autorem. Na vzniku *Příběhů z Ise* se podílelo nespočetně mnoho autorů. I kdyby se někdy našel dávno ztracený deník, který by prozrazoval jméno autora, nedozvěděli bychom se nic o dalších lidech, kteří stejnou měrou přispěli ke vzniku tohoto díla. *Příběhy z Ise* vznikaly příliš dlouho a příliš dávno na to, aby se dali s přesností určit všichni jeho autoři. V dnešní době lze rovněž jen s obtížemi určit význam názvu *Ise monogatari*, neboť již v období Heian byl jeho význam neznámý. Teorie, které se od té doby objevily, jsou více méně pouhé spekulace, ale na druhou stranu většinu z nich nelze vyvrátit. Když se však budeme snažit přeložit název díla do češtiny, vyvstane problém, pro kterou teorii se rozhodnout. Nezbývá proto nic jiného, než následovat precedens mnoha jiných a přijmout všeobecně přijímanou teorii, podle které je název inspirován epizodou č. 69. Překlad názvu by tedy měl znít *Příběhy z Ise*, jak činím v celé práci. Přestože je význam epizody č. 69 při konečném rozhodování nejdůležitější a to i z hlediska úvah o estetickém ideálu *mijabi*, protože hrdina v této epizodě znesvětil posvátnou čistotu císařského kultu, středověcí i pozdější komentátoři byli nesporně přesvědčeni, že důležitou roli v celém textu hrálo téma lásky.

V sedmé kapitole jsem pojednal o významové výstavbě celého díla *Ise monogatari* a ukázal, že téma lásky se táhne celým textem tohoto textu. Na kompozici celého díla měla vliv hlavně sbírka *Kokinwakašú*, a sice její svitky věnované jednotlivým ročním obdobím. Řazení epizod podle ročních dob vyvolává princip střídání a tím plynutí času. Dílo jsem přirovnal k lyrické symfonii. V lyrické symfonii *Příběhů z Ise* se v neustálých obměnách a variacích vrací jednotlivé hlavní motivy, navzájem se prolínají a ovlivňují. Avšak je to „stařec“ (Narihira), kdo nám vypráví příběh svého života a s nostalgií představuje svět „vytříbeného vkusu“, jehož

„smělým“ projevem jsou jeho básně, pro které a jen skrze ně v tomto příběhu žil. Estetický ideál dokonalého milovníka byl tedy představen formou vyprávění o vlastním životě plném životních zvratů a zapovězených milostných afér.

V osmé kapitole jsem se zabýval postavou předpokládaného hrdiny *Příběhů z Ise*, Ariwara no Narihira. Jako hrdina *Příběhů z Ise* je Ariwara no Narihira (825-880) uváděn od nepaměti. Dnes už asi nikdo nevěří tomu, že oním „jedním mužem“ je míněn skutečný Narihira. Šlo o legendárního Narihira, tedy literární postavu, která se zvláště v posledních fázích vzniku díla stává symbolickou postavou se jménem Ariwara no Narihira, dokonalým milovníkem, který je zosobněním ideálu *mijabi* (tedy *mijabio*). Přesto jsem pátral i po životních osudech skutečného Narihiry a ověřil si, že informace o jeho osobě jsou opravdu skoupé. Jediný zachytný bod představuje krátká poznámka v kronice *Sandai džicuroku*, v níž lze spatřovat zároveň zdroj legendy o něm. Dále jsem se zabýval tím, proč středověké komentáře spojovaly Narihira s ustáleným počtem žen, které prý opravdu miloval. Autoři komentářů však pracovali s typy lásek a nikoli jen s konkrétními postavami. Je možné, že i autoři a autorky děl žánru *monogatari* v *Příbězích z Ise* spatřovali zásobnici různých typů lásky.

S tímto přístupem jsem pracoval v deváté závěrečné kapitole, abych se podíval na vliv textu *Ise monogatari* na další díla žánru *monogatari*, převážně však subžánru *uta monogatari*. V těchto dílech se mi se střídavým úspěchem dařilo tento vliv vystopovat, avšak důležitým poznatkem bylo zjištění, že se uvnitř žánru *uta monogatari* postupně próza od závislosti na poezii osvobozuje, až jsou nakonec v díle *Takamura monogatari* téměř setřeny i rozdíly v dosavadních subžánrech. Estetický ideál dokonalého milovníka, jeden ze základních principů *Příběhů z Ise* byl částečně přebírán i v dílech, která následovala dobu vzniku tohoto textu, například v *Příbězích*

záletného kapitána (Heičú monogatari). Nejvíce se však tohoto estetického konceptu chopila Murasaki Šikibu, která rozpoznala všechny významové odstíny slova *mijabi*. Nastínil jsem tedy, jak toho dosáhla. Zjistil jsem, že při tom využila nejdůležitější motivy *Příběhů z Ise*. Bez *Příběhů z Ise* by pravděpodobně dílo *Gendži monogatari* nikdy nevzniklo. *Příběhy z Ise* a jejich estetický ideál dokonalého milovníka, schopného směle (*ičihajaku*), avšak s citem pro situaci (*mono no aware*) projevovat svůj vytříbený vkus (*mijabi*), jsou základním textem, z něhož pozdější japonská literatura čerpala a i nadále čerpá. Závěrem této práce je tedy tvrzení, že *Příběhy z Ise* jsou s velkou pravděpodobností kýženým master narativem japonské literatury.

Abstrakt

Práce se zabývá problematikou tématu lásky a estetického ideálu dokonalého milovníka v heianských příbězích s básněmi (*monogatari*) z poloviny období Heian (794-1185). Nejprve seznamuje s historickými a společenskými podmínkami, které měly vliv na vznik těchto děl. Značná část práce je vyhrazena obzvláště instituci manželství a povaze lásky v této době. Dále následuje rozbor tématu milostné poezie v císařské básnické antologii *Kokinwakašú* a jejímu milostnému diskursu. Seznamuje se základními estetickými ideály doby Heian a hledá jejich pravý význam v kontextu klasické literatury. Hlavní část práce je věnována rozboru díla *Ise monogatari* (*Příběhy z Ise*) z hlediska jeho datace, způsobu vzniku, autorství a významu názvu tohoto textu, rovněž tak se ale zabývá i způsobem výstavby celého díla. Na to pak navazuje zamyšlení nad osudy předpokládaného hrdiny tohoto literárního textu, Ariwara no Narihira, a nad problematikou interpretace jeho osoby na základě středověkých komentářů díla *Ise monogatari*. V závěrečné kapitole pak práce ukazuje způsob, jakým se téma lásky a estetický ideál dokonalého milovníka vyvíjely v dalších příbězích žánru *monogatari*. Práce se takto snaží doložit, že *Ise monogatari* je pravděpodobně základním textem (master narativem) celé japonské literatury.

Abstract

This thesis deals with the the theme of love and the aesthetic ideal of perfect lover in tales with poems (*monogatari*) from the middle of the Heian period (794-1185). Firstly it pursues the historical and social conditions that influenced genesis of these works. Special attention is given to the marriage institution and the nature of love in this period. Afterwards the author included an analysis of the theme of love poetry in the first imperial anthology of Japanese poetry (*Kokinwakashū*) and its love discourse. The thesis deals also with the basic aesthetic ideals of the Heian period and tries to investigate their authentic meaning in the context of classical Japanese literature. However, the main concern of this thesis is the analysis of *Ise monogatari* (*Tales of Ise*). It deals with the problems of the genesis, date, authorship and the meaning of its title, as well as the construction of the work. Then comes the study of Ariwara no Narihira, the historical figure, who is probably the protagonist of this literary text, and the author also deals with the problems concerning the interpretation of this character in the context of the middle age commentaries of *Ise monogatari*. In the last chapter of the thesis the author shows the way the theme of love and the aesthetic ideal of perfect lover developed in other tales that followed the completion of *Ise monogatari*. The author of the thesis tries give this way the evidence that *Ise monogatari* is probably the basic text (master narrative) of Japanese literature.

Literatura

I. Bibliografie v japonštině

Abe, Tošiko. *Ise monogatari zenjakučú*, Tókjó: Kódanša, 1997.

Akijama, Ken. (ed.) *Óčó bungakuši*, Tókjó: Tókjó daigaku šuppankai, 1984.

Akijama, Ken. (ed.) *Óčógo džiten*, Tókjó: Tókjó daigaku šuppankai, 2000.

Aoki, Takako. *Nihon kodai bungei ni okeru renai*, Tókjó: Ófú, 1998.

Cukahara, Tecuo. *Ise monogatari no šódan kósei*, Tókjó: Šintenša, 1988.

Fudžii, Sadakazu. *Monogatari riron kóza*, Tókjó: Tókjó daigaku šuppankai, 2004.

Fudžiwara, Kacumi. *Sugawara no Mičizane, šidžin no unmei*, Tókjó: Weddži, 2002.

Fukui Teisuke. *Ise monogatari no kósei to kózó v Issacu no kóza: Ise monogatari*.

Fukui, Teisuke. *Ise monogatari seseiron*, Tókjó: Parutosuša, 1985.

Fukui, Teisuke. *Ise monogatari v Taketori monogatari, Ise monogatari, Jamato monogatari, Heičú monogatari*.

Furuhaši, Nobujoši. *Kodai toši no bungei seikacu*, Tókjó: Taišúkan šoten, 1994.

Gendži monogatari džiten, Tókjó: Jamato šobó, 2002.

Hajaši, Džun., Koike, Džuniči. *Onmjódó no kógi*, Kjóto: Sagano šoten, 2002.

Hara, Kunito. *Ise monogatari no seiricu to sakuša v Issacu no kóza: Ise monogatari*.

Hirokawa, Kacumi. *Gendži monogatari no šokubucu*, Tókjó: Čikuma senšo, 1978.

Hirokawa, Kacumi. *Gendži monogatari tankjú, todžó to gišiki*, Tókjó: Ófú, 1997.

Hirokawa, Kacumi. *Ise monogatari to utagatari v Issacu no kóza: Ise monogatari*.

Horiuči, Hideo., Akijama, Ken. *Taketori monogatari, Ise monogatari*, Tókjó: Iwanami šoten, 1997.

Inoue, Micuo. *Kodai santo wo aruku, Heiankjó no fúkei*, Tókjó: Buneidó, 1994.

Ise monogatari to Ašija, Ašija: Ašija širicu bidžucu hakubucukan, 2000.

Issacu no kóza: Ise monogatari, Tókjó: Júseidó, 1983.

Išida, Džódži a Šimizu, Jošiko. *Gendži monogatari*, Tókjó: Šinčóša, 1976 – 83 (8. vols.)

Jamaguči, Jošinori., Kónoši, Takamicu. *Kodžiki*, Tókjó: Šógakkan, 1997.

Jamamoto, Ritacu. *Murasaki Šikibu nikki, Murasaki Šikibu šú*, Tókjó: Šinčóša (Šinčó Nihohon koten šúsei), 1980.

Jamazaki, Jošijuki. „Aware“ to „mono no aware“ no kenkjú, Tókjó: Kazama šobó, 1981.

Kannoto, Akio. *Ise monogatari no šomei v Issacu no kóza: Ise monogatari*.

Katagiri, J., Fukui, T., Takahaši, Š., Šimizu, J. *Taketori monogatari, Ise monogatari, Jamato monogatari, Heičú monogatari*, Tókjó: Šógakkan, 1994.

Katagiri, Jóiči. *Ise monogatari no hóhó v Issacu no kóza: Ise monogatari*.

Katagiri, Jóiči. *Ise monogatari no kenkjú, kenkjúhen*, Tókjó: Meidži šoin, 1968.

Katagiri, Jóiči. *Ise monogatari no kenkjú, širjóhen*, Tókjó: Meidži šoin, 1969.

Katagiri, Jóiči. *Ise monogatari no šinkenkjú*, Tókjó: Meidži šoin, 1987.

Katagiri, Jóiči. *Ise monogatari, Jamato monogatari*, Tókjó: Kadokawa šoten (Kanšó nihon koten bungaku), 1975.

Katagiri, J., Fukui, T., Takahaši, Š., Šimizu, J. (ed.) *Taketori monogatari v Taketori monogatari, Ise monogatari, Jamato monogatari, Heičú monogatari*, Tókjó: Šógakkan, 1994.

Kikuči, Jasuhiko. *Ise monogatari no zóeki v Issacu no kóza: Ise monogatari*.

Kimura, Masanori. (ed.) *Tosa nikku, Curajukišú, Šinčó Nihon koten šúsei*, Tókjó: Šinčóša, 1988.

Kimura, Masanori. *Tosa nikki, Curajukišú*, Tókjó: Šinčóša, 1984.

Kíwádo 100 koten bungaku no džucugošú, Tókjó: Gakutóša, 1996.

Kodžima, N., Kinošita, M., Satane, A. (ed.) *Manjóšú (Nihon koten bungaku zenšú 2-4)*, Tókjó: Šógakkan, 1971-1973.

Kodžima, Naoko. *Kagujahime gensó, óken to kinki*, Tókjó: Šinwaša, 1995.

Kodžima, Naoko. (ed.) *Óčó no sei to šintai, Icadacu suru monogatari*, Tókjó: Šinwaša, 1996.

Komacu, Kózan. *Ise monogatari no taigú hjógen v Issacu no kóza*.

Komai, Gasei. *Koten kana no čišiki to jomikata*, Tókjó: Tókjó bidžucu senšo, 1984.

Macuda, Osamu. (ed.) *Kóšoku ičidai otoko* (Šinčo Nihon koten šúsei), Tókjó: Šinčoša, 1982.

Masuda, Šigeo. *Makura sóši*, Ósaka: Izumi šoin, 1989.

Morino, Šúmei. *Ise monogatari no bunšó, buntai v Issacu no kóza: Ise monogatari*.

Nakamura, Šiničiró. *Nihon koten ni miru sei to ai*, Tókjó: Šinčo senšo, 1975.

Nihon bungaku to bidžucu, Ósaka: Izumi šoten, 2001.

Nišimura, Tóru. *Óčóbito no koj*, Tókjó: Taišúkan šoten, 2003.

Okumura, Cuneja. (ed.) *Kokinwakašú, Šinčo Nihon koten šúsei*, Tókjó: Šinčoša, 1978.

Okumura, Cuneja. *Kokinwakašú*, Tókjó, Šinčoša, 1978.

Sakakura, Acujoši., Ócu, J., Abe, T. *Taketori monogatari, Ise monogatari, Jamato monogatari*, Tókjó: Iwanami šoten, 1952.

Sano, Midori. *Fúrjú, zókei, monogatari*, Tókjó: Sukaidoa, 1997.

Sasaki, Keniči. *Bigaku džiten*, Tókjó: Tókjó daigaku šuppankai, 1995.

Suzuki, Hideo. *Ise monogatari no waka v Issacu no kóza: Ise monogatari*.

Šimauči, Keidži. *Gendži monogatari to Ise monogatari, Óčó bungaku no renai kankei*, Tókjó: PHP šoten, 1997.

Takahaši, Šódži. *Jamato monogatari v Taketori, Ise monogatari, Jamato monogatari, Heičú monogatari*.

Takahaši, Tóru. *Gendži monogatari no šigaku, Kana monogatari no seisei to šinteki enkinbó*, Nagoja: Nagoja daigaku šuppankai, 2007.

Takahaši, Tóru. *Irogonomi no bungaku to oken, Gendži monogatari no sekai e*, Tókjó: Šintenša, 1990.

Takahaši, Tóru. *Monogatari bungei no hjógenši, Nagoja: Nagoja daigaku šuppankai*, 1987.

Takise, Takajoši. *Ise monogatari bungaku no sekai*, Tókjó: Furukawa šoten, 1988.

Takise, Takajoši. *Ise monogatari širon, mijabi to sono bungakusei*, Tókjó: Meidži šoin, 1983.

Tanaka, Gen. *Taketori, Ise monogatari no sekai*, Tókjó: Furukawa kóbunkan, 1982.

Tokoro, Isao. *Sugawara no Mičizane no šózó*, Tókjó: Nozomikawa šoten, 2002.

Uegaki, Secuja. *Fudoki*, Tókjó: Šógakkan, 1997.

Watanabe, Minoru. *Heiančo bunšo ši*, Tókjó: Tókjó daigaku, 1994.

Watanabe, Minoru. *Ise monogatari, Jamato monogatari no buntai v Ise monogatari, Jamato monogatari*.

Watanabe, Minoru. *Ise monogatari*, Tókjó: Šinčoša, 1976.

Watanabe, Minoru. *Nohngoši jósecu*, Tókjó: Iwanami šoten, 1997.

II. Bibliografie v evropských jazycích

Adolphson, Mikael., Kamens, Edward. and Matsumoto, Stacie. (ed.) *Heian Japan, Centres and Peripheries*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2007.

Aston, W. G. *A History of Japanese Literature*, Tokyo: Tuttle, 1972.

Blocker, H. Gene and Starling, Christopher I. *Japanese Philosophy*, New York: State University of New York Press, 2001.

Boháčková, Libuše., Winkelhöferová, Vlast. *Vějíř a meč*, Praha: Panorama, 1987.

Borgen, Robert. *Sugawara no Michizane and the Early Heian Court*, Honolulu: University of Hawaii Press, 1994.

Brower, Robert H. and Miner, Earl. *Japanese Court Poetry*, Stanford: Stanford University Press, 1961.

Brown, Delmer M. *The Cambridge History of Japan, Volume 1, Ancient Japan*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Culler, Jonathan. *Krátký úvod do literární teorie*, Brno: Host, 2002.

Černý, Václav. *Staročeská milostná lyrika*, Praha: Mladá fronta, 1999.

D'Etcheverry, Charro B. *Love After the Tale of Genji*, Cambridge: Harvard Massahusets Press, 2007.

Fromm, Erich. *Umění milovat*, Praha: Český klub, 2006.

I t'ing, Kniha proměn, Praha: Maxima, 1996. (přel. Král, Oldřich)

Ihara, Saikaku. *The Life of and Amorous Man*, Tokyo: Charles E. Tuttle Company, 1963.

Keene, Donald. *Seeds in the Heart, Japanese Literature from Earliest Times to the Late Sixteenth Century*, New York: Henry Holt and Company, 1995.

Klein, Blakeley Susan. *Allegories of Desire, Esoteric Literary Commentaries of Medieval Japan*, Cambridge: Harvard University Asia Center, 2002.

Konishi, Jin'ichi. *A History of Japanese Literature, Volume Two: The Early Middle Ages*, Priceton: Princeton University Press, 1986.

Lamarre, Thomas. *Uncovering Heian Japan, An Archeology of Sensation And Inscription*, London: Duke University Press, 2000.

Lederbuchová, Ladislava. *Průvodce literárním dílem, Výkladový slovník základních pojmů literární teorie*, Jinočany: H&H, 2002.

Manjóšú, *Deset tisíc listů ze starého Japonska 1*, Praha: Brody, 2001. (překl. Líman, Antonín)

Marra, Michael F. (ed.) *A History of Modern Japanese Aesthetics*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2001.

Marra, Michael F. (ed.) *Japanese Hermeneutics, Current Debates on Aesthetics and Interpretation*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2002.

Marra, Michele. *Modern Japanese Aesthetics, A Reader*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 1999.

Marra, Michele. *The Aesthetics of Discontent, Politics and Reclusion in Medieval Japanese Literature*, Honolulu: University of Hawaii Press, 1991.

McCullough, Helen Craig. *Brocade by Night, 'Kokin wakashu' and the Court Style in Japanese Classical Poetry*, Stanford: Stanford University Press, 1985.

McCullough, Helen Craig. *Ōkagami, The Great Mirror, Fujiwara Mochinaga (966-1027) and His Times*, Princeton: Princeton University Press, 1980.

McCullough, Helen Craig. *Tales of Ise, Lyrical Episodes from Tenth-Century Japan*, Tokyo: University of Tokyo Press, 1968.

McCullough, William H. *Japanese Marriage Institutions in the Heian Period* in *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 27 (1967), str. 103-167.

Miner, Earl. (ed.) *Principles of Classical Japanese Literature*, Princeton: Princeton University Press, 1985.

Miner, Earl. *An Introduction to Japanese Court Poetry*, Stanford: Stanford University Press, 1968.

- Moore, Thomas. *Kniha o lásce a přátelství*, Praha: Portál, 2007.
- Morris, Ivan. *The World of the Shining Prince*, New York: Kodansha International, 1994.
- Murasaki, Šikibu. Příběh prince Gendžiho, Praha - Litomyšl: Paseka, 2002-2008. (překl. Fiala, Karel)
- Novák, Miroslav. *Japonská literatura I*, Praha: SPN, 1989.
- Pavelka, Jiří. *Předpoklady literárního dorozumění*, Brno: Masarykova universita, 1998.
- Pechlivanos, Miltos., Rieger, Stefan., Struck, Wolfgang a Weitz, Michael. (ed.) *Úvod do literární vědy*, Praha: Herrmann&synové, 1999.
- Petrů, Eduard. *Úvod do studia literární vědy*, Olomouc: Rubico, 2000.
- Po, Ťü-i. *Datlovník v meruňkovém sadu*, Praha: Vyšehrad, 1996. (překl. Kolmaš, Josef.)
- Reishauer, Edwin O., Craig, Albert M. *Dějiny Japonska*, Praha: NLN, 2000.
- Shirane, Haruo and Suzuki, Tomi. (ed.) *Inventing the Classics, Modernity, National Identity, and Japanese Literature*, Stanford: Stanford University Press, 2000.
- Shirane, Haruo. *The Bridge of Dreams, A Poetics of 'The Tale of Genji'*, Stanford: Stanford University Press, 1987.
- Shirane, Haruo. (ed.) *Traditional Japanese Literature, An Anthology Beginnings to 1600*, New York: Columbia University Press, 2007.
- Shively, Donald H. and McCullough, William, H. (ed.) *The Cambridge History of Japan, Volume 2, Heian Japan*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Scholes, Robert., Kellog, Robert. *Povaha vyprávění*, Brno: Host, 2002.

Švarcová, Zdenka. *Japonská literatura 712-1868*, Praha: Nakladatelství Karolinum, 2005.

Tahara, Mildred M. *Tales of Yamato, A Tenth-Century Poem-Tale*, Honolulu: University of Hawaii Press, 1980.

Ueda, Makoto. *Literary and Arth Theories in Japan*, Michigan: The University of Michigan, 1967.

Vasiljevová, Zdeňka. *Dějiny Japonska*, Praha: Svoboda, 1986.

Videen, Susan Downing. *Tales of Heichu*, Cambridge: Harward University Press, 1989.

Vos, Fritz. *A Study of the Ise-monogatari with the Text According to the Den-Teika-hippon and an Annotated Translation*, The Hague: Mouton, 1957 (2 vols.).

Yovell, Yoram. *Láska a jiné nemoci, Psychologie a biologie lásky*, Praha: Portál, 2007.

Zima, Petr V. *Literární estetika*, Olomouc: Votobia, 1998.