

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

**Filozofická fakulta
Katedra bohemistiky**

Magisterská diplomová práce

**Komentovaný překlad *Noci na galaktické železnici*
od Kendžiho Mijazawy**

*An annotated translation of the Night on the Galactic Railroad
by Kenji Miyazawa*

OLOMOUC 2017 Petr Kabelka
Vedoucí práce: doc. PhDr. Božena Bednaříková, Ph.D.

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou diplomovou práci vypracoval samostatně a uvedl veškeré použité prameny a literaturu.

V Olomouci dne

Podpis:

Poděkování

Děkuji vedoucí práce doc. PhDr. Boženě Bednaříkové, Ph.D. za cenné rady a připomínky, trpělivost a čas, který mé práci věnovala. Také bych chtěl velice rád poděkovat prof. Zdeňce Švarcové, Dr. za konzultace k překladu původního díla. Dále nesmím ani v nejmenším zapomenout vyjádřit díky své ženě Elišce K. Vítové, s níž jsme strávili mnoho nocí plných divokých korektur a bouřlivých oprav. Zároveň jí děkuji za všechno její utrpení, námahu, trápení, trpělivost a utrpení, které se neodmyslitelně pojilo nejen s touto prací, ale platí i pro odvážný pokus o soužití s mojí osobou všeobecně. Opomenout poté nelze ani mého blízkého přítele Jakuba Wenzela, bez jehož neustálých připomínek a neodbytného dorážení by tato práce nebyla vůbec odevzdána.

Obsah

1 Úvod.....	1
1.1 Metodologie	1
1.2 Metodologie překladu	2
2 Kendži Mijazawa	4
2.1 Život a dílo	4
2.2 Autor v kontextu japonské literatury.....	6
2.3 Fikční svět <i>Noci na galaktické železnici</i>	8
2.4 Dlouhá cesta ke vzniku <i>Noci na galaktické železnici</i>	9
3 Charakteristika japonského jazyka a z ní plynoucí problémy s překladem.....	11
3.1 Kontextovost	12
3.1.1 Problémy s určením autora promluvy	15
4 Komentář k překladu.....	18
4.2 Problematika japonské větné struktury	19
4.3 Kulturně zakotvené lexikum	23
4.4 <i>Noc na galaktické železnici</i> a časový odstup.....	32
4.5 Ztracené úseky díla.....	35
4.6 Autorská slova.....	38
4.7 Přímá řeč	42
4.7.1 Specifika japonského zdvořilostního systému v rámci mluvených textů.....	43
4.7.2 Vedlejší postavy	44
4.7.3 Giovanni.....	53
4.7.4 Campanella.....	56
4.7.5 Giovanniho matka	57
4.7.6 Lovec ptactva	57
4.7.7 Strážce majáku	59
4.7.8 Mladý muž.....	61
4.7.9 Kaoru.....	62
4.7.10 Tadaši	62
5 Závěr	63
6 Anotace	65
7 Resumé.....	66
8 Bibliografie	67

1 Úvod

Tato diplomová práce pojednává o japonském autorovi Kendžim Mijazawovi včetně jeho života, díla a jeho role v kontextu japonské moderní literatury (2.1). Jejím cílem je vytvoření komentáře k překladu *Noci na galaktické železnici* se zaměřením na interkulturní vlivy, jež se v něm promítají, a na použité lexikum.

Pro japonsky nemluvící čtenáře ve své práci nastiňuji specifické rysy tohoto východoasijského jazyka (3), které mohou při překladu působit největší komplikace (kontextualita, zakotvenost určitého lexika), a poté zevrubně analyzuji překládaný zdrojový text (4). V rámci této analýzy se postupně soustředím na všechny problematické jevy, pro něž jsem v překladu *Noci na galaktické železnici* hledal překladatelská řešení. Zaměřuji se rovněž na autorem vymyšlené lexikum (4.6), u něž jsem se pro jeho snadnější pochopení pokusil identifikovat konkrétní předobrazy dané slovní zásoby a vysvětlit její význam v kontextu fikčního světa tohoto díla.

V rámci komentáře jsem zároveň do jisté míry komparativně pracoval i s anglickými překlady tohoto díla od Paula Quirka (*Night on the Milky Way Railway*) a Julianne Neville (*Night on the Galactic Railroad*).

1.1 Metodologie

Navzdory velkému časovému odstupu od vzniku *Noci na galaktické železnici* a rozdílnému kulturnímu zázemí se ve vybraném textu nenachází velké množství kulturně zakotveného lexika, ale spíše mnoho reálií, které se dnešnímu člověku mohou zdát nesrozumitelné jednoduše kvůli tomu, že na ně v současné době již nenarazí. Takto problematické lexikum se snažím přiblížit přímo v překladu pomocí jeho amplifikace¹, neboť případné vysvětlivky mimo text samotný považuji u beletristického textu spíše za rušivý element, nejsou-li i ty nějakým způsobem zapracovány do uměleckého textu. Stejně pak postupuji u reálií exkluzivních pro japonskou kulturu, a to jak v případě, že daná reálie nemá žádný český lexikální ekvivalent, tak i pokud nějaký sice existuje, ale nejedná se o všeobecně známé slovo.

Nakonec při tvorbě překladu přihlížím především k sémantické stránce jazyka a kladu důraz primárně na překládání významu, jež je pouze realizován určitou lexikální formou. Tato zásada se shoduje tvrzením, jež Georges Mounin uvádí ve své knize

¹ Dle dělení překladatelských postupů podle amerického teoretika Gerarda Vázqueze-Ayory.

Teoretické problémy překladu o problematice syntaxe: „A jelikož přesto překládáme, ptejme se, čím že při překládání znásilňujeme, překrucujeme či ignorujeme tuto obtíž? (...) Společným a jediným jistým měřítkem každého jazyka, jediným invariantem, je v každém jazyce situace, na niž se odvolává sdělení jak ve výchozím jazyce, tak v jazyce cílovém.“²

Pro lepší orientaci v rámci komentáře k překladu jsou komentované úryvky zdrojového textu opatřeny glosou ve formě české transkripce a překladu. Pro přepis japonských jmen, výrazů a názvů jsem použil českou transkripci, s výjimkou jmen zahraničních autorů a bibliografických citací dokumentů psaných v anglickém jazyce, ve kterých je zachována transkripce původní. Japonská vlastní jména jsou uvedena v západním pořadí – nejdříve jméno, poté příjmení. Japonské výrazy v latince jsou psány kurzívou. Pokud je potřeba, uvádím za těmito výrazy v závorce jejich význam či překlad.

1.2 Metodologie překladu

K řešení překladatelských problémů přistupuji za užití stejných strategií, které Jiří Levý načrtl ve svém *Umění překladu*. Konkrétně prostřednictvím jeho dvojčlenného komunikačního řetězce mezi autorem originálního díla, překladatelem a cílovým čtenářem. Podobně jako „přichází“ autor k realitě, kterou následně v rámci svého díla nějakým způsobem interpretuje, i překladatel přistupuje k jeho dílu v první řadě jako čtenář, jenž ve své mysli provádí další interpretaci. Z ní poté na základě významu a estetických prostředků užitých ve zdrojovém textu vytváří text cílový. Na konci řetězce potom stojí čtenář překladu, který tento proces završí ještě jednou a zároveň poslední interpretací.³ Takto lze všeobecně generalizovat překlad jakéhokoliv uměleckého díla bez rozdílu. Jedná se o přirozený proces transformace textu a v dnešní době je tedy již těžké rozeznat, kde v tomto případě začíná a končí všeobecné povědomí.

Důležité je zároveň zdůraznit fakt, že čtenář vládnoucí jazykem originálního textu i překladatel přistupují k dílu v zásadě stejně. Nezávisle na tom, s jakým záměrem čteme zdrojový text, každý z nás si ho konkretizuje na základě své individuální

² MOUNIN, Georges. *Teoretické problémy překladu*. Praha: Karolinum, 1999, s. 236–239. ISBN 80-718-4733-X.

³ LEVÝ, Jiří, HAUSENBLAS, Karel (ed.). *Umění překladu*. Vyd. 3., upr. a rozš. verze 2. Praha: I. Železný, 1998, s. 44–83. ISBN 80-237-3539-X.

zkušenosti s vnějším světem.⁴ Pouze před překladatelem následně stojí nelehký úkol tkvící v přetvoření tohoto díla z jazyka autora do jazyka svého se vším, co to obnáší. Levý dále upozorňuje, že „jazyk není materiálem, v němž se realizuje tvůrčí koncepce – poprvé autorova a podruhé překladatelova –, ale je v jisté, ovšem omezené míře také činným účastníkem obou tvůrčích aktů. Jazykový materiál nezůstává bez vlivu na ideově estetický obsah, jehož je nositelem. Zasahuje do jeho definitivní podoby pasivně (tím, že klade odpor a usměrňuje tuto podobu do výrazů pro tento materiál vhodných) i aktivně (tím, že zvukovými a jinými asociacemi přitahuje do díla nové významy, které v původní ideové koncepci nebyly a nebyly by z ní samy vyrostly)“.⁵

Překladatelovo snažení tedy nespočívá ve snaze o transformaci textu originálu, nýbrž v uchopení jeho ideových a estetických hodnot a jejich převedení do jiného jazykového systému. Největším problémem tohoto procesu je potom poměr mezi objektivním obsahem díla, konkretizací čtenáře originálu a konkretizace čtenáře překladu.⁶

Tyto tři struktury budou nutně trochu rozdílné, hlavně podle toho, do jaké míry se při jejich utváření uplatňují oba diferenční činitele: rozdíly mezi dvěma jazyky a rozdíly v obsahu vědomí dvou čtenářských okruhů.⁷

Další překladatelské problémy působí národně a historicky specifické rysy překládaného díla. V těchto případech je naprosto zásadní identifikovat, jak autorem užitý styl a lexikum působily na dobové čtenáře. Levý v souvislosti s tímto tématem uvádí příklad *Dona Quijota*, jenž byl prapůvodně psán neutrálním jazykem a byl dobově i národně bezpříznakový. I současný překlad by měl tudíž taktéž používat neutrální jazyk a zároveň by měl být bezpříznakový.⁸

Překladatel zároveň stojí před problematikou překladu národně a dobově specifických jazykových prostředků. Jeho úkolem v takovýchto případech není „zachovat všechny jednotlivosti, v nichž se uplatnilo historické prostředí vzniku, jako spíše vzbudit ve čtenáři dojem, iluzi dobového a národního prostředí“.⁹ V *Mijazawově Noci na galaktické železnici* není kulturně a historicky charakteristických jazykových

⁴ Tamtéž, s. 48–49

⁵ Tamtéž, s. 50

⁶ Tamtéž, s. 51–52

⁷ Tamtéž, s. 52

⁸ Tamtéž, s. 119–121

⁹ Tamtéž, s. 121–124

prostředků využíváno často, neboť bylo autorovým záměrem vytvořit pokud možno co nejvíce kulturně nezakotvený a do jisté míry nadčasový fikční svět (jedná se o podobný případ jako je již výše zmiňovaný *Don Quijote*) a vzhledem k povaze díla jsem tedy postupoval podle Levého a kulturně podmíněné lexikum se nesnažil zachovat za každou cenu.

Pro popis jednotlivých překladatelských jevů v rámci své analýzy poté vycházím z tradičních postupů, jak je definuje Dagmar Knittlová v *Překladau a překládání*. Vzhledem k podstatě japonštiny jsem nejvíce aplikoval transpozici, adaptaci, modulaci, vynechávání, amplifikaci a divergenci.¹⁰ V díle *Noc na galaktické železnici* je pak paradoxně třeba užít i transliterace, i když u většiny japonských textů většinou aplikujeme transkripci. Mijazawa totiž mnoho svých postav pojmenoval nejaponskými jmény, které se do japonštiny přepisují dle jejich fonetické, nikoliv grafické podoby.

2 Kendži Mijazawa

2.1 Život a dílo

Kendži Mijazawa byl japonský básník a prozaik. Narodil se roku 1896 jakožto nejstarší z pěti dětí, tří dcer a dvou synů, ve městě Hanamaki, jež se nachází v prefektuře Iwate. Obzvláště dobrý vztah měl pak s Toši, která přišla na svět dva roky po něm. Díky svému otci Seidžiróovi, jenž byl aktivním buddhistou a pořádal ve svém zápalu i letní buddhistické tábory pro ostatní podobně založené druhy s jejich rodinami, se Mijazawa dostal k buddhismu, který ho následně provázal po celý zbytek života a hojně se odráží v jeho tvorbě. Na jedné z těchto letních sešlostí se v tehdy ještě desetiletém Kendžim probudila vášeň pro sbírání minerálů, která se plně rozvinula v rámci jeho pozdějšího studia.

Kromě otce na něj měl neoddiskutovatelně významný vliv učitel z dob základní školy v Hanamaki Eizó Hačigi, který svým žákům, mezi nimiž seděl i mladý Kendži, předčítal z díla Sosena Goraie *Rodiče, které jsem ještě neviděl* (Mada minu oja), jež je adaptací knihy francouzského pohádkáře Hectora Malota. Když se Mijazawa po letech se svým vyučujícím náhodně setkal, velice mu děkoval, neboť to byl právě on, kdo ho přivedl ke psaní pohádek, jimiž se tolik proslavil. Svůj spisovatelský talent Mijazawa projevil již při psaní slohových prací.

¹⁰ KNITTLOVÁ, Dagmar a kol. *Překlad a překládání*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, 2010, s. 18–27. ISBN 978-80-244-2428-6.

V roce 1909 vyšel s výborným prospěchem základní školu a nastoupil na nižší zemědělskou střední školu v Morioco. Odešel přitom z domova na kolej a vytvořil si zde pevný vztah k hoře Iwate a okolní přírodě. Ve druhém ročníku se u něj postupně začala projevovat nekázeň vůči vyučujícím, avšak ve stejné chvíli pod vlivem básníka Takubokua Išikawy tvořil svoje první básně. V jednom ze svých dopisů příteli uvedl, že se raději bude zabývat samostudiem věcí, které mají opravdový smysl. Tento jeho přístup nakonec kulminoval ve čtvrtém ročníku, kdy byl spolu s mnoha svými spolužáky po neúspěšném hnutí pro odvolání hlavního kolejného vyloučen z kolejí, za což dostal od otce zákaz k dalšímu studiu. Po dostudování v roce 1914 pociťoval při představě převzetí rodinné zastavárny silný pocit beznaděje a zmaru, z něhož ho definitivně dostal až Daitó Šimadží, jeden z přednášejících na buddhistických letních táborech, když mu doporučil čtení *Lotosové sútry*. Ta se pro Mijazawu stala vstupní branou nejen k buddhismu, jehož vlivy se v hojné míře vyskytují v jeho dílech, ale také k novému náhledu na život samotný.

Po tomto životním obratu obdržel od otce svolení k dalšímu studiu, a tak v roce 1915 nastoupil na vyšší zemědělskou školu v Morioco. O dva roky později se během studia seznámil s několika přáteli, s nimiž společně začal vydávat umělecký časopis *Azaria*, v němž poprvé publikoval své básně. Roku 1918, ve svých 22 letech, prodělal pleuritidu a správně předpověděl, že mu zbývá pouze zhruba 15 dalších let života. Ve stejnou dobu se zároveň rapidně zhoršil zdravotní stav jeho milované mladší sestry Toši. V tomto roce začal Mijazawa v časopise *Vlastenka* poprvé publikovat své snové pohádky. V roce 1920 mu bylo následně nabídnuto místo pomocného profesora, které však odmítl.

V roce 1921 se po dalším zhoršení sestřina zdravotního stavu navrátil zpět do Hanamaki, kde nakonec nastoupil jako učitel na zemědělskou školu. Přitom stále pravidelně přispíval do *Vlastenka*, přičemž za svoji pohádku *Sněžný přechod* (Jukiwatari) dostal vyplaceno pět jenů, což byl jediný honorář, který za své psaní v životě dostal.

V listopadu následujícího roku 1922 Toši podlehla své nemoci. To v Mijazawovi zanechalo hlubokou ránu, jež se nikdy zcela nezahojila. I přesto však pokračoval v psaní a o rok později mu byly v regionálních novinách otištěny další jeho pohádky. Ve stejném roce odjel v rámci pracovní cesty na Sachalin, kde při vzpomínkách

na zesnulou sestru sepsal sbírku smutečních písní. V roce 1924 po dvou letech příprav na vlastní náklad vydal sbírku básní *Jaro a běsi* (Haru to šura). Výměnou za to, že se vzdal zisku z knihy, byla také publikována jeho jediná sbírka pohádek *Restaurace mnoha objednávek* (Čúmon no ói rjóriten), z níž pochází mimo jiné i povídka „Havranům zaslíbená Medvědice“ (Karasu no hokuto šičiisei). O rok později si Mijazawova talentu povšimlo několik dalších uměleckých časopisů, v nichž posléze začal publikovat svou poezii.

V roce 1926 místo učitele opustil a založil ve svém domě v Hanamaki Společnost pro milovníky půdy, v rámci níž poskytoval vzdělání i mimoškolní aktivity zaměřené na umění, filozofii a náboženství pro děti z celé prefektury Iwate. Průběžně stále vydával v nejrůznějších časopisech své básně. Roku 1928 skončil upoután na lůžko s akutním zápallem plic, se kterým se léčil po celý následující rok a jenž ho opustil až na jaře 1930. Na chvíli nastoupil na post vedoucího lomu, kvůli němuž se byl nucen vydat na služební cestu, která jeho stav znatelně zhoršila. Roku 1931 se nemocen vrátil domů do Hanamaki a sepsal svou nejznámější báseň „Ani déšť nás nezlomí“ (Ame ni mo makezu).

Ani v posledních dvou letech svého života Mijazawa nepřestával tvořit a i přes svůj kritický stav nadále psal poezii i pohádky. Drtivá většina jeho prací včetně ústřední *Noci na galaktické železnici* (Ginga tecudó no joru) nebo i *Příběhu Budoriho Guska* (Gusukó Budori no denki) však spatřila světlo světa až poté, co 21. září 1933 v půl druhé odpoledne vydechl naposledy.¹¹

2.2 Autor v kontextu japonské literatury

Mijazawa svoje povídky začal psát až na počátku 20. let 20. století. Tehdejší společenská atmosféra se nesla ve znamení neustálých politických nepokojů, boje za větší občanská práva a postupně i příprav na nadcházející 2. světovou válku, která oficiálně vypukla již roku 1937 počátkem 2. čínsko-japonské války. Japonsko se všeobecně orientovalo na silně pravicovou militaristickou politiku, takže v zemi probíhalo potírání levicově smýšlejících skupin. Podobná polarizace zároveň probíhala i na poli spisovatelském. Od tehdejších autorů byl požadován buď jeden, či druhý politický extrém, takže všeobecně v tomto období literatura více či méně stagnovala.

¹¹ AMAZAWA, Taidžiró. *Šinčó Nihon bungaku arubamu: Mijazawa Kendži*. Tokio: Šinčóša, 1984. ISBN 4106206129.

Mijazawa se ovšem i přes své otevřeně pravicové smýšlení nenechal strhnout k sepisování prázdných agitačních textů a pokračoval v psaní svých fantastických pohádek a poezie.

Oproti ostatním velikánům japonské literatury, kteří se proslavili po celém světě, se jeho styl poněkud liší – nejen od jeho současníků, ale i moderních japonských literátů všeobecně. Zpočátku tamním literárním autorům učaroval především evropský naturalismus a psychologický román, které postupně přijali za své a přetransformovali si je k obrazu svému. Vezměme v úvahu kupříkladu nejslavnějšího japonského povídkáře Rjúnosukeho Akutagawu¹² (1829–1927), po němž je pojmenována jedna z nejprestižnějších japonských literárních cen vůbec. Mnoho jeho povídek je psáno ich-formou a klade se v nich velký důraz na vnitřní svět hlavní postavy. Fikční svět jeho děl je tedy jednoduše řečeno konstruován kolem osobního prožitku člověka (a někdy třeba i psa). Snad ještě viditelnější je tento postup u Osamua Dazaie¹³ (1909–1948), který se proslavil především svým románem *Selhání* (Ningen šikkaku). Toto dílo je kompletně založeno na prožitku hlavní postavy, jejíž osud čtenář sleduje od raného dětství přes dospívání až po dospělost a předčasné ukončení života. Záliba v psychologicky založené ich-formě byla v rámci japonského romanopisectví značně posílena hlavně vlivem 2. světové války. A to nejen kvůli shoení atomových bomb (téma, se kterým pracoval například Masudži Ibuse,¹⁴ 1898–1993), ale především kvůli hrůzám, které si další generace japonských spisovatelů přinesla z fronty (Šóhei Óoka,¹⁵ 1909–1988). Tyto události samozřejmě také vedly k výrazné amplifikaci již přítomných naturalistických prvků v japonské literární tvorbě. Tradice tzv. zpovědního románu přežila v Japonsku až do přítomnosti, namátkou lze jmenovat například díla Harukiho Murakamiho¹⁶ (*1949) či Rjúa Murakamiho¹⁷ (*1952). Jediný rozdíl mezi těmito dvěma autory spočívá v tom, že první zmíněný klade ve svých dílech důraz na psychologické prvky a druhý na prvky naturalistické.

Kendži Mijazawa se však vydal poněkud jinou cestou. Jak jsem již uvedl výše, byl nepřímo ovlivněn tvorbou Hectora Malota, primárně však kořeny jeho tvorby vedou

¹² WINKELHÖFEROVÁ, Vlasta. *Slovník japonské literatury*. Praha: Libri, 2008, s. 52–53. ISBN 978-80-7277-373-2.

¹³ Tamtéž, s. 68–70.

¹⁴ Tamtéž, s. 106–107.

¹⁵ Tamtéž, s. 237–238.

¹⁶ Tamtéž, s. 205–206.

¹⁷ Tamtéž, s. 206–207.

až k buddhistickým „naučným“ příběhům, takzvaným *secuwám*. Jednalo se o literární útvar s nadpřirozenými motivy, který měl za úkol ukázat lidem, co je „dobré“ a co „špatné“ chování. Do jisté míry bychom tyto japonské *secuwy* mohli přirovnat k našim bajkám s tím rozdílem, že v *secuwách* nefunguje proces personifikace – hlavním aktérem byl „špatně se chovající“ člověk vystavený určitému nadpřirozenému jevu, jež byl způsoben jeho špatným chováním. Mijazawa tyto dva útvary vzal, zkombinoval a přetvořil do podoby dobře stravitelné pro mladé čtenáře, ale zároveň dostatečně zajímavé i pro dospělé.

Mezi aktéry jeho povídek najdeme nespočet nejen personifikovaných zvířat, ale také rostlin a hub. Především jeho rané pohádky mají formu velice podobnou bajkám *secuwám*, i když to samozřejmě není pravidlem. V některých z nich nalezneme jasně „čitelné“ poučení, jiné jsou však soustředěny především kolem líčení pohádkové atmosféry Mijazawova fikčního světa. Vytříbenost jeho stylu následně krystalizuje v jeho ústředním díle *Noc na galaktické železnici*, kde se nejedná ani o bajku, ani o *secuwu*, nýbrž o pohádkový příběh chlapce v těžké životní situaci, který nám však autor podává natolik umně, že čtenáři tíživá atmosféra zůstává na první pohled skryta. Jedná se o jeho vůbec poslední dílo, v němž se již neodráží pouze vlivy buddhismu, ale také křesťanství a dalších filozofií.

2.3 Fikční svět *Noci na galaktické železnici*

Kendži Mijazawa pro své vrcholné dílo vytvořil fikční svět, který sestává ze dvou hlavních světů. První část příběhu se odehrává v tom „reálném“ a druhá na palubě expresu, jenž pomalu projíždí galaxií. „Reálný svět“ se zde definuje paradoxně mnohem hůře než psychedelická vesmírná krajina, neboť autor úmyslně potlačil japonské kulturní pozadí na minimum a pro všechny hlavní postavy použil nejaponská jména. Vzhledem k jeho původu se ovšem v díle chtě nechtě projevují japonské kulturní reálie.

I přes všechnu pozornost věnovanou hvězdám a vesmíru se hlavní hrdina Giovanni pohybuje ve městě s nejvyšší pravděpodobností modelovaném podle Mijazawova rodného Hanamaki, některé detaily v popisech budov a ulic bychom tudíž těžko hledali jinde než v tehdejší Japonsku. V menší míře se toto prosakování reálií do Mijazawova fikčního světa projevilo kupříkladu i ve scéně, jež se odehrává v tiskařské dílně, kde se chlapec před vstupem do hlavní budovy zuje a dovnitř vstoupí bos. Kromě architektonických a zvykových rozdílů se však jedná o klasicky

fungující starou tiskárnu. Ve větší míře se poté japonská kultura do „reálného světa“ *Noci na galaktické železnici* promítla v podobě svátku Mléčné dráhy, jenž se vcelku podobá japonské Tanabatě. Obě dvě události nějakým způsobem oslavují noční oblohu a vesmír všeobecně s tím rozdílem, že Tanabata, jež se v Japonsku slaví dodnes, je zaměřena na hvězdy Altair a Vega a autorovy slavnosti se z blíže neurčených důvodů soustředí na souhvězdí Kentaura. Co do dalších obyčejů se sice srovnat nedají, ovšem není pochyb, že tento svátek přispěl k Mijazawově fascinaci vesmírem.

Tím však paralely s japonskou kulturou v „reálném světě“ tohoto díla končí. Autorovi se kromě výše zmíněných detailů podařilo stvořit kulturně neutrální prostředí, jakýsi nepopsaný list, který je možné bez problémů číst napříč kulturami. To vše navíc umně podtrhl i užitím dvou autorských slov, z čehož jedno popisuje opravdu existující věc a druhé pojmenovává autorovu vlastní realii, o jejíž podobě se vedou polemiky až do dnešních dní. Oba tyto nově vytvořené lexémy zdůrazňují snovou atmosféru díla a ujišťují čtenáře, že se věru jedná o fikční svět, jež nelze srovnat s tím naším.

Drtivá většina příběhu se ovšem odehrává na trati galaktického expresu, který se prohání daleko od jakékoliv pozemské kultury. Tato část Mijazawova fikčního světa je tvořena jakousi metaforickou adaptací vesmírných těles se zaměřením nejen na různá souhvězdí, ale také konkrétní hvězdy, přičemž čas od času se autor nezdráhá líčit ani výjevy z oblasti astrofyziky. Kromě psychedelicky malebného dobrodružství se však v první řadě jedná o pomyslnou honbu za poznáním. Autor zde „popustil uzdu“ své imaginace na maximum a vytvořil tak na základě svých vlastních představ a extenzivních znalostí astrologie a astronomie pohádkový fikční svět plný barev, melancholie, radosti a nevídaných setkání. Díky Mijazawově sečtělosti a zájmu nejen o východní filozofii, náboženství a kulturu se do světa *Galaktické železnice* promítají realie ze všech koutů světa. Namátkou lze zmínit například velice přímou referenci na Titanic či zasazení „Novosvětské symfonie“. Stručně řečeno tento Mijazawův svět nelze nijak oklestit žádnou jasnou definicí, neboť se jedná o fikční zemi, v níž se stírá hranice mezi realitou a snem. Tento fantaskní svět je navíc čtenářům líčen očima mladého chlapce, což přesný popis znemožňuje ještě víc.

2.4 Dlouhá cesta ke vzniku *Noci na galaktické železnici*

Vznik ústředního díla Kendžiho Mijazawy takřkajíc nepatřil zrovna k nejhladším. Nejen že jeden z počátečních impulzů pro jeho sepsání autorovi zavdala smrt jeho

mladší sestry, s níž měl velice blízký vztah, ale celý proces byl protkán nekonečným přepisováním a proškrtáváním sepsaného materiálu. Mezitím navíc samozřejmě průběžně pracoval i na svých ostatních dílech, primárně na poezii.

Noc na galaktické železnici je všeobecně možné rozdělit do čtyř jednotlivých verzí či také rukopisů. První z nich spatřil světlo světa dva roky po smrti autorovy sestry, tedy v roce 1924, a takřka celé následující desetiletí Mijazawa strávil jeho přepisováním. Roku 1931 mu potom práci začala hatit jeho zhoršující se plicní nemoc, která se mu následně v roce 1933 stala osudnou. Redakce a vydání jeho prózy se nakonec ujali Mijazawovi kolegové ze spisovatelských kruhů. *Noc na galaktické železnici* se nakonec mezi čtenáře dostala rok po jeho smrti ve čtvrté a zároveň finální verzi, k níž vedla velice dlouhá cesta. Od první do třetí verze Mijazawa prováděl pouze drobnější změny jako kupříkladu vztah hlavní postavy Giovanniho a jeho přítele Campanelly a upravoval text po stylistické stránce. Nejmarkantnější pak byl přechod ke konečné verzi, kdy bylo dílo nemilosrdně proškrtáno a především byl naprosto změněn koncept a kompletní vyznění celého příběhu. V prvních třech verzích bylo jasně řečeno, že Giovanniho galaktická pouť je pouhým snem, do něhož se dostal za pomoci záhadného profesora, kdežto v poslední není ani po důkladné analýze stoprocentně jasné, zdali se celé putování odehrávalo jen v chlapcově hlavě, či se opravdu se svými společníky projížděl po nebeských pláních Mléčné dráhy. Spolu s tím získalo dílo mnohem hlubší, tajemnější a zároveň také pohádkovější nádech. Oproti původnímu prvoplánovému fantasknímu výletu po souhvězdích Mléčné dráhy se nakonec z *Noci na galaktické železnici* stalo něco více. Ve výsledku příběh vypráví nejen o nevyhnutelných těžkostech a strastech lidského života, ale zároveň i o tom, co je v něm důležité a proč ho stojí za to žít i přesto, že přijdeme o to nejdražší. Nebudeme tedy dle mého názoru daleko od pravdy, řekneme-li, že sepsování tohoto díla bylo pro Mijazawu pravděpodobně i jistou formou katarze. Jednalo se dost možná o poslední rozloučení s Toši, jeho mladší sestrou, s níž se prostřednictvím galaktického expresu vydal na poslední společnou objevnou cestu po hvězdách.¹⁸

Kromě tohoto zásadního zásahu do příběhu samotného poté při jeho přepisování došlo k extenzivnímu vyškrtávání mnohdy celých dlouhých pasáží a scén. Mijazawa sice dokázal metaforicky mistrně vylíčit snad jakékoliv vesmírné těleso či hvězdnou

¹⁸ AMAZAWA, Taidžiró a MIJAZAWA, Seiroku. *Mijazawa Kendži zenšú, daikjú maku*. Tokio: Čikuma šobó, 1995, s. 356–406. ISBN 9784480728296.

konstelaci, ale naštěstí mu také včas došlo, že podobně jako ve filmové tvorbě ani v beletrii nemají žádné opodstatnění hluchá místa, která se nijak nevztahují k ději. Tím pádem z *Noci na galaktické železnici* zcela vymizely všechny zmínky o souhvězdích Delfína, Velryby či Býka a všeobecně z ní byly odstraněny složitější astronomické reference. To byl dle mého názoru krok nezbytný k tomu, aby se z tohoto díla stalo Mijazawovo opus magnum, neboť se díky těmto změnám čtenář může bez problémů soustředit na hlavní myšlenku, aniž by byl zahlcován zbytečně složitými informacemi navíc. Stručně řečeno to byl krok nutný pro přechod od prostého „vesmírného cestopisu“, jímž byla *Noc na galaktické železnici* původně, k dílu o vyrovnávání se se smrtí blízkého přítele.

3 Charakteristika japonského jazyka a z ní plynoucí problémy s překladem

Není pochyb, že pro nás jakožto obyvatele západního světa je Japonsko zemí velice vzdálenou nejen geograficky, ale především svou kulturou a způsobem myšlení. Tyto faktory se poté přímou úměrou odráží i v jazykovém systému. Podvědomě cítíme, že japonština je našemu chápání vzdálena mnohem více než kupříkladu angličtina, němčina či další indoevropské jazyky, s nimiž se setkáváme na denní bázi. Rozdílnost kultur však není to jediné, co tomuto zdání přispívá – kromě užívání fonoideografického písma je to především nemožnost zařazení tohoto jazyka k některé z existujících jazykových rodin.¹⁹ Tento problém nedokázali lingvisté uspokojivě vyřešit do dnešních dní. Nejvíce je poukazováno (např. Misao Tódžó) na podobnost japonštiny s jazykem souostroví Rjúkjú, některé teorie dále hovoří o japonštině jako o jazykovém izolátu (Kurakiči Širatori), jiné ji řadí k altajským jazykům a všimají si až podezřele velkých podobností se sousední korejštinou (Izuru Šinmura)²⁰, třetí a zároveň nejsilnější proud poté hovoří o příbuznosti s polynéskými jazyky, avšak jedná se opravdu pouze o domněnky na základě jistých podobností ve fungování jazykového systému nebo teorií o původu japonského národa.

Na druhou stranu typologicky lze japonštinu zařadit poměrně lehce. Je to silně aglutinační jazyk, jehož nejproduktivnějšími způsoby slovtvorby jsou kompozice

¹⁹ KINDAICHI, Haruhiko. *The Japanese Language*. Translated by Umeyo Hirano. Vermont: Tuttle Publishing, 2000, s. 13–14. ISBN 978-4805310809.

²⁰ Tamtéž, s. 13–14

a konverze (viz Bednaříková)²¹. Tato kombinace spolu se způsobem fungování syntaxe a gramatiky pro nás jakožto obyvatele Evropy dělá z japonštiny poněkud obtížnější zdrojový jazyk, nežli je kupříkladu některý z jazyků spadajících do germánské a prakticky i celé indoevropské jazykové rodiny. Kromě kulturně zakotveného lexika a slovních spojení, která jsem blíže analyzoval výše, se totiž překladatel hojně potýká například s květnatými konstrukcemi, které jsou sice složené jen z podstatných jmen, ovšem ve významové rovině fungují některé z nich jako přídavná jména, či dokonce i jako slovesa.²²

3.1 Kontextovost

Nástrah při překládání z japonštiny je tedy mnoho. Kulturní rozdílnosti, jež se projevují i ve fungování jazyka samotného, patří pak mezi ty větší z nich. Rovnat se jim může snad už jen velice silná kontextovost, na niž tento jazyk spoléhá. I to má v jistém slova smyslu co do činění s japonskou kulturou, konkrétně pak s fungováním tamní společnosti. Japonsko bylo od počátku svého vzniku podobně jako ostatní menší východoasijské národy pod silným kulturním vlivem sousední Číny. Z nejlidnatější země na světě na japonské území přišel kromě znakového písma také buddhismus²³ a později pak i konfucianismus, který zapustil kořeny hluboko do základů japonského myšlení, a to do té míry, že je lze téměř neporušené vnímat až do dnešních dní.

Hlavním rysem tohoto myšlenkového směru je striktní rozvrstvení společnosti nejen na základě podřízenosti a nadřízenosti, ale zásadní roli zde hraje také stáří a „zkušenosti“. Představíme-li si kupříkladu situaci, že pokud v minulosti řemeslnický mistr přijal do učení několik učňů, jejich vztah se v první řadě odvíjel od toho, že mistr stál neoddiskutovatelně nad učni – byl to jejich nadřízený. Dle zásad konfucianismu mu byla ze strany učňů projevována hluboká úcta a vděčnost, které samozřejmě doprovázela i velká píle. A to nejen abstraktní, ale primárně „slovní“.

Japonština si pro potřeby těchto interakcí vyvinula extenzivní zdvořilostní gramatický systém složený na jedné straně z vyvyšování svého komunikačního

²¹ BEDNAŘÍKOVÁ, Božena. *Slovo a jeho konverze*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2009, s. 149. ISBN 978-80-244-2220-6.

²² WATANABE, Minoru. *O podstatě japonského jazyka*. Přeložila Zdeňka ŠVARCOVÁ. Praha: Karolinum, 2000, s. 127–185. ISBN 978-80-246-0058-1.

²³ Čína byla přesněji řečeno ohniskem těchto kulturních „novinek“. Prapůvodně buddhismus samozřejmě pochází z Indie, odkud se přes Himaláje dostal až do Číny, kde byl postupně přejímán od menších sousedních států na pevnině. Do Japonska se buddhistické svitky dostaly z Koreje v rámci tributu v 6. století našeho letopočtu.

protějšku a na druhé straně ze „snižování“ sebe sama. Jedna ze zásad slušného chování potom spočívala také v nepoužívání zájmen, rodových a už vůbec ne křestních jmen pro oslovení výše postavené osoby. Pokud to nebylo absolutně nezbytné pro pochopení promluvy, dávala se přednost funkci, již daný člověk zastával v rámci společnosti, když už ho bylo třeba určitým způsobem oslovit. Ve většině případů navíc není díky řečenému gramatickému systému třeba ani to, neboť při komunikaci mezi dvěma lidmi lze rozlišit pouze na základě použité zdvořilosti, která promluva se vztahuje ke komu. Níže postavený člověk většinou při své promluvě nepoužíval ani zájmena vztahující se k vlastní osobě, pokud jimi nechtěl vyjádřit skromnost.²⁴ Tímto způsobem v našem příkladu interagovali nejen všichni učni s mistrem, ale také mladší učni s těmi staršími. Tento myšlenkový proud tedy v zásadě vytvořil jasně nalinkovanou společnost, která byla založena na projevu absolutní úcty a poslušnosti nadřízeným a starším, kteří na oplátku byli povinni starat se o své podřízené a vytvářet ideální podmínky pro jejich práci a osobní rozvoj.

Odstavec výše zaměřený na japonskou zdvořilost slouží primárně k přiblížení způsobu japonského myšlení, ale zároveň jsem se v něm pokusil nastínit jeden z pravděpodobných důvodů pro zmiňovanou kontextovost. Jazyk jakožto abstraktní dorozumívací systém slouží svým uživatelům, kteří ho udržují při životě ohýbáním v závislosti na svých potřebách v daném období. Dodnes si v rámci moderních japonských textů musíme primárně u dialogů dávat čas od času pozor, kdo vlastně „mluví“, neboť pro promluvy v první osobě se často úplně vypouští zájmeno a v případech neuvozené přímé řeči jsme poté odkázáni na použité zdvořilostní a jiné jazykové prostředky.

Kromě toho je pro překladatele z japonského jazyka velikou komplikací také absence gramatického rozlišování jednotného a množného čísla. Podstatná jména mají pouze jednu formu, která na základě kontextu může zastupovat singulár i plurál. Existují sice některé přípony nesoucí význam množného čísla, ovšem ty se ve spisovném jazyce pojí pouze s podstatnými jmény referujícími k lidským bytostem a zájmenům. Tento rys japonštiny pak v jistých situacích stojí za vznikem opravdových „překladatelských oříšků“. V případě *Noci na galaktické železnici* lze mluvit o dvou konkrétních případech:

²⁴ Japonština má i velice široký repertoár osobních zájmen od těch zdvořilých přes neutrální či hovorové až po skromné. V dnešní době se drtivá většina z nich již nepoužívá, mluví si ovšem stále v některých především oficiálních situacích musí dávat pozor, jakým způsobem referuje sám k sobě.

(1) 「何だか**苹果**の匂がする。僕いま**苹果**のこと考えたためだろうか。」

„Nandaka **ringo** no nioi ga suru. Boku ima **ringo** no koto kangaeta tame daró ka.“

„*Nějak to tady zavonělo po jablkách. Nebo se mi to zdá, protože jsem na ně zrovna pomyslel?*“

První z nich je zde uvedená přímá řeč, ve které se mluví o jablkách – japonsky *ringo*. Ve zdrojovém textu jsou tato slova vyznačená v obou větách, v přeložené větě se jablka vyskytují pouze v jedné pro dodržení českých stylistických zásad. Problém každopádně tkví v tom, že v japonštině není jasně vymezený rozdíl mezi množným a jednotným číslem, jak už jsem zmínil výše, tudíž primárně ve druhé větě by se teoreticky mohlo jednat jen o jedno jablko. V takto všeobecném prohlášení by ovšem zmínka o jednom jediném jablku vyznívala poněkud podivně. Právě přirozené vyznění celé promluvy je jedním ze základních úkolů překladatelské disciplíny.

Podobně nejednoznačná je co do čísla substantiva i následující věta:

(2) ジョバンニは**窓**をあけました。

Džobanni wa **mado** o akemašita.

Hned otevřel dokořán obě okna.

V tomto případě máme v původním textu uvedeno pouze podstatné jméno *mado* („okno“) s tím, že autor v jednom z předchozích odstavců jasně specifikoval, že domek má okna dvě. S přihlédnutím k tomuto faktu a zároveň k tomu, jak tehdy vypadaly japonské domy, jsem se do češtiny rozhodl převést okna v plurálu. I přesto, že se Mijazawa snažil vytvořit fikční svět, v rámci nějž se neodráží žádná z kultur toho reálného, stejně se v případě těchto základních reálií nedokázal vyhnout svým japonským kořenům, a z toho jsem při překladu vycházel.

U nemožnosti rozlišení množného a jednotného čísla však problémy spojené s kontextem ani zdaleka nekončí. Některá japonská slovesa kupříkladu nesou nejen informaci o vykonávané činnosti, ale zároveň v sobě mohou obsahovat další konkretizující nuance, kvůli čemuž už poté ony významové odstíny nejsou přiblíženy v promluvě samotné. Výborně lze tento problém ilustrovat na následujícím dialogu:

(3) 「お母さん。姉さんはいつ**帰った**の。」

「ああ三時ころ**帰った**よ。みんなそこらをしてくれてね。」

„Okkasan. Nésan wa icu **kaetta** no.“

„Á sandžikoro kaetta jo. Minna sokora o šitekurete ne.“

„Kdy **odešla** sestra domů, mami?“

„No, někdy kolem třetí. Všichni toho pro mě tolik děláte.“

Řeč je zde o zvýrazněném slovesu *kaeru*, pro jehož překlad je kontext přímo esenciální. Dané sloveso totiž sice znamená „vrátit se“, ale nejedná se o návrat jen tak leckam. Toto sloveso použijeme pouze tehdy, vrátíme-li se domů. Pro správný překlad této promluvy je tedy nejdříve třeba analyzovat rodinné vztahy vystupujících postav, protože v závislosti na tom, kde řečená sestra žije, se překlad slovesa bude lišit. Úryvek pochází z rozhovoru mezi protagonistou Giovannim a jeho těžce nemocnou matkou. Giovanni vstává brzy ráno, neboť si přivydělává roznášením ranního tisku, následně jde do školy, nato je až do šesti odpoledne ve své druhé práci a až teprve poté se dostane domů. Jeho matka je samozřejmě kvůli své nemoci doma celý den. Na základě její odpovědi pak lze s jistotou říci, že Giovanniho starší sestra²⁵ už dle tradice žije v domě svého manžela. Pokud by se totiž kolem třetí „vrátila“ do domu, kde bydlí Giovanni a jeho matka, musela by v dané scéně nějak figurovat. Z toho plyne, že jeho sestra se o svou matku stará tak dlouho, jak jí to úděl japonské ženy v manželství dovoluje, a potom se odchází postarat o svou vlastní domácnost. Chlapec pak v péči pokračuje, jakmile se po celém dni vymaní z koloběhu školy a práce.

3.1.1 Problémy s určením autora promluvy

Mnohdy může být velice obtížné rozlišit autora přímé řeči, neboť v japonské literatuře více než v té západní mají pisatelé tendenci tyto promluvy nijak neuvozovat. Hlavním důvodem tohoto jevu je japonský zdvořilostní systém, díky němuž lze konkrétní promluvu přisoudit některé z již představených postav. V poměrně extrémní podobě se s tímto jevem můžeme setkat ve sbírce povídek *Tōhō kōrindō: Curiosities of Lotus Asia*.²⁶ od autora Džun’ji Óty. Jednu z povídek jsem překládal v rámci své bakalářské diplomové práce, a mohu tedy toto tvrzení podložit ještě dalším příkladem. Autor přisoudil každé z hlavních postav natolik specifický styl mluvy, že drtivá většina přímých řečí zůstává v tomto díle neuvozená. Obrovskou nevýhodou jsou pak ovšem promluvy neutrálnějšího rázu, u nichž se na tyto gramatické a syntaktické projevy

²⁵ Znaky pro mladší a starší sestru se v japonštině liší. Stejně tak i mladšímu a staršímu bratrovi připadají odlišné znaky.

²⁶ ZUN. *Tōhō kōrindō: Curiosities of Lotus Asia*. Tōkyō: Asukīmediawākusu, 2010. ISBN 978-404-8685-016.

zdvořilostního systému nelze spoléhat tak jako u promluv emotivně zabarvených. V takových případech je pak překladatel nucen vrátit se zpět ke kontextu.

Ani *Noc na galaktické železnici* těmto nejasnostem zcela neunikla. I přes to, že se v Mijazawově díle tolik nemluví, přece jenom se zde vyskytla jedna promluva, která zamotala hlavu nejednomu překladateli. Konkrétně se jedná o tuto pasáž:

(4) 「ええ、けれど、ごらんなさい、そら、どうです、あの立派な川、ね、あすこはあの夏中、ツインクル、ツインクル、リトル、スター をうたってやすむとき、いつも窓からぼんやり白く見えていたでしょう。あすこですよ。ね、きれいでしょう、あんなに光っています。」泣いていた姉もハンケチで眼をふいて外を見ました。

„É, keredo, **gorannasai**, sora, dó desu, ano rippa na kawa, ne, asuko wa ano nacudzú, cuinkuru, cuinkuru, ritoru, sutá o utatte jasumu toki, icumo mado kara bonjari široku mieteita dešó. Asuko desu jo. Ne, kirei dešó, anna ni hikatteimasu.“ Naiteita ane **mo** hankači de me o fuite soto o mimašita.

„Já vím, já vím. Ale podívej se tamhle. No tak, vidíš tu nádhernou řeku? To je ta matně bílá skvrna, kterou jste v létě před spaním pozorovali na noční obloze, a ona ti přitom zpívala: ‚Spinkej, můj maličký, máš v očích hvězdičky.‘ Tady ji máš zblízka. Ta je ale krásná, vid’? A jak hezky září.“

I vzlykající dívka si otřela slzy do kapesníku a vyhlédla z okénka ven.

Na první pohled nelze přesně říci, zdali věta následující po přímé řeči danou promluvu uvozuje, nebo je to pouze jen další věta, jež líčí odehrávající se scénu. V rámci především starší japonské literatury²⁷ není psaní uvozujících vět na začátek následujícího odstavce žádnou vzácností, takže nemůžeme při prvním pohledu vyloučit ani jednu z možností. Při řešení tohoto překladatelského rébusu je třeba zaměřit se na gramatickou stránku textu. Ještě před tím bych však rád uvedl řešení dvou anglicky mluvících překladatelů, kteří tento problém řešili jinak než já. Julianne Neville kupříkladu došla k následujícímu závěru:

“Of course, we all do. But look out there, at that gorgeous river. Remember in the summer, when we’d sing ‘Twinkle, Twinkle, Little Star’ together? And when we finished singing we could see the stars shining from the windows? Well, here it is up close. Isn’t

²⁷ Japonská beletrie se dodnes píše klasicky shora dolů a zprava doleva, takže text podléhá jiným stylistickým a typografickým pravidlům.

it pretty?’ said the little boy’s crying sister, dabbing her eyes with her handkerchief as she looked outside.’²⁸

„To my všichni. Ale podívej se tamhle na tu nádhernou řeku. Pamatuješ, jak jsme si spolu v létě zpívali ‚Twinkle, Twinkle, Little Star‘? A jak jsme potom koukali na za oknem se třpytící hvězdy, když jsme dozpívali? Tak tady je máš zblízka. Nejsou krásné?“ řekla chlapcova plačící sestra, zatímco si kapesníkem stírala slzy z očí, a podívala se ven z okna.

Pro srovnání rovnou přikládám i verzi z překladu Paula Quirka:

*“Yes, I know. But take a look out that window. Look at that beautiful river. Remember last summer, when it was bedtime, we sang Twinkle, Twinkle, Little Star, and you could see all the stars shining from outside your window? That’s them right there. Aren’t they beautiful? So bright.”*²⁹

„Ano, já vím. Ale vykoukni ven z okna. Podívej se na tu krásnou řeku. Pamatuješ, jak jsme si loni v létě před spaním zpívali Twinkle, Twinkle, Little Star a ty ses při tom díval na všechny ty třpytící se hvězdy za oknem? Tohle jsou ony. Nejsou nádherné? A jak září.“

Z uvedeného úryvku vyplývá, Neville přisoudila danou promluvu postavě starší sestry, což je na první pohled jeden z možných způsobů řešení, jak jsem je nastínil výše. Po bedlivějším prozkoumání přímé řeči a užitých jazykových prostředků jí však musím oponovat. Dle mého a Quirkova názoru patří tato slova postavě mladého muže, jenž se obě děti snaží ukonejšit. Svoji teorii zakládám jednak na stylu promluvy a jednak na zvýrazněné partikuli³⁰ *mo*, která funguje stejně jako naše české „i“. Jinými slovy zahrnuje další prvky do již vytvořené množiny, řekneme-li to matematicky, což v tomto konkrétním případě znamená, že nejdříve se ven z okénka podíval chlapec, k němuž se mluví, a poté jeho příkladu následovala jeho sestra. Logicky tedy nemohla promluva patřit jí, když se sama na hvězdnou oblohu podívala až v reakci na ni.

²⁸ MIYAZAWA, Kenji. *Night on the Galactic Railroad and Other Stories from Ihatov*. Translated by Julianne Neville. Canada: One Piece Books, 2014. ISBN 978-1-935548-99-7.

²⁹ MIYAZAWA, Kenji. *Night on the Milky Way Railroad* [E-book]. Translated by Paul Quirk. Little J Books, 2014 [cit. 2016-11-22]. ASIN B00HVHXV2Y.

³⁰ Japonština jakožto silně aglutinační a zároveň izolaci jazyk nezná deklinaci. Tuto „ohýbací“ funkci zastávají tyto částice, které se pojí za podstatná jména, zájmena a někdy i číslovky. Dále existují ještě takzvané koncové partikule, jež ve většině případů dodávají promluvě expresivitu.

To však není jediné vodítko, kterého se při identifikaci mluvčího v japonském textu můžeme držet. Jak jsem již zmiňoval výše, japonský jazyk obsahuje extenzivní zdvořilostní systém, jenž se kromě specifických partikulí projevuje i v gramatické a lexikálně rovině. Pouze dle analýzy gramatických projevů zdvořilosti bychom k uspokojivému výsledku nedošli, neboť se jedná o neutrální, nepříznačnou rovinu. Proti přiřazení této přímé řeči postavě starší sestry mluví při srovnání s jejími ostatními promluvami jinde v Mijazawově díle v první řadě absolutní absence ženské koncové partikule *wa*, již jinak velice hojně používá. Svůj závěr mohu pak kromě chybějící koncové partikule podložit také jedním výrazným lexikálním projevem japonské zdvořilosti. Jedná se o celé slovo *gorannasai* zvýrazněné na začátku zdrojového textu, které je vlastně velice zdvořilým ekvivalentem pobídky „povídej se“. Prohlédneme-li si všechny promluvy, které dívka v příběhu pronese, zjistíme sice, že mluví velice zdvořile, ale v žádném případě ne až do takovéto míry. Tímto způsobem se vyjadřuje právě postava mladého muže beze jména, jemuž jsem z výše řečených důvodů tuto přímou řeč přisoudil.

Kromě mluvčího se potom ani s jedním z anglických překladatelů neshodnu v obsahu promluvy. Konkrétně řečeno v tom, kdo si vlastně řečenou ukolébavku *Twinkle, Twinkle, Little Star* zpívá. Jak Neville, tak Quirk zvolili první osobu množného čísla, tedy že v prvním případě si ji před spaním zpíval bratr se starší sestrou a v druhém bratr se svým soukromým učitelem. První variantu lze ještě pochopit, ta druhá už ovšem dle mého názoru nedává smysl. Jak jsem totiž napsal, mladý muž vykonával práci soukromého učitele, nikoliv vychovatele. Osobně jsem se tedy na základě kontextu předchozích promluv rozhodl zasadit do role „zpěvačky“ chlapcovu matku. Toto rozrůznění překladatelských řešení má na svědomí další specifikum japonštiny. Tento jazyk totiž kromě gramatického čísla nerozeznává ani rod, takže v podobných případech překladateli nezbývá než se spoléhat právě na kontext. Pokud bychom se tedy chtěli dozvědět, jak byla tato promluva opravdu myšlena, nezbylo by nám než se zeptat autora osobně. Což tedy mimo jiné samozřejmě znamená, že konečnou odpověď na toto dilema se již nikdy nedozvíme.

4 Komentář k překladu

Komentář k překladu *Noci na galaktické železnici* je rozdělen do několika kapitol v závislosti na tom, čeho se dané problematice jevy týkají. Nejdříve se níže budu

zabývat japonskou syntaxí, poté budu pokračovat lexikem problematickým jednak kvůli jeho kulturní zakotvenosti a jednak kvůli dlouhému časovému odstupu od vzniku díla. Následně provedu rozbor ztracených úseků díla a Mijazawových autorských slov a slovních obrátů a nakonec se zaměřím na zevrubnou analýzu přímých řečí v rámci tohoto díla.

4.2 Problematika japonské větné struktury

Osmá kapitola přináší překladatelské dilema hned v rámci samotného svého názvu. Oproti naprosto neutrálnímu japonského *tori* s sebou totiž český „pták“ nese kromě původního významu také vulgární konotace. Obzvláště ve spojení „lovec ptáků“ by mohl vzbuzovat mnoho nežádoucích myšlenkových pochodů. Proto jsem se v textu snažil střídát synonyma „ptactvo“ a „opeřenec“, pokud se nejednalo o ustálená slovní spojení na způsob „stěhovavých ptáků“.

Ve spojení s postavou lovce ptactva se pojí i problematický převod do češtiny způsobený přívlastkovými konstrukcemi, které má japonština tolik v oblibě. Konkrétně se zde jedná například o větu:

(5) それは、茶いろの少しぼろぼろの外套を着て、白い巾でつつんだ荷物を、二つに分けて肩に掛けた、赤髯のせなかのかがんだ人でした。

Sore wa, čairo no sukoši boroboro no gaitó o kite, široi kin de cucunda nimocu o, futacu ni wakete kata ni kaketa, akahige no senaka no kaganda hito dešita.

Patřil muži s ryšavým plnovousem oděnému do hnědého, trochu sešlého kabátce, který se hrbil pod tíhou svého rance z kusu bílé látky.

Vyznačená část *čairo no sukoši boroboro no gaitó o kite, široi kire de cucunda nimocu o, futacu ni wakete kata ni kaketa, akahige no senaka o kaganda hito* v japonském jazyce funguje formálně jako tři dlouhé vedlejší věty přívlastkové a postupně rozvíjející přívlastek k podstatnému jménu *hito* („člověk“). Kvůli rozdílnému fungování větné struktury a japonskému důrazu na kontextualitu nemůže být tento úsek převeden přesně tak, jak byl sepsán v originále. Doslova se tu mluví o „shrbeném člověku s ryšavými vousy, který má přes rameno přehozené vedví rozdělené zavazadlo zabalené do kusu bílé látky a je oděn do hnědého, trochu sešlého kabátce“. Tento proces, v rámci nějž je nutné „přeskládat“ řečené informace, je při překladu z japonského jazyka zcela běžný.

Vždy se ovšem nemusí jednat o takto dlouhá spojení vedlejších vět, mnohdy stačí pouze rozvitější přívlastek, který zde představuje pouze část *akahige no senaka no kaganda hito*. Ten by se dal izolovaně doslova přeložit jako „člověk ohýbající záda s ryšavými vousy“. Na tomto příkladu lze sledovat mimo jiné i rozdílnost lexik zdrojového a cílového jazyka, neboť naše přídavné jméno „shrbený“ či sloveso „hrbit se“ v japonštině neexistuje. Vyjádření těchto slov probíhá v japonském jazyce opisem, tedy *senaka o kagamu* (doslova „ohýbat záda“), z čehož je možné následnou konjugací získat *senaka o kaganda...* (doslova „shrbený...“).

U této věty jsem se rovněž rozhodl vynechat ve větné struktuře přirozeně řečenou informaci o tom, že zavazadlo bylo „rozdělené vedví“. Mimo jiné z důvodu obtížného zasazení této informace do české věty tak, aby výsledná konstrukce nezněla nepřirozeně, a především také proto, že tato skutečnost je popsána záhy v jedné z následujících scén. Navíc v tomto případě není nikterak důležitá pro děj a popis dané scény.

Obzvláště u starší japonštiny je někdy bez dostatečného kontextu obtížné rozlišit význam u konstrukcí, které stojící samy o sobě sice mají svůj doslovný význam, v dnešní době už však kvůli procesu gramatikalizace z větší části fungují jako frazémy s odlišným významem. Demonstrovat to lze kupříkladu na následující otázce:

(6) 鶴、どうしてとるんですか。

Curu, **dó šite** torundesu ka.

„A jak ty plameňáky chytáte?“

Vyznačený úsek je dnes převážně vnímán dohromady jako *dóšite* a znamená „proč“. V rámci díla ovšem z dalšího kontextu vyplývá, že Mijazawa zde použil ještě původní *dó šite*, což doslova vyjadřuje „jak dělat“, tedy volně přeloženo „jak“.

Při překladu tohoto díla je také třeba dávat si pozor na volbu těch správných či spíše vhodnějších významů daných lexémů, které ve zdrojovém jazyce nesou více významů. V osmé kapitole se nachází jeden takový případ:

(7) 雁の方がずっと柄がいいし、第一手数がありませんからな。

Gan no hó ga zutto **gara ga ii** ši, daiiči tesú ga arimasen kara na.

Jsou líp stavěný a hlavně je s nima mnohem míň práce.

Z vyznačeného *gara ga ii* je řeč o znaku, který se v tomto konkrétním případě čte jako *gara*. Samo o sobě si toto podstatné jméno lze vyložit jako „střih (u oblečení)“, „vzor“ či „stavbu“. Přídavné jméno *ii* („dobrý“) zde není nijak nápomocno, protože se může bez problémů pojit se všemi řečenými významy. Dle kontextu je tedy nejdříve třeba vyloučit „střih“ se „vzorem“. Ani jedno se totiž nemůže významově pojit se zvířetem, v tomto případě s kachnou. Při překladu do češtiny je pak však třeba znovu dávat pozor na kontext. Kvůli následující scéně nelze použít volný překlad, jenž by v určité obměně mluvil o kvalitě masa, což se přitom poměrně nabízí. Kachny z tohoto Mijazawova fikčního světa jsou totiž celé z čokolády.

Jedním z dalších překladatelských postupů, jež jsem při práci na překladu hojně používal, bylo vypouštění buď nadbytečných, či zbytečně pleonastických popisů a slovních spojení. Především pleonasmy dělají všeobecně značné problémy nejen západním žurnalistům, ale čas od času se těchto chyb z nepozornosti dopustí i zkušení japanologové. V našem prostředí se v drtivé většině případů jedná o nadbytečný popis *cunami*: „Otřesy a hlavně následná vlna tsunami (...)“³¹ Kromě nevhodně užitě anglické transkripce je zde nadbytečné slovo „vlna“, neboť tento význam se skrývá již v lexému *cunami*. Doslova toto spojení tedy říká „vlna přílivová vlna“. Stejného „hříchu“ se poté dopouštíme i v případě, že píšeme název nejznámějšího japonského vrcholu jako „hora Fudžisan“ – doslova „hora hora Fudži“. Tento problém se však neomezuje pouze na zeměpisné názvy a přírodní úkazy. Lze se s ním setkat i v případech, kdy se pisatel snaží čtenáři přiblížit libovolný termín bez toho, že by ho překládal do svého jazyka, a nevědomky přitom zopakuje dvakrát to samé. Jedná se například o Alici Kraemerovou, která se ve svém jinak brilantním průvodci japonskou kulturou *Jak komunikovat s Japonci* v kapitole o tamní kuchyni zmiňuje o „sójové omáčce *šóju*“, „cukru *sató*“ či „rýžovém octu *su*“.³² Mluví přitom doslova o „sójové omáčce sójové omáčce“, „cukru cukru“ a „rýžovém octu rýžovém octu“. Tomuto neduhu by se přitom dalo vyhnout, kdyby uvedla české překlady do závorky vedle japonského slovíčka, jako to ostatně dělá ve zbytku své knihy. Osobně jsem se ve svém překladu *Noci na galaktické železnici* podobným pleonastickým spojením snažil vyhýbat a z japonských slov používal pouze ta, která již v českém prostředí zdomácněla (kimono apod.).

³¹ ŠTÁSTKA, Tomáš. Voda v moři zmizela, pak přišla obří vlna, vzpomíná Šrilančan na tsunami. *IDnes.cz* [online]. 2011 [cit. 2016-12-14]. Dostupné z: http://zpravy.idnes.cz/voda-v-mori-zmizela-pak-prisla-obri-vlna-vzpomina-srilancan-na-tsunami-1z4-/zahranicni.aspx?c=A111222_124442_zahranicni_ts

³² KRAEMEROVÁ, Alice. *Jak komunikovat s Japonci, aneb Nebudme xenofobní*. Praha: Národní muzeum, 2013, s. 42. ISBN 978-80-7036-384-3.

V jiných případech, z nichž zde uvedu dva příklady, jsem byl pro zachování přirozenosti v českém jazyce nucen použít vypuštění:

(8) するとあの鳥捕りは、すっかり注文通りだというようにほくほくして、両足を
をかつきり六十度にかけて立って (...)

Suru to ano toridori wa, sukkari čumondóri da to iu jó ni hokuhoku šite, **rjóaši o
kakkiri rokudžúdo ni aite tatte** (...)

*Lovec, který zřejmě přesně takové žně čekal, se spokojeně ušklíbl, rozkročil se, pořádně
se zapřel nohama (...)*

Zvýrazněná pasáž doslova říká, že lovec „rozkročil nohy do přesně šedesáti stupňů“. Takovou formulaci lze do japonské věty přirozeně zasadit primárně díky jejímu gramatickému systému. Nemluvě o tom, že jednodušší způsob, jak popsat obraz, v němž postava rozkročí nohy a zapře se na nich, v japonštině ani neexistuje. Minimálně ne takový, který by se shodoval s Mijazawovým strohým a zároveň vzletným a malebným autorským stylem. V češtině by oproti tomu takovéto slovní spojení působilo velmi nepřírozeně a rušivě.

S podobným problémem se setkáme i v následujícím případě:

(9) (...) 兵隊が鉄砲弾にあたって、死ぬときのような形をしました。

(...) heitai ga teppódama ni atatte, **šinu toki no jó na katači o šimašita**.

Vypadá úplně jako kulkou zasažený voják, (...)

Stejně jako v předchozí větě (8) ani u tohoto příkladu nelze nalézt rozumný ekvivalent daného přirovnání v češtině. Doslova se zde potýkáme s příměrem k „držení těla jako v momentě jeho smrti“. Tento obraz nejde nazvat „skomíráním“, neboť v předchozí větě Mijazawa uvádí, že muž ustrnul na místě a pozvedl obě ruce k nebesům. Skomírání naopak evokuje zcela odlišné držení těla, potácení se a tisknutí zasaženého místa. Z podobného důvodu poté nelze říct, že se inkriminovaná postava „sotva držela na nohou“, neboť to znovu neevokuje pokojný postoj, nýbrž spíše roztržesená kolena a kácení se k zemi. Úplné vynechání tohoto úseku sice může působit jako přílišné odchýlení se od Mijazawou zamýšleného výjevu, což je samozřejmě úplná pravda, avšak na druhou stranu čtenáři schválně nepodsouvá jen jednu možnou a navíc chybnou interpretaci, jak jsem již odůvodnil výše.

4.3 Kulturně zakotvené lexikum

V rámci cizojazyčných textů velice často narážíme na reálie, slovní spojení, obraty či fráze, které jsou zakotveny hluboko v dané kultuře. Jako takové nejsou pisateli nijak vysvětlovány, protože se počítá s tím, že patří do množiny všeobecně známých jazykových prostředků, jež spadají do běžné slovní zásoby uživatelů toho kterého jazyka. Výjimkou samozřejmě není ani Mijazawovo dílo, ve kterém se ještě navíc kromě bariéry kulturní setkáváme i s bariérou časovou. Kupříkladu na samém začátku *Noci na galaktické železnici*³³, kdy je žákům vysvětlován vesmír a vesmírná tělesa, přijde řeč samozřejmě i na Mléčnou dráhu:

(10) 「ですからもしもこの天の川がほんとうに川だと考えるなら、(...)

„Desu kara mošimo kono ama no gawa ga **hontó ni** kawa da to kangaeru nara, (...)

„Takže kdybychom si Mléčnou dráhu představili jako řeku,“ (...)

Japonský termín pro Mléčnou dráhu je *ama no gawa*. Jedná se o stejně metaforické označení jako v češtině s tím rozdílem, že Japonci naši galaxii vnímají jako „nebeskou řeku“, kterou zde autor přirovnává na základě jejího vzezření k rozlitému mléku, nikoliv jako dráhu. Japonské pojmenování klade důraz na dynamiku, kdežto slovo „dráha“ evokuje staticnost. Mijazawa byl noční oblohou a vesmírem se všemi jeho krásami i záhadami hluboce fascinován a obraz zářivé řeky protékající tichým vakuem zásadním způsobem ovlivnil podobu fikčního světa jeho ústředního díla.

Kvůli této rozdílnosti však nastává v citovaném úryvku drobný problém, neboť se v něm doslova říká: „Takže kdybychom si Mléčnou dráhu představili jako opravdovou řeku.“ Ve zdrojovém jazyce toto vyjádření funguje z důvodu, o němž jsem se zmiňoval výše. V češtině však nezbyvá než označené slovo „opravdovou“ úplně vynechat.

Jak jsem již předesílal, do této kategorie neodmyslitelně patří i japonské reálie. V Mijazawově případě to jsou především rostliny, jež v našem prostředí můžeme najít nanejvýše v zahradách a sklenících botanických nadšenců, avšak v Japonsku jsou součástí každodenního života nebo minimálně patří do všeobecného povědomí. Mounin se tomuto druhu překladatelských potíží věnuje v publikaci *Teoretické problémy*

³³ *Ginga tecudó no joru* [online]. [cit. 2017-03-30]. Dostupné z: http://www.aozora.gr.jp/cards/000081/files/456_15050.html

překladu a uvádí: „V oblasti ekologie Nida bez problémů pomocí působivých příkladů názorně ukazuje, jak je naše jedinečná planeta, včetně jejího nejobecnějšího zeměpisu, daleka toho, aby nabízela pouze univerzální pojmy“.³⁴ Z toho důvodu je podle mého názoru žádoucí doplnit cílový text o nějaký rys, kterým se daná květina, strom či plod pyšní, aby si čtenář dokázal v hlavě vytvořit alespoň rámcový obraz a nemusel si inkriminovaný rostlinný druh vyhledávat. Takovými rysy mám na mysli kupříkladu adjektiva vyjadřující barvu, tvar nebo velikost. S jedním takovým případem se setkáme v *Noci na galaktické železnici* hned poté, co hlavní postava opustí ve druhé kapitole školní výuku:

(11) それはこんやの星祭に青いあかりをこしらえて川へ流す烏瓜を取りに行く相談らしかったのです。

Sore wa konja no hošimacuri ni aoi akari o koširaete kawa e nagasu **karasuuri** o tori ni iku sódanrašikatta no desu.

Vypadalo to, jako by se domlouvali, kam půjdou pro vlasokvěty – malinkaté oranžové nebo zelené dýně, do nichž se vloží svíčky, a pak se večer o svátku hvězd jako drobné, modře zářící lampionky pošlou dolů po proudu řeky.

Odborný název ve zdrojovém textu označené rostliny je vlasokvět okurkový. Na rozdíl od jedné z květin, o níž se podrobně rozeptáš níže, je pozitivní, že tato reálie má ustálený český název. Toto „požehnání“ je však zároveň i nemalým „prokletím“, protože se daný název odráží od podoby, kterou rostlina má, když kvete, a nijak tedy čtenáři nepřibližuje vzhled jejích plodů. Dovolil jsem si tedy cílový text amplifikovat o zvýrazněnou vsuvku.

Problematické je to i s rostlinnými druhy, které v našem prostředí nerostou vůbec:

(12) (...) たったいまの鳥捕りが、黄いろと青じろの、うつくしい燐光を出す、いちめんのかわらははこぐさの上に立って (...)

(...) tatta ima no toridori ga, kihiro to aodžiro no, ucukušii rinkó o dasu, ičimen no kawara **hahakogusa** no ue ni tatte (...)

³⁴ MOUNIN, Georges. *Teoretické problémy překladu*. Praha: Karolinum, 1999, s. 65–66. ISBN 80-718-4733-X.

(...) uviděli lovce ptactva, jak s vážným výrazem ve tváři a rozpaženýma rukama stojí na krásně žlutě světélkujícím a matně fosforeskujícím břehu řeky hustě porostlém **kvetoucím fenyklem** (...)

Ve zdrojovém textu zvýrazněnou *hahakogusu* jsem v překladu vzhledem k intencionálnímu čtenáři substituoval pro jeho barevnou i vzhledovou podobnost všeobecně známým fenyklem (obecným). A to na úkor původního poetického názvu, jenž lze volně přeložit jako „mateří travička“.

Podobný problém jako u vlasokvětů výše (11) pak nastal i v tomto případě:

(13) 隣りには黒い洋服をきちんと着たせいの高い青年が一ぱいに風に吹かれて
いるけやきの木のような姿勢で、男の子の手をしっかりとひいて立っていました。

Tonari ni wa kuroi jófuku o kičin to kita sei no takai seinen ga ippai ni kaze ni kaze ni fukareteiru **kejaki no ki** no jó na šisei de, otoko no ko no te o šikkari hiite tatteimašita.

*Vedle něj se jako větrem ošlehaný **jilm** tyčil vysoký mladý muž v dobře padnoucím černém obleku a pevně svíral chlapcovu ruku.*

Strom s japonským názvem *kejaki* je v českém prostředí znám jako zelkova pilovitá. Zatímco v některých beletristických textech vydaných v České republice (např. *Kočičí host* [Neko no kjaku] v překladu Anny Křivánkové³⁵) se slovo „zelkova“ vyskytlo, podle mého názoru není možné použít tento botanický název v textu určeném pro mladší čtenářstvo. Postoupil jsem tedy o stupeň výš v rámci vědecké klasifikace a při překladu v mezích generalizace vycházel z čeledě jilmovitých, do níž tato dřevina spadá. Oba stromy jsou si totiž navzájem díky své příbuznosti vzhledově velice blízké. Podobné překladatelské řešení zamýšlela použít i Anna Křivánková, nakonec však kvůli záměru nakladatelství, jež požadovalo, aby text vyzníval „exotičtěji“, zvolila název „zelkova“.³⁶ Stejný náhled na tuto problematiku měl i Levý, který ve svém *Umění překladu* uvádí, že „při překladu určeném pro dětské vydání bude třeba dbát více srozumitelnosti než při překladu pro čtenářský náročnou edici, v níž půjde spíše o zachování všech fines předlohy“.³⁷

³⁵ HIRAIDE, Takaši. *Kočičí host*. Brno: Host, 2016. ISBN 978-80-7491-778-3.

³⁶ Osobní komunikace, e-mail ze dne 24. 10. 2016. Příj. Petr Kabelka. [24. 10. 2016].

³⁷ LEVÝ, Jiří, HAUSENBLAS, Karel (ed.). *Umění překladu*. Vyd. 3., upr. a rozš. verze 2. Praha: I. Železný, 1998, s. 52. ISBN 80-237-3539-X.

Od květin a stromů se teď přejdeme k poměrně zajímavému případu provázání hned několika kultur, neboť v díle nalezneme i jednu reálii, která není japonská, nýbrž spadá do kultury anglofonního světa. Jedná se o ukolébavku v následující promluvě:

(14) (...) あすこはあの夏中、ツインクル、ツインクル、リトル、スター をうたってやすむとき、いつも窓からぼんやり白く見えていたでしょう。

(...) asuko wa ano nacudzú, **cuinkuru, cuinkuru, ritoru, sutá**³⁸ o utatte jasumu toki, icu mo mado kara bonjari široku mieteita dešó.

To je ta matně bílá skvrna, kterou jste v létě před spaním pozorovali na noční obloze, a ona ti přitom zpívala: „Spinkej, můj maličký, máš v očích hvězdičky.“

Jak jsem již zmiňoval výše, jedná se o dětskou ukolébavku, kterou však v cílovém textu nelze nahradit jakoukoliv českou říkankou. Celé Mijazawovo dílo se nese v duchu vesmíru, souhvězdí a hvězd, a tedy ani tato anglická ukolébavka nebyla do příběhu zařazena náhodou. V repertoáru tradičních japonských ukolébavek totiž pravděpodobně neexistuje žádná, která by měla hvězdy jako ústřední motiv. Vzhledem k tomu, že již za autorova života bylo Japonsko velice otevřené zahraničním a především pak anglickým jazykovým vlivům, nepůsobí použití anglického jazyka ve zdrojovém textu nikterak nepřirozeně. Oproti tomu v českém textu je stejné míchání jazyků nepřijatelné, a tudíž je potřeba nahradit anglickou říkanku českým ekvivalentem. V češtině poté existuje i česká verze této anglické ukolébavky, která se ovšem v našem kulturním prostředí běžně jako ukolébavka nepoužívá a není ani všeobecně známa.

K problematice interkulturního překladu lze zařadit také následující úsek:

(15) (...) また、たくさんのりんどうの花が、草をかくれたり出たりするのは、やさしい狐火のように思われました。

(...) mata, takusan no rindó no hana ga, kusa o kakuretari detari suru no wa, **jasašii kicunebi** no jó ni omowaremašita.

Místy z toho porostu jako vlídně zářící bludička vykoul hořec, který se skrýval v travnatých útrokách.

³⁸ „Cuinkuru cuinkuru ritoru sutá“ je angličtina foneticky přepsaná do japonského jazyka. Nelze to zcela srovnat s počestěnými českými slovy jako je kupříkladu „brífink“, neboť japonština je vzhledem ke svému slabičnému fonetickému systému takto nucena přepisovat všechna cizí slova bez rozdílu. Jednoduše řečeno Japonec *Twinkle Twinkle, Little Star* automaticky přepíše (i vysloví) jako ツインクル、ツインクル、リトル、スター (česky transliterováno právě jako "cuinkuru cuinkuru ritoru sutá") a jedná se přitom pro japonské jazykové uživatele o bezpříznakový anglický projev.

Zvýrazněné slovní spojení *jasašii kicunebi* bychom mohli doslova přeložit jako „vlídnou bludičku“, čímž bychom se však dopustili dle mého názoru poměrně zásadní chyby. *Kicunebi* se do češtiny či i do angličtiny samozřejmě překládá jako řečená bludička, velice důležitý je ovšem v tomto případě folklór a lidová slovesnost. Oba dva jevy pravděpodobně vznikají z podobné příčiny, pokud pro teď opomeneme jejich nadpřirozené výklady. Nejčastěji se vědecky vysvětlují jako optické klamy způsobené kombinací vysoké teploty vzduchu a zároveň i vysokého tlaku.³⁹ Kromě toho se ale výklady těchto dvou zdánlivě totožných úkazů v českém a japonském folklóru rozcházejí.

V našem prostředí jsou bludičky líčeny v negativním světle. Tato záhadná světla bloudí kolem močálů či jiných vodních ploch a v noci svým uhrančivým půvabem svádějí nebohé kolemjdoucí z cest a lákají je vstříc smrti utonutím. Pojmenování „bludička“ s sebou tedy nese mnoho negativních konotací, kvůli nimž vyznívá spojení „vlídná bludička“ jako oxymóron. V japonské slovesnosti je *kicunebi* sice také připisována uhrančivost, záhadnost a krása, ovšem všeobecně se nejedná o úkaz, který by se aktivně snažil působit lidem újmu či snad přímo smrt. To je pravděpodobně způsobeno rozdílnými podnebními a geografickými podmínkami. Většina japonských ostrovů je pokryta pohořími a nachází se zde obrovské množství horkých pramenů, což vytváří ideální podmínky (silný tlak a vysoké teploty u země) pro vznik tohoto optického klamu. Světla se tedy na rozdíl od českého prostředí vyskytují i jinde než pouze na nebezpečných místech, jako jsou bažiny a vodní nádrže, čímž se z nich stává sice „nadpřirozená“, ale především okouzující podívaná. A přesně proto je třeba k tomuto Mijazawovu obrazu přistupovat obezřetně a nevolit hned první způsob překladu, jenž se nabízí. Autorovo vnímání japonského ekvivalentu bludiček se od toho českého diametrálně liší, klade totiž důraz na jejich podobu. Z toho důvodu bychom neměli příslušné květiny přirovnávat k „vlídným bludičkám“, nýbrž v překladu v mezích modulace zdůraznit jejich „vlídnou zář“.

Z interkulturního hlediska je velice zajímavé i téma japonské barvy, kterou v díle najdeme nespočetněkrát jako přídavné jméno *aoi*. A to především proto, že je toto označení značně divergentní – z japonského pohledu se může jednat hned o tři různé barvy. Běžné slovníky na první místo kladou tu, kterou lze na barevném spektru označit

³⁹ AKIBA, Takaši et al. *Nihon dai hjakka zenšo*. 2. vyd. Tokio: Šógakukan, 1994, s. 597. ISBN 9784095261065; JOŠIHARU, Cunoda. *Nihon to Seijó no jókai kurabe: jókai densecu hjakuwašú*. Saitama: Miki šobó, 2007, s. 166–173. ISBN 9784902615234.

jako neutrální modrou. Tento odstín skutečně slovo *aoi* popisuje takřka v polovině všech případů, kdy je tato barva v *Noci na galaktické železnici* použita (16).

(16) 青い胸あてをした人がジョバンニのうしろを通りながら、「よう、虫めがね君、お早う。」と云いますと、(...)

Aoi muneate o šita hito ga Džobanni no uširo o tóri nagara: „Jó, mušimegane-kun, ohajó,“ to iimasu to, (...)

„Přeju dobrý ráno, ty naše malá lupo,“ utrousil dělník v **modré zástěře**, když procházel kolem dřepícího chlapce.

To samé přídavné jméno však může v určitém kontextu znamenat i „bledý“. Nejčastěji se tento význam pojí s popisem lidské tváře či měsíce, ovšem nemusí tomu tak být vždy. To platí především pro starší texty, mezi něž Mijazawovo dílo neoddiskutovatelně patří (17).

(17) 草の中には、ぴかぴか青ばかりを出す小さな虫もいて、ある葉は青くすかし出され、ジョバンニは、さっきみんなの持って行った烏瓜のあかりのようだとも思いました。

Kusa no naka ni wa, **pikapika aobikari o** dasu čiisa na muši mo ite, aru ha wa aoku sukašidasare, Džobanni wa, sakki minna no motteitta karasuuri no akari no jó da tomo omoimašita.

Porostem jako **bledě světélkující blikající tečky** poletovali malí broučkové, kteří svým světlem, jež sem tam prosvítlo přes listoví, chlapci připomínali lampióny spolužáků.

Ve výše uvedeném úryvku je tedy „bledá“ barva zapsána pomocí adjektiva *aoi*, častěji se však v takovém případě tento barevný odstín zdůrazní připojením slova *široi*, což znamená „bílá“, čímž ve výsledku vznikne složené přídavné jméno *aodžiroi*, doslova „modrobílý“ či přesněji „modrá s odstínem bílé“. Tímto dá mluvčí jasně najevo, o jakou barvu se jedná, jak ostatně můžeme vidět v následujícím výňatku:

(18) 坂の下に大きな一つの街燈が、青白く立派に光って立っていました。

Saka no šita ni óki na hitocu no gaitó ga, **aodžiroku** rippa ni **hikatte** tatteimašita.

Pod kopcem stála velká elektrická lampa **vrhající** kolem sebe **matný svít**.

Kromě těchto dvou odstínů barevného spektra nakonec může toto přídavné jméno označovat i zelenou. Pravděpodobně nejviditelnější je tento kulturní rozdíl

u světel na semaforu – to, co my, obyvatelé západního světa, označujeme jako zelenou, mají Japonci zažité jako „modrou“. Za posledních několik desítek let se však poměrně úspěšně daří slovíčko *aoi* ve významu zelené nahrazovat slovem *midori*. *Aoi* si poté tento význam ponechává primárně ve frázích či pevně zakotvených slovních spojeních. To je však opravdu záležitost poslední doby, za Mijazawova života – tedy přibližně sto let zpět – se jazykový uživatel musel v rozeznávání významu adjektiva *aoi* spoléhat na kontext dané promluvy (19).

(19) そのまん中に円い黒い星座早見が青いアスパラガスの葉で飾ってありました。

Sono mannaka ni marui kuroi seizahajami ga **aoi asuparagasu no ha de** kazattearimašita.

Uprostřed toho všeho se pak skvěla černá otočná mapa hvězdné oblohy zdobená zelenkavým listovým asparágu.

Rozrůznění významu zdánlivě jedné a té samé barvy má v rámci japonského jazyka historický základ úzce spojený s oblastí kognitivní lingvistiky. I přes to, že všechny kultury světa vidí jednu a tu samou duhu, pohled na pojmenování jejího barevného spektra se poměrně dramaticky liší.⁴⁰ Japonci prapůvodně rozlišovali pouze čtyři „barvy,“ které hromadně označovaly celé úseky barevného spektra na základě určitých aspektů.

„Původní pojmenování pro černou, červenou, bílou a modrou nijak nesouvisí s barvami, které si pod tímto označením představujeme dnes. Tehdejší lidé těmito „výrazy“ nepopisovali barvy, ale vztah světla a tmy (světla a stínu).“⁴¹

Širo, dnes bílá, bylo označení pro takzvané „bezbarvé spektrum“, které se více či méně udrželo dodnes s tím rozdílem, že se skutečně jedná jen o čistě bílou barvu. *Kuro*, dnes černá, bylo hromadné označení pro všechny takzvané „temné barvy“ či jinými slovy tmavé barvy, kdežto *aka*, dnes červená, označovalo všechny takzvané „světlé barvy“. U těchto tří barev za několik set let vývoje nenastal žádný zásadní rozkol, postupně se však od nich osamostatnily jejich odstíny a samotné původní slovo nakonec začalo označovat pouze danou hlavní „barvu“.

⁴⁰ LUCHESE, Karolína. *Černá, bílá, červená a modrá barva v japonské frazeologii*. Olomouc, 2011, s. 18. Diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Palackého na Katedře asijských studií. Vedoucí diplomové práce Mgr. Ivona Barešová, Ph.D.

⁴¹ Tamtéž, s. 20

S vývojem barevné skupiny *ao* to ovšem nebylo tak jednoduché vzhledem k tomu, že pod sebou sdružovala zbytek barev, jež nelze zařadit do žádné z předchozích skupin. V této množině se setkaly mezi jinými modrá, zelená, fialová a šedá a s tím samozřejmě i jejich nejrůznější odstíny.⁴² Oproti předchozím třem hlavním barvám se proto význam podstatného jména *ao* nikdy úplně neoprostil od všech barev, které původně zastupovalo. A to ani poté, co se od něj tyto barvy významově osamostatnily a získaly tak v jazykovém systému své vlastní označení. Jak jsem již zmiňoval výše, v posledních několika desetiletích sice konečně termín *ao* ve významu zelené barvy razantně ustoupil do pozadí, v některých slovních spojeních se však pravděpodobně nevytratí nikdy. Kromě výše zmíněného semaforu k nim dozajista patří také situace, kdy mluvčí o jiné osobě prohlásí, že je onen člověk „ještě pořád modrý“. Tento slovní obrat neznamená nic jiného než ekvivalent k českému „zelenáči“.

Problematikou různého pojmenování barev napříč kulturami se ve své knize zabývá i Mounin. Na základě fyziologických výzkumů bylo prokázáno, že se všichni lidé na svět koukají těma samýma očima bez jakýchkoliv rozdílů, a tudíž rozdíly v třídění barev a jejich názvů jsou čistě záležitostí konvence a kulturních zvyklostí. Než se poté Mounin začne zabývat konkrétními příklady, tvrdí následující:

Je-li tedy pojmenování barev v závislosti na jednotlivých jazycích tak odlišné, nebude možné to vysvětlit odlišnými zkušenostmi se světem, ani odlišnými vlastnostmi oka: bude se totiž jednat o zvlášť typický případ, kdy různé jazyky vyjadřují různými jazykovými strukturami fyzicky identická fakta a dokazují tak, že struktura jazyka neodráží automaticky strukturu okolního světa.⁴³

Jak jsem již nastínil výše, fikční svět *Noci na galaktické železnici* je kombinací západní kultury s několika nevyhnutelně japonskými prvky. Patří k nim především drobné reálie, které jsou neoddělitelně spojené s japonskou kulturou a vnímáním světa, tudíž se jim lze při překladu vyhnout jen opravdu obtížně. Jedna z takových situací je kupříkladu téměř hned na začátku díla:

(20) その三つならんだ入口の一番左側には空箱に紫いろのケールやアスパラガスが植えてあって小さな二つの窓には日覆いが下りたままになっていました。

⁴² KITAHARA, Jošiharu. *Nihongo daidžiten dainihan*. Tokio: Šógakukan, 2003. ISBN 4095219017.

⁴³ MOUNIN, Georges. *Teoretické problémy překladu*. Praha: Karolinum, 1999, s. 78–79. ISBN 80-718-4733-X.

Sono **miccu naranda iriguči** no ičiban hidarigawa niwa karabako ni murasakiiro no kėru a asuparagasu ga ueteatte čiisa na futacu no mado niwa hióí ga orita mama ni natteimašita.

*Vedle **dveří** ležela krabice s hlinou, v níž vedle fialové kapusty rostly asparágy. Dvě nevelká okna byla úplně zakryta roletami.*

Jedná se především o zvýrazněné úseky. Ve zdrojovém textu se doslova mluví o „třech vchodech seřazených vedle sebe“, což může být na první pohled matoucí, nejedná se ovšem o nic jiného než o vchod do tradičního japonského obydlí složený z komplexu tří pravděpodobně posuvných dveří s papírovou výplní. Vzhledem k tomu, že se pak většina díla v japonském duchu nenese a tyto vlivy jsou mnohdy naopak potlačovány, rozhodl jsem se tento úsek vynechat a přeložit ho pouze jako „obyčejné“ dveře.

V rámci překladu textu pocházejících z odlišných kultur se mnohdy setkáme také s reáliemi, jež v cílovém jazyce vůbec neexistují. V takovém případě je třeba danou věc či skutečnost nějakým způsobem opsat nebo zvolit slovo s velice podobnou funkcí:

(21) (...) 今だってみんな**標本室**にあるんだ。六年生なんか授業のとき先生がかわるがわる教室へ持って行くよ。

(...) ima datte minna **hjóhonšicu** ni arunda. Rokunensei nanka džugjó no toki sensei ga kwarugawaru kjóšicu e motteiku jo.

*Učitelé je z **kabinetu** pořád nosí do hodin šestákům, aby si je mohli pořádně prohlídnout.*

Ve zdrojovém textu zvýrazněné slovo *hjóhonšicu* označuje speciální místnost v japonské škole, ve které se skladují různé exponáty primárně do hodin biologie, ale také dalších přírodních věd. České školy povětšinou ničím takovým nedisponují. Na druhou stranu je však zvykem mít těmito ukázkovými předměty „vyzdobené“ kabinety vyučujících daných školních předmětů. Z toho důvodu jsem se rozhodl slovo *hjóhonšicu* ve svém překladu adaptovat jako „kabinet“. Sice jsou to fakticky dvě odlišné místnosti, v rámci novodobého kontextu však mají velice podobnou funkci, pokud jde o skladování výukových exponátů. Současný kontext v rámci této problematiky považuji za relevantní primárně proto, že jak originální text, tak můj překlad jsou intencionálně zamýšlené i pro mladší čtenářstvo.

4.4 *Noc na galaktické železnici a časový odstup*

Vzhledem k tomu, že Mijazawa tvořil svá díla před již bezmála sto lety, určité scény nemusí být pro současného čtenáře zcela srozumitelné. Nejedná se přitom pouze o českého či všeobecně západního čtenáře, ale zároveň i čtenáře japonského. Dané záležitosti totiž nejsou zakotveny v kultuře zdrojového textu, nýbrž se jedná o reálie, jež kvůli velkému časovému odstupu již dávno nepatří do všeobecného povědomí. S takovými případy se v rámci překladu nakládá opravdu obtížně, nechce-li se překladatel uchýlit k užití poznámky pod čarou, která však dle mého názoru nemá v beletrii až na čestné výjimky místo, případně zvolit rozsáhlejší poznámkový aparát mimo samotný překlad, v rámci něž by mohly být složitější záležitosti vysvětleny. Po takovém řešení by se ovšem dle mého názoru mělo sahat až v opravdu krajních případech a primárně z interkulturních důvodů, kdy daný úsek zdrojového textu nelze do toho cílového převést žádným jiným způsobem, a je proto nutné zvolit velice volný překlad, který sice na čtenáře nebude působit rušivě, ale na druhou stranu se od originálního textu razantně odchyluje.

Touto problematikou se zabývá i Jiří Levý ve svém *Umění překladu*: „(...) jde o to, zachovat nejen jejich význam, ale i jejich hodnotu koloritní. Současná překladatelská teorie stále více zdůrazňuje zachování národní a historické specifičnosti originálu. I když národní specifičnost je sama o sobě jev historický, nemusí být vždy rys dobový zároveň součástí národní specifičnosti (...)“.⁴⁴

V případě *Noci na galaktické železnici* lze narazit na několik scén, v rámci nichž Mijazawa počítá s tím, že dané reálie patří do všeobecného povědomí čtenářů. Nejsou to však záležitosti vázané na kulturní zázemí. Jedná se o metafory a obrazy založené na dobovém kontextu, tedy jinými slovy na věcech a zvyklostech, jež bývaly běžně prakticky ve všech vyspělých státech světa, ovšem dnes už vypadají poněkud jinak.

První takový úsek se nalézá již v první kapitole díla:

(22) またこれを巨きな乳の流れと考えるならもっと天の川とよく似ています。
つまりその星はみな、乳のなかにまるで細かにうかんでいる脂油の球にもあたるのです。

⁴⁴ LEVÝ, Jiří, HAUSENBLAS, Karel (ed.). *Umění překladu*. Vyd. 3., upr. a rozš. verze 2. Praha: I. Železný, 1998, s. 119-128. ISBN 80-237-3539-X.

Mata kore o óki na čiči no nagare to kangaeru nara motto ama no gawa to joku niteimasu. Cumari sono **hoši wa mina**, čiči no naka ni maru de komaka ni ukandeiru **šiju no tama ni ataru** no desu.

Anebo když bychom ji přirovnali k tomu proudu mléka, pak by Mléčnou dráhu připomínala ještě více. V tom případě by hvězdy byly drobné částičky tuku, které se v něm vznáší.

Mijazawa zde spoléhá na to, že se v tehdejší době každý pravidelně setkával s čerstvým, nepasterizovaným mlékem. Hvězdy totiž přirovnává k tuku, který je v něm přítomen a z něhož se v případě nutnosti dá stlouci máslo. V současné době nám koupené mléko nemá šanci ani zkysnout kvůli tomu, jak je chemicky ošetřené. Z toho důvodu jsem se rozhodl do cílového textu dodat výše zvýrazněné krátké rozšíření, abych tak mladšímu čtenářstvu poskytl alespoň malé upřesnění „podoby“ daného mléčného tuku.

Druhý velký problém způsobený časovým odstupem se objevil ve druhé kapitole (respektive celá tato kapitola by pro snadnější porozumění ideálně zasloužila v cílovém jazyce tu a tam rozšířit o vysvětlující úseky). K tomu by se však dle mého dobrý překladatel uchýlovat v žádném případě neměl, a proto jsem se rozhodl přeložit text tak, aby četnost českých dodatků přibližně vyvažovalo množství originálního japonského textu a nepůsobily tak příliš rušivě. Jedná se zde o fungování staré tiskárny, tiskařských strojů a o realie s tiskařským procesem spojené. Do značné míry se na počátku 20. století postup výroby tiskovin oproti dnešku zase natolik nelišil, musíme však uznat, že dnes nepatří fungování tiskařských závodů mezi běžné znalosti obyčejného člověka. Otázkou zůstává, zdali tomu bylo v době vzniku tohoto díla opravdu jinak – minimálně dle toho, s jakou samozřejmostí Mijazawa vynechává bližší detaily o fungování jednotlivých fází tisku, se ovšem zdá, že byl průměrný Japonec s těmito věcmi seznámen alespoň na základní úrovni. Autor totiž popisuje jednotlivé činnosti doprovázející vznik tiskovin opravdu jen velice stroze a soustředí se primárně na líčení atmosféry, která na pracovišti vládne. Tiskařské stroje opravdu označuje pouze jako tiskařské stroje bez jakéhokoliv přiblížení a proces sazby také není v povídce nijak rozveden. Prakticky jediné rozšíření v porovnání s originálem jsem si poté dovolil pro zvýšení čitelnosti v následujícím výňatku:

(23) (...) 小さなピンセットでまるで粟粒ぐらいの活字を次から次と拾いはじめました。

(...) čiisa na pinzetto de maru de kurikogurai no **kacudži** o cugi kara cugi to hiroihadžimemašita.

(...) *dřepl si na bobek a začal do ní malou pinzetou jeden vedle druhého pomalu pokládat droboučké dřevěné kvádry, na jejichž vrchní straně byla vyřezána jednotlivá písmena.*

Proces sazby ve starých tiskárnách neobstarávaly stroje jako dnes, nýbrž samotní lidé, kteří fyzicky „sázeli“ písmena do tiskových desek, jež se následně zasunuly do tiskařských strojů. V rámci japonského lexika pak pro tato „písmena“ existuje slovo *kacudži*, kdežto v běžně mluvené češtině žádný takový jednoslovný ekvivalent nenalezneme. Z toho důvodu jsem se rozhodl tuto reálii opsat a cílový text rozšířit.

Podobně jsem přemýšlel i o přiblížení významu této promluvy, která je se sazbou velice úzce spojená:

(24) 「よう、虫めがね君、お早う。」

„Jó, **mušimegane-kun**, ohájó.“

„Přeju dobrý ráno, ty naše malá lupó.“

Zvýrazněné oslovení *mušimegane-kun* lze rozdělit na slovíčko *mušimegane* a honorifikum *kun*, jež je převážně používáno pro chlapce a mladé muže a v kontextech podobných tomuto úryvku může vyjadřovat i to, že mluvčí stojí na vyšší pozici než oslovovaný. Termín *mušimegane* sám o sobě znamená „zvětšovací sklo“. Konkrétně zde by mohlo být bez znalosti historie poměrně matoucí, zdali jsou tímto termínem posměšně komentovány brýle či se má opravdu jednat o zvětšovací sklo ve významu lupy. Vzhledem k tomu, že hlavní postava, o níž se mluví, ovšem brýle nenosí, je lupa jedinou přijatelnou možností. Ptáme-li se po významu této narážky, je třeba se znova podrobněji zaměřit na fungování starých tiskáren nejen v Japonsku, ale po celém vyspělém světě.

Jak jsem již výše zmiňoval, o sazbu se v nich nestaraly stroje, nýbrž lidé. Velikost textů, a tedy i tiskových desek a písmenek se ovšem lišila stejně jako dnes, tedy od velikých plakátů až po drobné texty publikované kupříkladu v novinách, kde bylo mnohdy třeba vtěsnat několik oznámení a článků na jednu stranu. Větší texty nedělaly dospělým dělníkům vcelku žádný problém, zásadní potíž však nastala u těch takřka mravenčích, které kromě zručnosti vyžadovaly i skvělý zrak či lupu. Poněvadž

byla taková zvětšovací skla v tehdejších dobách velice nákladnou záležitostí, majitelé tiskáren raději buď najímali děti, či zaměstnávali sirotky, aby tuto práci odváděli za znatelně nižší mzdu.

Hlavní postava *Noci na galaktické železnici* patří právě mezi takové lidské „lupy“. Osobně bych sice tuto skutečnost rád v cílovém textu určitým způsobem naznačil, po zhodnocení kladů a záporů jsem však dospěl k závěru, že by jakékoliv přidané vysvětlivky v dané scéně působily příliš rušivě a představovaly by znatelný zásah do zdrojového textu. Rozhodl jsem se proto význam promluvy nikterak nepřibližovat. Čtenář si jistě vystačí s jemnými náznaky v rámci popisu scény se sázením textu, ve které se klade poměrně velký důraz na to, jak drobné bylo chlapcovo náčiní a sázená písmenka.

4.5 Ztracené úseky díla

Některé části *Noci na galaktické železnici* se nám do dnešních dnů bohužel nedochovaly. Hlavním důvodem pro tato konkrétně čtyři „slepá“ místa je nejspíš velice dlouhá doba, během níž dílo vznikalo. Mijazawa začal s prací na prvním rukopisu kolem roku 1924, přičemž světlo světa spatřila až čtvrtá verze rukopisu. Byla vydána o celých deset let později v roce 1934 a jednalo se o posmrtné vydání. Autor sám tedy pravděpodobně ani neplánoval dílo vydat a přistupoval k němu opravdu pouze jako k pracovní verzi, kterou bude třeba v některých místech ještě obměnit.

Druhým problémem byl poté zub času. Text na papírech postupně vybledl až do takové míry, že se místy stal absolutně nečitelným. Většinu znaků se podařilo obnovit komparativní metodou mezi všemi třemi existujícími verzemi rukopisu, ovšem pět míst zůstalo již nenávratně ztraceno. U tří z nich se jedná o jeden, maximálně dva chybějící znaky, u nichž lze jednoduše určit, o jaké se má jednat. V jednom případě se jedná s nejvyšší pravděpodobností o celý odstavec a v tom posledním chybí minimálně celá jedna stránka. Rád bych se na tyto ztracené úseky *Noci na galaktické železnici* zaměřil chronologicky:

- (25) 「(...) 六年生なんか授業のとき先生がかわるがわる教室へ持って行くよ。
一昨年修学旅行で〔以下数文字分空白〕
「お父さんはこの次はおまえにラッコの上着をもってくるよ」といったねえ。」

„(...) rokunensei nanka džugjó no toki sensei ga kawarugawaru kjóšicu e motteiku jo.

Ototoši šúgaku rjokó de (ika súmodžibun kúhaku)

„Otósan wa kono cugi wa omae ni rakko no uwagi o mottekureru to itta né.“

„(...) *Učitelé je z kabinetu pořád nosí do hodin šestákům, aby si je mohli pořádně prohlídnout.*“

„*On vlastně říkal, že ti příště doveze bundu z vydří kůže, že jo?*“

Hned ve třetí kapitole bohužel chybí několik vět z přímé řeči, která dokresluje postavu otce hlavního hrdiny. Ze zvýrazněné pasáže se čtenář dozví jen tolik, že se ve spojitosti s ním cosi přihodilo na předložském školním výletě. Pravděpodobně má daná událost něco společného s vydrami vzhledem k tomu, že na to matka reaguje poznámkou o bundě z vydří kůže, která později v několika scénách hraje poměrně zásadní roli. O postavě otce toho jako čtenáři víme jen velice málo, spíše pouhé náznaky, neboť přímo nevystupuje v žádné ze scén *Noci na galaktické železnici*. S nejvyšší pravděpodobností se však jedná o zcestovalého dobrodruha, který rok co rok odchází z domova kvůli výlovům ryb.⁴⁵

Další místo, jež se v originální podobě nedochovalo, lze nelézt v osmé kapitole v rámci monologu postavy strážce majáku. Zde pro změnu v textu chybí pouze jeden jediný znak:

(26) (...) 一昨日の第二限ころなんか、なぜ燈台の灯を、規則以外に間〔一字分空白〕させるかって、(...)

(...) ototoi no dainigenkoro nanka, naze tó dai no akari o, kisoku igai ni **kan (ičidžibun kúhaku)** saseru ka tte, (...)

(...) *Zrovna předevčírem mi na moji druhou šichtu volalo snad milion lidí, že nám nějak nesvítí maják.* (...)

V tomto případě ztracená část nepředstavuje nikterak zásadní ztížení chápání textu, neboť lze na základě kontextu velice snadno odvodit, že se má jednat o odstávku majáku. Znak nebyl doplněn ani v novém vydání *Noci na galaktické železnici* – nejspíše pro dodržení autentičnosti díla, navíc se s největší pravděpodobností jednalo o Mijazawovo autorské slovo, na něž lze v textu ostatně narazit poměrně často, a není tedy zcela jasné, jaký ideogram by měl dané místo zaujímat.

⁴⁵ Není zde samozřejmě řeč o soukromém rybolovu jednoho člověka na malé bárce. Na moře vyplouvaly na delší dobu obrovské lodě s několika muži.

V dalším případě, kdy chybí pouze pár znaků, je ovšem třeba většího zamyšlení. Pro jeho doplnění je totiž nutno pátrat po informacích mimo zdrojový text, a dokonce i mimo japonské reálie:

(27) (...) どこからともなく [約二字分空白] 番の声があがりました。 (...)

(...) doko kara tomo naku (jaku nidžibun kúhaku) **ban** no koe ga agarimašita. (...)

(...) *Najednou někdo z ničeho nic začal zpívat Blíž k tobě, Bože můj, tu známou pohřební píseň. (...)*

Pro rozkódování chybějících zhruba dvou znaků se musíme zaměřit jednak na promluvu, do níž tato věta zapadá, za druhé poté na tehdejší události v reálném světě. Postava mladého muže v rámci zevrubného monologu líčí události, které vedly ke smrti jeho a obou sourozenců. Stručně řečeno byl s dětmi zrovna na cestě lodí plavící se s nejvyšší pravděpodobností z Ameriky do Japonska, když v tom jejich plavidlo narazilo do ledovce skrytého v mlze a začalo se pomalu, ale jistě potápět. A právě v tu chvíli začali lidé na palubě každý ve svém jazyce zpívat jakousi duchovní píseň, jejíž název se ovšem v textu nezachoval.

Povahu dané skladby můžeme určit s jistotou, neboť zvýrazněný znak znamená „pořadí“, a tudíž chybějící text musí vyjadřovat nějaké číslo. V japonských kancionálech byly totiž písně řazeny dle svého pořadí, kupříkladu „25. chvalozpěv“, „50. žalozpěv“ atd. Podle čeho je ovšem možné určit, o jakou píseň se jedná v tomto díle? Zde je třeba zaměřit se na historickou událost z počátku 20. století, jež prostřednictvím médií obletěla doslova celý svět. Řeč je o Titanicu, který se v roce 1912 potopil za stejných okolností jako blíže neurčená loď v *Noci na galaktické železnici*. Mijazawu tato událost, o níž se dozvěděl z novin, zaujala natolik, že ji o několik let později takto zakomponoval do svého posledního díla. Tím jsme ovšem stále nenalezli řešení záhady chybějícího názvu písně. K tomu se budeme muset zaměřit na mýty, jimiž byl tento zaoceánský parník opředen. Konkrétně na pověst o lodním orchestru, který hrál údajně až do poslední chvíle. Jeho poslední písní měla být právě pohřební píseň Blíž k tobě, Bože můj, jež má v japonských křesťanských zpěvnících číslo 320.

Neville a Quirk tento detail ze svých překladů zcela vypustily pouze na základě chybějícího čísla v rukopisu, což je jistě škoda, neboť se dle mého názoru jedná o jednu z nejemotivnějších pasáží tohoto díla. Jedná se o pomyslnou třešničku na dortu, elegantní tečku za celou scénou, bez níž tento úsek vyzní poněkud do ztracena.

Poslední z chybějících částí díla je zdaleka nejmarkantnější, neboť se v deváté a zároveň poslední kapitole *Noci na galaktické železnici* z rukopisu nedochovala minimálně celá jedna stránka textu:

(28) 「ああ、ここはケンタウルの村だよ。」カムパネルラがすぐ云いました。

[以下原稿一枚?なし]

„Á, koko wa kentauru no mura da jo.“ Kamupanerura ga sugu iimašita. (Ika genkó ičimai ? naši)

„Jojo, projíždíme ted' kolem Kentaurí vesnice,“ odvětil pohotově Campanella.

Galaktický expres projíždí napříč Mléčnou dráhou a postupně navštěvuje jedno souhvězdí za druhým. Kentaurí vesnice, jak již její název napovídá, měla s nejvyšší pravděpodobností líčit souhvězdí Kentaura a dost možná také osvětlit původ či účel svátku Mléčné dráhy, o němž se hovoří na začátku celého díla. Čtvrtá kapitola nese název „Noc ve znamení Kentaura“ a po ulicích pobíhající děti si propěvují: „Hej, dej nám vláhu, Kentaure.“ Z tohoto popěvku by se dalo odhadovat, že jsou slavnosti úzce spojené s roční dobou, kdy příliš neprší, a proto lidé prosí vyšší moc o déšť kvůli úrodě. Náboženské slavnosti tohoto typu ostatně nebyly Japoncům vůbec cizí ještě přibližně dvě staletí nazpět a v neduchovní formě se po celém Japonsku pořádají dodnes. I přesto, že jsem v úvodu této práce po analýze fikčního světa *Noci na galaktické železnici* došel k závěru, že ho nelze úplně ztotožnit s žádnou reálnou kulturou, japonské zvyklosti a obyčeje se do něj chtě nechtě kvůli autorově národnosti vkradly v poměrně hojném množství. Toto všechno jsou však pouze domněnky. Stránky, jež by tajemství ztraceného textu mohly uspokojivě objasnit, jsou již navždy ztraceny, a nám tedy nezbývá než teoretizovat.

4.6 Autorská slova

Kendži Mijazawa v rámci své poezie i prózy věnoval světu několik unikátních slov. Některá z nich představovala pouze umělecká synonyma pro již existující věci, avšak právě v případě *Noci na galaktické železnici* vytvořil Mijazawa spolu s novými slovy i – minimálně dle mého názoru – zcela nové reálie. Řeč je zde kupříkladu o samotném názvu páté kapitoly, který jsem do češtiny převedl jako „Nebeský sloup“. Ve zdrojovém textu stojí velice nejasný termín *tenkirin*,⁴⁶ o jehož pravé podobě se

⁴⁶ V originále 天気輪

dodnes vedou spory. Při letném průzkumu lze narazit na dvě hlavní teorie původu této reálie. První z nich mluví o tom, že Mijazawa vycházel z termínu *gošóguruma*,⁴⁷ který se do češtiny překládá například jako „sloup s kolem osudu“. Jak lze tedy z překladu vyčíst, jedná se o kamenné sloupy různých velikosti, v jejichž horní části je zasazeno kamenné kolo. Tyto monumenty buddhistického původu se vyskytují v okolí hřbitovů a buddhistických chrámů, což pro mě představovalo první problém, když jsem stíral informace potřebné pro překlad slova *tenkirin*. Sice se bezpochyby taktéž jedná o sloup, ovšem ten Mijazawův se v příběhu nachází uprostřed kopce u pastvin za městem, tudíž daleko od jakéhokoliv chrámu či hřbitova. Pro překlad jsem tedy zvolil jiný postup, od buddhistického kulturního pozadí jsem se ovšem příliš nevzdálil. Druhá hlavní teorie totiž staví do role předobrazu této autorské reálie další z buddhistických monumentů, kamennou pětistupňovou pagodu *gorintó*. Tuto hypotézu podporuje i japonská literární badatelka Jošiko Nišida, jež se ve svých pracích zaměřuje na pohádky. S kolektivem dalších autorů v roce 2003 vydala knihu *Mijazawa Kendži: „Ginga tecudó no joru“ o jomu*, jejíž titul lze volně přeložit jako „Jak číst *Noc na galaktické železnici*“, v níž se k této problematice píše následující:

„Je to ten *tenkirin*, o němž se mluví v básni ‚Bjógiši (2)‘ zahrnuté ve sbírce ‚Bungo šikó ippjaku hen‘, kterou dal dohromady na samém sklonku svého života. V pracovní verzi této básně stálo ‚Zakuckaný sejdu z kopce / a tam *gorintó* hledí na obzor‘. Jedná se o báseň, v níž se hojně odrážely Kendžiho dojmy z návštěvy *Gorintóge*, kterou absolvoval 24. 3. 1924. Mám tedy za to, že předlohou se mu stalo právě *gorintó*.“⁴⁸

Poměrně s jistotou tedy můžeme spojit výrazy *tenkirin* a *gorintó* primárně proto, že dva výše citované verše ve finální verzi zní: „あえぎてくれば丘のひら／地平をのぞむ天気輪“,⁴⁹ tedy: „Zakuckán vyšplhám na kopec / a tam *tenkirin* hledí na obzor.“ Ve výsledku ovšem paradoxně není v kontextu této básně ani *Noci na galaktické železnici* vůbec směřodonné, z čeho tato reálie původně vychází. Chtěl-li by totiž Mijazawa, aby si čtenář při přečtení tohoto slova vybavil právě *gorintó*,

⁴⁷ Nebo také *džizóguruma*.

⁴⁸ NIŠIDA, Jošiko, sest. *Mijazawa Kendži „Ginga tecudó no joru“ o jomu*. 1. vyd. Ósaka: Sógensa, 2003. ISBN 4422930389.

V originále: 「それは、最晩年に描かれた「文語詩稿一百編」に含まれる「病技師（二）」 [...] の「天気輪」である。下書稿では「あへぎて丘をおり／地平をのぞむ五輪塔」となっていた。賢治は1924年3月24日の日付で五輪峠を訪れた時の印象を詩に書き留めている [...] が、それがもとになっていると思われる。」

⁴⁹ MIJAZAWA, Kendži. *Bjógiši (2)* in *Šinšú Mijazawa Kendži zenšú*. Tokio: Čikuma šobó, 1980. ISBN 4480702067.

nenahrazoval by ho svým autorským slovem. Osobně se domnívám, že jeho autorským záměrem bylo podnítit v člověku jeho vlastní fantazii a všeobecně dodat fikčnímu světu svého díla snovou atmosféru a jistou tajemnost. Z toho důvodu tedy nemá žádný smysl pít se v rámci překladu po předobrazu daného slova, správný překladatelský postup je v tomto případě taktéž tvorba nové realie.

Vzhledem k tomu, že primárními způsoby slovo tvorby jsou v češtině konverze a derivace, nelze vytvořit nové slovo tak, aby nepůsobilo v cílovém textu rušivě. Navíc by v takovém případě mohl mít český čtenář na rozdíl od toho japonského problém s pochopením daného nového slova. V japonštině mají autoři při popouštění uzdy své imaginaci všeobecně zjednodušenou situaci, protože mohou díky použití ideogramů přirozeně spojovat libovolné jednotlivé znaky a vytvářet tak jakékoliv nové lexémy. Výsledné slovo přitom nebude působit nijak rušivě, neboť si čtenář dle znalosti jednotlivých komponentů odvodí jeho význam. Z toho důvodu jsem se rozhodl založit svůj překlad právě na jednotlivých znacích slovíčka *tenkirin* a stejně jako například Joseph Sigrist a D. M. Stroud⁵⁰ jsem tak nakonec došel k „nebeskému sloupu“. V kontextu tohoto díla je totiž nejdůležitější zachovat atmosféru, kterou by jakékoliv konkrétní určení zničilo. Tuto hypotézu navíc podporuje i fakt, že Mijazawa danou „konstrukci“ nepopsal přímo, pouze očima mladého chlapce Giovanniho vylíčil, jak začala zářit a zvětšovat se.

Překladem definovat podobu *tenkirinu* tedy stručně řečeno znamená připravit ho o jeho fantasknost, která je v tomto případě naprosto esenciální. Stejně tak osobně nesouhlasím s tím, aby se do překladu tohoto autorského slova zahrnovalo slovo „počasí“, jak to například udělal Quirk. První dva znaky (*tenki*) sice izolovaně znamenají „počasí“, podle mě je ovšem třeba o tomto slově uvažovat na základě umělecké metafory. „Počasí“ je z tohoto hlediska termín příliš konkrétní a v kontextu Mijazawovy práce s jazykem vysoce nepravděpodobný.

Druhým unikátním slovem, které se v *Noci na galaktické železnici* objevuje, je hojně využívaný termín *sankakuhjó*,⁵¹ který stručně řečeno označuje měřičské či také triangulační věže. Dnešnímu čtenáři již poměrně neznámé stavby napomáhaly primárně při zeměměřičských pracích, tvorbě map a do jisté míry i v rámci meteorologie. Jednalo

⁵⁰ „Pillar of Heaven“, viz MIYAZAWA, Kenji. *Milky Way railroad*. Translated by Joseph Sigrist and D.M. Stroud. Berkeley, Calif: Stone Bridge Press, 2007. ISBN 1933330406.

⁵¹ V originále 三角標

se většinou o dřevěné věže, jež dohromady tvořily rozsáhlé sítě, za jejichž pomoci mimo jiné probíhaly trigonometrické výpočty. Tyto rozsáhlé systémy využívané hlavně v lesích a oblastech se ztíženou viditelností lze najít všude po celém světě včetně Japonska, kde je Mijazawa jakožto milovník přírody a horských túr musel vídat velice často.

Znovu se však podobně jako u předchozího *tenkirinu* nesmíme nechat ovlivnit tím, že známe předobraz této autorské reálie. *Sankakuhjó* ve fikčním světě *Noci na galaktické železnici* fungují prakticky čistě jako signalizační body, které zjednodušují orientaci na cestě po Mléčné dráze. Jako předlohy některých těchto staveb Mijazawovi posloužily kupříkladu výrazně zářící hvězdy. Stejně jako tomu bylo u předchozího autorského slova, i zde by přisouzením konkrétní podoby došlo ke ztrátě nepostradatelné součásti atmosféry, a čtenář by tak byl „ochuzen“ o možnost vlastní interpretace a imaginace. Z toho důvodu jsem pro svůj překlad zvolil „jehlanovitou věž“, která neevokuje žádné konkrétní vzezření a popisuje pouze vnější podobu této stavby, nikoliv její původní funkci, již ostatně v kontextu tohoto díla ani neplní.

Posledním unikátním autorským výtvořem v tomto díle je neoddiskutovatelně i Mijazawova Poutníková hvězdná píseň, jež se zde sice neobjevuje ve svém plném rozsahu, i přesto se však dle mého názoru jedná o velice zásadní součást autorem vytvořeného fikčního světa. Poprvé se objevila v jeho povídce „Hvězdy dvojčata“ (Futago no hoši) a od té doby ji několikrát použil ve svých dalších dílech nejen Mijazawa, ale pronikla i do nepřeberného množství výtvořů japonské populární kultury od hrané kinematografie přes tu animovanou až ke hrám. Japonští umělci ji do svých děl zahrnují dodnes, což je názornou ukázkou toho, jaké oblíbenosti se tento autor u svých krajanů těší.

V originále se jedná o „Hošimeguri no uta“, tedy doslova „píseň o obcházení hvězd“, a její text zní následovně:

Rudé oko štíra

rozepjatá orla křídla

modré oko psíka

a svlečená kůže zářícího hada.

Orion ve výšinách zpívá

a dává nám rosu s jinovatkou,

Andromeda zamlžená

vypadá jako rybí ústa.

Pětkrát na sever

Velká medvědice natáhla nohu,

tam nad hlavou Malého vozu

končí naše hvězdná pout'.⁵²

Jak lze z textu vyčíst, jedná se o výlet po západní a východní noční obloze. Začíná v souhvězdí Štíra, pokračuje souhvězdím Orla a Hada, poté dojde ke skoku do souhvězdí Malého psa, odkud už pokračujeme do známého souhvězdí Orionu a následně i Andromedy. Celá cesta pak vrcholí návštěvou Velké medvědice, což je souhvězdí v našem kulturním prostředí známější pod názvem Velký vůz, a Malého vozu, kde následně končí u Polárky, jež se skví právě nad „hlavou“ tohoto souhvězdí.

Při překladu názvu písně jsem vycházel primárně z jejího obsahu, nikoliv z jejího originálního jména. Hlavním záměrem bylo vytvořit název, který by tuto skladbu vystihoval a zároveň zachoval její atmosféru i pro čtenáře *Noci na galaktické železnici*, kde se nevyskytuje v celém svém rozsahu, nýbrž je několikrát odkazováno právě pouze k jejímu názvu. Cílem tedy bylo vytvořit název, který by ve čtenáři neevokoval pouze jakýsi generický popěvek, ale píseň, která svou samotnou podstatou koresponduje s příběhem ústředního díla Kendžiho Mijazawy.

4.7 Přímá řeč

V *Noci na galaktické železnici* vystupuje několik hlavních a několik vedlejších postav, jež se vyjadřují prostřednictvím přímé řeči. Při překladu je přitom důležité dávat pozor na styl, jakým promlouvají. Oproti češtině, jejíž zdvořilostní systém se skládá více či méně pouze z tykání a vykání, je to s japonštinou v tomto ohledu poněkud složitější. Naopak na poli morfologických změn v rámci hovorového jazyka se čeština

⁵² MIJAZAWA, Kendži. Hošimeguri no uta in *Šin kóhon Mijazawa Kendži zenšú*. Tokio: Čikuma šobó, 1996. ISBN 4480728260.

V originále: あかいめだまの さそり / ひろげた 鷲の つばさ / あをいめだまの 小いぬ、 / ひかりのへびの とぐろ。 / オリオンは高く うたひ / つゆとしもとを おとす、 / アンドロメダの くもは / さかなのくちの かたち。 / 大ぐまのあしを きたに / 五つのばした ところ。 / 小熊の ひたいの うへは / そらのめぐりの めあて。

s japonštinou tolik neliší. Chceme-li tedy důsledně převést přímou řeč ze zdrojového do cílového jazyka, je třeba dávat pozor nejen na použitou zdvořilost, ale také na stupeň hovorovosti, přičemž obojí se v japonském jazyce projevuje jak na poli morfologickém, tak syntaktickém a lexikologickém.

V této podkapitole se pokusím zanalyzovat promluvy pokud možno všech vystupujících postav, které v příběhu promluvily, poukázat na specifika jejich projevu a způsob, jakým se tyto jejich charakteristické rysy řeči odráží v mém překladu.

4.7.1 Specifika japonského zdvořilostního systému v rámci mluvených textů

Výše jsem se již zmiňoval o extenzivním systému japonské zdvořilosti, jež se pravděpodobně vyvinula v závislosti na konfuciánském rozvrstvení společnosti. Jako taková se každá promluva v japonském jazyce dá analyzovat na základě použitého lexika, koncovek a případně i koncových partikulí a lze ji posléze poměrně přesně zasadit na příslušné místo na pomyslném „zdvořilostním žebříčku“. Nejenže nám tato informace určí, kdo komu vykává či tyká, ale zároveň nám pomůže rozpoznat i autora dané promluvy, jak jsme se ostatně už přesvědčili výše.

Všeobecně lze tento zdvořilostní systém rozdělit na dva hlavní styly – důvěrný a zdvořilý. Každý z nich se vyznačuje užitím jiných gramatických koncovek a odráží jiné mezilidské vztahy. Zároveň je možné hovořit v důvěrném stylu a přitom do promluvy zakomponovat určité hovorové morfologické prvky. Jejich užití se nevylučuje ani při použití zdvořilého stylu. Styl odlišuje čistě společenský vztah mezi mluvčím a posluchačem, kdežto hovorovost zahrnuje například krácení zejména gramatické části slovní zásoby v proudu řeči, a odráží tak často spíše způsob vyjadřování dané osoby, či v tomto případě postavy. Zde vidím velice zásadní rozdíl oproti češtině, kde není míchání hovorové řeči do vykání vůbec žádoucí, zatímco v japonštině nepředstavuje toto mísení žádný problém:

(29) 私のせいではないのです。

Wataši no sei **dewanai no** desu.

To není moje chyba.

(30) 私のせいじゃないんです。

Wataši no sei **džanaindesu**.

To není moje chyba.

Obě dvě věty (29, 30) vyjadřují identickou informaci a rozdíl v jejich použití je minimální. První větu (29), jež je napsána ve zdvořilé japonštině bez užití hovorového krácení slov, by mluvčí použil kupříkladu v případě, kdy by se s daným posluchačem vůbec neznal, nebo za předpokladu, že by se jednalo o kratší známost. Druhá věta (30) je na stejné zdvořilostní úrovni, ovšem stažené tvary vyznačených slov indikují, že se mluvčí s posluchačem zná již delší dobu.⁵³

Na onom pomyslném „zdvořilostním žebříčku“ poté nad řečí zdvořilou stojí ještě takzvaná řeč uctivá, která v dnešní době dělá mnohdy problémy i samotným rodilým mluvčím. Jedná se o velice složitou kombinaci morfologických a lexikálních struktur, s jejíž pomocí probíhá na základě sociálního statusu „snižování“ níže postavené osoby (tedy mluvčího a osob jemu blízkým) a zároveň „zvyšování“ výše postavené osoby (tedy posluchače či osob jemu blízkým).

Je třeba dávat pozor i na užití koncových partikulí, jež jsou v drtivé většině případů expresivní a vyskytují se zejména v hovoru lidí, kteří se znají důvěrněji. V neposlední řadě musím upozornit i na systém japonských honorifik, což je specifická skupina přípon, které se napojují k vlastním jménům v závislosti na mezilidských vztazích i společenském postavení.

Závěrem je poté ještě záhodno několika slovy zmínit i poměrně složitý systém japonských osobních zájmen, který byl sice v posledních letech značně zredukován, ovšem ve starší literatuře a zároveň i v současné zábavné literatuře, která záměrně používá starší řeč, se jich objevuje takřka nepřeborné množství. Zájmeno *wataši* je prakticky jediné neutrální zájmeno pro vyjádření první osoby, všechna ostatní se pojí s některým ze zdvořilostních stylů nebo buďto ženskou, či mužskou řečí.

4.7.2 Vedlejší postavy

Nejdříve se jednotně zaměřím na všechny postavy, jimž Mijazawa ve svém díle věnoval pouze několik málo řádků.

⁵³ V Japonsku, kde celá společnost ještě stále stojí na poměrně zkostnatělých společenských základech, není neobvyklé, když vůči sobě lidé používají zdvořilý styl i po takové době, po níž bychom je v naší společnosti vnímali jako dobré kamarády. V rámci japonské kultury totiž existuje pro sblížení a mezilidské vztahy mnohem více takřkajíc nepsaných pravidel.

Noc na galaktické železnici začíná výkladem postavy pana učitele, jenž je zároveň prvním adeptem pro mou analýzu. Jeho promluvy jsou v ohledu k výše zmíněným kombinačním možnostem japonštiny poměrně zajímavé, neboť se v nich mísí klasická hovorově zdvořilá řeč s jistými projevy řeči uctivé. V příběhu lze tudíž nalézt věty typu:

(31) 「ではみなさんは、そういうふうには川だと云われたり、乳の流れたあとだと云われたりしていたこのぼんやりと白いものがほんとうは何かご承知ですか。」

„Dewa **minasan** wa, só iu fú ni kawa da to iwaretari, čiči no nagareta ato da to iwaretari šiteita kono bonjari to široi mono ga hontó wa nanika **gozondži desu ka**.“

„*Tak, děti, ví někdo, z čeho je tahle táhlá bílá skvrna, co vypadá jako mléčná řeka?*“

Na konci zvýrazněné sloveso *gošóci desu ka* je skromným synonymem slovesa *širu*, jež do češtiny překládáme jako „vědět“. Neznamená to ovšem, že by pan učitel před svými žáky snižoval sebe, nýbrž tak činí právě s nimi. Sloveso se totiž vždy pojí jen s jedním hlavním tématem podobně jako v češtině s podmětem. V tomto případě je tímto tématem na začátku věty zvýrazněné slovo *minasan*, což doslova znamená „všichni“ a často se užívá pro oslovení větší skupiny lidí. I přesto, že o tomto úkonu mluvím jako o „snižování“, nejedná se o snižování v pejorativním slova smyslu. Je to jednoduše řečeno zaužívaná součást japonského zdvořilostního systému, kterou rodilí mluvčí vnímají jako naprostou samozřejmost a při vhodných příležitostech ji vůči jiným i vůči sobě na základě svého společenského postavení užívají.

Kromě této první věty však postava pana učitele dodržuje klasicky zdvořilý styl, jak jsem již zmiňoval. Podle následující příkladové věty navíc můžeme říct, že výše rozebírané užití skromné řeči představovalo pouze jakési ozvláštnění situace bez reálné funkce:

(32) 「ジョバンニさん。あなたはわかっているのでしょうか。」

„Džobanni-san. Anata wa **wakatteiru** no dešó.“

„*Giovanni, ty to určitě budeš vědět.*“

Pokud by totiž pan učitel používal vůči žákům skromný styl fixně, nepoužil by neutrální sloveso *wakaru*, jak je zvýrazněno ve zdrojovém textu, nýbrž jeho modifikovanou verzi.

Přestože je formálně užita řeč zdvořilá, do češtiny jsem se promluvy rozhodl přeložit jako tykání. V rámci japonského vzdělávacího systému totiž učitelé používají důvěrný styl pouze vůči dětem na prvním stupni základní školy, zatímco v tom českém je tato hranice velice individuální s tím, že se s vykáním studentům obvykle setkáváme nejdříve na střední škole. Vzhledem k tomu, že Giovanni podle všeho ještě věkově spadá na českou základní školu, bych proto vykání dozajista nevolil.

Ve druhé kapitole se nacházejí dvě krátké promluvy, které patří dvěma různým bezejmenným postavám. První z nich je pravděpodobně vedoucí tiskařské dílny:

(33) 「これだけ拾って行けるかね。」

„**Kore dake** hirotteikeru ka ne.“

„*To dokážeš nasázet, ne?*“

U překladu této krátké věty se lze opřít hned o několik různých záchytných bodů, co se použité zdvořilosti týče. Budeme-li postupovat od jejího začátku, za zvýrazněným *kore dake*, což doslova znamená „pouze tohle“, chybí příslušná partikule *o*. To je v rámci japonštiny považováno za projev hovorového jazyka. Dalším zvýrazněným slovem je sloveso *ikeru* („moci jít“), jež je zde použito v důvěrném stylu. Pokud bychom chtěli jít ještě o krůček dál, můžeme ještě říci, že v této pozici sloveso prošlo procesem gramatikalizace, a vyjadřuje tak pouze jakýsi „pohled do budoucna“. Pro tuto analýzu je ovšem relevantní pouze informace o stylu. Nakonec je ve zdrojovém textu vyznačena koncová partikule *ne*, jež je v publikaci *Japonština* definována následovně:

„Partikule používaná ve zdvořilém i důvěrném stylu. Vybízí partnera k pokračování v hovoru, ke schválení, konfirmaci výpovědi mluvčího (... , že?). Prodloužení slabiky, né, dodává výroku emotivní ráz věty zvolací, mluvčí vyjadřuje své překvapení, nadšení, apod.“⁵⁴

Ve výsledku se tedy jedná o důvěrně hovorový jazyk, který do češtiny nelze přirozeně převést jinak než běžným tykáním, neboť do tak krátké věty není možno zahrnout žádné hovorové lexikum tak, aby nevyznívalo nemístně.

Poněkud lépe je podobná situace řešitelná u druhé přímé řeči v této kapitole, rovněž pocházející z prostředí tiskařské dílny:

⁵⁴ BAREŠOVÁ, Ivona a Tereza NAKAYA. *Japonština*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2015. ISBN 978-80-244-4445-1.

(34) 「よう、虫めがね君、お早う。」

„**Jó, mušimegane-kun**, ohajó.“

„*Přeju dobrý ráno, ty naše malá lupó.*“

První zvýrazněné slovo *jó* bychom ve většině případů mohli přirovnat k řadě českých silně hovorových pozdravů ve stylu „zdar“, „čau“ a jiných. V japonském jazyce ovšem může kromě této základní funkce fungovat také jako jakési fatické slovo, jímž je možné kupříkladu mezi bližšími kamarády otevřít komunikační kanál. To je právě případ této promluvy, neboť ten „opravdový“ pozdrav je pronesen až na konci věty. Druhé zvýrazněné slovo, oslovení *mušimegane-kun*, jsem již analyzoval výše v podkapitole věnované kulturně zakotvenému lexiku. V tomto kontextu se jedná o projev sarkasmu, který je v japonštině jinak velice vzácný. Celkově se tedy také jedná o promluvu v důvěrně hovorovém jazyce, kvůli čemuž jsem v překladu zvolil tykání a zároveň i hovorový tvar přídavného jména „dobrý“.

Dále se ve čtvrté kapitole objevuje výsměšná promluva pronesená jedním ze spolužáků hlavního hrdiny:

(35) 「ジョバンニ、お父さんから、らっこの上着が来るよ。」

„Džobanni, otósan kara, rakko no uwagi ga **kuru jo**.“

„*Tak jak se, Giovanni, těšíš na tu vydří bundičku?*“

Zde je důležitý pouze konec věty, na kterém se nachází sloveso *kuru* („přijít“) v důvěrném stylu a koncová partikule *jo*. Ta je v publikaci *Japonština* definována následovně:

„Partikule používaná ve zdvořilém i důvěrném stylu. Zdůrazňuje a dotvrzuje stanovisko mluvčího. Obvykle ji překládáme důraznější intonací výpovědi. Používají ji muži i ženy.“⁵⁵

Vzhledem k tomu, že jsou mluvčí i posluchač přibližně ve stejném věku a ve výpovědi je užito důvěrného stylu, nepředstavuje tato věta při překladu do češtiny žádný problém – jedná se o obyčejné tykání.

⁵⁵ BAREŠOVÁ, Ivona a Tereza NAKAYA. *Japonština*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2015. ISBN 978-80-244-4445-1.

O několik řádků níže se poté dočkáme několika málo slov od postarší ženy v mlékárně:

(36) 「いま誰もいないでわかりません。あしたにしてください。」

„Ima taremo inaide **wakarimasen**. Ašita ni šitekudasai.“

„Už tu nikdo není a já se v tom nevyznám. Přijďte zítra.“

U těchto dvou vět se poprvé setkáváme se zdvořilým stylem, který se u japonských sloves všeobecně projevuje užitím přípony *masu* pro kladné věty a *masen* pro ty záporné. V tomto konkrétním případě se tedy jedná o příponu zápornou. Zároveň ve druhé větě můžeme sledovat příponu *kudasai*, jež napojením na sloveso vytváří zdvořilý rozkaz. Promluva je tedy čistě zdvořilá, v cílovém textu jsem tudíž použil vykání.

Kvůli další vedlejší postavě musíme přeskočit až na konec sedmé kapitoly, ve které se hlavní hrdina setkává s roztržitým profesorem archeologie:

(37) 「そのその突起を壊さないように。スコープを使いたまえ、スコープを。おっと、もう少し遠くから掘って。いけない、いけない。なぜそんな乱暴をするんだ。」

„Soko no sono tokki o **kowasanai jó ni**. Sukópu o **cukaitamae**, **sukópu o**. Otto, mo sukoši tóku kara **hotte**. **Ikenai**, ikenai. Naze sonna ranbó o **surunda**.“

„Pozor, ať tu kost nezlomíte. Nejdřív si na to vezměte lopatku. Lopatku, povídám! A na tohle taky pozor, kopejte trochu dál. Ale ne, co to zas tropíte? Proč s tím musíte tak třískat?“

V tomto případě se při převodu do češtiny nejednalo o rozhodování mezi tykáním a vykáním, neboť tato postava mluví ke svým pomocníkům, takže používá množné číslo. I přesto však lze podle zvýrazněných slov a úseků identifikovat styl promluvy a rozhodnout, zdali se jedná o spisovnou či hovorovou přímou řeč. Na konci prvního vyznačeného celku, jenž začíná slovesem v záporu *kowasanai* („nerozbít“), vidíme konstrukci *jó ni*, která doslova znamená „jako (předcházející slovo)“. Takto napojená na sloveso z něj poté vytváří neutrální příkaz. O poznání zajímavější je následně další zvýrazněné sloveso *cukaitamae* („použijte“), z něhož je pomocí přípony *tamae* vytvořen velice zdvořilý a dnes již archaický rozkaz. Po obou těchto projevech zdvořilé a uctivé řeči však přichází zopakování předmětu dané věty (třetí zvýrazněná

část *sukópu o*, tedy „lopatku“), což je zase jasný indikátor hovorového projevu. V následující větě se do profesora monologu začíná vkrádat i důvěrný styl v podobě strohého rozkazu u čtvrtého zvýrazněného slova *hotte* („hrabat“). Důvěrně řečeno je i následující zvýrazněné *ikenai* („takhle to nepůjde“ a podobné), načež je celý monolog zakončen hovorově důvěrnou konstrukcí *surunda* („dělat“).

Z tohoto postupného snižování zdvořilosti a zvýšeného užití hovorových prvků lze poměrně přesně pozorovat, jak postava profesora pomalu, avšak jistě ztrácí se svými pomocníky trpělivost. Navíc je také třeba brát v úvahu i stáří *Noci na galaktické železnici*. Mijazawa často používá uctivou řeč i v případech, kde by se v dnešní době neobjevila – ne snad proto, že by se daná postava chovala extrémně uctivě, nýbrž proto, že se tak v jeho době prostě mluvilo. Japonský zdvořilostní systém pouze prošel za posledních sto let podobně jako ten český jistým uvolněním.

Z těchto důvodů jsem řeč této postavy do češtiny převedl více či méně neutrálně s občasným užitím hovorového lexika, neboť i v následujícím rozhovoru hlavního hrdiny s jeho přítelem používá postava profesora prvky hovorového jazyka.

Na začátku deváté kapitoly se poté krátce setkáváme s postavou průvodčího, jehož mluva je identifikovatelná velice jednoduše:

(38) 「切符を拝見いたします。」

„Kippi o **haiken itašimasu**.“

„*Kontrola jízdenek!*“

I v našem kulturním prostředí často slýcháme heslo: „Náš zákazník, náš pán.“ Pro Japonce toto pořekadlo dalece přesahuje hranice pouhého hesla a nebylo by příliš nadnesené říci, že se v jejich očích jedná takřka o jakýsi pomyslný zákon, kterému přizpůsobují nejen své chování, ale primárně i svůj mluvený projev. Typický zaměstnanec v sektoru služeb tedy pochopitelně při každé příležitosti snižuje sám sebe a vyzdvihuje zákazníka. Výše uvedená promluva tento vztah přesně odráží, průvodčí totiž používá složené sloveso *haiken itašimasu* místo neutrálního *mimasu* („vidět“). V japonském vlaku se tedy doslova můžete při kontrole jízdenek dočkat uctivě pronesené věty: „Podívám se na vaše jízdenky.“

Tuto přímou řeč jsem sice přeložil volně na základě významu jako žádost o předložení jízdenek, pokud by se ovšem v příběhu vyskytovala delší souvislá

promluva, použité japonské lexikum by se do češtiny promítlo vykáním a použitím uctivé slovní zásoby.

Téměř ke konci celého díla potom nalezneme v rámci vyprávění postavy mladé dívky Kaoru zajímavou štíří promluvu, kterou zde rozeberu na základě dvou ukázkových úseků:

(39) ああ、わたしはいままでいくつのものの命をとったかわからない、そしてその私がこんどいたちにとられようとしたときはあんなに一生けん命にげた。

Á, wataši wa ima made ikucu no mono no inoči o totta ka **wakaranai**, sošite sono wataši ga kondo itači ni torarejō to šita toki wa anna ni iššókenmei **nigeta**.

Ach, už ani nevím, kolik životů jsem až doted' ukončil, a i přesto jsem se tak sobecky snažil zachránit ten svůj.

Obě dvě zvýrazněná slovesa jsou v tomto případě použita v důvěrném tvaru s tím, že tato přímá řeč neobsahuje žádné příznakové lexikum. Proto jsem tuto větu i do češtiny převedl neutrálně, neboť vykání či tykání nemá v češtině na výpověď v první osobě žádný vliv.

Styl se však razantně změní, jakmile začne štír mluvit o někom jiném, než je on sám:

(40) どうか神さま。私の心をごらん下さい。こんなにむなしく命をすてずどうかこの次にはまことのみんなの幸のために私のからだをおつかい下さい。

Dóka **kami-sama**. Wataši no kokoro o **gorankudasai**. Konna ni munašiku inoči o sutezu dóka kono cugi niwa makoto no minna no saiwai no tame ni wataši no karada o **ocukaikudasai**.

Ó, Bože, snažně tě prosím, nahlédni do mého srdce. Nenech moje bytí v příštím životě přijít takto vniveč a použij mé tělo k opravdovému štěstí všech živých bytostí!

Ve chvíli, kdy štír poprvé odkáže k Bohu, automaticky začne užívat nejzdvořilejší stupeň promluvy, jaký je v japonštině možný. V případě prvního zvýrazněného slova *kami*, které samo o sobě znamená „božstvo“, si navíc můžeme všimnout připojení nejuctivějšího honorifika *sama*, jež v japonském kontextu dělá z polyteistického boha či božstva jediného Boha, jakého známe například z křesťanské tradice. Následující sloveso v rozkazovacím způsobu *goran kudasai* je poté synonymem

neutrálního *mitekudasai*, tedy „podívejte se, prosím“, kdežto poslední *ocukai kudasai* představuje uctivou alternativu pro *cukattekudasai* („použijte, prosím“).

Z toho důvodu se tato část monologu (40) s tou předchozí (39) stylově rozchází i přesto, že se jedná pouze o několik málo vět. V první části totiž štir promlouvá sám k sobě, zatímco ve druhé vyzývá a prosí Boha, aby ulehčil jeho svědomí.

S předposlední vedlejší postavou, která v díle promlouvá, se čtenář setká hned poté, co se hlavní postava Giovanni probudí na kopci, kde na začátku *Noci na galaktické železnici* „nastoupila“ na galaktický expres, a znovu jde navštívit městskou mlékárnu. Jedná se pravděpodobně o zemědělce z kravína, jenž se stará o dodávky mléka pro obyvatele města:

(41) 「ほんとうに、済みませんでした。今日はひるすぎうっかりしてこうしの柵をあけて置いたもんですから大将早速親牛のところへ行って半分ばかり呑んでしましましてね……」

„Hontó ni, **sumimasen dešita**. Kjó wa hirusugi **ukkari šite** kóši no saku o aketeoita **mondesu** kara daišósassoku ojaushi no tokoro e itte hanbunbakari **nondešimaimašite ne...**“

„Ještě jednou se moc omlouvám. V poledne jsem zapomněl zavřít branku u telete a to nenapadlo nic lepšího než vzít roha k mámě a vypít jí tak půlku všeho mlíka, který měla,“

Výše jsem se již u analýzy promluvy průvodčího ve vlaku zmiňoval o nepsaných zákonech zaměstnanců v sektoru služeb. Spadá sem poněkud nepřímou i tento případ, neboť chlapcova rodina je v podstatě zákazník, jenž si nejspíš mléko předplatil. V této přímé řeči se poté zemědělec jakožto dodavatel omlouvá za to, že v daný den Giovanniho domácnost své mléko nedostala. V rámci jeho výpovědi můžeme proto sledovat užití zdvořilého stylu, což je o stupínek nižší vyjádření zdvořilosti, než kterého se chlapec dočkal od průvodčího. Stále se nicméně na japonské poměry jedná o přijatelné jednání.

Hned nato je ovšem v promluvě této osoby znatelná poměrně vysoká míra hovorovosti, jak tomu napovídá druhé zvýrazněné slovo – sloveso onomatopoického původu *ukkari šite*. Onomatopoeie jsou všeobecně zvukomalebná slova, která se objevují pouze v důvěrném a zdvořilém stylu, do uctivé řeči kvůli své hovorovosti nepatří.

Ukkari samo o sobě znamená „omylem“, „bez rozmyslu“ či „nedbale“. Veškeré lexikum onomatopoického původu popisuje pocit, nikoliv konkrétní slovo. Z toho důvodu je vždy třeba takové případy překládat na základě kontextu a především volně, občas je dokonce nutné zvolit vypuštění, jako jsem to udělal u svého překladu, neboť podobný význam nese ostatní lexikum užitá v dané větě.

Hovorovost promluvy se dále projevuje i u následujícího zvýrazněného slova *mon*, což je zkrácená verze slova *mono*, tedy doslova „(neživá) věc“. V tomto konkrétním případě funguje ve větě pouze jako pomocné slovo. Omluva je sice zakončena slovesem v nadměrně zdvořilém stylu *nondešimaimašite* („vypilo“), avšak hned nato je věta zakončena koncovou partikulí *ne*, která je zde použita poněkud expresivněji.

Ze všech výše zmíněných důvodů jsem v rámci promluv této osoby sice zachoval vykání, ovšem na druhou stranu jsem v cílovém textu použil i hovorové varianty jinak spisovných slov.

Jako poslední vedlejší postava se v *Noci na galaktické železnici* objevuje na samém konci celého díla otec Giovanniho přítele Campanelly. Kromě jednoho povzdechnutí věnuje svou jedinou přímou řeč právě hlavní postavě:

(42) 「どうしたのかなあ。ぼくには一昨日大へん元気な便りがあったんだが。今日あたりもう着くころなんだが。船が遅れたんだな。ジョバンニさん。あした放課後みなさんとうちへ遊びに来てくださいね。」

„Dóšita no **kaná**. Boku niwa ototoi taihen genki na tajori ga **attanda** ga. Kjó atari mó cuku koro nanda ga. Fune ga okuretanda na. **Džobanni-san**. Ašita hókago **mina-san** to uči e asobi ni **kitekudasai** ne.“

„*To je divné, především mi od něj přišel hodně veselý dopis, ve kterém psal, že by měl dorazit někdy dneska. Jeho loď měla asi nějaké zpoždění. Zítřej k nám musíte všichni zajít na návštěvu.*“

Jeho promluva je všeobecně důvěrně hovorová. Hned první věta končí koncovou složenou partikulí *kana*, přičemž její poslední hláska je expresivně obohacena o kvantitu, tudíž se ve výsledku jedná o *kaná*. Ta vyjadřuje nejistotu a váhání. Všechny následující věty kromě té poslední, jež je svou drobnou změnou stylu poměrně zajímavá, poté končí na slovesa v důvěrných tvarech s hovorově staženou partikulí *no*,

viz kupříkladu druhý zvýrazněný úsek *attanda*, který by v plném znění měl vypadat jako *atta no da* („byl“).

Zlom ovšem přichází u třetího zvýrazněného slova, jež je pouhým oslovením hlavní postavy, tedy *Džobanni-san*. Zvláštní je zde právě použití neutrálně uctivého honorifika *san* v kontrastu se stylem zbytku promluvy této postavy. Čtenář by zde očekával buďto nějaké méně formální honorifikum, či rovnou jen samotné jméno bez jakékoliv zdvořilostní přípony. Toto použití je tudíž příznakové i na tehdejší dobu. Campanellův otec jakožto dospělý člověk samozřejmě nebude vůči chlapci, kterému je kolem 13 let, používat zdvořilé tvary sloves a uctivou řeč, ovšem na základě použitého honorifika lze říci, že ho nepovažuje za dítě. Poslední věta se poté stylově již odlišuje úplně, protože Campanellův otec nepromlouvá pouze k Giovannimu, ale k celé jeho rodině, jak je ostatně explicitně řečeno předposledním zvýrazněným slovem *minasan* („vy všichni“). Poslední zvýrazněné sloveso *kitekudasai* poté vyjadřuje zdvořilý rozkaz „přijďte, prosím“.

Z těchto důvodů jsem i přes důvěrné tvary sloves a hovorové zkracování partikulí, jež se v promluvě Campanellova otce vyskytují, nezahrnul do jeho řeči žádné hovorové lexikum nebo morfologické změny.

4.7.3 Giovanni

Hlavní postava Giovanni promlouvá ke čtenáři napříč celým dílem nejen prostřednictvím přímé řeči, ale zároveň i vnitřních monologů. Vzhledem ke svému věku nemluví se svými vrstevníky a povětšinou ani s postavami, s nimiž se setká na palubě galaktického expresu, zdvořilou řečí, nýbrž dává přednost důvěrným tvarům sloves. Zároveň jsou jeho přímé řeči protkané i hovorovými prvky.

(43) 「お母さんの牛乳は来ていないんだろうか。」

„**Okkasan** no gjúnjú wa **kiteinaindaró** ka.“

„*Mléko ještě nedonesli?*“

Důvěrnost a zároveň hovorovost se zde klasicky odráží ve slovesu *kiteinaindaró*, které je staženou formou konstrukce *kiteinai no daró* („asi nepřišlo“). V tomto případě se však nejedná o nejhovorovější variantu, v rámci té by se totiž vynechalo „i“ za slabikou „te“, takže by výsledný tvar zněl *kiteinai*. Lze tedy říci, že Giovanni mluví důvěrně hovorově, avšak ne do té míry, aby se v jeho promluvách v češtině

muselo extenzivně objevovat hovorové lexikum či morfologické změny. Za zmínku zde stojí i první slovo věty, které se v Mijazawově podání čte *okkasan* namísto spisovného *okásan* a v češtině znamená oslovení „mami“. V tomto případě se v díle odráží autorovo tóhocké nářečí, ovšem z toho důvodu, že se projevuje opravdu jenom v případě slova *okkasan*, jsem Giovanniho přímé řeči nikterak nářečně nemodifikoval.

Vyžaduje-li si to však situace, používá Giovanni i zdvořilou řeč, například hovoří-li se ženou v mlékárně:

(44) 「おっかさんが病気なんですから今晚でないと困るんです。」

„Okkasan ga bjóki **nandesu** kara konban denai to **komarundesu**.“

„Ale to mléko je pro moji nemocnou maminku. Potřeboval bych ho ještě dneska.“

Promluva stále obsahuje hovorové prvky, ovšem slovesa jsou převedena do zdvořilých tvarů. Tyto jemné sociální nuance do češtiny bohužel nelze převést v jejich úplnosti, neboť v našem jazyce formálně odlišujeme pouze vykání a tykání, které si vyžaduje reference ve druhé osobě. Oproti tomu japonština klade důraz na zdvořilost za každých okolností právě prostřednictvím specifických slovesných přípon. V takových případech dle mého názoru postačí, vyjadřují-li se tyto vztahy v českém jazyce příslušným typem lexika a morfologických změn. Tudíž například v tomto konkrétním případě se překladem použitá hovorovost se zdvořilostí vyváží a v cílovém textu se objeví stylově neutrální přímá řeč.

Na konci sedmé kapitoly dokonce Giovanni vyřkne i takto uctivou větu:

(45) 「ああ、ではわたくしどもは失礼いたします。」

„Á, dewa **watakušidomo** wa **šicurei itašimasu**.“

„Omluvte nás, ale budeme se s vámi už muset rozloučit.“

V rámci této promluvy se nevyskytuje jediný projev hovorové řeči, naopak je vysoce uctivá. První zvýrazněné slovo *watakušidomo* („my“) je kombinací osobního zájmena *watakuši* a poněkud knižnější plurálové přípony *domo*. *Watakuši* je jedno z mnoha osobních zájmen vyjadřujících první osobu, jež má ne náhodou velice blízko k zájmenu *wataši*. Obě zájmena vyjadřují identickou informaci s tím rozdílem, že *wataši* se dnes používá jako nejneutrálnější zájmeno pro obě pohlaví, zatímco *watakuši* je jeho skromná varianta, kterou člověk využije v případě, že chce v hovoru

s výše postaveným snížit sám sebe. V oficiálních situacích se k němu pak pro vytvoření množného čísla pojí v drtivé většině případů právě přípona *domo*. Pro srovnání Giovanni za normálních okolností používá ve většině kontextů neutrální mužské osobní zájmeno *boku*. Slovesný tvar *šicurei itašimasu* je pak taktéž skromným synonymem neutrálního sinojaponského slovesa *šicurei šimasu* („být nezdvořilý“).

Vzhledem k tomu, že čeština žádné skromné tvary sloves nezná, rozhodl jsem se absenci tohoto jevu v češtině vyvážit nadprůměrně vysokou zdvořilostí.

V rámci svých vnitřních monologů dokáže ovšem být i poměrně expresivní:

(46) けれどもカムパネルラなんかあんまりひどい、僕とっしょに汽車に乗っていながらまるであんな女の子とばかり談しているんだもの。僕はほんとうにつらい。

Keredomo Kamupanerura **nanka** anmari hidoi, boku to iššo ni kiša ni notteinagara maru de **anna onna no ko** to bakari hanašiteirundamono. Boku wa hontó ni curai.

A od toho Campanelly je to teda taky pěkně hnusný. Nastoupili jsme spolu a on se ted' furt baví jen s tou nánou. Srdce se mi svírá, až je mi z toho zle.

I přesto, že hovorové prvky jsou zde do značné míry potlačeny a slovesa jsou použita pouze v důvěrných tvarech, je na základě předchozího kontextu a zvýrazněných úseků možné s jistotou říci, že se chlapec nachází ve velice emotivním a nevyrovnaném rozpoložení a v kontrastu s ostatními svými výroky používá poměrně nevybíravou mluvu. První zvýrazněná konstrukce *nanka* je složená partikule, jež se pojí k podstatnému jménu či zájmenu a vyjadřuje pohrdání či vztek vůči této věci či osobě. V podobném duchu se potom nese i následující zvýrazněné slovní spojení *anna onna no ko*. To doslova znamená „taková holka“ s tím, že řekne-li se něco podobného v japonštině, Japonec takový výrok vnímá nezávisle na kontextu pejorativně.

Z těchto důvodů jsem v rámci Giovanniho „slabších chviliek“ volil kromě expresivnější slovní zásoby i morfologickou modifikaci přídavných jmen.

Podobně jsem řešil i scény, v rámci nichž prožívala hlavní postava silné návaly nadšení:

(47) 「空の工兵大隊だ。どうだ、鱒やなんかがまるでこんなになってはねあげられたねえ。僕こんな愉快的な旅はしたことない。いいねえ。」

„Sora no kóhei daitai da. Dó da, masu ja nanka ga maru de **konna ni** natte haneagerareta **né**. Boku **konna** jukai na tabi wa šita koto nai. Ii **né**.“

„*To je oddíl nebeských inženýrů! Viděli jste to? Ti pstruzi vyskočili snad až do oblak! Na takhle úžasném výletě jsem ještě nikdy nebyl! Fakt nikdy.*“

Kromě o kvantitu obohacených, a tedy expresivnějších verzí koncové partikule *ne* na konci druhé a poslední věty se chlapcovo nadšení promítá mimo jiné i v přehnaném užívání ukazovacího *konna* namísto plnohodnotných přídavných jmen a příslovčí, která ho v té chvíli vůbec nenapadají.

Všeobecně však je mluva hlavní postavy Giovanniho hovorově důvěrná s tím, že za normálních okolností nesahá po hrubém lexiku. Do češtiny jsou tedy jeho promluvy přeloženy vesměs stylově neutrálním jazykem.

4.7.4 Campanella

Campanella je Giovanniho podle všeho stejně starý spolužák a zároveň i nejlepší přítel, jenž hlavní postavu doprovází na palubě galaktického expresu od začátku až do samého konce. Poprvé se v díle dá do řeči na začátku šesté kapitoly, kdy se s Giovanniho setkávají na sedadlech řečeného expresu. Jeho styl řeči je vzhledem k téměř shodnému věku velice podobný až totožný s tím Giovanniho:

(48) 「銀河ステーションで、もらったんだ。君もらわなかったの。」

„Ginga sutéšon de, **morattanda**. **Kimi** morawanakatta no.“

„*Dali mi ji, když jsem nastoupil. Tys ji nedostal?*“

První zvýrazněné slovo znovu znázorňuje hovorovou důvěrnost, jedná se totiž o důvěrné sloveso se staženou partikulí *no* – *morattanda*. Velice zajímavé je ovšem druhé zvýrazněné slovíčko, které se čte jako *kimi* a patří mezi širokou plejádu osobních zájmen referujícím ke druhé osobě. Poměrně paradoxně se však nejedná o zájmeno stylově neutrální, nýbrž zájmeno, jež v dnešní době používáme při oslovení mladšího či všeobecně níže postaveného člověka. Za Mijazawova života však ještě nemělo striktně pouze tuto funkci, neboť jím neoslovuje pouze Campanella Giovanniho, ale i Giovanni Campanellu. Minimálně v díle tohoto autora je toto osobní zájmeno užíváno nepříznakově.

Na rozdíl od hlavní postavy Giovanniho se v *Noci na galaktické železnici* neobjevuje žádná promluva, v níž by jeho přítel Campanella byl podobně expresivní. Jeho vyjadřování je hovorově důvěrné, což se v češtině odráží neutrální slovní zásobou a pouze občasnou morfologickou modifikací přídavného jména.

4.7.5 Giovanniho matka

Tato postava se objevuje výhradně ve třetí kapitole, v rámci níž probíhá jeden dlouhý rozhovor mezi ní a jejím synem Giovanniem. Trpí blíže neurčenou, ovšem vážnou nemocí, kvůli níž se o ni musí Giovanni se svou starší sestrou starat.

(49) 「あああたしはゆっくりでいいんだからお前さきにおあがり、姉さんがね、トマトで何かこしらえてそこへ置いて行ったよ。」

„Á **ataši** wa jukkuri de **iinda** kara omae saki ni oogari, **nésan ga ne**, tomato de nanika koširaete soko e oiteitta **jo**.“

„*Mně teďka bohatě stačí takhle odpočívat. Nejdřív se pořádně najez. Tamhle tvoje sestra připravila něco z rajčat.*“

Tón její přímé řeči je nastaven již užitým osobním zájmenem, kterým je první zvýrazněné slovo *ataši*. Podobně jako jsem výše zmiňoval *watakuši* jakožto skromnou formu zájmena *wataši*, tohle je jeho hovorově ženská varianta. Postava matky navíc používá důvěrné tvary sloves s hovorovým krácením partikulí, jak jsem naznačil následující konstrukcí *iinda*. Její výroky jsou potom protkány jakousi hovorovou fragmentací informací, jíž lze docílit za pomoci partikule *ne*. Třetí zvýrazněné slovní spojení *onésan ga ne* bychom totiž úplně doslova přeložili přibližně jako: „A víš, tvoje starší sestra...“ Místo přímého zapojení sestry do věty je nejdříve „vypíchnuta“ jako téma následujícího sdělení a až teprve poté je řečeno, co vlastně udělala. Celá přímá řeč je potom zakončena expresivní koncovou partikulí *jo*.

V tomto duchu se nesou všechny výroky této postavy, tudíž je její řeč do českého jazyka převedena v neutrálním stylu bez nadměrně hovorové slovní zásoby a morfologických modifikací přídavných jmen.

4.7.6 Lovec ptactva

Na začátku osmé kapitoly na palubu galaktického expresu přistupuje postava bezejmenného lovce ptactva, jehož první větu jako byste vystřihli z učebnice etikety:

(50) 「ここへかけてもようございますか。」

„Koko e kaketemo **jógozaimasu** ka.“

„Můžu si přisednout, pánové?“

První zvýrazněná partikule se na utváření významu nijak neúčastní, ale i přesto stojí za zmínku, neboť v dnešní době již partikuli *e* v této pozici nenajdete. Dnes je ve významu označení nějakého místa v tomto kontextu použitelná pouze partikule *ni*. I v rámci moderní japonštiny je ovšem možné tyto dvě partikule zaměnit, ovšem pouze a jenom v případě, kdy uvozujeme místo ve smyslu cíle nějaké pohybové činnosti. Může tedy existovat jak věta „*Gakkó ni ikimasu.*“, tak i věta „*Gakkó e ikimasu.*“ a v obou případech půjde o gramaticky korektní výroky, jež říkají: „Jdu do školy.“ Toto použití nejen v *Noci na galaktické železnici*, ale i v ostatních *Mijazawových* dílech dokazuje, že ještě před sto lety bylo možné tyto dvě partikule zaměňovat ve všech funkcích, které dnes plní pouze partikule *ni*. Mnohem důležitější pro překlad je ovšem druhé zvýrazněné slovo *jógozaimasu*, což je nejuctivější možné synonymum spojení *ii desu*, tedy „dobrý“. Z toho důvodu jsem pro překlad do češtiny zvolil velice zdvořilou konstrukci, v níž jsem však použil hovorovější variantu slovesa „můžu“ místo „mohu“. K tomuto rozhodnutí jsem došel jednak na základě dalších promluv této postavy a jednak kvůli jinému náhledu na zdvořilostní systém, jak jsem se již rozepisoval výše.

Postava lovce ptactva tento styl mluvy udržuje jen několik prvních momentů. Postupně však začíná mluvit stále neformálněji:

(51) 「居ますとも、さっきから鳴いてまさあ。聞かなかったのですか。」

„Imasu **tomo**, sakki kara **naitemasá**. Kikanakatta no desu ka.“

„Těch je tu požehnaně. Už nějakou chvíli řvou jako splašený. Copak je neslyšíte?“

První zvýrazněný úsek označuje složenou koncovou partikuli *tomo*, která se používá pro zdůraznění řečené informace výhradně ve spojení se zdvořilými tvary sloves. Druhá zvýrazněná konstrukce je potom mnohem zajímavější. Lovec ptactva sice dodržuje zdvořilý styl a nekrátí partikule, ovšem označené *naitemasá* je velmi hovorová modifikace neutrálního slovesa *naiteimasu*. V jeho podání došlo k vypuštění hlásky „i“ za slabikou „te“ a navíc ke spojení původního slovesa s hovorovou koncovou partikulí *sa*, jež v těchto kontextech funguje podobně jako partikule *jo*. Z těchto důvodů

jsem ještě v rámci této promluvy zachoval v první a poslední větě neutrální slovní zásobu, ale v té prostřední jsem již použil hovorovou koncovku přídavného jména.

Pokračujeme-li ve čtení dál, řeč této postavy se ustálí přibližně na této úrovni:

(52) 「天の川の水あかりに、十日もつるして置くかね、そうでなけあ、砂に三四日うずめなけあいけないんだ。そうすると、水銀がみんな蒸発して、喰べられるようになるよ。」

„Ama no gawa no mizuakari ni, tóka mo curušteoku **kane**, só **denakeja**, suna ni san jokka **uzumenakejaikenainda**. Só suru to, suigin ga minna džóhacu šite, taberareru jó ni naru jo.“

„aby se taková volavka dala jíst, musí se nejdřív nechat tak na deset dní máčet v záři galaktický řeky. Bud' to, nebo je musíte na tři čtyři dny zahrabat do písku. Tak se z nich vypaří všechna rtuť a pak si už klidně můžete dávat do nosu.“

Zde již tato postava přešla do velice hovorového důvěrného stylu, který je navíc v tomto případě umocněn složenou koncovou partikulí *kane*, která vyjadřuje nejistotu. Nejznatelnější je ovšem tento markantní posun na základě zkracování celých slovesných konstrukcí. Druhé zvýrazněné sloveso zhruba přepsatelné jako *denakeja* v plném znění vypadá jako už tak hovorové *denakerja* a druhé *uzumenakejaikenda* by potom vypadalo jako *uzumenakerjaikenainda*. Jedná se v těchto případech o hovorové krácení již hovorových konstrukcí, což také patřičně zohledňuji i ve svém českém překladu použitím expresivní slovní zásoby a morfologických modifikací přídavných jmen.

4.7.7 Strážce majáku

Tato postava poprvé promlouvá v polovině osmé kapitoly, jen pár chvil poté, co do expresu přistupuje postava lovce ptactva. Hned jeho první delší přímá řeč stylově velice připomíná postavu lovce, již jsem analyzoval výše:

(53) (...) わたしあ、べらぼうめ、そんな苦情は、おれのところへ持って来たって仕方がねえや、ばさばさのマントを着て脚と口との途方もなく細い大将へやれって、斯う云ってやりましたがね、はっは。」

(...) **watašia**, berabó me, sonna kudzó, ora no toko e mottekita tte šikata ga **né ja**, basabasa no manto o kite aši to kuči to no tohó mo naku hosoi taišó e jare tte, kó itte**jarimašita** gane, hahha.“

(...) *Tak jim říkám, at' si ty svoje stížnosti strčej za klobouk, že já s tím stejně zmůžu houby. A pak jsem to završil tím, že si můžou zkusit stěžovat ptačímu kápovi. Tomu s dlouhým zobákem a s nohama jako tyčky, co je voháklej do třepetajícího se pláště. Haha, pěkně jsem jim to nandal.*“

Hned na začátku věty lze vidět *watašia*, což je v plném znění *wataši wa*. Partikule *wa* zde v proudu řeči splynula s osobním zájmenem *wataši*. To je projev velice silné hovorovosti. Stejně tak druhé zvýrazněné *né ja*, kde *né* je expresivní varianta koncové partikule *ne* a *ja* zase expresivnější varianta koncové partikule *jo*. Zajímavý je pak samotný konec této promluvy, neboť zvýrazněné *jarimašita* je sice sloveso ve zdvořilém tvaru, ovšem *jaru* je neuctivé synonymum slovesa *ageru* – vlastním významem „dát“, zde použité jako gramatický prvek. V běžném životě toto sloveso člověk použije většinou vůči zvířatům, mezi velice dobrými přáteli nebo v případě, že k někomu mluvíme z pozice moci. Mimo jiné se také jedná o projev hrubé řeči. Z těchto důvodů jsem pro tuto postavu v rámci tohoto monologu zvolil jak expresivní slovní zásobu, tak morfologicky upravené slovní tvary.

Na druhou stranu je však tato postava schopna mluvit i velice zdvořile:

(54) 「あなた方はどちらからいらっしゃったのですか。どうなすったのですか。」

„**Anatagata** wa **dočira** kara **iraššata** no desu ka. Dó **nasutta** no desu ka.“

„*Odkud ráčíte cestovat? A copak se vám vůbec stalo?*“

Všechny označené slovní tvary jsou prvky uctivé řeči. První *anatagata* je synonymem pro *anatatači* (množné číslo druhé osoby), další *dočira* nahrazuje *doko* („kde“), následuje *iraššatta* místo neutrálního *kimašita* („přijít“) a pouze poslední *nasutta* nahrazující sloveso *šita* („dělat“) není vyřčeno ve spisovném tvaru, který je *nasatta*. Jedná se zde o nářeční tvar, který v kontextu nejen celé věty, ale také autorovy doby vyloženě nenese příznak hovorovosti.

Všeobecně však postava strážce majáku používá hrubší slovní zásobu a její promluvy nesou velice silný příznak hovorovosti.

4.7.8 Mladý muž

Tato postava přistupuje do galaktického expresu spolu se dvěma svými svěřenci přibližně ve čtvrtině deváté kapitoly. Jedná se o přibližně 20letého věřícího vysokoškoláka, což se do značné míry odráží i na stylu jeho mluvy:

(55) 「(...) いや、ああ、ぼくたちはそらへ来たのだ。わたしたちは天へ行くのです。ごらんなさい。あのしるしは天上のしるしです。もうなんにもこわいことありません。わたくしたちは神さまに召されているのです。」

„(...) ija, á, **bokutači** wa sora e **kita no da**. **Watašitači** wa ten e **iku no desu**. **Gorannasai**. Ano širuši wa tendžó no širuši desu. Mó nannimo kowai koto arimasen. **Watakušitači** wa kami-sama ni **mesareteiru** no desu.“

„(...) *I když počkejte chvílku... My jsme dorazili do nebes! Jedeme do Nebe! Jen se podívej, tamhle je označení Ráje. Už se nemáš čeho bát, byli jsme všichni povoláni Hospodinem,*“

Jeho první přímá řeč je sice poměrně zmatená, ale to lze do jisté míry připsat faktu, že jsou to jeho první slova poté, co několik okamžiků předtím zemřel. První známkou je střídání osobních zájmen, jako první používá pro označení „my“ zájmeno *bokutači*, v rámci nějž klade důraz především na sebe, neboť *boku* jako takové spadá do mužské řeči. Hned v následující větě však přepíná na neutrální *watašitači*, kam už stejnou měrou zahrnuje i oba dva své svěřence. Skromné *watakušitači* v poslední větě pak vychází z faktu, že v ní mluví o Bohu. Podobně v první větě používá sloveso v důvěrném tvaru, kdežto od druhé dál již důsledně používá tvary zdvořilé. Třetí věta pak sestává pouze z výzvy *goran nasai*, což je zdvořilejší varianta *mitekudasai* – „podívejte se“. V poslední větě je pak ve spojení s Hospodinem užito uctivé sloveso *mesareteiru*.

Do češtiny toto počáteční zmatení bohužel nelze adekvátně převést, neboť se jedná pouze o drobné změny. Český systém zájmen je navíc ve všech osobách kromě té třetí neutrální. Z toho důvodu uznávám za vhodné přisoudit této postavě povětšinou neutrální, místy mírně zdvořilý styl knižnějšího rázu.

Další jeho promluvy lze ilustrovat kupříkladu na této:

(56) 「いいえ、汽車を追ってるんじゃないんですよ。獵をするか踊るかしてるんですよ。」

„Iie, kiša o otterudžanaindesu jo. Rjó o suru ka odoru ka šiterundesu jo.“

„Ale vůbec ne, on se nežene za námi. Bud' je na lovu, nebo jen tak tančí.“

Obě dvě slovesa jsou ve zdvořilém stylu, ale zároveň obsahují hovorové krácení. Je pouze logické i v kontextu českého jazyka, že ani člověk s vytříbenou mluvou v běžných hovorech nemluví takříkajíc „jako kniha“. Avšak v závislosti na osobnosti, vyjadřování a volbě lexika této postavy jsem ani v podobných případech nepoužíval v češtině hovorové lexikum či morfologické modifikace.

4.7.9 Kaoru

Kaoru je svěřenkou postavy mladého muže. Její mluva se vyznačuje především ženskou koncovou partikulí *wa*, jejíž použití je podobné partikuli *jo*, i když není zdaleka tak expresivní.

(57) 「あたし前になんべんもお母さんから聴いたわ。ちゃんと小さな水晶のお宮で二つならんでいるからきっとそうだわ。」

„**Ataši** mae ni nanben mo okásan kara **kiita wa**. Čanto čiisa na suišo no ogú de futacu narandeiru kara kitto só **da wa**.“

„Maminka nám o nich často vyprávěla,“ řekla Kaoru. „Musí to být ony, jsou celé z křišťálu a stojí takhle blízko u sebe. Přesně tak, jak nám je líčila!“

Podobně jako postava Giovanniho matky, tak i Kaoru pro označení sebe samé používá ženské osobní zájmeno *ataši*. Obě dvě věty navíc končí výše zmiňovanou koncovou partikulí *wa*. Použitá slovesa jsou v důvěrných tvarech a v promluvě se nevyskytuje žádné hovorové lexikum ani jiné hovorové prvky.

Všeobecně lze přímé řeči této postavy identifikovat jako stylově neutrální a inklinující ke zdvořilejšímu vyjadřování.

4.7.10 Tadaši

Druhý ze svěřenců postavy mladého muže a zároveň mladší bratr Kaoru. Přibližně 8letý chlapec, jehož styl mluvy plně odpovídá jeho věku.

(58) 「ああぼくいまお母さんの夢をみていたよ。お母さんがね立派な戸棚や本のあるところに居てね、ぼくの方を見て手をだしてにこにこにこにこわらったよ。
(...)]

„Á boku ima okásan no jume o **miteita jo**. Okásan **ga ne** rippa na todana ja hon no aru toko ni **ite ne**, boku no hó o mite te o dašite nikoniko nikoniko **waratta jo**. (...)“

„*Tedka se mi zdálo o mamince! Stála u velikánské knihovničky, natahovala ke mně ruku a moc hezky se na mě smála.*“

Jeho mluva se vyznačuje důvěrnými tvary sloves a bohatým užíváním koncové partikule *jo*. Nadměrná fragmentace informací, jak jsem se o ní rozepisoval výše u postavy lovce ptactva, je v japonštině navíc častým prvkem dětské řeči. Zde je toto znatelné z partikule *ne* připojené k tematické partikuli *ga* na začátku druhé věty a další partikule *ne* napojené k přechodníkovému tvaru slovesa *ite* na konci této věty před čárkou.

Všeobecně lze říci, že Tadaši při převodu do českého jazyka užívá stylově neutrální vyjadřování s inklinací k hovorovým prvkům.

5 Závěr

Kendži Mijazawa patří i dnes u japonských čtenářů mezi nejoblíbenější a nejčtenější autory vůbec. Svou oblíbenost si zasloužil primárně svými nadčasovými pohádkami, v nichž se snoubí realita s jeho osobitým fantaskním světem, v rámci něhož se hlavní postavy jeho děl většinou setkávají nejen s nadpřirozenými bytostmi, ale především s nevšedními situacemi. Jeho opus magnum, *Noc na galaktické železnici*, je umně napsané a velice emotivní dílo o vyrovnávání se se smrtí, které je i přes několik chybějících úseků stále aktuální i v dnešní době.

V rámci této diplomové práce jsem proto nejprve představil osobu autora Kendžiho Mijazawy včetně jeho života, díla a jeho role v kontextu japonské moderní literatury. Pro čtenáře bez bližších znalostí japonštiny jsem následně nastínil nejdůležitější jazykovědné rysy tohoto východoasijského jazyka, které působí při překladu největší problémy (vysoká kontextualita, interkulturalita), načež jsem se pustil do zevrubné analýzy překládaného zdrojového textu a postupně prošel všechny problematické body, jež s sebou překlad *Noci na galaktické železnici* přinesl. Zabýval jsem se jak autorem vymyšleným lexikem, u něž jsem se pokusil identifikovat konkrétní předobrazy a vysvětlit jeho význam v kontextu fikčního světa tohoto díla, tak také lexikem kulturně zakotveným a překladatelskými postupy, jimiž je možné dané situace řešit (například vypuštění [10, 20] či substituce [11, 12, 13, 14, 21]). Velkou část komentáře jsem nakonec věnoval i zevrubné analýze přímých řečí, na jejímž základě

jsem identifikoval styl, jakým dané postavy mluví v japonštině (od stylu hovorového, jenž používají například Giovanni a Campannela, až po styl zdvořilý, jímž v díle hovoří postava Mladého muže), a tyto informace jsem následně zužitkoval při tvorbě českého překladu.

Cílem mojí práce bylo zároveň i přiblížení Mijazawova ústředního díla a pokus o jeho interpretaci. Současně jsem také při komparaci s anglickými překlady od Neville (*Night on the Galactic Railroad*) a Quirka (*Night on the Milky Way Railway*) došel k několika rozporům oproti svým překladatelským řešením. Tyto případy jsem řádně okomentoval a zároveň vysvětlil, proč jejich výsledky nepovažuji za správné či minimálně vhodné. Hlavní problém zmíněných překladů spatřuji v jejich nepřesnosti či v chybném porozumění zdrojovému textu, jak lze ilustrovat na překladu od Neville vztahujícímu se k příkladu (4), v němž překladatelka rozsáhlou promluvu přisuzuje špatné postavě.

6 Anotace

Vypracoval: Petr Kabelka

Katedra a fakulta: Katedra bohemistiky, Filozofická fakulta

Název: Komentovaný překlad *Noci na galaktické železnici* od Kendžiho Mijazawy

Vedoucí diplomové práce: doc. PhDr. Božena Bednaříková, Dr.

Konzultant: prof. Zdeňka Švarcová, Dr.

Počet znaků: cca 140 464

Počet příloh: 0

Počet titulů použité literatury: 24

Klíčová slova: japonština, Kendži Mijazawa, Japonsko, komentář, překlad, interpretace

Abstrakt:

Cílem této práce je vytvoření komentáře k překladu *Noci na galaktické železnici* autora Kendžiho Mijazawy se zaměřením na interkulturní vlivy, jež se v něm promítají, a na použité lexikum. V práci jsou nejprve nastíněny specifické jazykovědné rysy japonského jazyka, které mohou při překladu působit největší komplikace (kontextualita, interkulturalita), a poté je zevrubně analyzován překládaný zdrojový text. Součástí této analýzy jsou také návrhy možných překladatelských postupů pro dané jazykově problematické jevy a jejich znázornění na příkladech. V rámci komentáře tato diplomová práce zároveň komparativně pracuje i s anglickými překlady tohoto díla od Paula Quirka a Julianne Neville.

Abstract:

The aim of the thesis is to author an annotated commentary to a translation of the *Night on the Galactic Railroad* by Kenji Miyazawa, focusing on intercultural effects reflected in the story and on the vocabulary employed. The thesis first outlines linguistic specifics of Japanese language which could be a source of difficulties for a translator (contextuality, interculturality), then the source text is analyzed in detail. The analysis concerns the possible translation methods used for problematic sequences and illustrates them on examples. The thesis also comparatively employs English translations of the short story by Paul Quirk and Julianne Neville.

7 Resumé

The aim of the thesis is to author an annotated commentary to a translation of the *Night on the Galactic Railroad* by Kenji Miyazawa, focusing on intercultural effects reflected in the story and on the vocabulary employed. Miyazawa, presently one of the most-known Japanese writers, was a poet and author of picturesque fable-like short stories, his magnum opus being the *Night on the Galactic Railroad*—a story described as “transcendental realism” by Joseph Sigrist.

This thesis consists of three main parts. In the first chapters it introduces Kenji Miyazawa, his life, work and his role in context with modern Japanese literature. In its second part, Chapter 3, the thesis then outlines linguistic specifics of Japanese language which could be a source of difficulties for a translator (contextuality, interculturality). In the third part of the thesis, the annotated commentary itself, the source text is analyzed in detail, focusing on the style of speech used by the characters and problematic sequences. The analysis also concerns the possible translation methods which could be employed while dealing with such sequences (omission, substitution etc.) and illustrates the solutions on examples. Translation theories by Jiří Levý as described in his *Umění překladau* are applied.

The thesis also comparatively employs English translations of the short story by Paul Quirk (*Night on the Milky Way Railway*) and Julianne Neville (*Night on the Galactic Railroad*).

8 Bibliografie

Primární literatura:

MIJAZAWA, Kendži. Bjógiši (2) in *Šinšú Mijazawa Kendži zenšú*. Tokio: Čikuma šobó, 1980. ISBN 4480702067.

MIJAZAWA, Kendži. Ginga tecudó no joru in *Šinpen Ginga tecudó no joru*. Tokio: Šinčóša, 1989. ISBN 4101092052.

MIJAZAWA, Kendži. Hošimeguri no uta in *Šin kóhon Mijazawa Kendži zenšú*. Tokio: Čikuma šobó, 1996. ISBN 4480728260.

MIYAZAWA, Kenji. *Milky Way railroad*. Translated by Joseph Sigrist and D.M. Stroud. Berkeley, Calif: Stone Bridge Press, 2007. ISBN 1933330406.

MIYAZAWA, Kenji. *Night on the Galactic Railroad and Other Stories from Ihatov*. Translated by Julianne Neville. Canada: One Piece Books, 2014. ISBN 978-1-935548-99-7.

MIYAZAWA, Kenji. *Night on the Milky Way Railroad* [E-book]. Translated by Paul Quirk. Little J Books, 2014 [cit. 2016-11-22]. ASIN B00HVHXV2Y.

Sekundární literatura:

AKIBA, Takaši et al. *Nihon dai hjakka zenšo*. 2. vyd. Tokio: Šógakukan, 1994. ISBN 9784095261065

AMAZAWA, Taidžiró a MIJAZAWA, Seiroku. *Mijazawa Kendži zenšú, daikjú maku*. Tokio: Čikuma šobó, 1995. ISBN 9784480728296.

AMAZAWA, Taidžiró. *Šinčó Nihon bungaku arubamu: Mijazawa Kendži*. Tokio: Šinčóša, 1984. ISBN 4106206129.

BAREŠOVÁ, Ivona a Tereza NAKAYA. *Japonština*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2015. ISBN 978-80-244-4445-1.

BEDNAŘÍKOVÁ, Božena. *Slovo a jeho konverze*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2009. ISBN 978-80-244-2220-6.

HIRAIDE, Takaši. *Kočičí host*. Brno: Host, 2016. ISBN 978-80-7491-778-3.

JOŠIHARU, Cunoda. *Nihon to Seijó no jókai kurabe: jókai densecu hjakuwašú*. Saitama: Miki šobó, 2007. ISBN 9784902615234.

KINDAICHI, Haruhiko. *The Japanese Language*. Translated by Umeyo Hirano. Vermont: Tuttle Publishing, 2000. ISBN 978-4805310809.

KITAHARA, Jošiharu (2003): *Nihongo daidžiten dainihan*. Tokio: Šógakukan. ISBN 4095219017.

KNITTLOVÁ, Dagmar a kol. *Překlad a překládání*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, 2010. ISBN 978-80-244-2428-6.

- KRAEMEROVÁ, Alice. *Jak komunikovat s Japonci, aneb Nebud'me xenofobní*. Praha: Národní muzeum, 2013. ISBN 978-80-7036-384-3.
- LEVÝ, Jiří, HAUSENBLAS, Karel (ed.). *Umění překladu*. Vyd. 3., upr. a rozš. verze 2. Praha: I. Železný, 1998. ISBN 80-237-3539-X.
- LUCHEŠI, Karolína. *Černá, bílá, červená a modrá barva v japonské frazeologii*. Olomouc, 2011. Diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Palackého na Katedře asijských studií. Vedoucí diplomové práce Mgr. Ivona Barešová, Ph.D.
- MOUNIN, Georges. *Teoretické problémy překladu*. Praha: Karolinum, 1999. ISBN 80-718-4733-X.
- NIŠIDA, Jošiko, sest. *Mijazawa Kendži „Ginga tecudó no joru“ o jomu*. 1. vyd. Ósaka: Sógenša, 2003. ISBN 4422930389.
- ŠTÁSTKA, Tomáš. *Voda v moři zmizela, pak přišla obří vlna, vzpomíná Šrilančan na tsunami*. IDnes.cz [online]. 2011 [cit. 2016-12-14]. Dostupné z: http://zpravy.idnes.cz/voda-v-mori-zmizela-pak-prisla-obri-vlna-vzpomina-srilančan-na-tsunami-1z4-/zahranicni.aspx?c=A111222_124442_zahranicni_ts
- WATANABE, Minoru. *O podstatě japonského jazyka*. Přeložila Zdeňka ŠVARCOVÁ. Praha: Karolinum, 2000. ISBN 978-80-246-0058-1.
- WINKELHÖFEROVÁ, Vlasta. *Slovník japonské literatury*. Praha: Libri, 2008. ISBN 978-80-7277-373-2.