

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
Filozofická fakulta
Katedra asijských studií

MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

**Překlad povídky „Doprovodný kůň“
od Jóko Ogawy s doprovodnou analýzou**

The translation of short story “Companion Horse”
by Yōko Ogawa and its analysis

Olomouc 2020
Bc. Barbora Ševčíková
Vedoucí diplomové práce: Mgr. Tereza Nakaya

Podklad pro zadání DIPLOMOVÉ práce studenta

Jméno a příjmení: **Barbora ŠEVČÍKOVÁ**
Osobní číslo: **F170272**
Adresa: **J. Skácela 880, Strážnice, 69662 Strážnice, Česká republika**
Téma práce: **Překlad povídky „Doprovodný kůň“ od Jóko Ogawy s doprovodnou analýzou**
Téma práce anglicky: **The translation of short story „Horse Companion“ by Yoko Ogawa and its analysis**
Vedoucí práce: **Mgr. Tereza Nakaya**
Katedra asijských studií – japonština

Zásady pro vypracování:

V teoretické části práce bude krátce představena autorka překládané povídky Jóko Ogawa a charakteristické rysy její literární tvorby. Praktickou část práce bude tvořit analytický komentář k vlastnímu překladu povídky „Doprovodný kůň“ (Taidóba), který bude zaměřen zejména na lexikální a dále na gramatickou a stylistickou rovinu. Bude zde popsána zvolená strategie překladových řešení, která bude podpořena poznatky z odborné translatologické a lingvistické literatury.

Seznam doporučené literatury:

Primární literatura OGAWA, Jóko. *Icumo karera wa dokoka ni*. 3. vyd. Tokio: Šinčoša, 2016 [cit. 2019-06-10]. ISBN 9784101215273. Sekundární literatura BARTASHOVA, Olga A., SICHINSKIY, Anton E. *Japanese-English Onomatopoeic and Mimetic Parallels: the Problem of Translatability*. Natalia Koptseva (hl. ed.). *Journal of Siberian Federal University. Humanity & Social Sciences* [online]. 2014, sv. 7, č. 2 [cit. 2019-06-10], s. 222-229. ISSN 2313-6014. Dostupné z: http://elib.sfu-kras.ru/bitstream/handle/2311/10223/02_Bartashova.pdf;jsessionid=0AD0D417CA59E26466D760CGF2C09827?sequence=1. Hrdlička, Milan. *Literární překlad a komunikace*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 1997. INOSE, Hiroko. *Translating Japanese onomatopoeia and mimetic words*. PYM, Anthony, PEREKRESTENKO, Alexander (ed.). In *Translation and Research Project 1* [online]. Tarragona: Intercultural Studies Group, Universitat Rovira i Virgili, 2008 [cit. 2019-06-10], s. 97116. ISBN: 978-84-611-8821-5. Dostupné z: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.493.1000&rep=rep1&type=pdf>. KNITLOVÁ, Dagmar, Bronislava GRYGOVÁ a Jitka ZEHNALOVÁ. *Překlad a překládání*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, 2010. ISBN 978-802-4424-286. LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. 4., upr. vyd. Praha: Apostrof, 2012. ISBN 978-80-87561-15-7. WADA, Tsutomu. *Ogawa Jóko ron. Kjúšú sangjó daigaku kokusai bunka gakubu kijó* [online]. *Kjúšú sangjó daigaku kokusai bunka gakubu gakkai*, 2008, (38), 1-12 [cit. 2019-06-10]. Dostupné z: <http://repository.kyusan-u.ac.jp/dspace/handle/11178/3485>.

Podpis studenta:

Datum:

Podpis vedoucího práce:

Datum:

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a uvedla veškeré použité
prameny a literaturu.

V Olomouci dne.....Podpis.....

Anotace

Autor

Bc. Barbora Ševčíková

Katedra a fakulta

Filozofická fakulta – Katedra asijských studií

Název práce

Překlad povídky „Doprovodný kůň“ od Jóko Ogawy s doprovodnou analýzou

Vedoucí diplomové práce

Mgr. Tereza Nakaya

Počet stran (znaků)

131 (142 288)

Počet použitých zdrojů

41

Počet příloh

3

Klíčová slova

komentovaný překlad, překlad, analýza, Jóko Ogawa, Taidóba, „Doprovodný kůň“, japonská literatura

Cílem této diplomové práce je představit analytický komentář k vlastnímu českému překladu povídky „Doprovodný kůň“ (*Taidóba*) od japonské autorky Jóko Ogawy. V teoretické části práce jsou uvedeny informace o životě a díle autorky včetně charakteristických rysů její tvorby a v tomto kontextu je přiblížena také překládaná povídka. Následně jsou shrnuty translatologické poznatky a formulována vlastní zvolená překladová strategie, která je na nich založena. Analytickou část tvoří překladatelský komentář zaměřený zejména na lexikální a dále na gramatickou, syntaktickou a stylistickou rovinu. Přístup k překladu jednotlivých problematických jevů je demonstrován na konkrétních příkladech, jsou popisovány zvažované varianty a finální zvolená řešení jsou zdůvodněna. Vlastní překlad povídky, originální text a tabulka překladových řešení zvukomalebných výrazů jsou uvedeny v příloze práce.

Poděkování

Především bych chtěla upřímně poděkovat své vedoucí práce Mgr. Tereze Nakaya za vstřícnost, ochotu a veškerou pomoc, kterou mi při zpracování této práce poskytla. Dále bych chtěla poděkovat všem blízkým, kteří mě po celou dobu podporovali a v případě potřeby se mnou konzultovali problematiku pasáže.

Obsah

Anotace	4
Ediční poznámka.....	8
Úvod.....	9
1. Jóko Ogawa a její literární dílo	11
1.1 Život autorky a významná díla.....	11
1.2 Charakteristické rysy autorčiny tvorby	13
1.3 Obsah povídky „Doprovodný kůň“ a její charakteristické rysy.....	16
2. Problematika překladu uměleckého textu	21
2.1 Lexikální rovina překladu	25
2.1.1 Onomatopoické a mimetické výrazy	27
2.1.2 Idiomatické výrazy	32
2.2 Stylistická a syntaktická rovina překladu.....	33
2.3 Stanovení vlastní překladatelské strategie	36
3. Analytická část.....	38
3.1 Lexikální rovina	38
3.1.1 Onomatopoické a mimetické výrazy	38
3.1.1.1 Překlad onomatopoických výrazů.....	39
3.1.1.2 Překlad mimetických výrazů	41
3.1.1.3 Shrnutí.....	55
3.1.2 Idiomatické výrazy	56
3.1.3 Reálie a problematické lexikum	63
3.1.3.1 Označení pokrmů	63
3.1.3.2 Ostatní reálie a problematické lexikum	67
3.1.3.3 Shrnutí.....	69
3.1.4 Terminologie	69
3.1.5 Vlastní jména a označení postav	71
3.2 Gramatická a syntaktická rovina	73
3.2.1 Kategorie čísla a rodu	73
3.2.2 Zdvořilostní styl.....	77
3.2.3 Přívlasky a přívlaskové věty	78
3.3 Stylistická rovina.....	80
3.3.1 Stylová specifika výchozího textu.....	80

3.3.2 Příznakové užití interpunkce	83
3.3.3 Slovesný čas v narativu	84
Závěr	86
Resumé.....	89
Seznam použité literatury	90
Seznam příloh	95
Příloha č. 1: Český překlad povídky „Doprovodný kůň“ (Taidóba)	96
Příloha č. 2: Originální text povídky „Doprovodný kůň“ (Taidóba).....	113
Příloha č. 3: Seznam zvukomalebných výrazů užitých ve výchozím textu a jejich překladová řešení	129

Ediční poznámka

Japonské výrazy a jména jsou v práci uváděny v české transkripci, pouze v bibliografických citacích anglicky psaných zdrojů je ponechána původní anglická transkripce. Veškerá jména uvádím v pořadí jméno, příjmení, jak je v českém prostředí běžné. Cizojazyčná jména a příjmení skloňuji podle českých vzorů a ženská příjmení nepřechyluji. Autorkou překladu informací z cizojazyčných zdrojů je autorka této práce.

Japonské termíny uváděné v teoretické části práce (kapitoly 1 a 2) jsou psány v kurzívě, avšak názvy literárních ocenění a náboženských hnutí za termíny nepovažuji a v kurzívě je neuvádím. V relevantních případech je při první zmínce japonského výrazu uveden také jeho zápis ve znacích.

V analytické části uvádím v kurzívě všechny japonské výrazy psané v české transkripci i jejich české překladové protějšky včetně zvažovaných řešení. Významy výrazů jsou pro odlišení vyznačeny uvozovkami. U komentovaných výrazů uvádím znakový zápis do závorky jen v případě, kdy není uveden již v citovaném úryvku.

U bibliografických citací v poznámce pod čarou jsou při první zmínce uvedeny všechny údaje kromě editora, ISBN, ISSN, DOI a odkazu na internetový zdroj. Při další zmínce užívám zkrácenou formu citace „Autor. Název, strana.“ a v případě tří a více autorů uvádím pouze prvního autora a zkratku „s. kol“. V seznamu použité literatury jsou citace uvedeny v plném znění. Zkratku „s kol.“ využívám i v textu práce v případě publikací od tří a více autorů.

Úvod

V této diplomové práci se zabývám překladem povídky „Doprovodný kůň“ (*Taidóba*) současné japonské autorky Jóko Ogawy. Přestože se autorka řadí k populárním a kritiky oceňovaným spisovatelům jak v Japonsku, tak i v jiných zemích, v České republice zatím příliš známá není. Tato skutečnost mě vedla k rozhodnutí přeložit v rámci práce právě její dílo.

Cílem práce je na pozadí standardních translatologických postupů a z nich vyvozeného vlastního překladatelského přístupu popsat a okomentovat vybrané problematické jevy z různých jazykových rovin, se kterými jsem se při překladu povídky „Doprovodný kůň“ do češtiny potýkala, a obhájit zvolená překladová řešení. V překladatelském komentáři se zaměřuji zejména na lexikální rovinu a v rámci ní na překlad japonských zvukomalebných výrazů, jejichž překlad je v mnoha ohledech specifický. Sekundárním cílem práce je prezentovat český překlad zvoleného díla a přispět ke zvýšení povědomí o autorce a její tvorbě.

Formálně se práce skládá ze tří kapitol, přičemž první a druhá kapitola tvoří teoretickou část a analytický komentář ve třetí kapitole spolu s vlastním překladem zařazeným v příloze práce (viz Příloha č. 1) představují část praktickou. V teoretické části nejprve stručně představuji autorku Jóko Ogawu, její literární tvorbu a charakteristické rysy její tvorby. V tomto kontextu dále přibližuji děj a prvky autorského stylu v překládaném díle. Následně prezentuji několik základních přístupů k překladu uměleckého textu. Kromě odborných poznatků českých teoretiků (Levý, Hrdlička, Knittlová aj.) uvádím také názory odborníků na překlad z japonštiny (Hasegawa, Refsing, Lundquist aj.) a věnuji se specifikům překladu japonského textu na lexikální, syntaktické i stylistické úrovni. Poskytuji zde také teoretický rámec pro překlad japonských zvukomalebných slov a idiomatických výrazů, na které se zaměřuji v praktické části práce. Nakonec formuluji zvolenou překladatelskou strategii, kterou zaujímám na základě uvedených teoretických a metodologických východisek.

V analytické části práce se zabývám problematickými jevy, se kterými jsem se při překladu setkala, a to v pořadí, v jakém jsem je v rámci překladatelského procesu řešila, tudíž od úrovně lexikální, přes rovinu gramatickou a syntaktickou až po úroveň

stylistickou. Překladatelský komentář je přitom zaměřen zejména na rovinu lexikální, neboť právě ta představovala nejvíce překladových problémů. Na této úrovni se nejkompexněji zabývám problematikou zvukomalebných výrazů, jelikož je teoretiky považována za jednu ze specifických překážek při překladu z japonštiny a výchozí text těchto výrazů obsahuje poměrně velké množství. Dále zde demonstruji svůj přístup k překladu idiomatických výrazů, výrazů vázaných na japonské kulturní prostředí a zmiňuji také terminologii užitou v originále či problematiku převodu označení postav.

Předmětem analýzy na gramatické úrovni jsou konkrétně kategorie čísla a rodu a zdvořilostní styl, na rovině syntaktické pak přívlastky a přívlastkové věty. Praktickou část uzavírám problematikou zachování stylově příznakových prvků originálu v cílovém textu.

V překladatelském komentáři uvádím příklady, na kterých ilustruji svůj přístup k jednotlivým problematickým jevům, uvádím zvažované možnosti a zdůvodňuji zvolená překladová řešení.

1. Jóko Ogawa a její literární dílo

Jóko Ogawa je velmi oblíbenou současnou prozaičkou a esejistkou, která vydala více než čtyři desítky knih. V této kapitole uvedu základní biografické informace o autorce a zmíním její významná díla, za která obdržela literární ocenění. Následně shrnu charakteristické rysy její tvorby, jež vezmu v úvahu i při překladu zvolené povídky, a v jejich kontextu přiblížím také překládanou povídku.

1.1 Život autorky a významná díla

Jóko Ogawa (小川洋子) se narodila roku 1962 ve městě Okajama. Její dědeček byl kněžím hnutí Konkókjó (金光教)¹ a Ogawa vyrůstala v širším rodinném kruhu v prostředí svatyně, kde dědeček kázal. Byla vychovávána v duchu hnutí Konkókjó a dodnes je jeho následovnicí.²

Literaturu měla ráda již od dětství, kdy mnoho času trávila v knihovně čtením knih. Její oblíbenou knihou byla překvapivě *Domácí encyklopedie medicíny* (家庭医学大事典) a zaujetí lidským tělem, různými anomáliemi atp. se promítá v mnoha jejích dílech.³ Na nižší střední škole Ogawa četla *Deník Anne Frankové*, který se stal její celoživotní inspirací a také dílem, které ji motivovalo k tomu stát se spisovatelkou.⁴ Na vyšší střední škole psala pohádky⁵ a věnovala se četbě japonské literatury, z níž uvádí díla Jasunariho Kawabaty, Osamua Dazaie, Džun'ičiróa Tanizakiho, Sakutaróa Hagiwary či básnickou antologii *Man'jóšú*.⁶ Během studií na literární fakultě univerzity Waseda v Tokiu vstoupila do Společnosti moderní literatury (現代文学会) a zaobírala se také

¹ Konkókjó je jedno z tzv. „nových náboženství“. Vzniklo v druhé polovině 19. století a čerpá zejména z šintó. Viz Konkókjó. In: *Nihon daihjakka zenšo (Nipponica)*. Tokio: Šógakukan, 1994 [cit. 2020-03-28].

² OGAWA, Yuko. *Healing Literatures by Contemporary Japanese Female Authors: Yoshimoto Banana, Ogawa Yoko, and Kawakami Hiromi*. West Lafayette, Indiana: Purdue University, 2018. Disertace. Purdue University, School Languages & Cultures, s. 63.

³ GREEN, Ronald S. Konkókyō Religious Ideas in the Writings of Ogawa Yōko. In: *Japanese Studies* [online]. London: Routledge, 2018, 38(2), [cit. 2020-03-28], s. 192.

⁴ OGAWA, Yuko. *Healing Literatures by Contemporary Japanese Female Authors: Yoshimoto Banana, Ogawa Yoko, and Kawakami Hiromi*, s. 63.

⁵ DONATH, Diana. Black Romanticism in Postmodern Japanese Literature – The Works of Ogawa Yōko. In: *Silvia Iaponicarum* [online]. Murzasichle: 2010, 32(33), 11–38 [cit. 2020-03-28], s. 11.

⁶ GREEN, Ronald S. Konkókyō Religious Ideas in the Writings of Ogawa Yōko, s. 191.

moderní japonskou literaturou, přičemž ji nejvíce ovlivnilo dílo Kenzaburóa Óeho, Harukiho Murakamiho a Mieko Kanai.⁷

V rámci diplomové práce napsala novelu *Nasakenai šúmacu* (情けない週末, č. *Žalostný víkend*)⁸, se kterou se přihlásila do soutěže o literární cenu Kaien (Buřňáček) pro nové autory (海燕新人文学賞), ale neuspěla.⁹ Jelikož po absolvování univerzity v roce 1984 nenašla zaměstnání ve vydavatelském průmyslu v Tokiu, vrátila se do rodné prefektury Okajama, kde po dobu dvou let pracovala na administrativní pozici v nemocnici. Právě nemocniční prostředí se stalo zdrojem inspirace mnoha jejích děl.¹⁰ Poté se vdala a stala se z ní žena v domácnosti. V tuto dobu se začala opět věnovat psaní, načež v roce 1988 debutovala novelou *Agehačó ga kowareru toki* (揚羽蝶が壊れる時, č. *Rozpad motýla s rozpjatými křídly*)¹¹, za kterou již získala zmíněnou cenu Kaien pro nové autory.¹²

Od roku 1990 získávala Jóko Ogawa stále větší pozornost literárních kritiků i čtenářů a v témže roce získala Akutagawovu cenu (芥川龍之介賞)¹³ za novelu *Ninšin karendá* (妊娠カレンダー, č. *Těhotenský deník*). Stala se tak první ženskou autorkou, která v poválečné historii obdržela toto ocenění ještě před dosažením 30 let.¹⁴ Bestselerem se stal román *Hakase no ai šita súšiki* (博士の愛した数式, č. *Profesorův oblíbený vzorec*), který měl celostátní ohlas a stal se také předlohou pro stejnojmenný film z roku 2006.¹⁵

⁷ OGAWA, Yuko. *Healing Literatures by Contemporary Japanese Female Authors: Yoshimoto Banana, Ogawa Yoko, and Kawakami Hiromi*, s. 63–64.

⁸ České překlady názvů děl byly převzaty z níže uvedeného slovníku, ale u děl, jejichž název do češtiny přeložen není, jde o vlastní překlad. Viz WINKELHÖFEROVÁ, Vlasta. *Slovník japonské literatury*. Praha: Libri, 2008.

⁹ GREEN, Ronald S. *Konkōkyō Religious Ideas in the Writings of Ogawa Yōko*, s. 192.

¹⁰ OGAWA, Yuko. *Healing Literatures by Contemporary Japanese Female Authors: Yoshimoto Banana, Ogawa Yoko, and Kawakami Hiromi*, s. 64.

¹¹ Tato novela vznikla revizí zmíněného díla *Nasakenai šúmacu*.

¹² OGAWA, Yuko. *Healing Literatures by Contemporary Japanese Female Authors: Yoshimoto Banana, Ogawa Yoko, and Kawakami Hiromi*, s. 64.

¹³ Jedna z nejvýznamnějších japonských literárních cen, která se uděluje dvakrát do roka začínajícím autorům za kratší prózy, jež však musí spadat do kategorie tzv. „čisté“ (umělecké) literatury. Již samotná nominace je považována za poctu a získání ocenění mnoha autorům umožnilo zahájit profesionální kariéru spisovatele. Informace i o ostatních oceněních jsou čerpány z: WINKELHÖFEROVÁ, Vlasta. *Slovník japonské literatury*.

¹⁴ OGAWA, Yuko. *Healing Literatures by Contemporary Japanese Female Authors: Yoshimoto Banana, Ogawa Yoko, and Kawakami Hiromi*, s. 64.

¹⁵ Tamtéž.

Román v roce 2003 získal Literární cenu Jomiuri (読売文学賞)¹⁶ a Ocenění japonských knihkupců (本屋大賞)¹⁷.

Dalším autorčiným oceněným dílem je román *Burafuman no maisó* (ブラフマンの埋葬, č. *Brahmanovo pohřbení*), za který autorka v roce 2004 obdržela Literární cenu Izumiho Kjóky (泉鏡花文学賞)¹⁸, dále román *Mína no kóšin* (ミーナの行進, č. *Mínin pochod*), oceněný v roce 2006 Tanizakiho cenou (谷崎潤一郎賞)¹⁹ a román *Kotori* (ことり, č. *Ptáčátko*), za který Ogawa získala Ocenění ministra školství, kultury, sportu, vědy a technologií (文部科学大臣賞).²⁰

Vybraná díla byla přeložena do několika cizích jazyků. Mimo Japonsko je Ogawa velmi populární zejména ve Francii a jedna z jejích povídek se dokonce stala předlohou pro francouzský film *L'Annulaire* (2005).²¹ V českém jazyce doposud nebyl publikován žádný překlad jejího díla.

1.2 Charakteristické rysy autorčiny tvorby

Tvorbu Jóko Ogawy můžeme z hlediska autorského stylu rozdělit do dvou období, přičemž milník tvoří dílo *Hakase no ai šita súšiki*. Pro tvorbu předcházející tomuto románu je charakteristická tajemná či tísnivá atmosféra a časté zobrazování odpudivých až odporných výjevů, zlomyslnosti, krutosti, fetišismu a sexuálního násilí, které jsou v několika případech dotaženy až do bizarnosti a absurdity, a mísí se s poetickými vyobrazeními.²² Autorka se zaměřovala na témata rozkladu a úpadku, které se promítají například v častém motivu rozpadlých budov, ale také v charakteristice postav. Pro celou autorčinu tvorbu jsou totiž typické postavy s různými tělesnými a smyslovými postiženími, znetvořeními či postavy trpící duševními poruchami.

¹⁶ Literární cena Jomiuri se každoročně udílí za nejlepší díla v šesti oblastech. Kromě prózy, za kterou byla oceněna Ogawa, existují dále kategorie literární kritiky, dramatu, poezie, překladu a vědeckých studií.

¹⁷ Tato cena se od roku 2004 uděluje na základě hlasování knihkupců z celého Japonska.

¹⁸ Literární cena Izumiho Kjóky je udělována významným dílům romantické prózy.

¹⁹ Tanizakiho cena je udělována již zavedeným autorům za prózu či drama.

²⁰ Cena se uděluje jménem ministra školství, kultury, sportu, vědy a technologií za výjimečné výsledky v různých oborech.

OGAWA, Yuko. *Healing Literatures by Contemporary Japanese Female Authors: Yoshimoto Banana, Ogawa Yoko, and Kawakami Hiromi*, s. 64.

²¹ Tamtéž.

²² DONATH, Diana. Black Romanticism in Postmodern Japanese Literature – The Works of Ogawa Yōko, s. 13–14.

Z těchto důvodů zařazuje literární kritička Donath²³ dílo Jóko Ogawy k literárnímu proudu „temného romantismu“ (Black Romanticism), pro který je typické vyobrazování romantických obrazů a pochmurná či děsivá atmosféra. Uvádí, že si Ogawa vytvořila osobitý druh temného romantismu a její dílo interpretuje jako negativní obraz úpadku společnosti. Zároveň však uznává, že román *Hakase no ai šita súšiki* představuje obrat v její tvorbě, a pozdější díla vyznívají pozitivněji. Již nejsou tolik temné, obsahují méně odpudivých scén a vyobrazené krutosti.²⁴ Literární teoretička Júko Ogawa²⁵ doplňuje, že zatímco se Jóko Ogawa od počátku své tvorby zaměřovala na osudy dívek a mladých žen, od zmíněného románu zachycuje ve své tvorbě také klidné životy dospělých mužů a již nezobrazuje sexuální násilí.

Dle Greena²⁶ začaly počínaje románem *Hakase no ai šita súšiki* v autorčině díle hrát důležitější roli motivy spojené s hnutím Konkókjó, které však můžeme pozorovat již v její rané tvorbě. Green nesouhlasí s názorem, že tvorba Jóko Ogawy je negativním obrazem společnosti. Navazuje na výzkum Jamazaki²⁷ a uvádí, že při hodnocení autorčiny tvorby je třeba vzít v potaz právě principy hnutí Konkókjó, které autorka po celý život vyznává. Dle myšlenek tohoto hnutí totiž může zásadní spirituální probuzení přijít v dobách sporů či v situacích považovaných za amorální a zvrhlé.²⁸ Green upozorňuje, že právě postavy s handicapem, ať už fyzickým či psychickým, jsou v dílech schopné komunikovat s vyšší mocí (vesmírem, božstvem).²⁹ Utrpení také postavám přináší určitou formu osvobození, což odpovídá principu Konkókjó, dle kterého může utrpení otevřít spirituální cestu. Také rozpadlé budovy jsou v dílech spojovány s přítomností vyšších sil. Green tedy v kontextu učení Konkókjó navrhuje pozitivnější výklad autorčina díla, kdy úpadek a rozklad představuje naději a potenciál duchovního uvědomění. Ogawa dle něj nahlíží na úpadek současné japonské společnosti,

²³ DONATH, Diana. Black Romanticism in Postmodern Japanese Literature – The Works of Ogawa Yōko, s. 11.

²⁴ Tamtéž, s. 28.

²⁵ OGAWA, Yuko. *Healing Literatures by Contemporary Japanese Female Authors: Yoshimoto Banana, Ogawa Yoko, and Kawakami Hiromi*, s. 92.

²⁶ GREEN, Ronald S. Konkōkyō Religious Ideas in the Writings of Ogawa Yōko, s. 189–195.

²⁷ JAMAZAKI, Makiko. Toricukegi tošite no monogatari – Ogawa Jōko ni okeru konkókjó. In: *Kokubungaku kaišaku to kanšō*. 2009, 74(2), 115–21. cit in: GREEN, Ronald S. Konkōkyō Religious Ideas in the Writings of Ogawa Yōko.

²⁸ GREEN, Ronald S. Konkōkyō Religious Ideas in the Writings of Ogawa Yōko, s. 189.

²⁹ Tamtéž, s. 198–203.

potazmo celého světa, jako na možnou cestu ke konečnému blahu a spojení s božskou silou.³⁰

Autorčinu tvorbu lze rozdělit na dvě popsaná období, ale níže uvedená témata a charakteristické rysy jsou společné pro celou její tvorbu. Častým tématem autorčiniých děl je smrt, potazmo ztráta obecně, se kterou se protagonisté vyrovnávají. Pro Ogawu je přitom typické to, že hranice mezi životem a smrtí je nejasná, což lze vysvětlit pojetím smrti v hnutí Konkókjó, kdy život nekončí smrtí a mrtví po smrti zůstávají na tomto světě, přičemž splývají s božstvem *Tenči kane no kami*.³¹

Dalším z opakovaných témat je zachování vzpomínek, kterého se postavy často snaží docílit sbíráním různých předmětů. Dle Wady³² si Ogawa ve svých dílech klade otázku, co po lidech na světě zůstane, a dále se věnuje tématům identity a mezilidských vztahů. Často zobrazuje samotu, jejímž prostřednictvím poukazuje na osamělost jedince ve společnosti. I postavy, které jsou společností považované za nemorální, však v jejich příbězích nalézají spřízněnou duši a útěchu³³.

Charakteristickým rysem tvorby Jóko Ogawy jsou surreální pasáže, existence surreálního světa a již zmíněný motiv duchovní komunikace. V dílech se často objevuje také jídlo, což Green odůvodňuje vlivem hnutí Konkókjó, ve kterém hraje jídlo důležitou roli.³⁴ Většina děl se odehrává v nějakém uzavřeném prostoru, jako je například muzeum, knihovna či nemocniční pokoj. Autorka to zdůvodňuje tím, že takový prostor má spojen s pocitem bezpečí.³⁵

Postavy jejich příběhů povětšinou nemají jména a nejčastěji je k nim odkazováno pomocí povolání či neutrálně jako „sestra“, „žena“ apod. Donath³⁶ uvádí, že Ogawiny postavy mají většinou pouze několik charakteristických vlastností, motivy jejich

³⁰ GREEN, Ronald S. Konkōkyō Religious Ideas in the Writings of Ogawa Yōko, s. 203.

³¹ Jde o božstvo uctívané v hnutí Konkókjó. Viz GREEN, Ronald S. Konkōkyō Religious Ideas in the Writings of Ogawa Yōko, s. 195.

³² WADA, Cutomu. Ogawa Jōko ron. In: *Kjúšú sangjó daigaku kokusai bunka gakubu kijó* [online]. Fukuoka: 2008, (39), [cit. 2019-03-31], s. 10.

³³ GREEN, Ronald S. Konkōkyō Religious Ideas in the Writings of Ogawa Yōko, s. 200.

³⁴ Tamtéž, s. 197.

³⁵ ITAKURA, Kimie. Ogawa Jōko „Hisojakana keššó“ kara „Kobako“ e – Kioku to sóšicu no monogatari o cumugicuzukete. In: *Nippon.com* [online]. Tokio: Nippon Communications Foundation, 2020 [cit. 2020-03-27].

³⁶ DONATH, Diana. Black Romanticism in Postmodern Japanese Literature – The Works of Ogawa Yōko, s. 13.

chování nebývají osvětleny a jen zřídkakdy se setkáme s popisem jejich emocí. Často to jsou nenápadní lidé či jedinci na okraji společnosti, do které nejsou schopni se zapojit. Ogawa to odůvodňuje vlivem prostředí svatyně, ve kterém vyrůstala, neboť se zde stýkala s mnoha lidmi, kteří se z různých důvodů v takové situaci ocitali.³⁷

Z hlediska jazyka Ogawa užívá jednoduchý styl, přičemž je pro ni typický objektivní postoj. Autorka si od popisovaných událostí drží odstup, děj popisuje bez emocí, až nezaujatě, a umírněné výrazy volí také u popisů emočně vypjatých a šokujících scén, čímž vzniká určitý rozpor mezi obsahem a formou.³⁸ Dále je pro její dílo charakteristická implicita, náznakovost a vágnost. Některé skutečnosti autorka ponechává neobjasněné, bez osvětlení důvodů či závěrů, a události řadí vedle sebe, aniž by explicitně uvedla jejich kauzální vztah. Dává tak mnoho prostoru čtenářově představivosti, nechává na něm vyvozování závěrů a v dílech s temnější tematikou tento způsob tvorby pak vytváří specifické napětí.³⁹ Sama autorka říká, že píše velmi pomalu, pečlivě vybírá každé slovo a přirovnává své dílo ke kraje, jejíž krása spočívá v otvorech, tedy v těch částech, které „chybí“. Slova, která zůstávají nevyřčena, považuje za rovnocennou součást díla.⁴⁰

1.3 Obsah povídky „Doprovodný kůň“ a její charakteristické rysy

Překládaná povídka *Taidóba* (帯同馬, č. „Doprovodný kůň“) pochází ze sbírky povídek *Icumo karera wa dokoka ni* (いつも彼らはどこかに, č. *Stále kolem nás*), která vznikla v roce 2013 vydáním povídek na motivy zvířat publikovaných v týdeníku *Šúkan šinčo* (周刊新潮).⁴¹

Protagonistkou povídky „Doprovodný kůň“ je asi třicetiletá žena pracující jako hosteska v supermarketu, kde zákazníkům nabízí ochutnávky. Je to tichá, neprůbojná a velmi nenápadná žena, kterou lidé často přehlédnou. Žena však trpí panickým strachem

³⁷ ITAKURA, Kimie. Ogawa Jóko „Hisojakana keššo“ kara „Kobako“ e – Kioku to sóšicu no monogatari o cumugicuzukete.

³⁸ PARR, Bud. Stephen Snyder talks about “The Diving Pool“ In: *Words without Borders Daily* [online]. New York: Words without Borders, 13. 1. 2009 [cit. 2020-03-31].

³⁹ DONATH, Diana. Black Romanticism in Postmodern Japanese Literature – The Works of Ogawa Yōko, s. 12.

⁴⁰ OGAWA, Jóko. *Jósei ga maioriru joru*. Tokio: Kadokawa šoten, 1993. cit in: DONATH, Diana. Black Romanticism in Postmodern Japanese Literature – The Works of Ogawa Yōko, s. 29.

⁴¹ OGAWA, Jóko. *Taidóba*. In: *Icumo karera wa dokoka ni*. 3. vyd. Tokio: Šinčoša, 2016, s. 9–36.

z dalekých míst. Z retrospektivního vyprávění se dozvídáme, že tento strach vedl k několika panickým záchvatům v dopravních prostředcích, a jediným dopravním prostředkem, kterým je žena schopná cestovat, je jednokolejnicová dráha, neboť jen u té má jistotu, že ji neodveze nikam daleko.

Jednoho dne ženu zaujme článek o dostihovém koni jménem Deep Impact, který odletěl na dostihy do Francie. Nejvíce ji však upoutá zmínka o koni jménem Picaresque Coat, jenž tohoto šampiona doprovází, aby zmírnil jeho stres z převozu a neznámého prostředí. Žena obdivuje jeho obětavost a v představách se přenáší za koni na místo konání dostihů. Zatímco Deep Impact sklízí všechnu pozornost, Picaresque Coat nikoho nezajímá. Se svým údělem je však plně smířen a na nenápadném místě si hledí svého, stejně jako žena při práci v supermarketu. Žena se ve své mysli vrací k Picaresque Coatovi v průběhu děje ještě několikrát, její představy jsou živé a má pocit, že jeho srst skutečně cítí na dlani. Jde o určitou formu duchovní komunikace, častý motiv autorčiny děl.⁴²

Další významnou postavou díla je starší paní, která ženu následuje do všech supermarketů, kde pracuje, a i několikrát za den si přichází pro ochutnávky. Při tom se chová velmi sebejistě, důležitě až povýšeně. Opakovaně je zde popisována její korálková kabelka rumělkové barvy, jež je postavena do protikladu s velkou taškou, jakou žena používá na pracovní náčiní, a zobrazuje kontrast mezi ženami. Paní v supermarketech téměř nenakupuje, což naznačuje finanční nouzi, která je ale pouze implikována. Přestože je ženě jasné, že se paní chodí do supermarketu jen najíst, chová se k ní mile, a dokonce speciálně pro ni začne připravovat větší porce.

Ženy sblíží až incident, který vede ke společné večeři u paní doma. Paní vypráví, že jí v mládí zemřeli oba rodiče a nedávno také milenec, její celoživotní láska. S milencem procestovala různé země světa a z každé si na památku přivezla nějaký suvenýr, kterých má doma plnou vitrínu. Skutečnost, že paní procestovala daleká místa, kterých se žena tolik bojí, úplně změní její pohled na paní a vzbudí v ní respekt. Od té doby se obě ženy občas schází ke společné večeři u paní doma. Jednoho večera však žena na suvenýrech

⁴² Tuto interpretaci potvrzuje sama autorka v následujícím rozhovoru: SAKUMA, Ajako. Dóbucutači ga iru sekai no jorokobi. In: *E Magazine Nami* [online]. Tokio: Šinčōša, 2014 [cit. 2020-04-01].

z vitríny objeví cenovky z místního obchodu. Přestože je tato informace překvapivá, je umístěna na samý konec jedné z částí povídky a dále již není nijak rozvinuta. Nejsou zmíněny ani možné následky a interpretace tedy zůstává na čtenáři.

Při další společné večeři paní ženě nabídne, aby se s ní jela pomodlit k hrobu jejího milence. Jelikož jde o daleké místo, ženu popadne strach. Útěchu však nalézá u Picaresque Coata, ke kterému se ve svých myšlenkách tiskne. Aniž by byl v díle uveden ženin souhlas, v další části se rovnou přesouváme do momentu, kdy žena ve smluvený den čeká na letišti na paní. Přestože se bojí toho, že by paní opravdu dorazila, zároveň přemýšlí, že jakožto její doprovod by možná byla schopná odletět, stejně jako Picaresque Coat doprovázel Deep Impacta. Paní však na místo nedorazí. Přestože ze závěru povídky není jasné, zda by žena opravdu překonala svůj strach a odletěla s paní, můžeme zde vidět určitou naději. Důvod pro volbu tohoto závěru můžeme nalézt také v autorčiných slovech, že neumí psát o postavách, které se vydávají za dobrodružstvím mimo svou bezpečnou zónu.⁴³

Formálně je povídka rozdělena do deseti nepojmenovaných částí, které jsou oddělené pomocí odsazení odstavce. Mezi jednotlivými částmi jsou blíže nespecifikované časové rozestupy, a oddíly se střídavě věnují dostihovým koním a vztahu protagonistky s paní, načež od osmé části jsou obsaženy oba motivy současně.

Hlavním tématem povídky je strach z dalekých míst a lze předpokládat, že autorka vycházela také z vlastní zkušenosti. Ve svých esejích totiž uvádí, že v dětství měla největší strach právě z dopravních prostředků, neboť jí v nich bylo nevolno, a i jako dospělá neměla ráda cestování, také kvůli své úzkostlivé povaze.⁴⁴

Je třeba zmínit, že Deep Impact a Picaresque Coat byli skuteční dostihoví koně a jejich příběh v povídce vychází ze skutečných událostí. Historické události autorka zmiňuje také ve výčtu příkladů, které žena považuje za důkazy toho, že daleké cesty jsou nebezpečné, a místo děje je rovněž reálné. Přestože to není v díle explicitně uvedeno, je zřejmé, že se příběh odehrává v okolí tokijské jednokolejnicové dráhy jedoucí na letiště Haneda.

⁴³ ITAKURA, Kimie. Ogawa Jóko „Hisojakana keššó“ kara „Kobako“ e – Kioku to sóšicu no monogatari o cumugicuzukete.

⁴⁴ OGAWA, Jóko. *Fukaki kokoro no soko jori*. Tokio: PHP Kenkjúša, 2006, s. 181–188.

V povídce „Doprovodný kůň“ můžeme pozorovat mnoho prvků typických pro autorčinu tvorbu. Jedním z nich je rozvíjení příběhu pouze v určitém ohraničeném prostoru a pojetí, že takový prostor je bezpečný. Celý děj se odehrává pouze v okolí jednokolejky, žena dále zmiňuje, že nejraději stojí na jednom místě v koutku prodejny, a také obdivuje zřetelnou ohraničenost dostihového závodiště, uvnitř kterého jsou koně chráněni. Zároveň se bojí vystoupit za hranice své bezpečné zóny.

Objevuje se zde také výše zmíněný motiv duchovní komunikace, která probíhá mezi ženou a Picaresque Coatem. Žena v něm nalezne oporu a útěchu a je to právě Picaresque Coat, který jí dává naději, že svůj strach překoná. Zde je třeba dodat, že koně jsou v šintó (ze kterého vychází hnutí Konkókjó) považováni za posly božstev.⁴⁵ I tato povídka je tedy příkladem toho, že v díle Jóko Ogawy jsou osoby s určitým handicapem schopny duchovní komunikace (srov. Green⁴⁶). V tomto případě handicap představují ženiny psychické problémy. V povídce se objevuje také shromažďování předmětů (vitrína s domnělými suvenýry) či jídlo, které jsou v autorčině díle často vyobrazovány.

Autorka v povídce užívá svůj typický objektivní, implicitní styl a povětšinou jednoduchou syntax. Z hlediska jazykových specifik můžeme jmenovat také příznakové užití čárek (překladová řešení viz kapitola 3.3.2) či delší výčty, které se v díle objevují několikrát. Děj je prokládán krátkými poetickými líčeními, která vykreslují prostředí děje, často se zaměřením na popis světla či barvy. Autorčin styl se dále výrazně projevuje v surreálních pasážích, které většinou vyobrazují protagonistčiny představy. Jsou charakteristické abstrakcí, obsahují metaforická vyjádření a reflektují specifický způsob, jakým protagonistka (potažmo autorka) nahlíží na realitu. Také interpretace těchto pasáží je ponechána na čtenáři.

Protagonistka je typem postavy, jaké Ogawa užívá často – nenápadná, izolovaná žena s psychickými problémy. Také paní je osamělá a navíc je zmíněno, že se v životě potýkala se smrtí svých blízkých, což je časté téma autorčiných děl. Typické je také to, že postavy (kromě koní) nemají vlastní jména.

⁴⁵ PICKEN, Stuart D.B. *Historical Dictionary of Shinto*. 2. Lanham: Scarecrow Press, 2010, s. 77.

⁴⁶ GREEN, Ronald S. *Konkōkyō Religious Ideas in the Writings of Ogawa Yōko*, s. 198–203.

Dílo lze vyložit jako obraz neduhů současné společnosti, jako je odcizení, samota či chudoba. Z pohledu hnutí Konkókjó se nabízí také další interpretace. Pokud uvážíme, že dle Greena⁴⁷ duchovní komunikace v díle Jóko Ogawy znamená komunikaci s vyšší silou, o jejíž možnosti autorka informuje čtenáře, a dále zohledníme skutečnost, že dle hnutí Konkókjó je božstvo *Tenči kane no kami* všudypřítomné a koně jsou navíc v šintó považováni za posly božstev, lze Picaresque Coata považovat za představitele vyšší síly. Právě on je ženě oporou v těžkých chvílích a dává jí naději, že překoná svůj strach. Dílo lze tedy vyložit tak, že z problémů nám může pomoci vyšší síla, se kterou je možné komunikovat.

⁴⁷ GREEN, Ronald S. Konkōkyō Religious Ideas in the Writings of Ogawa Yōko, s. 196–198.

2. Problematika překladu uměleckého textu

Přístupy k uměleckému překladu se různí a odborníci se v mnoha otázkách neshodují. Tradičně se rozlišují dva základní typy překladu, překlad doslovný (věrný) a volný (adaptační). Cílem doslovného překladu je přesná reprodukce předlohy. Dochází při něm k mechanickému převodu jednotlivých slov, na systémové rozdíly mezi jazyky není brán zřetel a tvůrčí aspekt je potlačen. Volný překlad je naopak orientován na estetický účinek. Předloha se může stát pouhou inspirací překladatelovy tvůrčí činnosti a je často zkreslována.⁴⁸ Tímto způsobem vzniká původní umělecké dílo.⁴⁹ Levý v této souvislosti zdůrazňuje, že při uměleckém překladu jsou „[o]bě kvality [...] nepostradatelné: překlad musí samozřejmě být co možno přesnou reprodukcí původního díla, ale především musí být hodnotným literárním dílem [...]“.⁵⁰ Tyto dva typy překladu vlastně tvoří dva póly jedné škály, kde na jednom konci stojí maximální věrnost originálu a na druhém maximální přizpůsobení se čtenáři překladu. V praxi si překladatel vybere na této škále pozici podle toho, nakolik se orientuje na výchozí text a nakolik na cílového čtenáře. Při tomto rozhodování hraje velkou roli typ textu. Je zřejmé, že při překladu uměleckého textu není možné uplatnit překlad doslovný, jelikož by došlo k porušení jeho estetických hodnot.

Hrdlička vedle překladu doslovného a věrného vymezuje ještě překlad adekvátní, který popisuje jako proces tvůrčí reprodukce, při němž překladatel usiluje o nezkrácené přenesení hodnot originálu do nového komunikačního kontextu.⁵¹ Jde zde o optimální sladění zřetele k výchozímu textu a k novému čtenáři.

V poslední době je proces uměleckého překladu chápán jako komunikační činnost. Hrdlička považuje umělecký překlad za formu literární komunikace, která je „komunikací druhotnou, odvozenou, s reprodukčně-tvůrčím statutem, komunikací, která se oproti předloze začleňuje do jiného komunikačního kontextu“.⁵² Vedle jazykové stránky zdůrazňuje také roli extralingvistických faktorů (například vliv prostředí)

⁴⁸ HRDLIČKA, Milan. *Literární překlad a komunikace*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 1997, s. 21.

⁴⁹ LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. 3. vydání. Praha: Ivo Železný, 1998, s. 89.

⁵⁰ Tamtéž.

⁵¹ HRDLIČKA, Milan. *Literární překlad a komunikace*, s. 22.

⁵² Tamtéž, s. 14–15.

a činitelů subjektivní povahy.⁵³ Hasegawa dodává, že překlad je komunikací interkulturní. Rozdílnost kulturního prostředí podle ní představuje pro překladatele větší překážku než rozdíly jazykových systémů, a čím více se kultury liší, tím je překlad obtížnější.⁵⁴

Levý⁵⁵ vyzdvihuje funkční přístup k překladu, kdy překladatel nejprve určí sdělovací funkci jednotlivých jazykových prvků ve výchozím jazyce a následně je nahrazuje prostředky, které mohou v cílovém jazyce plnit stejnou funkci. Právě funkční přístup je podle Knittlové s kol.⁵⁶ v současné době upřednostňován před přístupem filologickým, který pojímá překlad jako ryze lingvistickou operaci spočívající v záměně kódů výchozího a cílového jazyka. Při funkčním překladu se uplatňuje syntaktická přestavba, užívají se běžnější výrazy a výsledný text je čtivější.⁵⁷ Zároveň je nutné na text nahlížet jako na „organický celek, a nikoli [...] mechanické seskupení elementů“.⁵⁸

Podle několika teoretiků (Mathesius⁵⁹, Nida⁶⁰ apod.) by měl výsledný překlad na čtenáře působit stejně, jako na čtenáře působil originál. Tento požadavek ale například Grygová⁶¹ a Hrdlička⁶² považují za idealistický a nereálný. Shodují se v názoru, že zcela stejného účinku překladu nelze dosáhnout zejména kvůli kulturně-spoločenským rozdílnostem a dodávají, že ani účinek originálu není vždy stejný, jelikož se může individuálně lišit například v závislosti na čtenářově věku, jeho životních zkušenostech, intelektu apod. Upozorňují na to, že snaha o totožný účinek může vést k adaptacím a zkreslení originálu, a proto by se překladatel neměl snažit dosáhnout absolutní shody, nýbrž usilovat o účinek co nejbližší originálu na místech, kde je to možné.

⁵³ HRDLIČKA, Milan. *Literární překlad a komunikace*, s. 67–68.

⁵⁴ HASEGAWA, Yoko. *The Routledge course in Japanese translation*. London: Routledge, 2012, s. 219–220.

⁵⁵ LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*, s. 26.

⁵⁶ KNITTLOVÁ, Dagmar, Bronislava GRYGOVÁ a Jitka ZEHNALOVÁ. *Překlad a překládání*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, 2010, s. 64.

⁵⁷ Tamtéž.

⁵⁸ LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*, s. 28.

⁵⁹ MATHESIUS, Vilém. *O problémech českého překladatelství*. Praha: Přehled, 1913, s. 808. cit in: LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*, s. 27.

⁶⁰ NIDA, Eugene A. cit in KNITTLOVÁ, Dagmar s kol. *Překlad a překládání*, s. 9.

⁶¹ KNITTLOVÁ, Dagmar s kol. *Překlad a překládání*, s. 218.

⁶² HRDLIČKA, Milan. *Literární překlad a komunikace*, s. 10.

Co se týče samotného překladatelského procesu, Levý⁶³ definuje tři fáze překladatelovy práce. První fází je pochopení předlohy, které se týká roviny filologické, ideově estetických hodnot díla (včetně rozpoznání prostředků, kterými autor těchto kvalit dosahuje) a konečně uměleckých celků a skutečností vyjádřených v díle (postavy, ideový záměr autora apod.). Zdůrazňuje, že tvůrčí překladatel by si při překládání měl představovat skutečnosti, o nichž píše, a tento krok by měl v překladatelském procesu ideálně vždy stát mezi textem originálu a textem překladu.⁶⁴

Druhou fází překladu je interpretace předlohy, při níž se překladatel nesmí nechat unést subjektivním čtenářským zážitkem a musí potlačit vlastní neoprávněné zásahy. Při stylizaci předlohy sice překladatel vždy více či méně vnese do překladu své pojetí díla, ale nikdy nesmí dojít ke zkreslení originálu.⁶⁵ Hrdlička⁶⁶ podobně jako Levý zdůrazňuje důležitost záměru produktora textu (autora, překladatele), který výrazným způsobem ovlivňuje výslednou podobu komunikátu. Text originálu je realizací autorova záměru, a pokud se překladateli podaří alespoň přibližně záměr autora odhalit, dosáhne přesnějšího a kvalitnějšího překladu.⁶⁷ Překladatel by měl ideálně na základě rozpoznání autorova záměru zaujmout interpretační stanovisko a držet se ho po celou dobu překladu. Jinými slovy musí překladatel vědět, co chce překladem sdělit.

Ve třetí fázi procesu překládání dochází k přestylování předlohy, které musí být především umělecky hodnotné. Problémy zde nastávají zejména v případech, kdy informační prostředky obou jazyků nejsou rovnocenné. Překladatel by měl využívat možností cílového jazyka v nejvyšší možné míře a dbát na to, aby výsledný text působil esteticky a neobsahoval stopy jazyka originálu.⁶⁸

Podle Knittlové by při překladu umělecké literatury nemělo docházet k neutralizaci stylistické příznakovosti.⁶⁹ V případě, že příznakovost není možné v cílovém jazyce vyjádřit stejnou lexikální jednotkou a začlenit ji do stejného místa jako v předloze, měl

⁶³ LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*, s. 53.

⁶⁴ Tamtéž, s. 53–57.

⁶⁵ Tamtéž, s. 59–67.

⁶⁶ HRDLIČKA, Milan. *Literární překlad a komunikace*, s. 86.

⁶⁷ Tamtéž, s. 47.

⁶⁸ LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*, s. 68–78.

⁶⁹ KNITTLOVÁ, Dagmar s kol. *Překlad a překládání*, s. 26.

by překladatel provést kompenzaci této kvality v jiné formě.⁷⁰ Převedení příznakovosti je tedy třeba řešit v rámci funkčních celků, a nikoliv pouze na úrovni jednotlivých prvků. Otázkou je, do jaké vzdálenosti v textu by měla být kompenzace provedena. Podle Knittlové s kol. je třeba především zachovat literárně-uměleckou hodnotu textu a je nutné respektovat hranice mezi autorskou řečí, řečí jednotlivých postav a vnitřními monology.⁷¹ Tento názor sdílí také Refsing a Lundquist, které dodávají, že by se zvolená překladová řešení měla ideálně vyznačovat stejnou mírou příznakovosti jako originál.⁷² Nemělo by tedy docházet k neutralizaci, ale ani ke zvyšování míry příznakovosti.

Překladatel musí při hledání adekvátního překladového řešení zvažovat mnoho faktorů současně. Obecně se dá říci, že by měl usilovat o „rovnováhu mezi přesností, věrností výchozímu textu, záměrem jeho autora a přirozeností vyjádření v cílovém jazyce“.⁷³

Co se týče specifik překládání z japonštiny do češtiny, je nejprve potřeba zmínit základní typologické rozdíly mezi těmito jazyky. Zatímco čeština je z morfologického hlediska jazyk flektivní, japonština je řazena mezi jazyky aglutinační. Vztahy mezi větnými členy jsou v češtině vyjadřovány zejména pomocí pádů, v japonštině se tak děje pomocí partikulí. Z hlediska syntaktického je pro češtinu charakteristický slovosled SVO (podmět – přísudek – předmět) a pro japonštinu slovosled SOV (podmět – předmět – přísudek), kdy člen řídící následuje za členem rozvíjejícím a (mnohdy značně rozvité) přívlastky předcházejí řídícímu jménu. Pro japonštinu je dále typická vysoká míra kontextovosti a časté vynechávání známých informací či složitý zdvořilostní systém. Rozdíly můžeme pochopitelně nalézt také v lexiku apod.⁷⁴

Při překladu uměleckého textu je kladen velký důraz na estetickou hodnotu cílového textu. Přestože překladatel musí k překladu přistupovat tvůrčím způsobem, nesmí se dopustit subjektivních zásahů a zkreslení originálu. Na dílo je třeba nahlížet jako na celek a není žádoucí soustředit se pouze na jazykovou složku, nýbrž přihlížet také

⁷⁰ KNITTLOVÁ, Dagmar s kol. *Překlad a překládání*, s. 107.

⁷¹ Tamtéž.

⁷² REFSING, Kirsten a Lita LUNDQUIST. *Translating Japanese texts*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen, 2009, s. 80.

⁷³ KNITTLOVÁ, Dagmar s kol. *Překlad a překládání*, s. 36.

⁷⁴ REFSING, Kirsten a Lita LUNDQUIST. *Translating Japanese texts*, s. 19–20.

k odlišnostem kulturního kontextu a zohledňovat cílového čtenáře. Překlad z japonštiny do češtiny mohou kromě typologických rozdílů na úrovni jazykové znesnadňovat právě značné odlišnosti kulturního prostředí.

2.1 Lexikální rovina překladu

Nejdůležitějším úkolem překladatele na lexikální úrovni je hledání vhodných ekvivalentů (též překladových protějšků). Ekvivalenty můžeme rozdělit na tři druhy: ekvivalenty úplné (absolutní), částečné a nulové. Jako ekvivalent úplný chápeme lexikální jednotky se stejným denotačním a konotačním významem v příslušném kontextu a se stejnou stylistickou funkcí.⁷⁵ Naopak o nulové ekvivalenci hovoříme v případě, kdy v cílovém jazyce ekvivalent chybí. Při překladu těchto výrazů v praxi často dochází k vytváření ekvivalentů částečných.⁷⁶

U částečných ekvivalentů dochází k posunům v různých rovinách. Na formální úrovni nalezneme rozdíly například u víceslovných a jednoslovných pojmenování. Odlišnosti významové denotační složky překladatelé řeší specifikací (nahrazení protějškem, který obsahuje významovou složku navíc) či generalizací (zobecněním).⁷⁷ Zvláště obtížně řešitelné jsou pak rozdíly významové konotační. I slova, která v různých jazycích pojmenovávají tentýž denotát, mohou mít pro rodilé mluvčí odlišné konotace. Konotace slov je kulturně podmíněná, a v překladu tedy není možné dosáhnout úplné shody v konotační složce výrazů.⁷⁸ Překladatel by zde měl dbát na autorův záměr a využít již zmíněné metody funkčního překladu.⁷⁹ Rozdíly pragmatické vycházejí z odlišných zkušeností čtenářů výchozího a cílového textu. Jsou typické pro výrazy vázané na odlišné kulturní prostředí. Podle Levého je při jejich překladu nutné „zachovat nejen jejich význam, ale i jejich hodnotu koloritní“.⁸⁰ Překladatel má zachovat jen ty prvky, které může čtenář vnímat jako odraz prostředí originálu, a ostatní prvky substituovat neutrální analogií, která není v rozporu s prostředím originálu.

⁷⁵ KNITTLOVÁ, Dagmar s kol. *Překlad a překládání*, s. 40–41.

⁷⁶ Tamtéž, s. 113.

⁷⁷ Tamtéž, s. 42–61.

⁷⁸ Tamtéž, s. 61.

⁷⁹ Tamtéž, s. 91.

⁸⁰ LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*, s. 119.

S Levým se shodují také Refsing a Lundquist, podle kterých by měl překladatel používat jen ta cizí slova, která již vstoupila do povědomí čtenářů cílového textu. V překladech z japonštiny se můžeme setkat s používáním japonských termínů s vysvětlujícím opisem. To ale působí těžkopádně a rušivě, a proto je vhodnější výraz nahradit analogií.⁸¹ Překladatel se musí vyvarovat používání cizích slov s úmyslem ozvláštnit text a zároveň dbát na to, aby zvolené překladové řešení nebylo v rozporu s prostředím originálu.⁸² Kromě substituce analogií je možné přistoupit k přidávání informací, ale to pouze v těch případech, kdy je to nutné pro porozumění textu. V některých případech může překladatel použít vnitřní vysvětlivku, která by ale měla být co nejstručnější, aby nedocházelo k narůstání textu a snížení čtivosti. Na druhé straně je potřeba vypouštět informace, které by v cílovém textu působily nadbytečně.⁸³

Překladatel se může setkat také s případy, kdy má výraz v cílovém jazyce hned několik ekvivalentů. V takovém případě vybírá prostředky dle situačního a jazykového kontextu, autorova stylu a také dle vlastního vkusu.⁸⁴

Autor překladu by měl využít vynalézavosti a vyhnout se lexikálnímu ochuzování textu nahrazováním specifických označení obecnějšími pojmy či opakováním stejných slov, pokud opakování není záměrem autora.⁸⁵ Zde je důležité zmínit, že zatímco v českém textu je opakování stejných slov považováno za stylisticky těžkopádné, v japonských textech je to jev běžný a všeobecně tolerovaný.⁸⁶ Překladatel by se tedy měl snažit přeložit opakující se výrazy různými způsoby. Refsing a Lundquist⁸⁷ při překladu z japonštiny za důležité dále považují schopnost rozeznat v textu kolokace, které musí být vždy překládány jako jedna lexikální jednotka. Překladatel je dle nich může nahradit odpovídajícími kolokacemi v cílovém jazyce, či jednoslovným překladem, ale zároveň by měl dbát na zachování stejné míry příznakovosti.

⁸¹ REFSING, Kirsten a Lita LUNDQUIST. *Translating Japanese texts*, s. 102–103.

⁸² LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*, s. 119–123.

⁸³ KNITTLOVÁ, Dagmar s kol. *Překlad a překládání*, s. 92.

⁸⁴ Tamtéž, s. 114.

⁸⁵ LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*, s. 138–145.

⁸⁶ HASEGAWA, Yoko. *The Routledge course in Japanese translation*, s. 187.

⁸⁷ REFSING, Kirsten a Lita LUNDQUIST. *Translating Japanese texts*, s. 114–121.

2.1.1 Onomatopoické a mimetické výrazy

Jedním ze specifických rysů japonštiny na lexikální úrovni je existence velkého množství zvukomalebných výrazů. V otázce kategorizace těchto výrazů nepadají mezi odborníky konsensus. McClure⁸⁸ a Iwasaki⁸⁹ rozdělují zvukomalebné výrazy následujícím způsobem.

- *Giseigo* (擬声語), které imitují zvukové projevy lidí a zvířat (například *ká ká* – č. *krá krá*);
- *Giongo* (擬音語), napodobující zvuky neživých objektů (například *šito šito ame ga furu* – č. *mrholit*);
- *Gitaigo* (擬態語), vyjadřující kvality fyzického stavu či činnosti (například *kossori* – č. *tajně, nenápadně*).
- *Gidžógo* (擬情語), které vyjadřují kvality psychických stavů (například *ira ira* – č. *být podrážděný, vytočený*).

V této práci budu po vzoru Inose⁹⁰ označovat *giongo* a *giseigo* termínem onomatopoeie (onomatopoické výrazy) a *gitaigo* a *gidžógo* termínem mimetické výrazy. Onomatopoické a mimetické výrazy budu souhrnně nazývat zvukomalebná slova (výrazy). Zde je vhodné dodat, že některé výrazy mohou spadat současně do kategorie onomatopoických i mimetických výrazů, ale jejich význam i použití se v závislosti na kategorii liší.⁹¹

Zatímco v indoevropských jazycích hrají onomatopoické a mimetické výrazy pouze okrajovou roli a jsou typické zejména pro dětskou řeč, v japonštině tvoří neoddelitelnou součást vyjadřování a setkáme se s nimi v nejrůznějších situacích. Vyskytují se

⁸⁸ MCCLURE, William Tsuyoshi. *Using Japanese: A guide to contemporary usage*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, s. 262.

⁸⁹ IWASAKI, Shoichi. *Japanese*. Rev. ed. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2013, s. 68–69.

⁹⁰ INOSE, Hiroko. Translating Japanese onomatopoeia and mimetic words. In: *Translation and Research Project 1* [online]. Tarragona: Intercultural Studies Group, Universitat Rovira i Virgili, 2008 [cit. 2019-11-07], s. 98.

⁹¹ Například výraz *gan gan* je jednak onomatopoeií (č. *buch buch*), ale funguje také jako mimetický výraz označující silnou bolest hlavy, který lze užit jako složené sloveso *gangan suru*, což v případě onomatopoeie není možné. Viz INOSE, Hiroko. Translating Japanese onomatopoeia and mimetic words, s. 99.

v běžném hovoru i literatuře, médiích atp. Kromě neformálních situací mohou být použity i v situacích formálních, ale ze zásady se neobjevují v oficiálních dokumentech. Zvukomalebné výrazy se vyznačují vysokou mírou expresivity a dodávají vyjádření živější ráz.⁹² Tyto výrazy vychází ze složitého zvukově-symbolického systému, kdy jsou jednotlivým hláskám přiřazovány různé atributy, a uplatňuje se zde i ikonicitá,⁹³ tedy bezprostřední významový vztah mezi realitou a zvukovou či grafickou jednotkou, kdy například dlouhá samohláska může značit delší trvání, reduplikace opakovanost atp.⁹⁴

Udávaný počet onomatopoických a mimetických výrazů v japonštině se liší v závislosti na přístupu jednotlivých odborníků, ale například Inose dle Jamaguči uvádí, že jich existuje přes 1200.⁹⁵ Jako důvod pro tak vysoký počet se uvádí to, že slovní zásoba japonštiny disponuje poměrně malým množstvím sloves.⁹⁶ Okolnosti dějů či stavů vyjadřovaných slovesy jsou tak specifikovány právě pomocí zvukomalebných výrazů. Například různé druhy chůze můžeme v japonštině vyjádřit spojením slovesa *aruku* (č. *jít pěšky, kráčet*) s mimetickými výrazy následujícím způsobem: *urouro aruku* – č. *bloumat, jočijoči aruku* – č. *capkat* (zejm. o malých dětech), *noronoro aruku* – č. *vléct se, furafura aruku* – č. *potácet se* atp. To, co bychom tedy v češtině vyjádřili přímo konkrétním slovesem, bývá v japonštině často specifikováno pomocí zvukomalebných slov. To nicméně neznamená, že by bylo pro všechna tato spojení možné nalézt jednoslovný ekvivalent v podobě slovesa (možnosti překladu viz níže). Jak ilustruje zmíněný příklad se slovesem *aruku*, zvukomalebné výrazy plní v japonštině nejčastěji funkci adverbiální. Mohou ale také fungovat jako adjektiva, slovesa, případně také substantiva.⁹⁷

⁹² BARTASHOVA, Olga A., SICHINSKIY, Anton E. Japanese-English Onomatopoeic and Mimetic Parallels: the Problem of Translatability. In: *Journal of Siberian Federal University. Humanity & Social Sciences* [online]. St. Petersburg: 2014, 7 (2) [cit. 2019-11-09], s. 222–223.

⁹³ HASEGAWA, Yoko. *The Routledge course in Japanese translation*, s. 53.

⁹⁴ FIDLER, Masako. Ikonicitá. In: *CzechEncy – Nový encyklopedický slovník češtiny* [online]. Brno: Masarykova univerzita, 2017 [cit. 2019-11-14].

⁹⁵ JAMAGUČI, Nakami. *Giongo gitaigo history* [přednáška] Tokio: Ginza no gakkó, 2003. cit in: INOSE, Hiroko. Translating Japanese onomatopoeia and mimetic words, s. 101.

⁹⁶ INOSE, Hiroko. Translating Japanese onomatopoeia and mimetic words, s. 101.

⁹⁷ Tamtéž, s. 99.

Překlad zvukomalebných výrazů z japonštiny může být značně problematický a Bartashova a Sichinskiy⁹⁸ uvádí, že většina lingvistů dokonce pokládá tyto výrazy za nepřeložitelné. Přestože zmínění autoři považují problematiku japonských zvukomalebných slov za nedostatečně probádanou⁹⁹, bylo provedeno několik studií zaměřených na překlad těchto výrazů v uměleckých textech. Dle jejich výsledků nebylo v cílovém textu nijak reflektováno 5–32 % zvukomalebných slov vyskytujících se ve výchozím textu (tento jev zde dále označuji také jako vypouštění).¹⁰⁰

Autor jedné z uvedených studií, Flyxe, jako možný důvod, proč v překladech dochází k nerefluktování onomatopoií, uvádí, že tyto výrazy v cílovém jazyce působí dětinsky a příliš expresivně, a proto mohou v řečovém registru díla působit nevhodně.¹⁰¹ Jejich použití může také výrazně narušit strukturu věty, jelikož možnosti zapojení se v jednotlivých jazycích liší. Za příčinu vypouštění zvukomalebných výrazů celkově pak Flyxe považuje absenci komplexního zvukově-symbolického systému v cílovém jazyce.¹⁰² Ta dle něj vede k tomu, že v překladu není možné vyjádřit jemné nuance originálu. Zvukomalebné výrazy jsou také často neformální a subjektivně zbarvené, což může být v rozporu se stylem překladu. Flyxe dodává, že v některých případech je navíc k vystižení zvukomalebného výrazu potřeba přidat delší vysvětlení, které se rovněž může negativně projevit na stylu výsledného textu. Problematický podle něj může být dále překlad zvukomalebných výrazů, které nesou více významů současně.¹⁰³ Minašima¹⁰⁴ jako další důvod, proč překladatelé tyto výrazy v cílovém textu nerefluktují,

⁹⁸ BARTASHOVA, Olga A., SICHINSKIY, Anton E. Japanese-English Onomatopoeic and Mimetic Parallels: the Problem of Translatability, s. 222.

⁹⁹ Tamtéž.

¹⁰⁰ Jednotliví badatelé došli při zkoumání uvedených děl konkrétně k těmto výsledkům: Erdström (1989) – *Jukiguni* (Jasunari Kawabata): 30 %; Hajase (1978) – *Jukiguni* (Jasunari Kawabata): 32 %; Minašima (2004) – *Kiččín* (Banana Jošimoto): 16,3 %; Inose (2008) – *Sputnik no koibito* (Haruki Murakami), překlad do angličtiny a španělštiny (2 překlady): 19,3 %; Flyxe (2002) – *Kiččín* (Banana Jošimoto), *Sukjandaru* (Šúsaku Endó), *Nametokojama no kuma*, *Šikaodori no hadžimari*, *Jodaka no hoši* (Kendži Mijazawa): 5 %.

Cit. in: FLYXE, Martin. Translation of Japanese onomatopoeia into Swedish (with focus on lexicalization). In: *Africa & Asia* [online]. Göteborg: Dept of Oriental and African Languages, Göteborg University, 2002, (2) [cit. 2019-11-09], s. 55. A dále cit. in: INOSE, Hiroko. Translating Japanese onomatopoeia and mimetic words, s. 104–112.

¹⁰¹ FLYXE, Martin. Translation of Japanese onomatopoeia into Swedish (with focus on lexicalization), s. 55–71.

¹⁰² Tamtéž, s. 71.

¹⁰³ Tamtéž, s. 55–69.

¹⁰⁴ MINAŠIMA, Hiroši. Nihongo no onomatope. *Fukui daigaku kjóiku čiki kagakubu kijó*. 2004, 60, 97–115. cit in: INOSE, Hiroko. Translating Japanese onomatopoeia and mimetic words, s. 104.

uvádí problém s jejich porozuměním. Vychází z výsledků své studie, podle kterých bývají oproti onomatopoiím mnohem častěji vypouštěny mimetické výrazy, které jsou abstraktnější, a tudíž i hůře pochopitelné.

Existují také případy, kdy zvukomalebné výrazy nepřidávají do textu žádnou novou informaci, ale jsou použity pouze pro zdůraznění jiných větných členů. Přestože například Hasegawa¹⁰⁵ nepovažuje vypuštění zvukomalebného výrazu s funkcí zdůraznění za problém, jelikož tím podle ní nedojde ke změně informační hodnoty, Inose¹⁰⁶ oponuje, že by se tyto kvality neměly v překladu ztrácet. Vypuštění je podle Inose tolerovatelné jen v ojedinělých případech, kdy zvukomalebné výrazy pouze opakují význam, který je již obsažen v jiném výrazu (například slovesu), a nejsou využity ke zdůraznění. V ostatních případech by se měl překladatel snažit nalézt adekvátní překladové řešení.¹⁰⁷

Způsobů, jak zvukomalebná slova přeložit, je vícero. Z výsledků Flyxova výzkumu¹⁰⁸, ve kterém se zabýval překladem těchto výrazů z japonštiny do švédštiny, vyplývá, že onomatopoické výrazy byly nejčastěji překládány pomocí sloves se zvukově-symbolickou složkou a v několika případech také pomocí onomatopoií, či parafrází. Na druhé straně výrazy mimetické byly překládány pomocí adverbíí, adjektiv, sloves či parafrází.¹⁰⁹ Jelikož tyto výrazy napodobují zvuky pouze nepřímo, jsou abstraktnější a je někdy obtížné najít jednoslovný překlad. Z tohoto důvodu je zde překlad parafrázemi mnohem častější než u onomatopoických výrazů. Flyxe se v rámci studie věnoval také skupině mimetických výrazů o struktuře CVQCV/CVNVCV-ri¹¹⁰ (například *jukkuri*, *bon'jari*), která je specifická tím, že mnohé výrazy jsou velmi běžné, vysoce lexikalizované a jejich zvukově-symbolická hodnota je výrazně oslabená.¹¹¹ Při překladu těchto výrazů tedy většinou není obtížné nalézt jednoslovný překladový protějšek.

¹⁰⁵ HASEGAWA, Yoko. *The Routledge course in Japanese translation*, s. 52.

¹⁰⁶ INOSE, Hiroko. *Translating Japanese onomatopoeia and mimetic words*, s. 113.

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 113–115.

¹⁰⁸ FLYXE, Martin. *Translation of Japanese onomatopoeia into Swedish (with focus on lexicalization)*, s. 70.

¹⁰⁹ Tamtéž.

¹¹⁰ C označuje souhlásku, V samohlásku, Q geminaci následující souhlásky a N slabičné N.

¹¹¹ FLYXE, Martin. *Translation of Japanese onomatopoeia into Swedish (with focus on lexicalization)*, s. 70.

Inose, která zkoumala překlad zvukomalebných výrazů z japonštiny do angličtiny a španělštiny, kromě výše zmíněných způsobů překladu (tedy pomocí slovesa, adverbia, adjektiva, parafráze a onomatopoického výrazu) přidává také možnost překladu pomocí podstatného jména, idiomu a kombinace dvou slov (dvou adjektiv či kombinací adjektiv, adverbii nebo sloves).¹¹² Upozorňuje, že při překladu parafrázemi je třeba dbát na to, aby nedošlo k přidávání nadbytečných informací a narušení plynulosti textu. Za příhodný považuje překlad idiomy, kterými může překladatel na malém prostoru barvitě vystihnout situaci (například mimetický výraz *pittari*, který v daném kontextu popisuje stav, kdy velikost oblečení přesně pasuje, můžeme do č. přeložit jako *padnout jako ulitý*). Mnohdy ale může být obtížné nalézt v cílovém jazyce odpovídající idiom. Jako další vhodný způsob pak Inose vidí překlad kombinací dvou slov, přičemž ale musí být překladatel schopný správně rozložit význam slov na jednotlivé elementy a ty následně adekvátně přeložit (například výraz *kodžinmari*, který má význam „malý a hezky uspořádaný“, můžeme v případě popisu pokoje přeložit do č. jako *malý (a) útulný*).¹¹³

Pro překladatele z japonštiny jakožto nerodilého mluvčího může být někdy obtížné porozumět nuancím jednotlivých zvukomalebných výrazů. Překlad těchto výrazů zapojených v textu je sice díky kontextu a možnosti reflektovat tyto výrazy pomocí jiných větných členů snazší než překlad zvukomalebných výrazů samotných (bez kontextu), ale přesto mohou převod znesnadňovat například rozdílnosti zvukově-symbolického systému, typologické odlišnosti jazyků, či požadavek zachování stylu v cílovém jazyce. Překladatel by se však neměl dopouštět neadekvátního vynechávání těchto výrazů a v případě, že se mu nepodaří nalézt vhodný jednoslovný ekvivalent, by měl využít vynalézavosti a výraz přeložit jiným způsobem, například spojením více slov, pomocí parafráze či idiomu.

Vzhledem ke zvukově-symbolickému charakteru těchto výrazů se na první pohled jako nejideálnější řešení jeví jejich překlad pomocí protějšků, které rovněž obsahují zvukově-symbolickou složku (například slovesa). Nalézt takový protějšek v češtině ale není vždy možné, což vyplývá z odlišností zvukově-symbolického systému a menšího

¹¹² INOSE, Hiroko. *Translating Japanese onomatopoeia and mimetic words*, s. 105.

¹¹³ Tamtéž, s. 110–112.

množství těchto výrazů v českém lexiku. Navíc je potřeba si uvědomit, že mnohá japonská zvukomalebná slova jsou vysoce lexikalizovaná a jejich zvukově-symbolická hodnota se vytrácí. Jelikož jsou tyto výrazy v japonštině běžně používané, není žádoucí v překladu zvyšovat jejich expresivitu. I v tomto případě je nutné držet se zásady zachování stejné míry expresivity, jak bylo zmíněno výše.

2.1.2 Idiomatické výrazy

Idiom (či frazém¹¹⁴) je definován více způsoby, přičemž tradičně se vymezuje jako ustálené spojení slov, jehož význam není možné zčásti nebo zcela odvodit z významů jeho komponentů.¹¹⁵ Čermák¹¹⁶ sám ale považuje tuto definici za nedostatečnou a idiom (či frazém) vymezuje následujícím způsobem. „[J]e to taková jedinečná ustálená kombinace minimálně dvou prvků, z nichž některý (popř. žádný) nefunguje stejným způsobem v žádné jiné kombinaci n[ebo] více kombinacích, resp. vyskytuje se v takové funkci pouze ve výrazu jediném, popř. několika málo.“

Dle Frentiu¹¹⁷ idiomy reflektují způsob, jakým uživatelé jazyka pohlíží na realitu, a jsou vysoce vázané na kulturu. Pro překlad těchto výrazů je základním východiskem to, že slovo, které má význam pouze jako součást celku, je nutné přeložit jako celek a nepřihlížet k významům jednotlivých slov (srov. též Levý¹¹⁸). Frentiu¹¹⁹, která se ve své studii zabývala překladem idiomů z japonštiny do rumunštiny, rozlišuje 3 možné způsoby překladu. První z nich je překlad pomocí idiomu v cílovém jazyce, který se (alespoň částečně) podobá idiomu výchozího jazyka sémanticky i použitými výrazovými prostředky (například *namida o nomu* – č. *polykat slzy*). Druhou možností je překlad pomocí idiomu cílového jazyka, který se původnímu výrazu podobá pouze

¹¹⁴ Dle Čermáka se v případě analýzy kombinatorického výrazu z hlediska formálních rysů hovoří o *frazému*, zatímco v případě sémantické analýzy je možné užít názvu *idiom*. Jelikož se v této práci zaměřím spíše na sémantické rysy těchto výrazů, rozhodla jsem se používat označení *idiom*. Viz ČERMÁK, František. Frazém a idiom. In: *CzechEncy – Nový encyklopedický slovník češtiny* [online]. Brno: Masarykova univerzita, 2017 [cit. 2019-11-16].

¹¹⁵ Cit in: ČERMÁK, František. Frazém a idiom.

¹¹⁶ ČERMÁK, František. Frazém a idiom.

¹¹⁷ FRENTIU, Rodica. Contemplating Japanese Language – Idiomatic Expressions as a Cultural Experience of Linguistic Creativity. In: *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Philologia* [online]. Cluj-Napoca: 2019, **64**(2), [cit. 2019-11-16], s. 190.

¹¹⁸ LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*, s. 129.

¹¹⁹ FRENTIU, Rodica. Contemplating Japanese Language – Idiomatic Expressions as a Cultural Experience of Linguistic Creativity, s. 183.

sémanticky (například *sušizume* – č. *jako sardinky*). Pokud cílový jazyk neumožňuje uplatnění prvních dvou způsobů, zvolí překladatel třetí možnost, kterou je překlad jiným způsobem než pomocí idiomu (například *curu no hitokoe* – č. *hlas autority*).¹²⁰ Lundquist a Refsing¹²¹ rovněž za ideální řešení považují překlad pomocí idiomu, který má v cílovém jazyce podobný význam. V případě, že není možné takový idiom nalézt, měl by se podle nich překladatel zaměřit na sdělení významu původního výrazu. Hasegawa¹²² také zdůrazňuje, že při překladu idiomů mají být překladová řešení vybírána na základě ekvivalence sémantické složky.

Dle Knittlové¹²³ se idiomatické výrazy obvykle vyznačují subjektivním citovým zabarvením nebo expresivitou. Na druhé straně je třeba přihlížet k tomu, že některá idiomatická spojení mohou být ve výchozím jazyce velmi běžná a snaha přeložit je expresivními výrazy zde může být vzhledem k pravidlu zachování míry expresivity nežádoucí (například *ki o cukeru*, č. *dávat pozor, opatrovat se*, nemá v japonštině ze stylistického hlediska zvýšenou expresivitu, a proto jej není žádoucí přeložit pomocí expresivního výrazu). Vzhledem k vysoké vázanosti idiomů na kulturní kontext je zřejmé, že při překladu často dojde ke ztrátě některých kvalit originálního výrazu (zejm. pokud uvážíme, že mnoho idiomů může nést silné kulturní konotace). V takových případech by měl překladatel dle Levého¹²⁴ umět rozpoznat, které kvality originálu jsou nejdůležitější a je třeba je převést do cílového textu.

2.2 Stylistická a syntaktická rovina překladu

Styl tvoří neodmyslitelnou součást uměleckého díla a vybraní odborníci (například Knittlová s kol.¹²⁵, Hrdlička¹²⁶ apod.) považují vystižení stylistických kvalit originálu v překladu za velmi důležité. Dle Hrdličky „na rovině stylu totiž dochází k průniku myšlenkových, estetických a jazykových hodnot díla [a] styl je tedy jakýmsi jednotícím,

¹²⁰ FRENTIU, Rodica. *Contemplating Japanese Language – Idiomatic Expressions as a Cultural Experience of Linguistic Creativity*, s. 183.

¹²¹ REFSING, Kirsten a Lita LUNDQUIST. *Translating Japanese texts*, s. 121–124.

¹²² HASEGAWA, Yoko. *The Routledge course in Japanese translation*, s. 176.

¹²³ KNITTLOVÁ, Dagmar s kol. *Překlad a překládání*, s. 62–63.

¹²⁴ LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*, s. 129.

¹²⁵ KNITTLOVÁ, Dagmar s kol. *Překlad a překládání*, s. 15.

¹²⁶ HRDLIČKA, Milan. *Literární překlad a komunikace*, s. 70.

integrujícím článkem.“¹²⁷ Zároveň ale uznává, že při překladu nutně dochází ke stylovým zásahům. Požadavek zachování stylu považuje za problematický také Levý¹²⁸, který uvádí, že úplné shody stylu nelze dosáhnout. Knittlová¹²⁹ za zásadní považuje pochopení celkového stylu díla, na jehož základě má překladatel řešit dílčí stylistické problémy, jako je například výběr adekvátních výrazových prostředků.

Hrdlička¹³⁰ zdůrazňuje, že vzhledem k tomu, že u uměleckého textu je před funkcí informativní často důležitější funkce estetická, by se překladatel neměl snažit o vyčerpávající sdělení úplně všech informací obsažených v díle, ale měl by upřednostnit zásadu zachování jeho uměleckého charakteru. Proto je dle něj důležité správně vybírat informace, které bude překladatel explikovat a doplňovat. Rozhodování by mělo probíhat na základě posouzení důležitosti a funkce jednotlivých informací či typu textu.¹³¹

V této souvislosti Levý¹³² upozorňuje na to, že překladatelé ve snaze vytvořit v cílovém jazyce srozumitelný text ozřejmují či dokreslují originál, čímž ale dochází k posílení informativní funkce na úkor funkce estetické. Levý tyto zásahy označuje za intelektualizaci, přičemž dle něj nejčastěji dochází ke zlogičťování textu, dále k vykládání myšlenek, které jsou v textu pouze naznačeny, a také k formálnímu vyjadřování vztahů mezi myšlenkami, které jsou v originálu jen implikovány (například pomocí spojek).¹³³ Také Hrdlička je vůči těmto neopodstatněným zásahům do textu kritický, přičemž zdůrazňuje, že nejednoznačnost textu může být záměrem autora.¹³⁴ Refsing a Lundquist¹³⁵ jsou také názoru, že myšlenky, které jsou v originálu pouze naznačeny, by neměly být v překladu explikovány, a dodávají, že překladatel by měl hledat způsob, jak myšlenku v cílovém textu implikovat. Může tak učinit i jinými

¹²⁷ HRDLIČKA, Milan. *Literární překlad a komunikace*, s. 70.

¹²⁸ LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*, s. 90.

¹²⁹ KNITTLOVÁ, Dagmar s kol. *Překlad a překládání*, s. 97.

¹³⁰ HRDLIČKA, Milan. *Literární překlad a komunikace*, s. 33–34.

¹³¹ Tamtéž.

¹³² LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*, s. 145.

¹³³ Tamtéž, s. 145–151.

¹³⁴ HRDLIČKA, Milan. *Literární překlad a komunikace*, s. 23–24.

¹³⁵ REFSING, Kirsten a Lita LUNDQUIST. *Translating Japanese texts*, s. 40–41.

jazykovými prostředky než v originále a v případě vynechání náznaku na jednom místě jej má kompenzovat na místě jiném.¹³⁶

Jedním z důležitých požadavků na cílový text je jeho koherence. Dle Knittlové s kol. musí překladatel nejdříve porozumět vnitřním vztahům v textu a jeho struktuře a na základě pochopení koherence výchozího textu vybudovat koherenci v textu cílovém.¹³⁷ Co se týče problematiky porozumění vnitřním vztahům v japonském textu, Refsing a Lundquist¹³⁸ upozorňují na poměrně složitou syntaktickou strukturu, kdy jsou například větné členy rozvíjeny pomocí přívlasků, které mohou být i značně rozsáhlé. Dále se zabývají například problematikou nulových anafor či případy, kdy jsou vztahy mezi větami pouze implicitní. I v těchto případech musí dle autorek překladatel správně interpretovat vztahy mezi větami a následně zvážit, zda bude cílový text srozumitelný i bez přidání explikujícího konektoru.¹³⁹

S koherencí souvisí také otázka aktuálního členění větného. Knittlová s kol. upozorňuje, že je při překladu potřeba umět ve výchozím textu rozlišit novou či zdůrazněnou informaci, zařadit ji v cílovém textu na správné místo a adekvátně ji zdůraznit.¹⁴⁰ Dodává, že tematické uspořádání výchozího textu sice není možné dodržet vždy, ale překladatel by se měl v tomto ohledu snažit přiblížit se co nejvíce originálu a zároveň usilovat o čtivý, přirozený překlad.¹⁴¹ Jak vyplývá z typologických odlišností japonštiny a češtiny zmíněných výše, slovosled těchto dvou jazyků se značně liší, což vede k nevyhnutelným změnám v překladu. Refsing a Lundquist¹⁴² dále uvádí, že není vhodné snažit se v jedné větě sdělit příliš mnoho informací, jelikož to činí text obtížným na porozumění. Jako lepší řešení navrhuji rozdělení souvětí do několika vět, přičemž ale musí být zachována koherence textu.¹⁴³ Zároveň je zde třeba přihlížet k autorskému stylu.

¹³⁶ REFSING, Kirsten a Lita LUNDQUIST. *Translating Japanese texts*, s. 40–41.

¹³⁷ KNITTLOVÁ, Dagmar s kol. *Překlad a překládání*, s. 33.

¹³⁸ REFSING, Kirsten a Lita LUNDQUIST. *Translating Japanese texts*, s. 107–113.

¹³⁹ Tamtéž, s. 159.

¹⁴⁰ KNITTLOVÁ, Dagmar s kol. *Překlad a překládání*, s. 33.

¹⁴¹ Tamtéž, s. 35.

¹⁴² REFSING, Kirsten a Lita LUNDQUIST. *Translating Japanese texts*, s. 137.

¹⁴³ Tamtéž.

Typickým prvkem japonské narace je časté střídání minulého a neminulého času.¹⁴⁴ Hasegawa dle Takakury¹⁴⁵ uvádí, že například v polopřímé řeči, která je využita i v mnou přeložené a analyzované povídce „Doprovodný kůň“, při popisu vjemů za použití minulého času působí popis jako objektivní pravda sdělovaná vypravěčem, zatímco vjemy popsané v čase neminulém působí jako vjemy postavy. Dále uvádí, že pomocí neminulého času jsou většinou vyjadřovány myšlenky postav. Dle Hasegawy překladatel sice může střídáním časů porušovat konvence cílového jazyka, ale musí především dbát na zachování srozumitelnosti.¹⁴⁶ V české naraci je sice také možné kombinovat minulý a přítomný čas¹⁴⁷, ale věrné kopírování časů použitých v japonském textu by působilo rušivě, neesteticky a mohlo by vést k problémům s porozuměním překladu.

2.3 Stanovení vlastní překladatelské strategie

Před zahájením samotného překladatelského procesu by si měl překladatel stanovit přístup k překladu, na jehož základě bude následně řešit dílčí překladové problémy. Ve své práci budu vycházet z konceptu adekvátního překladu, tak jak jej vymezuje Hrdlička¹⁴⁸, a budu se tedy snažit o optimální sladění zřetele k výchozímu textu a k cílovému čtenáři. Budu usilovat o adekvátní reflektování hodnot originálu a o nalezení kompromisu mezi věrností originálu a přirozeností cílového textu, přičemž budu vzhledem k povaze textu klást důraz na estetickou hodnotu překladu. K překladu budu přistupovat tvůrčím způsobem, kdy budu využívat možností češtiny a budu dbát také na srozumitelnost a koherenci cílového textu. Zároveň se ale vyvaruji jakýchkoli zkreslení a deformací originálu, včetně neoprávněných subjektivních zásahů do textu.

Jelikož typologické rozdíly mezi japonštinou a češtinou mnohdy neumožňují použití stejných výrazových prostředků, budu vždy hledat takové prostředky, které v češtině

¹⁴⁴ HASEGAWA, Yoko. *The Routledge course in Japanese translation*, s. 108.

¹⁴⁵ TAKAKURA, Hiroko. Tense variation in Japanese narratives: Why do some sentences resist the RU/TA alternation? In: *Papers from the Middlebury Conference on Japanese Linguistics and Japanese Language Teaching*. Middlebury College, Middlebury, 1990, s. 166–184. cit in: HASEGAWA, Yoko. *The Routledge course in Japanese translation*, s. 117.

¹⁴⁶ HASEGAWA, Yoko. *The Routledge course in Japanese translation*, s. 115.

¹⁴⁷ ESVAN, Francois. Vid a čas v kontextu. In: *CzechEncy – Nový encyklopedický slovník češtiny* [online]. Brno: Masarykova univerzita, 2017 [cit. 2019-11-18].

¹⁴⁸ HRDLIČKA, Milan. *Literární překlad a komunikace*, s. 22.

plní podobnou funkci. Kromě složky jazykové budu mít stále na paměti také odlišnosti japonského a českého kulturního kontextu. Prvky japonského kulturního prostředí nebudu přizpůsobovat českému prostředí, což by se rovnalo zkreslení, nýbrž se je srozumitelným způsobem pokusím přiblížit českému čtenáři.

V souladu s třemi fázemi překladatelského procesu, jak je definoval Levý, si nejprve dílo pozorně přečtu a na základě jeho porozumění i na pozadí teoretických poznatků o autorčině literární tvorbě a stylu se pokusím odhalit autorčin záměr, ze kterého budu vycházet i při následné interpretaci díla a stylizaci překladu. Budu usilovat o náležité reflektování autorčina záměru a také o vystižení jejího autorského stylu. Na text budu nahlížet jako na celek a co se týče jednotlivých fází celého procesu, budu postupovat od jednotlivých lexikálních jednotek k větším celkům. V zájmu hlubšího porozumění textu budu také případné problematické pasáže konzultovat s rodilými mluvčími.

3. Analytická část

Vzhledem k tomu, že v této práci není možné popsat veškeré problematické jevy, se kterými jsem se při překladu potýkala, v následujícím překladatelském komentáři se zabývám pouze těmi nejproblematičtějšími, z nichž o některých jsem v předchozí kapitole pojednala i teoreticky.

V citovaných úryvcích výchozího i cílového textu jsou tučně zvýrazněny komentované výrazy a překladová řešení, která pro ně byla zvolena. V případech, kdy byl význam japonského výrazu v překladu rozprostřen do několika českých slov, je toto zvýraznění spíše orientační.

3.1 Lexikální rovina

Nejvíce problémů s překladem nastávalo na lexikální úrovni, přičemž obtížnost pramenila zejména z absence vhodných ekvivalentů v cílovém jazyce. V komentáři níže na konkrétních příkladech ilustruji můj přístup k jednotlivým jevům a uvádím faktory, ke kterým jsem přihlížela při volbě překladových řešení.

3.1.1 Onomatopoické a mimetické výrazy

Překládaná povídka obsahuje 37 zvukomalebných výrazů, z nichž byly některé použity vícekrát, a lze tedy hovořit o poměrně velkém množství. Všechny zvukomalebné výrazy objevující se v povídce včetně zvoleného překladového řešení jsou uvedeny v Příloze č. 3.

Pokud není uvedeno jinak, jsou významové definice zvukomalebných výrazů čerpány ze slovníku *Gendai giongo gitaigo jóhó džiten*¹⁴⁹. V případě, kdy komentovaný výraz nese více různých významů, je uvedena definice pouze toho významu, ve kterém je v daném kontextu uplatněn.

Jelikož některé velmi běžné zvukomalebné výrazy již ztrácí svou původní zvukově-symbolickou hodnotu, je problematické určit, zda takové výrazy ještě považovat

¹⁴⁹ HIDA, Jošifumi a Hideko ASADA. *Gendai giongo gitaigo jóhó džiten*. Tokio: Tókjódo šuppan, 2002.

za zvukomalebné, či nikoliv. V takových případech jsem se po vzoru Inose¹⁵⁰ řídila tím, jak je o daném výrazu pojednáno ve slovníku *Gendai giongo gitaigo jóhó džiten*¹⁵¹. Pakliže v něm byl daný výraz charakterizován jako adverbium a namísto výkladu jeho významu u něj bylo pouze odkázáno na slovník adverbíí, tak jsem k němu ve své práci jako ke zvukomalebnému výrazu nepřistupovala a ani v komentáři se mu nevěnuji.¹⁵²

3.1.1.1 Překlad onomatopoických výrazů

V překládané povídce se vyskytují pouze tři onomatopoeie, přičemž všechny patří do kategorie *giongo*. První z nich je výraz *kata kata* označující zvuk, kdy do sebe naráží lehké předměty s tvrdým povrchem.

„(...) 手提げ袋の中身は振動に合わせてカタカタと平和な音を立てていた。“¹⁵³

„(...) věci v tašce s každým zhoupnutím vlaku poklidně *cinkaly*.“

Výraz je ve výchozím textu použitý v kombinaci s významově vágním spojením *oto o tateru* (č. *dělat zvuky*), a jako dobré řešení se tedy nabízela možnost reflektovat jej pomocí zvukomalebného slovesa. Jelikož je substantivum *oto* (č. *zvuk*) dále rozvíjeno adjektivem *heiwa na* (č. *poklidný, harmonický*) a jde o méně hlasitý zvuk věcí v tašce (zejm. kuchyňského náčiní), které o sebe narážejí v houpajícím se vlaku, slovesa vyjadřující hlasité zvuky jako (*za*)*řinčet* či (*za*)*rachotit* jsem posoudila jako nevhodná. Ze sloves označujících tišší zvuky, mezi kterými jsem zvažovala například *řukat* (*o sebe*) či *zvonit*, jsem jako nejadekvátnější shledala sloveso *cinkat*, které navíc dobře funguje v daném kontextu v kombinaci s adverbium *poklidně*.

Podobný význam nese i druhá onomatopoeie *kaša kaša*, která označuje tišší zvuk do sebe narážejících kovových předmětů.

¹⁵⁰ INOSE, Hiroko. Translating Japanese onomatopoeia and mimetic words, s. 105.

¹⁵¹ HIDA, Jošifumi a Hideko ASADA. *Gendai giongo gitaigo jóhó džiten*.

¹⁵² Dle tohoto kritéria ve výchozím textu nepovažuji za zvukomalebné výrazy *čotto* (č. *trochu*), *kitto* (č. *určitě*) a *zutto* (č. *pořád, stále*). Uvedené kritérium jsem si stanovila ve snaze udržet jednotný přístup, nicméně jsem si vědoma, že takové kritérium není ideální, i proto, že se klasifikace takových výrazů může lišit slovník od slovníku, a proto, že ani v rámci jednoho slovníku nemusí být jednoznačná. Například výraz *zutto* je v použitém slovníku klasifikován jako adverbium, zatímco výraz *čanto* (č. *pořádně*), který vnímám na podobné úrovni, je v něm označen za zvukomalebný výraz.

¹⁵³ OGAWA, Jóko. Taidóba, s. 13.

„ボウルの中で泡だて器がカシャカシャ鳴るのが気になり (...)“¹⁵⁴

„Začalo jí vadit **cinkání** metličky v misce (...)“

Ve výchozím textu se onomatopoeie vyskytuje v kombinaci se slovesem *naru* (č. *vydávat zvuky*) a konkrétně popisuje zvuk šlehačí metličky, která v tašce naráží do mísy. I zde se tedy na první pohled jako dobré řešení jeví překlad pomocí zvukomalebného slovesa, ale protože celá věta je v originále nominalizována a je použita ve spojení s idiomatickým spojením *ki ni naru*, zde ve významu „vadit“, reflektovala jsem jej pomocí podstatného jména. Jelikož jsem již předchozí onomatopoeii přeložila slovesem *cinkat*, hledala jsem nejprve různé výrazy, kterými bych mohla tyto zvuky od sebe odlišit, ale po uvážení několika dalších možností (například již výše uvedeného *ťukání* či *zvonění*) jsem i v tomto případě jako nejvhodnější variantu zvolila **cinkání**, neboť je dle mého názoru sémanticky nejbližše popisovanému zvuku a stejně jako původní výraz vyjadřuje zvuk do sebe narážejících kovových předmětů.

Poslední onomatopoeii v japonském originále je výraz *zaba zaba*, který se ve výchozím textu nachází v kombinaci se slovesem *sosogu* (č. *nalít*) a vyskytuje se v pasáži popisující způsob, jakým paní připravuje čaj.

„(...) 流しに転がっていた不揃いの湯飲みにただザバザバ注いだだけの代物^{しろもの}だった。“¹⁵⁵

„(...) čaj pak jen **nedbale** nalila do dvou stylově neladících šálků, které se povalovaly ve dřezu.“

Vzhledem k tomu, že výraz *zaba zaba* není příliš běžný a jeho význam nebylo možné nalézt ve slovnících, byla k jeho interpretaci nutná konzultace s rodilými mluvčími. Ti se vyjádřili, že výraz označuje zvuky vody a v tomto případě značí nedbalý způsob nalévání čaje, přičemž evokuje rychlost pohybu a velké množství čaje nalitého do šálků pouze najedenkrát. Vzhledem k tomu, že by bylo obtížné v cílovém jazyce nalézt výraz, který by obsahoval všechny tyto významové složky, a víceslovný opis by vzhledem k větnému kontextu nebyl vhodný, zaměřila jsem se na zachování celkového dojmu, jakým výraz v originále působí, a hledala jsem výrazy, které by vyjadřovaly nedbalý

¹⁵⁴ OGAWA, Jóko. Taidóba, s. 23.

¹⁵⁵ Tamtéž, s. 27.

způsob nalévání. Na rozdíl od předchozích případů se mi zde nepodařilo nalézt vhodné zvukomalebné sloveso, jelikož česká zvukomalebná slovesa spojená s vodou, jako například *našplíchat*, *nacákat* či *chrstnout*, v tomto kontextu použít nelze. Hledala jsem tedy vhodná adverbia, kterými bych modifikovala sloveso *nalít*, z nichž jsem zvažovala například *nedbale*, *ledabyle* či *halabala*. Zvukomalebný výraz *halabala* by sice svou expresivitou odpovídal původnímu výrazu, ale spojení *halabala nalít* by znělo nepřirozeně, a proto jsem se nakonec přiklonila k adverbium *nedbale*. Přirozenost vyznění jsem tedy upřednostnila před zachováním míry expresivity.

3.1.1.2 Překlad mimetických výrazů

Z osmi způsobů překladu mimetických slov, které definuje Inose (viz podkapitola 2.1.1), jsem až na překlad pomocí citoslovce využila všech způsobů, tedy překladu pomocí I. adverbia, II. adjektiva, III. idiomu, IV. slovesa, V. podstatného jména, VI. kombinace dvou slov a VII. parafráze. Vzhledem k tomu, že rozsah práce neumožňuje okomentování překladových řešení všech výrazů, bude z každé kategorie vybráno pouze několik příkladů. Budu se věnovat zejména případům, kdy byl překlad problematický, a dále uvedu příklady, které ilustrují mnou zvolený přístup k překladu těchto výrazů.

Komentář níže dělím dle uvedené kategorizace způsobů překladu, ale v případech, kdy byl konkrétní zvukomalebný výraz přeložen více způsoby, zařazuji v rámci snahy o přehlednost komentář i ostatních uplatněných způsobů jeho překladu již přímo pod první komentovaný způsob.

Ráda bych podotkla, že finální překladová řešení zvukomalebných slov, která prezentuji níže, jsou výsledkem mé snahy o adekvátní překlad, nikoliv snahou aplikovat popsané způsoby překladu.

I. Překlad pomocí adverbia

Nejčastěji voleným způsobem překladu mimetických výrazů byl překlad pomocí adverbia, což není vzhledem k časté adverbialní funkci těchto výrazů překvapivé. Tento způsob jsem využila také při překladu výrazu *čanto*, který je nejčteněji se vyskytujícím

mimetickým výrazem ve výchozím textu. Pomocí adverbia jsem jej přeložila ve všech pěti případech.

Slovo *čanto* označuje stav, kdy něco přesně odpovídá normám či se nachází v ideálním stavu a je to příkladné. Jde o běžně používaný lexikalizovaný výraz, ale vzhledem ke kontextu a přirozenosti vyznění v cílovém jazyce jej bylo třeba přeložit různými výrazy. Stejně překladové řešení jsem volila pouze ve dvou případech, přičemž šlo o sémanticky velmi podobná sdělení.

1. „(...) 彼らがちゃんと母国へ帰れたかどうか心配でたまらなくなり (...)“¹⁵⁶
„(...) dělala si tak strašné starosti, jestli se **v pořádku** vrátili domů (...)“

Úryvek č. 1 popisuje situaci, kdy si žena dělá starosti, zda se studenti v pořádku vrátili do své rodné země. Výraz *čanto* modifikuje sloveso *kaeru* (č. *vrátit se domů*) a nese zde význam „v pořádku“, „bez problémů“. Rozhodla jsem se jej tedy přeložit pomocí běžné české kolokace *v pořádku se vrátit*.

2. „どんな遠い場所からでも平気な顔をしてちゃんと戻ってくる。“¹⁵⁷
„I z toho nejvzdálenějšího místa se pak s klidným výrazem **v pořádku** vrátila.“

Výraz *čanto* je v druhé ukázce č. 2 užit v kombinaci se slovesem *modoru* (č. *vrátit se*) a kromě výše uvedených významů „v pořádku“, „bez problémů“ jej lze interpretovat také jako „řádně“, „určitě“ či „jako vždy“. Jelikož ale není možné v cílovém jazyce nalézt ekvivalent, který by nesl všechny tyto významové nuance, a víceslovný překlad zde není žádoucí, rozhodla jsem se i v tomto případě pro překlad pomocí spojení *v pořádku se vrátit*.

3. „私の降りる駅はちゃんと決まっている (...)“¹⁵⁸
„(...) její výstupní stanice je **jasně** daná (...)“

Úryvku č. 3 předchází situace, kdy se žena začne bát, že když nevystoupí z vlaku, mohl by ji odvézt velmi daleko. Snaží se tedy přesvědčit samu sebe o tom, že nevystoupí nikde jinde než na plánovaném místě. Výraz *čanto* je zde použit v kombinaci se slovesem *kimaru* (č. *být daný, být rozhodnutý*) a značí, že o ženě výstupní stanicí bylo

¹⁵⁶ OGAWA, Jóko. Taidóba, s. 15.

¹⁵⁷ Tamtéž, s. 31.

¹⁵⁸ Tamtéž, s. 13.

již definitivně rozhodnuto a není o tom pochyb. Pro překlad jsem tedy zvolila přirozenou kolokaci *být jasně daný*.

4. „生贄となる準備を、ちゃんと整えている。“¹⁵⁹

„Byl **plně** připraven se **kdykoliv** obětovat.“

Výraz *čanto* v ukázce č. 4 modifikuje spojení *džunbi o totonoeru* (č. *být připravený, dokončit přípravy*) a značí, že přípravy byly řádně dokončeny. Vzhledem k tomu, že stejný význam v sobě již nese i spojení *džunbi o totonoeru*, jsem se rozhodla v překladu použít adverbium *plně* a doplnila jsem jej o příslovečné určení času *kdykoliv*, které tento význam dále umocňuje.

5. „(...) ちゃんといつもの台詞も口にした。“¹⁶⁰

„(...) a **slušně** ji oslovovala stejnou naučenou frází.“

Pátý úryvek pochází z pasáže líčící situaci, kdy žena dobře ví, že se paní přichází do supermarketu pouze najíst ochutnávek a nic si nekoupí, ale vždy se k ní chová tak, jako by přišla poprvé. Výraz *čanto* zde udává, že žena paní oslovuje „řádne“, „tak, jak by měla“. Vzhledem ke kontextu jsem tedy výraz reflektovala adverbiem *slušně*, který v tomto zapojení působí přirozeně a pokrývá původní význam.

Pomocí adverbia jsem přeložila také výraz *kossori*, který se v povídce vyskytuje hned dvakrát. *Kossori* označuje stav, kdy jeden koná tak, aby se o jeho činnosti nikdo nedozvěděl. Jedná se o běžně používaný lexikalizovaný výraz, který je často možné přeložit jednoduše pomocí adverbia *tajně*. K tomuto řešení bylo možné přistoupit při překladu následujícího úryvku popisujícího situaci, kdy žena začala pro paní připravovat větší porce ochutnávek a schovávala jí je pod stůl tak, aby si toho nikdo nevšiml.

- „(...) こっそり隠しておくようになった。“¹⁶¹

„(...) **tajně** schovávala pod stůl.“

¹⁵⁹ OGAWA, Jóko. Taidóba, s. 25.

¹⁶⁰ Tamtéž, s. 19.

¹⁶¹ Tamtéž, s. 21.

V následující pasáži je výraz *kossori* použitý v kombinaci se složeným slovesem *denwa suru* (č. *telefonovat*) a značí, že žena o svém telefonátu na radnici nikomu neřekla.

„(...) 後日こっそり市役所へ電話したこともあった。“¹⁶²
„(...) *později potají zavolala na radnici.*“

V tomto případě by užití adverbia *tajně* mohlo vést také k interpretaci ve významu „anonymně zavolat“, a proto jsem raději zvolila odvozené adverbium *potají*, které chybný výklad vylučuje.

Také dva níže uvedené úryvky ilustrují, že překlad frekventovaných mimetických výrazů bylo mnohdy možné řešit poměrně jednoduše, jelikož jejich překladové protějšky jsou již do určité míry ustálené. Tyto výrazy nesou ve výchozím jazyce nízkou míru expresivity, kterou jsem se snažila v překladu zachovat. Snaha o kreativnější řešení vedoucí k expresivnějším výrazům zde totiž dle mého názoru není na místě. Například výraz *hakkiri* popisuje stav, kdy je něco jasné, a běžně se překládá pomocí českého adverbia *jasně*. Tohoto způsobu bylo možné užít i v následujícím úryvku.

„(...) はっきりとは言えなかった。“¹⁶³
„(...) *nedokázala jasně popsat (...)*“

Výrazem *sukkari* se označuje úplnost, případně dokončenost. Také v tomto případě bylo možné užít běžného způsobu překladu pomocí adverbia *úplně*.

„すっかり日が沈み (...)“¹⁶⁴
„*Slunce už úplně zapadlo (...)*“

Zvláštním případem byl výraz *kasa kasa*, který v povídce ve tvaru složeného slovesa *kasa kasa suru* označuje „suchost“ a konkrétně zde popisuje suchou pleť paní. Výraz se totiž významově překrývá se složeným sinojaponským slovesem *kansó suru* (č. *být suchý, uschnout*).

¹⁶² OGAWA, Jóko. Taidóba, s. 15.

¹⁶³ Tamtéž, s. 14.

¹⁶⁴ Tamtéž, s. 26.

„(...) 顔は乾燥してかさかさしていた。“¹⁶⁵

„(...) *pleť měla úplně vysušenou.*“

Výraz *kasa kasa* nese negativní konotace a stav vyjádřený tímto slovesem zdůrazňuje, a proto jsem se rozhodla jej přeložit pomocí intenzifikátoru *úplně*.

K podobnému překrytí významu došlo u mimetického výrazu *bon'jari* označujícího stav, kdy je něco nejasné, mlhavé, jenž modifikuje sloveso *kasumu* (č. *být mlhavý, být nejasný*). O jejich významové blízkosti svědčí také to, že v použitém slovníku je význam výrazu *bon'jari* interpretován právě pomocí slovesa *kasumu*.

„もはや小母さんの声は空耳のようにぼんやり霞んでいる。“¹⁶⁶

„*Hlas paní teď už ženě zněl zastřeně jako slyšiny.*“

Výše uvedená věta pojednává o stavu ženy, která se zasní a vyprávění paní slyší pouze zastřeně. V případech, kdy se zvukomalebný výraz sémanticky shoduje se slovesem, které rozvíjí, nese často význam zdůraznění, a proto bývá překládán pomocí intenzifikátoru¹⁶⁷. V uvedeném úryvku ale mimetický výraz funkci zdůraznění nenese, a tudíž by použitím intenzifikátoru v překladu došlo k přílišnému zesílení významu a odklonu od originálu. Navíc by například spojení *zněl úplně zastřeně jako slyšiny* ani nebylo logické. Snaha o reflektování výrazu pomocí adjektiva by vedla k redundantně působícím spojení jako *znít nejasně a zastřeně*, a jelikož samotné spojení *znít zastřeně* již význam mimetického výrazu obsahuje, rozhodla jsem se v překladu další slova nepřidávat. Jedná se o jediný případ vypuštění mimetického výrazu, kterého jsem se při překladu dopustila. Je však nutno dodat, že jde o situaci, kdy je takové vypuštění akceptovatelné (viz podkapitola 2.1.1).

Výraz *bon'jari* se ve výchozím textu objevil také v následující pasáži, kdy značí to, že má žena „zastřenou mysl“, a označuje tedy stav, kdy je duchem nepřítomná. Idiomatický výraz *duchem nepřítomný* popisovaný stav dobře vystihuje, ale vzhledem k tomu, že uvedená věta pojednává o činnostech, které žena vykonává (alespoň částečně) vědomě a značí také jistou pravidelnost, výraz *duchem nepřítomný* by zde

¹⁶⁵ OGAWA, Jóko. Taidóba, s. 18.

¹⁶⁶ Tamtéž, s. 34.

¹⁶⁷ HASEGAWA, Yoko. *The Routledge course in Japanese translation*, s 52.

působil velmi nepřirozeně, a nebylo jej tedy možné zvolit. Z tohoto důvodu jsem výraz reflektovala pomocí kolokace *zírat do prázdna*, která se do daného větného kontextu dobře hodí. Zvolený způsob překladu tedy v tomto případě spadá do kategorie překladu pomocí parafráze.

„仕事の行き帰り、彼女は手提げ袋を足元に置き、ぼんやり扉にもたれ掛かる。“¹⁶⁸

„Na cestě z práce a do práce si obvykle pokládala tašku s náčiním k nohám, opírala se o dveře a zírala do prázdna.“

II. Překlad pomocí adjektiva

Druhým nejčastějším způsobem překladu bylo reflektování mimetických výrazů pomocí adjektiva. Z takto přeložených výrazů byl v originále zajímavým způsobem užit výraz *giši giši*, který se používá k označení vrzání schodů či podlahy nebo také skřípotu nepromazaného ozubeného kola. Obecně řečeno popisuje zvuk či stav, kdy se o sebe třou součásti jedné konstrukce. Výraz vzbuzuje nepříjemné pocity, má negativní konotace a dále se používá také přeneseně například o vztazích, kdy to mezi lidmi „skřípe“.

„(...) 関節がギシギシと痛む (...)“¹⁶⁹

„(...) klouby měla **ztuhlé** a rozbolavělé (...)“

Uvedený úryvek líčí bolest kloubů ženy, která celý den prostála v chladném prostředí. Výraz *giši giši* se zde nachází v kombinaci se slovesem *itamu* (č. *bolet*), což je méně obvyklé spojení, které zatím nebylo lexikalizováno. Konzultovala jsem jej proto s rodilými mluvčími, kteří se vyjádřili, že se jedná o popis špatně pohyblivých kloubů. Přestože v originále výraz *giši giši* rozvíjí sloveso *itamu*, cílový jazyk podobné řešení neumožňoval, neboť česká slovní zásoba nedisponuje adekvátním výrazem, kterým by bylo možné sloveso *bolet* rozvinout. Nejspíše jediným přirozeným způsobem, jak stav špatně pohyblivých kloubů popsat, je kolokace *ztuhlé klouby*. Spojení tohoto výrazu se slovesem *bolet* by však působilo stylisticky nevhodně, a proto jsem se rozhodla

¹⁶⁸ OGAWA, Jóko. Taidóba, s. 16.

¹⁶⁹ Tamtéž, s. 12.

spojení podmětu s přísudkem *kansecu ga itamu* (č. *klouby bolí*) reflektovat pomocí vazby *mít rozbolavělé klouby*, kterou jsem následně doplnila o adjektivum *ztuhlý*, jímž jsem reflektovala mimetický výraz.

Dalším výrazem přeloženým pomocí adjektiva byl výraz *čima čima*, který označuje malé rozměry věcí. V povídce jej nalezneme v promluvě paní, která si stěžuje, že žena připravuje příliš malé ochutnávky, a požaduje, aby je připravovala větší.

„もっとダイナミックに切ったらどう？ こんなにちまちましないで“¹⁷⁰

„Co kdybys to nakrájela razantněji? Ne takhle *prťavé*.“

Jelikož by zde bylo adjektivum *malý* pro překlad nedostatečně expresivní, zvažovala jsem například slova *malinký*, *mrňavý* či *miniaturní* a jako konečné řešení jsem zvolila adjektivum *prťavý*, neboť dle mého názoru vhodně odráží povýšený tón, kterým paní hovoří.

Pomocí adjektiva jsem přeložila také velmi běžný výraz *tappuri*, a to v obou jeho výskytech ve výchozím textu. Výraz *tappuri* označuje stav, kdy je něčeho více, než je potřeba, a má spíše pozitivní konotace. V níže uvedeném úryvku výraz *tappuri* v přívlastkové vazbě *tappuri to šita* rozvíjí substantivum *sankakukin* (č. (*trojčípý*) *šátek*) a neznačí zde množství, nýbrž velikost šátku, který má žena uvázaný na hlavě. V rámci zachování nízké míry expresivity jsem jej přeložila pomocí adjektiva *velký*.

„頭はたっぷりとした三角巾に包まれ、どんなヘアスタイルかほうかがい知れない。“¹⁷¹

„Na hlavě měla uvázaný **velký** šátek a nešlo ani odhadnout, jaký pod ním má účes.“

V druhém případě byl výraz *tappuri* součástí několikanásobného přísudku rozvíjejícího podmět *tategami* (č. *hřívá*) a popisoval zde koňskou hřívu. Při překladu jsem zvolila běžnou kolokaci *hustá hřívá*, a mimetický výraz jsem tedy přeložila pomocí adjektiva *hustý*.

¹⁷⁰ OGAWA, Jóko. Taidóba, s. 20.

¹⁷¹ Tamtéž, s. 11.

„たてがみはたっぷりとして^{みずみず}瑞々しく、温かい。“¹⁷²

„Byla to **hustá** hřejivá hřiva plná života.“

III. Překlad pomocí idiomu

Pomocí idiomu byly přeloženy pouze dva mimetické výrazy. Česká slovní zásoba totiž mnohdy nenabízela idiom nesoucí odpovídající význam, a i v případech, kdy takový idiom k dispozici byl, bylo jeho použití často znemožněno příliš vysokou mírou expresivity či větným kontextem cílového textu, do kterého nebylo možné idiom vhodně zapojit.

Hned několik idiomů jsem zvažovala při překladu výrazu *bišširi*, který popisuje stav, kdy je velké množství malých věcí umístěno těsně vedle sebe tak, že pokrývají celý povrch. V povídce je slovo použito k popisu velkého množství suvenýrů ve vitríně u paní doma.

„リビングには壁一面を覆い尽くす大きな飾り戸棚が^{しつら}設えられ、中には^{せいとん}整頓もされないまま何やら小物の類がびっしり並んでいた。“¹⁷³

„Jednu celou stěnu obývacího pokoje zakrývala velká vitrína, ve které byla bez jakéhokoli pořádku naskládána **spousta** nejrůznějších dekorativních předmětů **jeden přes druhý**.“

Z možných překladových řešení jsem zvažovala také idiom *páté přes deváté*, ale tuto variantu jsem ne zvolila, protože se tento výraz častěji používá k označení neuspořádaného způsobu projevu, například ve spojení *mlít páté přes deváté*, a v případě, kdy označuje předměty, spíše než jejich velké množství značí neuspořádanost a zmatek. Obsah vitríny je skutečně neuspořádaný, takže z tohoto hlediska by se výraz mohl jevit jako vhodný, ale neuspořádanost je ve větě již vyjádřena spojením *seiton mo sarenai mama*, v překladu jako *bez jakéhokoli pořádku*, a zejména by použitím výrazu *páté přes deváté* došlo k jistému významovému odklonu od originálu. Dále se nabízelo spojení *jeden vedle druhého*, které ale může označovat pouze řadu věcí seřazených za sebou a nemusí evokovat zaplněnou plochu. K přenesení

¹⁷² OGAWA, Jóko. Taidóba, s. 30.

¹⁷³ Tamtéž, s. 27.

tohoto významu by bylo nutné přizpůsobit další větné členy a uvést například *natěsnaný jeden vedle druhého*, čímž by došlo k sémantickému posunu. Jako konečné řešení jsem zvolila idiom *jeden přes druhý*, který ve spojení s přísudkem přívlastkové věty *být naskládáný* dostatečně vyjadřuje zaplněnost plochy a úpravu dalších větných členů nevyžaduje. Idiom jsem dále doplnila slovem *spousta*, kterým jsem explicitněji vyjádřila významovou složku velkého množství předmětů a zdůraznila význam původního výrazu.

Druhým výrazem přeloženým za pomoci idiomu byl výraz *gisu gisu* označující stav, kdy je někdo velmi hubený, jeho tělo není obaleno ani tukem ani svaly a pod kůží jsou mu vidět kosti.

„ギスギスと痩せて (...)“¹⁷⁴

„Byla vyhublá **na kost** (...)“

V povídce se výraz objevuje ve vyobrazení vzhledu paní v kombinaci se slovesem *jaseru* (č. *zhubnout*, *být hubený*). Jako ideální řešení se mi zde jevilo použití idiomatického spojení *být vyhublý na kost*, které původní význam dobře sémanticky pokrývá a zároveň nese adekvátní míru expresivity.

IV. Překlad pomocí slovesa

Mimetické výrazy byly překládány také pomocí sloves, přičemž ale u naprosté většiny šlo o víceslovný překlad (viz Příloha č. 3). Jednoslovný překlad pomocí slovesa byl možný například u výrazu *čira čira*, který byl v díle použitý ve významu označujícím třepotavý pohyb malého světýlka vypadající jako blikání.¹⁷⁵ V úryvku popisuje korálkovou kabelku, která se houpe paní na lokti a i v davu zákazníků působí, jako by blikala.

„(...) その朱色だけは人の波に紛れることなく、チラチラとひるがえ翻りながら彼女の周りを回っていた。“¹⁷⁶

¹⁷⁴ OGAWA, Jóko. Taidóba, s. 18.

¹⁷⁵ *Kódžien* [cdrom]. 5. vydání. Tokio: Iwanami šoten, 1998.

¹⁷⁶ OGAWA, Jóko. Taidóba, s. 21.

„(...) její rumělková barva jako jediná s proudem lidí nikdy nesplynula, povlávala vzduchem a **poblikávala** okolo ženy.“

Výraz *čira čira* rozvíjí sloveso *hirugaeru* (č. *vlát, třepotat se*), které jsem v překladu reflektovala jako *povlávat vzduchem*. Jelikož jsem nenalezla adekvátní český výraz, kterým by bylo možné spojení *povlávat vzduchem* rozvinout a vyjádřit význam výrazu *čira čira* (například nelze užít spojení *blikavě povlávat*), hledala jsem protějšky mezi slovesy. Jako příhodný ekvivalent se nejprve jeví sloveso *mihotat se*, ale vzhledem k tomu, že toto sloveso není kompatibilní s podmětem věty *rumělková barva*, a tato kombinace by tedy působila velmi nepřírozně, jej nebylo možné použít. Dále jsem zvažovala také sloveso *probleskovat*, ale jako vhodnější řešení jsem nakonec shledala sloveso *poblikávat*, které je původnímu výrazu sémanticky nejbližší.

Zvažovala jsem také variantu s přechodníkem *poblikávajíc povlávala vzduchem*, která by umožnila zachování původního vztahu členu rozvíjeného a rozvíjejícího, ale tento výraz nese vyšší míru expresivity, a proto jsem se přiklonila k variantě několikanásobného přísudku.

V. Překlad pomocí podstatného jména

Ve dvou případech jsem mimetické výrazy přeložila pomocí podstatného jména, což bylo dáno větným kontextem a stylistickými důvody. Příkladem je výraz *goča goča*, který označuje velké množství různých neuspořádaných předmětů.

„そのごちゃごちゃとした雰囲気部屋全体を落ち着きのないものにして
いた。“¹⁷⁷

„Kvůli tomuhle **nepořádku** působil celý byt rušivým dojmem.“

Uvedené větě přechází pasáž vyobrazující vitrínu u paní doma, ve které je naskládáno mnoho suvenýrů, aniž by byly jakkoli uspořádány. Právě tuto neuspořádanost označuje výraz *goča goča*, který je součástí přívlastkové vazby *goča goča to šita* rozvíjející substantivum *fun'iki* (č. *atmosféra, nálada*). Vzhledem k tomu, že by doslovný překlad *neuspořádaná atmosféra* působil krajně nepřírozně, celé spojení *goča goča to šita*

¹⁷⁷ OGAWA, Jóko. Taidóba, s. 27.

fun'iki jsem převedla pomocí substantiva *nepořádek*, přičemž význam slova *fun'iki* je částečně reflektován ve spojení *působil dojemem*. Výraz *goča goča* samotný by bylo teoreticky možné přeložit také jako *zmatek* či *chaos*, ale vzhledem k tomu, že se jedná o popis vitríny, jednoznačně nejlépe zde působí výraz *nepořádek*. Z výrazů *zmatek* či *chaos* by navíc čtenář nemusel pochopit, že se popis týká vitríny.

VI. Překlad pomocí dvou slov

Vzhledem k tomu, že mimetické výrazy mohou nést i několik významů současně, bylo někdy obtížné nalézt odpovídající jednoslovný ekvivalent. Tyto případy jsem řešila překladem pomocí dvou slov, případně pomocí parafráze (viz níže).

Pomocí dvouslovného výrazu jsem přeložila výraz *biku biku*, který označuje psychický a zároveň fyzický stav, kdy se člověk třese strachem.

„食欲はあるか、脚に異常はないか、咳^{せき}をしていないか、関係者たちはびくびくしながら見守る。“¹⁷⁸

„Všichni **roztřesení strachem** pozorovali, jestli má chuť k jídlu, zda má v pořádku nohy či jestli nekašle.“

Ve výchozím textu se výraz objevuje jako složené sloveso *biku biku suru* a popisuje chování personálu stájí, který se po příjezdu koní do Francie obává, zda neměl převoz na Deep Impacta nějaký negativní dopad, a ustaraně koně pozoruje. Dvě hlavní významové složky výrazu *biku biku* jsou „třesot“ a „strach“. Jelikož jsem kromě příliš hovorového výrazu *být* (z něčeho) *vyklepaný* nenalezla žádný jiný český jednoslovný ekvivalent, který by obě zmíněné významové složky japonského *biku biku* obsahoval, a vynechání jedné ze složek považuji za nevhodné, zvolila jsem překlad pomocí dvou slov *roztřesení strachem*, který příhodně pokrývá původní význam.

Víceslovný překlad byl nutný také v případě výrazu *sotto*, který ve výchozím textu označuje stav, kdy činnost probíhá v tichosti tak, aby neměla žádné negativní následky. V uvedeném úryvku se pojí se slovesem *sašidasu* (č. *podat, nabídnout, odeslat*)

¹⁷⁸ OGAWA, Jóko. Taidóba, s. 24.

a popisuje tichost, lehkost a poklidnost, s jakou žena podává zákazníkům papírový talíř s ochutnávkami.

„(...) そっと紙皿を差し出す。“¹⁷⁹

„(...) *neslyšným pohybem jim nabídla papírový talíř.*“

Nejdříve zvažované varianty překladu jako například *tiše*, *v tichosti* či *neslyšně* jsem shledala jako nedostatečné, protože by si je čtenář mohl chybně vyložit tak, že žena při nabízení ochutnávek nemluví. Po této větě navíc následuje přímá řeč, kdy žena zákazníky oslovuje a upozorňuje je na slevovou akci probíhající v supermarketu, a je tedy zřejmé, že tento způsob překladu by čtenáře pouze zmátl. Z tohoto důvodu jsem se rozhodla výraz explikovat pomocí podstatného jména *pohyb* a jako výsledné řešení jsem zvolila spojení *neslyšný pohyb*, které nesprávnou interpretaci vylučuje.

VII. Překlad pomocí parafráze

Při překladu jsem narazila také na případy, kdy bylo k adekvátnímu převedení mimetických výrazů nutné v cílovém textu použít více než dvě slova, tedy výraz v češtině parafrázovat. Nejdelsí překladové řešení, co se týče počtu slov, jsem zvolila u výrazu *muša muša*.

„(...) むしゃむしゃと食べた。“¹⁸⁰

„(...) *nic se neostýchala a začala se s mlaskáním ládovat.*“

Výraz *muša muša* označuje zvuk či stav, kdy člověk bez ostychu energicky jí. Jelikož výraz evokuje jedení s otevřenou pusou a zvuk mlaskání, má spíše negativní konotace. V povídce se výraz nachází v kolokaci se slovesem *taberu* (č. *jíst*) a líčí situaci, kdy paní nebere ohledy na ženu, která je u ní doma na návštěvě, a začne sama s mlaskáním jíst suši rolku. Jak bylo zmíněno výše, výraz *muša muša* nese tři hlavní významové složky, tedy „mlaskání“, „absenci ostychu“ a „energické požívání“. Část významu jsem vyjádřila pomocí slovesa *ládovat se*, které označuje energický způsob požívání. K významovému pokrytí původního výrazu bylo ale nutné toto sloveso doplnit, a tak jsem zvažovala variantu *bez okolků se začala ládovat*. Toto spojení by však nemuselo

¹⁷⁹ OGAWA, Jóko. Taidóba, s. 10.

¹⁸⁰ Tamtéž, s. 27.

ve čtenáři vyvolat představu mlaskání, tedy další složku významu, kterou jsem chtěla v překladu reflektovat, a proto jsem jako výsledné řešení zvolila delší parafrázi *nic se neostýchala a začala se s mlaskáním ládovat*, který v sobě zahrnuje všechny tři hlavní významové složky.

Překladu pomocí parafráze jsem užíla také v případě složeného slovesa *hatto suru*, které se používá pro popis stavu, kdy člověka náhle potká něco nečekaného, náhle si na něco vzpomene či uvědomí a na chvíli se mu zastaví dech. *Ha* přitom také označuje zvuk krátkého vydechnutí.

„車内アナウンスにはっとし、慌てて彼女は手提げ袋を持ち上げる。“¹⁸¹
„Zaznělo vlakové hlášení, žena se **probrala z myšlenek** a spěšně zdvihla tašku.“

Výše uvedené větě předchází pasáž, kdy se žena při jízdě vlakem zasní a přemýšlí nad osudem dvou koní převezených do Francie. Z myšlenek ji vytrhne až vlakové hlášení, které jí připomene, že je vlastně na cestě do práce. Složené sloveso *hatto suru* zde popisuje moment uvědomění. Zvažovala jsem překlad pomocí spojení *vrátit se do reality* a *probrat se z myšlenek*, z nichž jsem zvolila druhou variantu, jelikož jsem zde cítila o něco lepší návaznost na předchozí pasáž.

Složené sloveso *hatto suru* se ve výchozím textu vyskytlo ještě jednou při popisu scény v supermarketu, kdy si zákazníci v momentě, kdy k nim dolehne ženino vyvolávání o probíhající akci, uvědomí, že by si dané zboží vlastně měli koupit.

„(...) はっとして立ち止まり (...)“¹⁸²
„V tu chvíli zůstali zákazníci stát **celí zkoprnělí** (...)“

Mezi prvními překladovými variantami se objevovala přirovnání jako například [zastavili se] *jako by jim něco připomněla* či *jako by si na něco vzpomněli*, případně *jako by je osvítilo*, ale tato řešení jsem zavrhlá vzhledem k tomu, že výraz je zapojen v souvětí, které již jedno přirovnání obsahuje. Dále jsem zvažovala varianty se zvukomalebným slovesem *hrknout* (v *někom*), které dobře vystihuje popisovaný stav. Po zapojení výrazu do věty se mi ale toto řešení nejevilo jako ideální. Výraz *hrknout*

¹⁸¹ OGAWA, Jóko. Taidóba, s. 25.

¹⁸² Tamtéž, s. 10.

(v někom) totiž označuje vnitřní stav, který nemusí být patrný navenek, a jelikož v této scéně vypravěč vše líčí z vnější perspektivy, považovala jsem za vhodnější použít výraz, který by tento dojem nenarušil. Zvažovala jsem proto například sloveso *zarazit se*, které ale vnímám sémanticky odlišně od původního výrazu, neboť se používá v kontextech, kdy je situace neočekávaná, a navíc by jej bylo nutné spojit se slovesem *tačidomaru* (č. *zůstat stát*) pomocí spojky, což by snížilo čtivost věty. Jako sémanticky bližší variantu jsem shledala adjektivum *zkoprnělý*. To příhodně vystihuje moment překvapení a náhlého uvědomění, a je také dostatečně expresivní, což je zde žádoucí. Navíc ve spojení se slovesem *zůstat stát* zní přirozeně a nenarušuje plynulost souvětí.

Pomocí více slov byl přeložen i výraz *oro oro*, který označuje stav, kdy je někdo vlivem nečekané události zmatený a není schopen na nastalou situaci reagovat.

„(...) その高圧的な物言いにたじろいだ若い店員がおろおろしていた。¹⁸³“

„(...) *mladá prodavačka byla jejím povýšeným tónem zaskočená a nevěděla, co si počít.*“

Ve výchozím textu se výraz vyskytuje jako složené sloveso *oro oro suru* a popisuje rozpoložení mladé prodavačky v reakci na nezvykle povýšený tón paní, která požaduje, aby jí prodali jen polovinu krabičky se suši rolkou. Výrazu odpovídá například spojení *být zaskočený*, ale tento význam již nese sloveso *tadžirogu* (č. *znejistět*), které jsem ve větě reflektovala právě přísudkem *být zaskočený*. Zvažovala jsem tedy jiná spojení, která by tento vnitřní stav vyjadřovala, jako například *být (úplně) rozrušený*, *být v rozpacích*, *být bezradný* či *být vyvedený z míry*. Z nich původnímu výrazu sémanticky nejlépe odpovídá výraz *být bezradný*, který jsem však nezvolila, protože se mi jej nedařilo vhodně syntakticky zapojit. Varianta, kdy by byl výraz zapojen pouze pomocí spojky *byla jejím povýšeným tónem zaskočená a bezradná*, není možná a řešení *a byla bezradná* nevyhovuje z hlediska stylistického požadavku neopakovat stejná slova. Bylo by tedy nutné uvést například *zůstala bezradná*, čímž by došlo k sémantickému posunu. Jako vhodnější řešení jsem proto shledala spojení *nevědět, co si počít*, které v dané větě

¹⁸³ OGAWA, Jóko. Taidóba, s. 25.

působí přirozeně. Explicitně vyjadřuje neschopnost reakce, a tudíž vhodně doplňuje výraz *být zaskočený* a umožňuje plné významové pokrytí původního výrazu.

3.1.1.3 Shrnutí

Při překladu zvukomalebných výrazů jsem dbala především na zachování jejich lexikálního významu a dále na přirozenost vyznění v cílovém jazyce. Při volbě překladových řešení hrál velkou roli také větný kontext, jemuž se bylo nutné přizpůsobit. Snažila jsem se také zachovávat stejnou míru expresivity výrazů ve výchozím a cílovém jazyce, což však nebylo možné ve všech případech.

Z možných způsobů překladu představených v teoretické části práce byly využity všechny způsoby kromě překladu pomocí citoslovce. Ten jsem totiž shledala jako neadekvátní vzhledem ke stylu díla, absenci vhodného ekvivalentu v cílovém jazyce a také obtížnosti zapojení těchto výrazů do věty.

Jako ideální způsob překladu zvukomalebných výrazů se jeví překlad pomocí zvukomalebného výrazu cílového jazyka, při kterém zůstane zvuková hodnota původního výrazu zachována. Jelikož je ale česká zvukomalebná slovní zásoba značně omezená, ve většině případů nebyl nalezen vhodný zvukomalebný výraz, či jej nebylo možné použít v daném kontextu. Z tohoto důvodu jsem tato řešení volila jen v několika případech.

Problematický byl zejména překlad neobvyklých výrazů, jejichž význam nebylo možné dohledat ve slovnících a bylo nutné je konzultovat s rodilými mluvčími, a dále těch výrazů, které nesou několik významů současně. V takových případech jsem význam výrazu rozložila na jednotlivé složky a v překladu zachovala ty, které jsem vzhledem ke kontextu považovala za důležité.

Ve výchozím textu se objevovala řada běžně používaných lexikalizovaných mimetických výrazů, které jsem v souladu s výše popsány teoretickými východisky přeložila běžnými výrazy cílového jazyka, přičemž jsem dbala na to, aby nedošlo k nežádoucímu zvyšování míry jejich expresivity (viz podkapitola 2.1).

V jednom případě jsem mimetický výraz reflektovala pomocí intenzifikátoru (konkrétně šlo o spojení *kansó šite kasa kasa suru*), jelikož se sémanticky překrýval s významem slovesa, se kterým byl použit, nepřidával textu informační hodnotu a nesl pouze funkci zdůraznění. Pouze v jednom případě jsem se uchýlila k výpustce zvukomalebného výrazu (konkrétně ve spojení *bon'jari kasumu*), který také vzhledem k překrytí významu s uvedeným slovesem nepřidával textu informační hodnotu, a navíc nenesl ani funkci zdůraznění. Rozhodla jsem se jej vypustit také proto, že přidávání slov by v daném kontextu působilo redundantně. Je nutno dodat, že v těchto případech je dle teoretiků (Inose¹⁸⁴, Hasegawa¹⁸⁵) takové řešení na místě.

3.1.2 Idiomatické výrazy

Výchozí text obsahoval řadu idiomů, jejichž adekvátní převedení do cílového jazyka představovalo problematický úkol. Komentář k překladu těchto výrazů níže dělím do tří skupin dle způsobů překladu idiomů, jak je definovala Frentiu (viz podkapitola 2.1.2).

Pokud není uvedeno jinak, významové definice idiomů jsou čerpány ze slovníku *Kan'jóku no džiten*¹⁸⁶. V případě, kdy komentovaný výraz nese více různých významů, je uvedena definice pouze toho významu, ve kterém je v daném kontextu uplatněn.

I. Překlad pomocí idiomu s částečnou shodou výrazových prostředků i sémantické složky

Ve dvou případech bylo možné při překladu užít idiomu cílového jazyka, který se podobá idiomu výchozího jazyka sémanticky i použitými výrazovými prostředky. V obou případech šlo o částečnou shodu výrazových prostředků, kdy byl užít stejný klíčový komponent, a současně i shodu sémantickou.

Idiom *mimi o sumasu/sumaseru* (doslova *pročistit uši*¹⁸⁷) vyskytující se v následujícím úryvku označuje snahu zachytit zvuk či hlas.

¹⁸⁴ INOSE, Hiroko. Translating Japanese onomatopoeia and mimetic words, s. 113–115.

¹⁸⁵ HASEGAWA, Yoko. *The Routledge course in Japanese translation*, s. 52.

¹⁸⁶ GENDAI GENGO KENKJÚKAI. *Kan'jóku no džiten: Nihongo o cukai sabaku*. Tokio: Asutoro šuppan, 2007.

„(...) 耳を澄ませても (...)“¹⁸⁸

„(...) ale i když žena **nastražila uši** (...)“

Česká slovní zásoba disponuje hned několika idiomy se stejným klíčovým komponentem („ucho“), které sémanticky odpovídají původnímu výrazu, jako je *nastražit uši*, *napnout uši* a *našpicovat uši*. Výraz *našpicovat uši* jsem nezvolila, jelikož je příliš expresivní, a ze zbylých dvou možností, které vnímám rovnocenně, jsem se přiklonila k idiomu *nastražit uši*. Vzhledem k tomu, že je stejně jako původní výraz běžně užívaný, míra expresivity zůstane zachována.

Druhým idiomem, u kterého bylo možno užít tento typ překladového řešení, bylo *me ni tomaru* (doslova *zastavit se v očích*), který označuje situace, kdy člověk něco spatří a zaujme jej to.

„目に留まった一つを指差すたび (...)“¹⁸⁹

„Pokaždé, když žena ukázala prstem na věc, která jí zrovna **padla do oka** (...)“

Nabízel se zde idiom *padnout do oka*, který původní výraz pokrývá sémanticky a navíc obsahuje stejný klíčový komponent „oko“.

II. Překlad pomocí idiomu s částečnou shodou sémantické složky

Pouze ve třech případech bylo možné užít českého idiomu, který se s původním výrazem částečně sémanticky překrýval. Jedním z nich je spojení *mise o tatamu* (doslova *složit obchod/podnik*), které znamená „ukončit podnikání“. Jako velmi příhodné se jevílo překladové řešení pomocí idiomu *pověsit na hřebík*, které označuje zanechání činnosti a nese adekvátní míru expresivity. Abych původní výraz plně významově pokryla, český idiom jsem dále doplnila o substantivum *podnikání*.

¹⁸⁷ Sloveso *sumasu* (澄ます) ve spojení se substantivy *me* (目, č. *oči*) a *mimi* (耳, č. *uši*) reprezentujícími smysly zrak a sluch nese význam „soustředit se (prostřednictvím daného smyslu) na něco (napnout smysly)“.

¹⁸⁸ OGAWA, Jóko. Taidóba, s. 27.

¹⁸⁹ Tamtéž, s. 33.

„(...) 今は店を畳んで気ままに暮らしている。“¹⁹⁰

„(...) *pověsila podnikání na hřebík a teď si žije podle svého.*“

Pomocí českého idiomatického výrazu bylo možné přeložit také idiomatické spojení *tasukebune o dasu* (doslova *vytáhnout záchranný člun (a vyrazit na pomoc)*), přičemž se jedná o metaforický přenos ze základního významu tohoto spojení „zachránit (někoho)“.

„見かねて彼女が助け舟を出した。“¹⁹¹

„*Nedalo to ženě a hodila paní záchranný kruh.*“

Jako vhodné překladové řešení se nabízelo obdobné české spojení *hodit záchranný kruh*, které původnímu výrazu odpovídá sémanticky i mírou expresivity a bylo možné jej bez problémů zapojit do věty.

Třetím idiomatickým spojením, které bylo možné přeložit pomocí českého idiomu, byl výraz *atto iu ma*, který označuje velmi krátký časový úsek, okamžik, a jako příslovečné určení způsobu ve formě *atto iu ma ni* značí rychlost probíhající činnosti či děje.¹⁹² V následujícím úryvku je užit k popisu rychlosti, jakou za oknem vlaku uběhne dostihové závodiště.

„あつという間に競馬場は過ぎ去ってゆく。“¹⁹³

„*Dostihové závodiště za oknem uběhlo, než by řekl švec.*“

České lexikum obsahuje hned několik idiomů, které značí rychlost děje, jako například *raz dva, jedna dvě, dřív než se (jeden) naděje* či *než by řekl švec*. S přihlédnutím ke kontextu jsem jako sémanticky a stylisticky nejvhodnější shledala poslední uvedený výraz *než by řekl švec*.

Výraz *atto iu ma* se ve výchozím textu objevoval ještě jednou, přičemž vyjadřoval rychlost, jakou žena uklízí náčiní do tašky.

¹⁹⁰ OGAWA, Jóko. Taidóba, s. 28.

¹⁹¹ Tamtéž, s. 26.

¹⁹² *Sanseidó súpá daidžirin* [cdrom].

¹⁹³ OGAWA, Jóko. Taidóba, s. 17.

„朝設置した時と同じくらいあつという間に、すべての道具類が一つの手提げ袋に納まり (...)“¹⁹⁴

„Veškeré náčiní měla naskládáné zpátky v tašce ve stejném mžiku, jako ho ráno vybalila (...)“

Přestože existuje několik českých idiomů vyjadřujících rychlost činnosti, jako například *v cuku letu*, *obratem ruky* či již zmíněné *raz dva a jedna dvě*, větný kontext výrazně znesnadňoval jejich užití. V originále je totiž spojení *atto iu ma* rozvíjeno přívlastkovou větou *asa sečči šita toki to onadžī kurai* (č. *stejně, jako (ho) ráno vybalila*). Užití výše uvedených idiomů by vyžadovalo například řešení [v]eškeré náčiní měla v cuku letu naskládáné zpátky v tašce stejně rychle, jako ho ráno vybalila. V příslovečném určení způsobu by bylo nutné uvést *stejně rychle, jako (...)* a zopakovat tedy výraz s významem „rychle“. To považuji za stylisticky nevhodné, a protože jsem nenalezla jiné řešení umožňující adekvátní zapojení idiomu do věty, jako konečné řešení jsem zvolila variantu *ve stejném mžiku, jako ho ráno vybalila*, která takové opakování nevyžaduje, působí přirozeně a zachovává původní význam.

III. Překlad pomocí jiného výrazu

Jak již naznačuje výše uvedený příklad překladu spojení *atto iu ma*, v případech, kdy se mi nedařilo v cílovém jazyce nalézt odpovídající idiom, jsem se při překladu zaměřila na přenesení významu původního výrazu. Jelikož tato kategorie zahrnuje velké množství výrazů a v této práci není možné okomentovat všechny, uvádím pouze reprezentativní příklady.

Následující příklad ilustruje situaci, kdy české idiomy k dispozici byly, ale nebylo jich možné užít, neboť by došlo k nežádoucím sémantickým posunům či přílišnému odchýlení od míry expresivity ve výchozím textu. Idiom *me ga sameru* (č. doslova *oči se probudí*) se běžně používá také ve významu „probudit se“, ale v tomto případě označuje situaci, kdy je člověk uchvácen něčím krásným či skvělým, což způsobí, že se jeho ospalost rozplyne. V uvedeném úryvku rozvíjí substantivum *zekkei* (č. *úchvatná krajina*).

¹⁹⁴ OGAWA, Jóko. Taidóba, s. 12.

„そこには目の覚める絶景があり (...)“¹⁹⁵

„Na těch místech měli *dechberoucí* krajiny (...)“

Český idiom *nedat spát* by se mohl jevit jako obdobný, ale používá se v kontextech, kdy je nastalá situace zneklidňující a člověk je nucen se k dané skutečnosti vracet v myšlenkách. Nejenže by tedy užitím tohoto idiomu došlo v cílovém textu k podstatnému sémantickému posunu, ale navíc by případná překladová varianta *krajiny, jejichž krása jednomu nedá spát* oproti původnímu výrazu nesla značně vyšší míru expresivity.

Jelikož se mi nepodařilo nalézt český výraz, který by plně pokrýval význam původního výrazu, hledala jsem vhodné částečné ekvivalenty. Mezi nimi se nabízel například idiom *lahodit oku*, který obsahuje stejný klíčový komponent „oko“. Výraz označuje estetické potěšení a částečně se tedy s původním výrazem významově shoduje, ale jeho použitím by došlo ke ztrátě významu „uchvácení krásou“. Nevyhovující byl také idiom *bít do očí*, který nese příliš vysokou míru expresivity a od originálu se odlišuje i sémanticky. Jeho zapojení do věty například ve spojení *krajiny, jejichž krása bije do očí* by navíc vyžadovalo použití vedlejší věty, což je v takto dlouhém souvětí nežádoucí. Dále jsem zvažovala překlad pomocí adjektiva *ohromující*, které stejně jako původní výraz nese význam „uchvácení něčím krásným“, ale jako konečné řešení jsem zvolila adjektivum *dechberoucí*. To velmi věrně vystihuje moment uchvácení krásou, a navíc je odvozeno od idiomu *vzít někomu dech* a také nese adekvátní míru expresivity.

Méně obvyklým idiomem vyskytujícím se ve výchozím textu je *bacu ga warui*, který označuje stav, kdy se situace vyvine nepříznivým směrem a člověk se cítí trapně. Ani v tomto případě jsem v cílovém jazyce nenalezla vhodný idiom, a proto jsem výraz reflektovala pomocí kolokace *přijít si trapný*.

„(...) ばつが悪そうにもせず (...)“¹⁹⁶

„(...) ani si *nepřišla trapná* (...)“

Problematický byl překlad idiomatického výrazu *monogokoro ga cuku*, který označuje věk po nástupu na základní školu (po 6. roce věku), kdy dítě začne nějakým způsobem

¹⁹⁵ OGAWA, Jóko. Taidóba, s. 32.

¹⁹⁶ Tamtéž, s. 19.

rozumět dění kolem sebe.¹⁹⁷ V uvedeném úryvku je idiom použitý s pomocným jménem *mae* (č. *před*) a jde o poměrně vágní časové určení vyjadřující, že paní zemřela maminka ještě před tím, než tohoto věku dosáhla.

„物心つく前にお母さんが死んで (...)“

„V **útlém věku** jí zemřela maminka (...)“

Samotný idiom by bylo možné přeložit jako *začít chápat svět kolem sebe* či *získat ponětí o světě kolem sebe*, ale na rozdíl od japonského čtenáře si český čtenář tyto výrazy nespojí s konkrétním věkem. Vzhledem k tomu, že hlavní funkcí idiomu v daném úryvku je časové vymezení a význam „získání ponětí o světě“ zde hraje až druhotnou roli, při překladu jsem se zaměřila na vyjádření časového určení. Nabízela se například možnost *když byla ještě malá*, ale toto spojení je příliš neurčité a mohlo by označovat i vyšší věk, než značí originál, a navíc jde o výraz s velmi nízkou mírou expresivity. Jako vhodnější jsem shledala výraz *v útlém věku*, který značí přibližně stejné věkové období jako původní výraz, přičemž nese podobnou míru vágnosti. Působí poeticky, a jelikož vyznívá knižně, nese i odpovídající míru expresivity.

Následující úryvek obsahuje idiom *te o awaseru*, který v tomto případě znamená „semknout dlaně a pomodlit se“.¹⁹⁸

„(...) 一度手を合わせておきたい (...)“¹⁹⁹

„(...) *tak by se za něj chtěla jednou pomodlit* (...)“

V českém kontextu se sice hovoří o „sepnutých rukou“ při modlitbě, ale tento výraz může značit jak dotyk prstů, tak jejich zkřížení, a jeho uvedení by mohlo vést k mylné představě o japonském způsobu modlení, při kterém ke zkřížení prstů nedochází. Především by ale překlad pouhým výrazem *sepnout ruce* dostatečně nenaznačil, že se jedná o modlení. Jeho případné doplnění *sepnout ruce k modlitbě* by zde působilo nepatřičně a příliš expresivně, a proto jsem tohoto slovesa neužila. Vzhledem k tomu, že jsem nenalezla žádný jiný způsob, jak toto gesto nepřímou, ale zároveň dostatečně jasně popsat, jako výsledné řešení jsem zvolila sloveso *pomodlit se*.

¹⁹⁷ ŠÓGAKUKAN. *Dedžitaru daidžisen* [online]. Tokio: Šógakukan, 2019.

¹⁹⁸ *Sanseidó súpá daidžirin* [cdrom].

¹⁹⁹ OGAWA, Jóko. Taidóba, s. 34.

Ve výchozím textu se dále objevila řada idiomatických výrazů, které jsou v japonštině užívány velmi běžně. České překladové protějšky těchto výrazů jsou již poměrně ustálené, a proto mi jejich překlad nečinil větší problémy. Tyto výrazy nesou ve výchozím jazyce nízkou míru expresivity, a proto jsem dle zásad uvedených v podkapitole 2.1.2 dbala na to, abych při překladu jejich expresivitu nezvyšovala, a překládala jsem je běžnými výrazy cílového jazyka.

Příkladem takového výrazu je *me ni suru*, který je nejčastěji se vyskytujícím idiomem ve výchozím textu, a běžně se překládá pomocí sloves *vidět* či *zahlédnout*. S přihlédnutím ke kontextu a také stylistickému požadavku neopakovat stejná slova jsem jej při každém z jeho čtyř výskytů přeložila jiným způsobem, a to pomocí sloves *vidět*, *uvidět*, *zahlédnout* a *zhlédnout*.

1. „(...) 新聞記事を目にする (...)“²⁰⁰
„(...) v novinách **viděla** článek (...)“
2. „(...) 目にできるチャンスは少ない。 “²⁰¹
„*Jen málokdy se jí **podářilo** **zahlédnout** (...)“*
3. „(...) 新聞記事を目にする。 “²⁰²
„(...) v novinách **uviděla** článek (...)“
4. „(...) ニュースを目にする。 “²⁰³
„(...) **zhlédla** zprávu (...)“

Podobně jsem postupovala také při překladu frekventovaného idiomu *mimi ni suru*, který se běžně překládá pomocí sloves *uslyšet* či *zaslechnout*, z nichž jsem vzhledem ke kontextu zvolila druhé uvedené.

- „ディープインパクトの名を耳にしたことはあったかもしれない (...)“²⁰⁴
„*Možná, že jméno **Deep Impact** už někdy **zaslechla** (...)“*

²⁰⁰ OGAWA, Jóko. Taidóba, s. 15.

²⁰¹ Tamtéž, s. 17.

²⁰² Tamtéž, s. 21.

²⁰³ Tamtéž, s. 36.

²⁰⁴ Tamtéž, s. 21.

Shrnutí

Přestože ideálním způsobem překladu idiomatických výrazů je překlad pomocí idiomu cílového jazyka, nalézt adekvátní idiom v českém jazyce bylo velmi obtížné, a proto jsem tohoto způsobu překladu užila pouze v několika málo případech. Česká slovní zásoba mnohdy nedisponovala idiomem, který by původnímu výrazu (byť částečně) odpovídal, a navíc se vyskytly také případy, kdy takový výraz sice k dispozici byl, ale nebylo jej možné zvolit, neboť nesl příliš vysokou míru expresivity.

V případech, kdy jsem vhodný český idiom nenalezla, jsem hledala taková řešení, která by vyjadřovala význam původního výrazu. V případech, kdy výrazy nesly několik významů současně, jsem reflektovala ty významy, které byly v daném kontextu nejdůležitější (srov. Levý²⁰⁵). Současně jsem dbala také na zachování míry expresivity, přihlížela ke kontextu i stylu.

3.1.3 Reálie a problematické lexikum

Jedním z prvků, který znesnadňuje překlad z japonštiny do češtiny, jsou odlišnosti kulturního prostředí. Vzhledem k odlišnosti kultur výchozího a cílového jazyka není překvapením, že se zde vyskytovaly také případy nulových ekvivalentů. Tyto případy bývají řešeny poznámkou pod čarou či seznamem vysvětlivek na konci díla, ale těchto způsobů jsem neužila, jelikož odpoutávají čtenářovu pozornost a v uměleckém textu je považuji za rušivé. Z tohoto důvodu jsem se rozhodla užít vnitřních vysvětlivek, které umožňují daný výraz reflektovat přímo v textu. Zároveň jsem se snažila v překladu zachovávat prvky, které může čtenář vnímat jako odraz japonského prostředí (srov. Levý²⁰⁶). Vzhledem k rozsahu práce není možné okomentovat všechny tyto výrazy, a proto uvedu několik reprezentativních příkladů.

3.1.3.1 Označení pokrmů

Z výrazů vázaných na japonské kulturní reálie byla nejčastěji zastoupena označení pokrmů. Tyto výrazy jsem překládala tak, aby si běžný čtenář neznalý japonské kuchyně byl schopný utvořit o pokrmu alespoň částečnou představu.

²⁰⁵ LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*, s. 129.

²⁰⁶ Tamtéž, s. 119.

Rozsáhlejší řešení jsem volila u překladu výrazu *gjóza*, označujícího knedlíčky z tenkého těsta plněné směsí z mletého masa a zeleniny, které se smaží, vaří ve vodě či se připravují v páře. V povídce se výraz vyskytuje ve spojení *gjóza no kawa*, které označuje těsto, ze kterého se knedlíčky připravují. To se v Japonsku prodává chlazené, již tence vyválené a vykrájené do tvaru koleček. Právě do tohoto předpřipraveného těsta žena v uvedeném úryvku balí kostičky sýra.

„プロセスチーズならばサイコロ形に切ってギョーザの皮に包み、サラダ油で揚げる。“²⁰⁷

„*Tavený sýr zase nakrájela na kostičky, ty zabalila do tenkého těsta, které se používá na plněné masové knedlíčky, a osmažila na rostlinném oleji.*“

Teoreticky by bylo možné argumentovat, že v tomto případě, kdy žena nepřipravuje knedlíčky, nýbrž používá pouze těsto, ze kterého se připravují, by bylo možné výraz přeložit pouze jako *tenké těsto*, čímž by bylo dosaženo kratšího překladového řešení. Takovým překladem by ale došlo nejen k výraznému významovému ochuzení, ale také ke ztrátě prvku, který odráží japonskou kulturu, což by bylo v rozporu s výše zmíněnými zásadami Levého. Pouhé spojení *těsto na (plněné) knedlíčky* by mohlo v českém čtenáři vyvolat představu knedlíků, jaké zná z evropského prostředí. Zvolené řešení *tenké těsto, které se používá na plněné masové knedlíčky* je sice rozsahově delší, ale zamezí chybným interpretacím a čtenář si díky němu může o tomto pokrmu utvořit představu.

Dalším výrazem silně vázaným na japonské kulturní prostředí je substantivum *okazu* (おかず), které je definováno jako „příloha (k rýži)“. V japonské kuchyni totiž základ pokrmu tvoří vařená rýže, která je doplněna o *okazu*, což může být například ryba, zelenina, maso, tofu atp. V díle je tento výraz rozvíjen přívlastkem *dekiai no* (出来合いの), které značí, že jde o hotové jídlo, které žena kupuje pravděpodobně přímo v supermarketech, ve kterých zrovna pracuje. Vzhledem k tomu, že výraz *okazu* zahrnuje různé druhy pokrmů, přeložila jsem toto spojení obecným označením *hotové jídlo*.

²⁰⁷ OGAWA, Jóko. Taidóba, s. 9.

Následující spojení *sunakku-gaši* (スナック菓子) označuje různé druhy pochutin zejména z brambor či obilovin, jako jsou brambůrky či popcorn. V díle nejde přímo o označení tohoto druhu pokrmů, ale výraz má funkci přívlastku a rozvíjí substantivum *tana* (棚, č. *police, regál*). Přestože v českém jazyce běžně neoznačujeme tyto potraviny souhrnně, ale volíme spíše konkrétní označení (brambůrky, popcorn, tyčinky apod.), případně uvádíme *něco (slaného) na zub*, česká slovní zásoba disponuje výrazem *pochutiny*, který původnímu výrazu sémanticky odpovídá. Přestože tento výraz vnímám jako knižnější, vzhledem k absenci vhodnějšího protějšku jsem jej zvolila, a jako konečné řešení tedy uvedla spojení *regál s pochutinami*.

Výraz *cukudani* (佃煮) označuje pokrm s výraznou chutí z mořských plodů či mořských řas, které se vaří v nálevu se sójovou omáčkou, cukrem a sladkým rýžovým vínem. Pro jeho popis jsem v překladu uvedla dvě hlavní ingredience a zvolila variantu *mořské plody v sójové omáčce*.

Dalším pokrmem, jehož překlad byl problematický, je *kansó wakame no su no mono* (乾燥ワカメの酢の物), kdy *su no mono* označuje druh pokrmu, který je ochucený octem a podává se jako příloha k hlavnímu jídlu. Může se skládat z mořských plodů, mořských řas či zeleniny atd. V tomto případě jde o pokrm ze sušených mořských řas druhu *wakame* (*kansó wakame*). Jelikož se ale řasy před použitím namáčí a nepoužívají se v suchém stavu, považuji uvedení výrazu *sušené* jako zbytečně matoucí a vypouštím jej. Tento produkt je sice již nabízen v některých českých obchodech pod označením „mořské řasy *wakame*“ a objevuje se takto například také v receptech, ale nelze tvrdit, že by v českém prostředí šlo o všeobecně známou potravinu. Proto by dle mého názoru užití japonského termínu *wakame* působilo rušivě, a rozhodla jsem se jej neužít. Zvažovaná varianta *mořské řasy s octem* je poměrně neurčitá a pro běžného čtenáře by mohlo být obtížné si o pokrmu utvořit představu. Proto jsem jako konečné řešení zvolila označení *salát z mořských řas s octem*, které napovídá, že jde o přílohu k hlavnímu jídlu podávanou za studena, a pokrm tak čtenáři lépe přiblíží.

Výraz *hanpen* (はんぺん) označuje produkt vyráběný z hladké pasty z rybího masa, škrobu a zeleniny zvané *jama imo*.²⁰⁸ Nejčastěji má bílou barvu a trojúhelníkový,

²⁰⁸ *Jama imo* (č. *smldinec japonský*) je rostlina, která se pěstuje pro jedlé škrobnaté hlízy, podobně jako například batát.

případně čtvercový či kulatý tvar. Ve výchozím textu je výraz součástí názvu pokrmu *hanpen no šóga-džóju jaki* (はんぺんの生姜醤油焼き), který značí, že *hanpen* byl orestován se zázvorem a sójovou omáčkou. Nejprve jsem zvažovala překlad pomocí domácí analogie *rybí karbanátky*, jejichž základ také tvoří mleté rybí maso, ale vzhledem k tomu, že toto označení v evropském kontextu označuje odlišný pokrm, došlo by k významovému posunu. Jako vhodnější jsem proto shledala označení *placičky* z *rybí pasty*, které umožní utvoření bližší představy o popisovaném pokrmu, zejména co se týče konzistence. Výraz *placičky* evokuje kulatý tvar, což je pouze jeden z tvarů, v jakém se *hanpen no šóga-džóju jaki* připravuje, ale jedná se o kompromis, který jsem zvolila také vzhledem k větnému kontextu. Celý pokrm jsem tak převedla jako *placičky* z *rybí pasty* restované se zázvorem a sójovou omáčkou.

Problematický byl také překlad výrazu *soramame* (空豆, č. *bob obecný*, *bob*). Vzhledem k tomu, že jde o název pokrmu, užití názvu z botanické nomenklatury nepřipadá v úvahu, ale ani běžný zkrácený výraz *boby* nepovažuji za příliš vhodný, neboť vyznívá příliš neurčitě. Zvažovala jsem proto variantu *zelené boby*, která by značila barvu potraviny, ale jelikož bob není v českém prostředí všeobecně známou potravinou, přiklonila jsem se nakonec k označení pomocí běžnější luštěniny a zvolila výraz *zelené fazole*.

Při překladu názvů jídla jsem ve dvou případech užila japonské termíny. V jednom případě se jednalo o výraz *makizuši* (巻き寿司), který označuje druh suši, kdy je do plátku mořské řasy *nori* zabalena rýže a nejčastěji syrová ryba, mořské plody či zelenina, čímž vznikne rolka, která se následně krájí na asi centimetr široké kousky. Výraz jsem převedla pomocí spojení *suši rolka*, kterým se tento pokrm v českém prostředí běžně označuje. Japonský termín *suši* je již všeobecně známý, a překlad jiným způsobem by tedy ani nebyl vhodný.

Podobně jsem postupovala při překladu výrazu *abura'age* (油揚げ), který označuje tenké smažené plátky tofu, které se běžně podávají plněné či se přidávají do jiných pokrmů. Výraz jsem přeložila jako *tenký plátek smaženého tofu*, přičemž jsem užila dnes již běžného výrazu *tofu*. Dalo by se namítat, že tvar *tofu* je nesprávný, neboť

správným přepisem japonského výrazu je *tófu*. Zde jsem se však řídila *Internetovým slovníkem současné češtiny*²⁰⁹, který výraz uvádí ve tvaru *tofu*.

3.1.3.2 Ostatní reálie a problematické lexikum

Kromě názvů pokrmů se ve výchozím textu objevovalo také několik jiných výrazů vázaných na japonské kulturní prostředí. Jedním z nich je výraz *saibaši* (菜ばし) označující hůlky, které se používají při vaření či servírování pokrmů na talíř. Protože jsou tyto hůlky oproti běžným jídelním hůlkám podstatně delší, výraz jsem přeložila jako *dlouhé hůlky na vaření*, aby bylo zřejmé, že nejde o jídelní hůlky. Toto spojení zároveň čtenáři přiblíží japonský kulturní kontext.

Jídelní hůlky se v povídce dále vyskytly jako *waribaši*, tedy jednorázové jídelní hůlky. Výraz *waribaši* je v níže uvedeném úryvku rozvíjen přívlastkem *moratte kita*, a jde tedy o hůlky „které [ženy] dostaly“. Ženy hůlky dostaly v supermarketu k zakoupenému jídlu, což je v Japonsku běžnou praxí, ale český čtenář neznalý kulturního kontextu by si v případě uvedení pouze přívlastkové věty *které dostaly* mohl klást otázku, kde či od koho ženy hůlky získaly. Přívlastkovou větu by bylo možné explikovat a uvést například *které dostaly k jídlu*, ale jelikož se substantivum *jídlo* již v souvětí objevuje, tuto variantu jsem nezvolila a rozhodla jsem se pro následující řešení, kdy jsem překlad doplnila určením místa *v obchodě*. V rámci snahy vynechávat nadbytečné informace jsem nezvolila plný dvouslovný název *jídelní hůlky*, nýbrž pouze *hůlky*. Z daného kontextu je totiž zřejmé, že se jedná o hůlky jídelní.

„(...) もらってきた**割り箸**(...)“²¹⁰

„(...) **jednorázové hůlky**, které v obchodě dostaly (...)“

Dalším problematickým výrazem byl *futon* (布団), který označuje tradiční japonskou nízkou matraci, určenou ke spaní na rohožích (*tatami*) či na podlaze. V díle se výraz objevuje u popisu tašky, ve které se tato matrace původně nacházela. Překlad pouze pomocí substantiva *matrace* jsem shledala jako nevhodný, neboť spojení *taška, ve které byla původně matrace* by mohlo v českém čtenáři vyvolat představu tašky na matraci,

²⁰⁹ *Internetový slovník současné češtiny* [online]. Lingea, 2018.

²¹⁰ OGAWA, Jóko. Taidóba, s. 27.

jakou zná z našeho prostředí. Spojení s adjektivem *tradiční matrace* je příliš neurčité a také výraz *tradiční japonská matrace* by zde dle mého názoru působil nevhodně. Dále jsem zvažovala variantu (*tenká*) *matrace složená na tři díly*, která by lépe naznačovala tvar tašky, ale tento výraz by bylo obtížné zapojit do věty. Následně jsem uvažovala nad překladem pouze pomocí slova *futon*, které začíná vstupovat do povědomí Čechů, ale význam výrazu je v českém prostředí výrazně posunutý – setkáme se s ním dokonce i ve významu „postel o nízké konstrukci“, či tak bývají označovány naopak velmi tenké matrace. Proto je otázkou, nakolik představa Čechů o futonu odpovídá původnímu výrazu. Přesto tento výraz stále není příliš rozšířený a běžný čtenář by mu pravděpodobně neporozuměl. Z tohoto důvodu jsem se rozhodla výraz *futon* doplnit o vnitřní vysvětlivku. Věrnější překlad *taška, ve které byl původně futon, tradiční matrace* by působil v cílovém jazyce poněkud kostrbatě a došlo by k prodloužení textu, a proto jsem se rozhodla výraz přeformulovat a uvést *taška od futonu, tradiční matrace*. Použití vložené věty jsem tak kompenzovala zkrácením jiné části, přičemž informační hodnota zůstala zachována (srov. Knittlová s kol.²¹¹).

Problematickým výrazem, který již tak úplně nespadá přímo do kategorie reálií, bylo slovo *monoréru* (モノレール). V češtině lze tento výraz vyjádřit protějšky *jednokolejnicová dráha* a *monorail*. Užití cizích slov však v uměleckém textu považuji za nevhodné, a proto jsem zvolila výraz *jednokolejnicová dráha*. Substantivum *monoréru* se v povídce objevuje opakovaně a je mnohdy uváděno v krátkých intervalech za sebou. Vzhledem k tomu, že dvouslovný výraz *jednokolejnicová dráha* při opakovaném výskytu působí stylisticky neobratně, rozhodla jsem se jej zkracovat pomocí výrazu *jednokolejka*. Uvědomuji si, že výraz *jednokolejka* nese jiný význam, kdy označuje jednokolejnou trať, tedy trať, která je tvořena pouze jednou traťovou kolejí. Zkrácený výraz *jednokolejka* jsem však poprvé užila v případě, kdy se nacházel ve stejné pasáži jako plný výraz *jednokolejnicová dráha*, aby bylo zřejmé, že tato zkratka označuje jednokolejnicovou dráhu, a nikoliv jednokolejnou trať. Dovoluji si navíc odhadovat, že část českých čtenářů ani rozdíl mezi jednokolejnicovou drahou a jednokolejkou nezná, a nad zvoleným řešením se tedy nepozastaví. V povídce se objevuje také výraz *denša* (電車, č. *vlak*), kterému předchází pasáž, v níž je zmíněna

²¹¹ KNITTLOVÁ, Dagmar s kol. *Překlad a překládání*, s. 92.

jednokolejka a vlak jednokolejnicové dráhy. Z tohoto důvodu nebylo možné užít pouze výraz *vlak*, neboť by si jej čtenář mohl chybně vyložit jako „vlak jednokolejnicové dráhy“, a proto jsem s cílem odlišení těchto výrazů zvolila variantu *běžný vlak*.

3.1.3.3 Shrnutí

Při překladu výrazů vázaných na japonské reálie jsem hledala takové řešení, které odpovídá původnímu výrazu významově, umožní zachovat kulturní specifika a zároveň bude srozumitelné pro běžného českého čtenáře. Vzhledem k tomu, že užívání cizích termínů považuji v uměleckém textu za nevhodné a rušivé, užila jsem jich pouze v několika málo případech, kdy jsem usoudila, že daný termín již dostatečně vstoupil do českého povědomí (srov. Refsing a Lundquist²¹²).

Mnohdy nebylo možné nalézt vhodný ekvivalent původního výrazu, a proto bylo nutné překlad řešit opisem, případně pomocí substituce domácí analogií. Dle teoretických stanovisek uvedených v podkapitole 2.1 jsem se však snažila užívat stručných řešení, abych zabránila přílišnému narůstání textu a snížení jeho čtivosti. Dále jsem se vyhýbala výrazům, které by čtenáře mohly vést k promítnutí vlastní kultury do díla, což by zapříčinilo mylnou představu o japonském prostředí. Tyto případy jsem většinou řešila užitím explikujícího doplnění.

3.1.4 Terminologie

Přestože se překládaná povídka dotýká také tématu koňských dostihů, z odborné terminologie obsahuje pouze několik málo výrazů. Z nich můžeme jmenovat například výraz *sankanba* (三冠馬), který označuje vítěze všech tří japonských klasických dostihů pro tříleté anglické plnokrevníky (plným názvem 中央競馬クラシック三冠, *Čúó keiba kurašikku sankan*). Obdobná trojice dostihů se koná také v jiných zemích a česky se označuje jako Klasická trojkoruna. Podle místa konání se pak hovoří o české Klasické trojkoruně, anglické Klasické trojkoruně atp. Jak již bylo uvedeno výše, výraz *sankanba* se týká pouze Klasické trojkoruny konané v Japonsku, a proto jsem jej přeložila pomocí parafráze jako „vítěz japonské Klasické trojkoruny“. Dalším výrazem

²¹² REFSING, Kirsten a Lita LUNDQUIST. *Translating Japanese texts*, s. 102–103.

bylo označení dostihu *Gaisenmon šó* (凱旋門賞), které jsem přeložila pomocí oficiální české verze jeho názvu „Cena Vítězného oblouku“.

Poněkud problematické bylo substantivum *kjúmuin* (厩務員), které označuje zaměstnance stáji, který krmí a ošetřuje koně, přičemž se řídí pokyny trenéra.²¹³ Ve výchozím textu se vyskytuje ve složeném výrazu *kjúmuin šukuša* (厩務員宿舎), které značí ubytovnu pro tyto zaměstnance. Český jazyk sice disponuje výrazem *podkoní*, ale tento výraz jsem nezvolila, jelikož může kromě zaměstnance ošetřujícího koně označovat také správce konírny²¹⁴, a navíc zní zastarale a do stylu cílového textu by se nehodil. Zvažovala jsem výraz *personál stáji*, ale ten by mohl označovat také jiné zaměstnance stáji, a došlo by tedy k zobecnění. Jako nejvhodnější jsem shledala výraz *ošetřovatel koní*, neboť náplň práce i postavení mezi ostatními zaměstnanci stáji odpovídá původnímu japonskému výrazu.²¹⁵ Pro ošetřovatele koní dále existuje také označení *stájník*, které jsem nezvolila, neboť nejde o běžný výraz a část čtenářů by si pod tímto výrazem o povolání utvořila nejspíše pouze nejasnou představu.

Termín z oblasti koňských dostihů je užitý také v názvu povídky. Výrazem *taidóba* (帶同馬) se označuje kůň, který doprovází jiného koně na dostihy konající se na vzdáleném místě, čímž mu pomáhá zmírnit stres z neznámého prostředí a umožňuje tak dosažení lepších výsledků.²¹⁶ Byť jde o odborný termín, ze znakového zápisu si může i běžný japonský čtenář o jeho významu utvořit alespoň částečnou představu. Výraz se totiž skládá ze slovesného substantiva *taidó* (帶同), které se slovesem *suru* tvoří složené sloveso s významem „doprovázet“, a ze substantiva *uma*²¹⁷ (馬, č. kůň). Vzhledem k tomu, že česká slovní zásoba nedisponuje odpovídajícím odborným termínem, jsem jako překladový protějšek zvolila označení *doprovodný kůň*, které odpovídá významům jednotlivých složek původního výrazu *taidóba* i jeho významu jako celku a zároveň působí v cílovém jazyce přirozeně.

²¹³ Kjúmuin. In: *Sekai daihjakka džiten* [online]. Tokio: Heibonša, 1998 [cit. 2020-03-08].

²¹⁴ Podkoní. In: *Internetová jazyková příručka* [online]. Praha: Ústav pro jazyk český AV ČR, 2020 [cit. 2020-03-12].

²¹⁵ Databáze Národní soustava povolání uvádí: „Ošetřovatel koní ošetřuje a krmí svěřená zvířata, zajišťuje pohyb ve výběhu dle pokynů chovatele, či jezdce, trenéra.“ Viz Ošetřovatel koní. In: *Národní soustava povolání* [online]. Praha: Ministerstvo práce a sociálních věcí, 2017 [cit. 2020-03-12].

²¹⁶ Taidóba. In: *Supócu džiten* [online]. Tokio: Góga, 2020 [cit. 2020-04-14].

²¹⁷ Ve slově *taidóba* (帶同馬) je slovo *uma* uplatněno v sinojaponském čtení *ba*.

Ve výchozím textu se z názvosloví specifického pro koňské dostihy vyskytovalo pouze několik uvedených výrazů. Při jejich překladu jsem užívala také oficiální názvy a v případech, kdy nebyl k dispozici český ekvivalent, jsem překlad řešila pomocí parafráze. Kromě významové shody jsem dbala také na přirozenost vyznění výsledného řešení.

3.1.5 Vlastní jména a označení postav

Vzhledem k tomu, že postavy překládaného díla nemají vlastní jména a jsou označovány jiným způsobem, převedení těchto označení představovalo důležitý překladatelský úkol. K protagonistce povídky je odkazováno výrazem *kanodžo* (彼女, č. *ona*). V překladu však nebylo možné zachovat pouze zájmeno *ona*, neboť se později v příběhu objevuje druhá ženská postava, a tudíž bylo nutné tyto postavy od sebe odlišit. Proto jsem zvolila neutrální označení *žena*.

K druhé ženské postavě je odkazováno pomocí substantiva *obasan* (小母さん), což psáno těmito znaky označuje ženu, která je z pohledu mluvčího starší. Toto označení je relativní, a zatímco si školáci mohou pod tímto výrazem představit čtyřicátnici, z pohledu protagonistky (třicátnice) může jít o ženu i padesátiletou až šedesátiletou.²¹⁸ V povídce se dozvídáme, že tato žena má vrásčitý obličej a je již v penzi, a proto jsem zvažovala označení *stará paní*, kterým by bylo dosaženo většího kontrastu mezi postavami. Tyto informace se však o postavě dozvídáme až v pozdější fázi příběhu, a především by použitím zabarveného výrazu *stará paní* došlo k odklonu od původního označení. Také výraz *starší žena* nese určitou míru zabarvení, a navíc vzhledem k tomu, že je opakování stejných slov v českém textu považováno za stylisticky neobratné, nebylo by vhodné postavy označovat *žena* a *starší žena*. Z tohoto důvodu jsem zvolila neutrální výraz *paní*, který původnímu výrazu odpovídá nejlépe a jakožto jednoslovné označení je také stylisticky vhodnější.

Ve výchozím textu se objevují pouze dvě vlastní jména, a to jména koní – Deep Impact a Picaresque Coat. Přestože se tato jména například v českých médiích běžně skloňují,

²¹⁸ Viz také internetový průzkum společnosti Biglobe: Nenrei ni kan suru išiki čósa. In: *Biglobe* [online]. Tokio: Biglobe kabušikigaiša, 2018 [cit. 2020-03-21].

v překladu jsem se snažila jejich skloňování vyhnout, neboť to v uměleckém textu považuji za rušivé a neestetické.

Například v níže uvedeném úryvku by bylo za běžných okolností vhodnější uvést *článek o (...)*, ale takové spojení by si žádalo substantivum ve tvaru lokálu, tedy *Picaresque Coatovi*. Z tohoto důvodu jsem se rozhodla pro následující variantu s vedlejší větou.

„(...) ピカレスクコートの記事を読んだ (...)“²¹⁹

„(...) četla novinový článek, kde se objevil *Picaresque Coat* (...)“

V následující větě by se nabízela překladová varianta například s přísudkem *začít přemýšlet*, ale i zde by bylo nutné uvést jméno ve tvaru lokálu, a proto jsem raději zvolila spojení *vytanout na mysl*.

„彼女はまたピカレスクコートのことを考える。“²²⁰

„Ženě opět vytanul na mysl *Picaresque Coat*.“

V několika případech však nebylo možné nalézt řešení umožňující zapojení jmen ve tvaru nominativu, a bylo nutné je uvést v jiných pádech, jako v níže uvedeném příkladu.

„(...) ピカレスクコートのたてがみにもたれ掛かりたくなる。“²²¹

„(...) zatoužila přitisknout se k *Picaresque Cotově hřívě*.“

Při překladu jsem se snažila hledat taková řešení, která by umožnila zapojení jmen koní ve tvaru nominativu, čímž bych se vyhnula jejich skloňování. Tento záměr však nebylo možné realizovat vždy, neboť v několika případech český větný kontext takové zapojení neumožňoval. V takových případech jsem skloňovala pouze druhou část jména, jelikož tento způsob je při uvádění jmen dostihových koní uplatňován v českých médiích, a tyto tvary také považuji za méně rušivé. První část jmen tvoří anglická adjektiva, jejichž skloňování by dle mého názoru působilo krkolomně.

²¹⁹ OGAWA, Jóko. Taidóba, s. 28.

²²⁰ Tamtéž, s. 30.

²²¹ Tamtéž, s. 34.

3.2 Gramatická a syntaktická rovina

Problematika překladu z japonštiny do češtiny na gramatické a syntaktické úrovni plyne zejména z rozdílů mezi oběma jazyky. V této podkapitole se věnuji těm nejproblematičtějším prvkům, na které jsem při překladu narazila, a svůj přístup demonstruji na vybraných příkladech.

3.2.1 Kategorie čísla a rodu

Problémy s překladem obecně vyvstávají v případech, kdy se neshodují gramatické kategorie výchozího a cílového jazyka.²²² Při překladu z japonštiny jde například o kategorii gramatického rodu, která v japonštině neexistuje, ale v češtině být vyjádřena musí. Problém při překladu do češtiny představuje volba označení u postav, jejichž přirozený (biologický) rod není v originále explicitně zmíněn, ale v cílovém jazyce je nezbytné jej uvést. Dále je problematická kategorie čísla, kterou je sice možné v japonštině vyjádřit různými jazykovými prostředky, ale povětšinou zůstává nevyjádřena. Při interpretaci a volbě obou kategorií v cílovém jazyce je třeba řídit se kontextem ve výchozím textu. V překládané povídce se však objevily také případy, kdy nebylo možné tyto kategorie z kontextu jednoznačně vyvodit. Jelikož v několika případech při volbě překladového řešení hrála roli jak otázka čísla, tak rodu, uvádím v této podkapitole ve snaze o přehlednost komentář týkající se obou těchto kategorií.

Následující úryvek je jedním z příkladů, kdy jsem při zvažování překladových protějšků zohledňovala kategorii čísla i rodu.

„特売品担当の店員やパートのレジ係が時折話し掛けてくるが、必要な連絡事項以外、余計なお喋り^{しおべ}はしない。“²²³

„Občas si s ní začali povídat **prodavači**, kteří mají na starosti akční zboží, nebo **brigádníci** od pokladny, ale žena s nimi vždy řešila jen to nezbytné a zbytečně se s nimi nevybavovala.“

²²² KNITTLOVÁ, Dagmar s kol. *Překlad a překládání*, s. 121–122.

²²³ OGAWA, Jóko. Taidóba, s. 11.

V této pasáži se jedná o výrazy *ten'in* (č. *prodavač, prodavačka*) a *redžigakari* (č. *pokladní*, v překladu vzhledem k přívlastku jako *brigádník od pokladny*). V uvedené situaci je téměř jisté, že ženu oslovuje několik různých prodavačů, kteří mají na starosti akční zboží, a také různí brigádníci, jelikož oba typy zaměstnanců se v supermarketu pravděpodobně střídají na směnách, a žena navíc pracuje v několika supermarketech. Z tohoto důvodu se tedy jako vhodné jeví užití plurálu. Dalo by se namítat, že by v cílovém textu bylo možné užít také singuláru, ale zde hrála důležitou roli také otázka rodu.

Z výchozího textu není jasné, zda se jedná o ženy, muže, či smíšenou skupinu, a interpretace tedy závisí na čtenáři. Hledala jsem proto české výrazy, které by zahrnovaly muže i ženy. Vyjádření jako *prodavač* či *prodavačka* a *brigádník* či *brigádnice* pochopitelně v překladu nepřicházela v úvahu, neboť by působila stylisticky nevhodně. Nabízela se zde možnost užít tzv. generické maskulinum²²⁴, které se chápe z hlediska přirozeného rodu jako neutrální a užívá se k označení profesních a jiných skupin zahrnujících jak ženy, tak muže. Užití (generického) maskulina ve tvaru singuláru a uvedení označení *prodavač* a *brigádník* by v českém čtenáři pravděpodobně vyvolalo spíše představu muže. Naproti tomu zvolený plurál maskulina (*prodavači* a *brigádníci*) je sice také možné interpretovat jako skupinu mužů, ale zároveň jej lze chápat i jako generické maskulinum, a představit si smíšenou skupinu mužů i žen.

Obtížně interpretovatelný z hlediska rodu i čísla byl také výraz *tenčó* (č. *vedoucí*) v níže uvedeném úryvku.

„「いちいち道具一式、持って帰らなくても休憩室においておけばいいよ」
と親切で言ってくれる**店長**もいる (...)“²²⁵

„Byli i tací **vedoucí**, kteří jí laskavě nabízeli: ‚Všechno své náčiní si klidně nechej v místnosti pro zaměstnance, ať se s ním nemusíš pokaždé vláčet domů.‘ (...)“

Vzhledem k tomu, že žena pracuje v několika supermarketech, je pravděpodobné, že by podobnou nabídku mohla obdržet od více vedoucích, a proto jsem se přiklonila

²²⁴ VALDROVÁ, Jana. Generické maskulinum. In: *CzechEncy – Nový encyklopedický slovník češtiny* [online]. Brno: Masarykova univerzita, 2017. [cit. 2020-03-12].

²²⁵ OGAWA, Jóko. Taidóba, s. 12.

k variantě s plurálem. V případě singuláru by navíc volba jednoho z rodů působila vymezeně, a došlo by tak k formálnímu zúžení významu – vzhledem k větnému kontextu by totiž bylo nutné užít například formu *jeden vedoucí* či *jedna vedoucí*.

Ve výše uvedených příkladech problematické interpretace rodu bylo možné situaci řešit užitím tvarů plurálu maskulina, které sice mohou vyvolat představu skupiny mužů, ale lze je vnímat také obecně, jako generické maskulinum, a interpretovat jako smíšenou skupinu žen a mužů. Toto řešení však neumožňoval výraz *ten'in* (č. *prodavač*, *prodavačka*) v níže uvedené pasáži. Z kontextu je zřejmé, že výraz označuje pouze jednu osobu, a bylo zde tedy nutné volit mezi maskulinem a femininem jednotného čísla.

„その日、閉店時間が近づき、そろそろ後片付けをはじめようとしていた時、小母さんと店員がもめているのに気づいた。“²²⁶

„*Když se toho dne chýlila otvírací doba ke konci a žena už chtěla pomalu začít s úklidem, všimla si, že se paní hádá s **prodavačkou**.*“

Kontext bohužel neposkytuje dostatek informací, které by naznačily, zda se jedná o muže, či ženu, a nelze tak usuzovat ani z přímé řeči, kterou tato postava později pronáší. Bylo zde tedy nutné zvolit jeden z rodů, přičemž jsem se přiklonila k femininu.

Z hlediska kategorie čísla byl obtížně interpretovatelný také výraz *kakumeika* (č. *revolucionář*). Uvedená věta se vyskytuje v pasáži obsahující výčet historických událostí, které žena považuje za jasné příklady toho, že daleké cesty nemají dobré konce. Zmiňuje zde také uprchlíky, kteří se na útěku ze země utopili, či osud Židů, kteří byli převáženi do plynových komor. Vzhledem k tomuto kontextu a také proto, že výraz není nijak rozveden, považuji za pravděpodobnější, že autorka neměla na mysli jednoho konkrétního revolucionáře, nýbrž jde o obecnější příklad. Proto jsem zvolila tvar plurálu, který do věty lépe zapadá také stylisticky.

„登山家は雪山で遭難し、革命家は病で客死し、宇宙船は空中で爆発した。“²²⁷

„*Horolezci se v zasněžených horách ocitali v ohrožení života, revolucionáři v cizině umírali na nemoci a kosmické lodě ve vzduchu explodovaly.*“

²²⁶ OGAWA, Jóko. Taidóba, s. 25.

²²⁷ Tamtéž, s. 15.

Kategorie čísla není zřejmá ani u substantiv *tozanka* (č. *horolezec*) a *učusen* (č. *kosmická loď*) vyskytujících se v téže větě. Vzhledem k tomu, že se jedná o výčet případů cest s tragickým koncem a obecné konstatování, jsem i zde zvolila tvary plurálu. V kategorii gramatického rodu jsem v případě výrazů *revolucionáři* i *horolezci* zvolila (generické) maskulinum umožňující výraz interpretovat jako smíšenou skupinu žen i mužů, což odpovídá původnímu výrazu.

Co se týče otázky čísla samotného, řešení některých problematických případů bylo umožněno díky kontextu v pozdější části díla. Například hned první věta díla obsahuje substantivum *súpámáketto* (č. *supermarket*), které bychom bez dalšího kontextu pravděpodobně interpretovali spíše jako singulár. Z následujícího obsahu však vyplývá, že žena pracuje v několika supermarketech, a i v první větě je tedy nutné užít plurálu.

„彼女はもう七、八年ほど、モノレールの沿線にあるスーパーマーケットで、デモンストレーションガールをしている。“²²⁸

„Už asi sedm osm let pracovala v **supermarketech** podél jednokolejnicové dráhy jako hosteska.“

Také u výrazu *makizuši* (巻き寿司, č. *suši rolka*) nebylo zprvu jasné, zda se jedná o singulár či plurál. V pozdější fázi příběhu je však uvedeno, že „[p]aní nakonec snědla pět kousků ze sedmi“, což značí, že v balení byla pouze jedna suši rolka nakrájená na sedm kousků, a proto jsem zvolila singulár a spojení *makizuši no pakku* (巻き寿司のパック) přeložila jako *krabička se suši rolkou*.

Při volbě gramatické kategorie rodu a čísla u několika výrazů v cílovém jazyce jsem se řídila kontextem výchozího textu, který však mnohdy neobsahoval dostatek informací umožňujících jednoznačnou interpretaci, a autorkou zamýšlený význam bylo tedy nutné odhadovat. Rozhodování v některých případech usnadnil kontext v pozdějších pasážích díla.

V situacích, kdy výchozí text umožňoval interpretaci, že se jedná o skupinu zahrnující muže i ženy, jsem užila plurálu (generického) maskulina, které nevyklučuje stejnou interpretaci i v cílovém jazyce. V jednom případě bylo nutné volit mezi maskulinem

²²⁸ OGAWA, Jóko. Taidóba, s. 9.

a femininem singuláru, a vymežit tak přirozený rod postavy, i když originál v daném případě umožňuje obojí výklad. Došlo tak k odchýlení od originálu, které zde však bylo vzhledem k povaze cílového jazyka nevyhnutelné.

3.2.2 Zdvořilostní styl

Pro japonštinu je dále typické, že vyjadřuje několik úrovní zdvořilosti.²²⁹ Thomson s kol. uvádí rozdělení na úroveň důvěrnou (neutrální) a formální (zdvořilostní systém *keigo*, 敬語), přičemž na formální úrovni rozlišuje další tři kategorie – uctivé výrazy (*sonkeigo*, 尊敬語), skromné výrazy (*kendžógo*, 謙讓語) a zdvořilé výrazy (*teineigo*, 丁寧語).²³⁰

V překládané povídce převažuje styl neutrální, který je využitý jak v pásmu vypravěče, tak v polopřímé řeči a vnitřních monolozích. V přímé řeči, byť se jí v díle nevyskytuje mnoho, nalezneme jak důvěrný styl, tak styl zdvořilý. Žena například hovoří velmi zdvořile se zákazníky supermarketu a také s paní. I po tom, co se s paní sblíží, užívá vůči ní formální tvary, například *dočira* (どちら, č. *kde, který*) či *kočira* (こちら, č. *zde, toto*), místo neutrálních tvarů *doko* (どこ), *koko* (ここ). Její promluvu jsem tedy převáděla jako vykání, jehož užití vyplývá také ze situačního kontextu.

Na druhou stranu paní vůči ženě neužívá zdvořilý jazyk, nýbrž s ní od počátku povídky hovoří familiárně a poněkud povýšeným tónem. Tento způsob mluvy dokresluje charakter postavy, a proto jsem se jej snažila reflektovat i v překladu. Zvolila jsem tykání a zachovávala také vyšší expresivitu příslušných výrazů.

„「ちょっとお塩が足りないんじゃないの？」

時にはアドバイスをくれることもあった。

「もっとダイナミックに切ったらどう？ こんなにちまちましないで」
(...)²³¹

„Občas jí i radila: ‚Nezdá se ti, že by to chtělo trochu přisolit?‘

Jindy se zase dožadovala větších porcí: ‚Co kdybys to nakrájela razantněji? Ne takhle prťavé.‘ (...)“

²²⁹ Zdvořilost se promítá na různých jazykových úrovních, včetně lexikální a syntaktické.

²³⁰ THOMSON, Elizabeth A., Motoki SANO a Helen de Silva JOYCE. *Mapping Genres, Mapping Culture: Japanese texts in context*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2017, s. 51.

²³¹ OGAWA, Jóko. Taidóba, s. 20.

Ve výchozím textu se přímá řeč dále vyskytovala v následujícím úryvku, kdy vedoucí prodejny z pozice nadřízeného vůči ženě užívá důvěrný styl. I zde jsem v cílovém jazyce zvolila tykání, které v daném kontextu působí přirozeně.

„「いちいち道具一式、持って帰らなくても休憩室においておけばいいよ」
と親切で言ってくれる店長もいる (...)“²³²

„Byli i tací vedoucí, kteří jí laskavě nabízeli: ‚Všechno své náčiní si klidně nechej v místnosti pro zaměstnance, ať se s ním nemusíš pokaždé vláčet domů.‘ (...)“

Rozdílná míra zdvořilosti se ve výchozím textu vyskytovala pouze v přímé řeči, přičemž šlo o užití stylu důvěrného a zdvořilého. Přestože užití těchto dvou stylů není vždy možné v českém jazyce reflektovat jako tykání (pro styl důvěrný) a vykání (styl zdvořilý), situační kontext v překládané povídce tento způsob překladu umožňoval, a proto jsem jej aplikovala.

3.2.3 Přívlastky a přívlastkové věty

Na syntaktické rovině bylo problematické zejména převádění rozsáhlých přívlastkových vazeb, na které upozorňují také Refsing a Lundquist.²³³ Způsoby, kterými jsem je překládala do cílového jazyka, ilustrují příklady níže. Přívlastková věta ve výchozím jazyce a zvolené překladové řešení v cílovém jazyce jsou zvýrazněny tučně.

„縦十五センチ横二十センチほどの、薄っぺらでほとんど何も入りそうに
ない、夜店で売っているような子供だましのそれを肘ひじにぶら下げ、ゆっ
くりと店内を歩き回った。“²³⁴

„Pomalou se procházela po obchodě a na lokti se jí houpala **tahle asi patnáct centimetrů vysoká a dvacet centimetrů široká tenounká věc, do které se snad nemohlo skoro nic vejít a která vypadala jako levný šunt, jaké se prodávají v nočních stáncích na slavnostech.**“

²³² OGAWA, Jóko. Taidóba, s. 12.

²³³ REFSING, Kirsten a Lita LUNDQUIST. *Translating Japanese texts*, s. 107–113.

²³⁴ OGAWA, Jóko. Taidóba, s. 18.

Vzhledem k tomu, že uvedená přívlastková věta je značně rozsáhlá, rozhodla jsem se ji rozdělit a její část reflektovat pomocí přívlastku v apozici, tedy před rozvíjeným substantivem *věc*, a zbylou část pak převést pomocí přívlastkových vět umístěných za tímto substantivem.

Také následující souvětí obsahuje dlouhou přívlastkovou větu rozvíjející zájmeno *karera* (č. *oni*). Reflektovala jsem ji následovně pomocí několika vedlejších vět.

„せっかくあれほど見事に整備された、一切の妥協を許さない一続きの楕円形に守られて走っていたのに、不意にそこから引きずり出され、狭く暗い箱に閉じ込められ、遠いどこかへ連れて行かれる彼らに、同情を寄せる。“²³⁵

„*Soucítila s těmi dvěma, kteří dosud běhali chráněni tak perfektně udržovanou a ničím neporušenou elipsou, ale náhle je odtud vytáhli, zavřeli do stísněné tmavé bedny a odvezli je na jakési daleké místo.*“

Přestože některé přívlastkové věty výchozího textu byly rozsáhlé a obsahovaly mnoho informací, vždy jsem se snažila je převést v rámci jedné věty a původní souvětí nerozdělovat. Překládala jsem je pomocí přívlastků nebo (několika) vedlejších vět.

²³⁵ OGAWA, Jóko. Taidóba, s. 23.

3.3 Stylistická rovina

Neodmyslitelnou součástí každého uměleckého textu tvoří styl, jehož převedení z výchozího do cílového jazyka je však problematické a úplné shody stylu není možné dosáhnout (srov. Levý²³⁶). Proto jsem se snažila reflektovat ty prvky stylu, které považuji za důležité a charakteristické pro autorku či překládané dílo.

3.3.1 Stylová specifika výchozího textu

Charakteristickým a velmi důležitým prvkem tohoto díla jsou surreální pasáže, které většinou zachycují představy protagonistky. Tyto úseky textu jsou mnohdy abstraktní, obsahují také metaforická vyjádření a jsou obtížněji interpretovatelné. V těchto částech se výrazně projevuje autorčin styl, který jsem se snažila zachovat.

Z takové pasáže pochází níže uvedená věta, ve které byla obtížně přeložitelná přívlastková vazba rozvíjející slovo *jokan* (č. *předtucha*).

„ただそこでは、取り返しがつかないほどに不穏でおぞましい何かしらの予感が渦を巻き、いつでも彼女を暗黒の底へ引きずり込んでやろうと待ち構えている。“²³⁷

„*Vířila tam však až neodvratitelně hrozivá a odporná předtucha čehosi neurčitého, která byla neustále připravená stáhnout ji až na dno temnoty.*“

Přísluvečné určení způsobu *torikaeši ga cukanai hodo ni* (č. *až tak, že (něco) nejde změnit/zvrátit/napravit* apod.) rozvíjející několikanásobný přívlastek *fukjó de ozomašii* (č. *hrozivý a odporný*) jsem přeložila pomocí výrazu *až neodvratitelně hrozivá a odporná*. Substantivum *jokan* je dále rozvíjeno výrazem *nanikašira* (č. *cosi (neznámého)*), a toto spojení jsem přeložila pomocí přívlastku v postpozici jako *předtucha čehosi neurčitého*.

Následující pasáž líčí představy protagonistky, přičemž v ní lze metaforicky vnímat substantivum *kiseki*. Toto substantivum obecně nese tři různé významy. Zaprvé označuje „stopy od kol“ – například stopy pneumatik auta ve sněhu či blátě apod. Dále

²³⁶ LEVÝ, Jiří. *Umění překlada*, s. 90.

²³⁷ OGAWA, Jóko. *Taidóba*, s. 14.

může také značit „stopy lidského jednání“, pomyslnou „cestu lidského života“. Konkrétně často označuje nějaký „odkaz, který nám zanechali předkové či historické osobnosti (učení, tradice, znalosti atp.)“. V matematické terminologii pak výraz *kiseki* označuje „množinu všech bodů, které splňují danou podmínku“.²³⁸

„時折彼女は思う。モノレールと一緒に自分が描いている、二つの行き止まりに守られた軌跡について思いを巡らせる。寄り道することもない、
掌^{てのひら}にのるかど錯覚するほどにささやかな軌跡を、星座をなぞるように目で追っている。“²³⁹

„Čas od času přemítala nad dráhou, kterou za sebou s jednokolejkou zanechávají. Představovala si dráhu ohraničenou dvěma konci, která nikam nevybočuje a zdá se tak maličká, že by se vešla do dlaně, a sledovala ji, jako by pohledem spojovala hvězdy souhvězdí.“

Z kontextu vyplývá, že je zde výraz užit v prvním významu, přičemž nejde doslova o stopy od kol, neboť se jedná o jednokolejku, ale o trajektorii, po které se pohybuje. Výraz je možné v uvedené pasáži vnímat jako metaforu života, který je také ohraničen dvěma body, narozením a smrtí, a volbu výrazu *kiseki*, který nese zmíněný druhý význam „cesty lidského života“, tak lze pokládat za autorský záměr. Jako překladový protějšek výrazu jsem zvolila substantivum *dráha*, které lze v uvedeném úryvku také chápat více způsoby – prostě, jako „dráhu jednokolejky“, potažmo abstraktně jako „ujetou trajektorii“, a v daném kontextu nakonec i jako „životní dráhu“. Část přívlastkové věty rozvíjející výraz *kiseki* tvoří vazba se slovesem *egaku* (č. *vykreslit*, *vyobrazit*), kterou by bylo možné věrněji přeložit jako (*dráha*), *kterou (žena) spolu s jednokolejkou vykresluje*. Zde jsem se však přiklonila k variantě (*dráha*), *kterou za sebou s jednokolejkou zanechávají*, neboť vyznívá přirozeněji. Toto řešení také částečně reflektuje druhý význam slova *kiseki* jako „stopa lidského jednání“.

Uvedený úryvek obsahuje také přirovnání *seiza o nazoru jó ni*, přičemž sloveso *nazoru* (č. *obtáhnout*, *obkreslit*) se užívá ve významu „obkreslit již natištěný obrázek“ atp. Toto přirovnání bychom tedy doslova přeložili *jako by obkreslovala souhvězdí*.

²³⁸ *Sanseidó súpá daidžirin* [cdrom].

²³⁹ OGAWA, Jóko. Taidóba, s. 16.

„(...) 軌跡を、星座をなぞるように目で追っている。“

„(...) *a sledovala ji, jako by pohledem spojovala hvězdy souhvězdí.*“

Přirovnání však funguje jako příslovečné určení způsobu rozvíjející přísudek *me de ou* (č. *sledovat pohledem*) a uvedený doslovný překlad by tedy pochopitelně nebyl vhodný. Toto přirovnání lze interpretovat tak, že si žena představuje dráhu jednokolejky a spojuje jednotlivé stanice, jako když člověk pohledem spojuje hvězdy souhvězdí. Výraz jsem tedy přeložila jako *sledovala ji, jako by pohledem spojovala hvězdy souhvězdí.*

Ukázkou zachycení surreálních imaginací je následující věta, která vyvolává představu, že se vlak jednokolejnicové dráhy na konečné stanici plynule napojí na dráhu právě vzlétajícího letadla, vzlétne a odletí na daleké místo. Tento význam je však v originále obsažen pouze implicitně a vyjádření nechává prostor představivosti čtenáře, což je pro autorku typické (viz podkapitola 1.1.2).

„モノレールの終点はあの飛行機につながって、それは自分が最も恐れる場所、遠く、へ飛んでゆくのだ、と今初めて気づいたかのように彼女は思う。“²⁴⁰

„*Žena jako by si až teď uvědomila, že jednokolejka se na konečné stanici na to letadlo napojí a odletí daleko, tedy na místo, ze kterého měla největší hrůzu.*“

Úryvek by bylo možné vyložit také tak, že jednokolejnicová dráha vede na letiště, odkud létají letadla, ale vzhledem ke kontextu a zmíněnému stylu autorky považuji první uvedenou interpretaci za pravděpodobnější. Jelikož jsem v cílovém jazyce nenalezla řešení, které by bylo stejně implicitní jako originál, zvolila jsem uvedenou explicitnější variantu. Tento prvek totiž považuji za důležitou součást autorského stylu a charakteristický rys povídky jako celku, který je v cílovém textu třeba zachovat.

Příkladem specifického vnímání světa je následující úryvek, jemuž předchází pasáž, ve které autorka vykresluje závodíště jako „velký vyseknutý prostor ve tvaru oválu“, který uprostřed šedivé krajiny působí jako něčím chráněný svět. Právě tato skutečnost je zde postavena do kontrastu k obloze rozprostírající se do široka.

²⁴⁰ OGAWA, Jóko. Taidóba, s. 31.

„無人の観客席と屋根が綺麗に楕円を縁取っている。切り取られているはずなのに思いがけず、そこだけ空が広々として見える。“²⁴¹

„Prázdné sedačky a střecha krásně lemovaly elipsu závodiště. Přestože celý prostor měl být odseknutý od okolí, zdálo se jí, že obloha nad ním se nečekaně rozprostírala do široka.“

Tento poněkud neobvyklý kontrast bychom nejspíše mohli odůvodnit tak, že zatímco závodiště je uměle vytvořeným dílem člověka, obloha je součástí přírody. I když jsou v cílovém jazyce pomocí přípustky spojeny dvě zdánlivě nesouvisející skutečnosti, a věta tak může působit zvláště, považuji tuto pasáž za prvek autorského stylu, a její případné změny tedy nepovažuji za vhodné.

Při překladu stylově příznakových pasáží jsem se snažila nalézt kompromis mezi přirozeností vyznění v cílovém jazyce a zachováním autorského stylu. Vzhledem k tomu, že takto zabarvená vyjádření vyznívají velmi poeticky, dbala jsem na výběr vhodných výrazových prostředků cílového jazyka, které by vyvolaly podobný dojem jako originál. Významy, které byly v originále pouze naznačeny, jsem se snažila i v cílovém textu pouze implikovat (srov. Refsing a Lundquist²⁴²), nicméně v jednom výše komentovaném případě, kdy cílový jazyk takové řešení neumožňoval, jsem se uchýlila k explikaci, neboť jsem daný prvek považovala za důležitou součást díla.

3.3.2 Příznakové užití interpunkce

Z projevů autorského stylu můžeme dále jmenovat příznakové užití čárek v následujících větách. V obou případech čárky z obou stran oddělují adjektivum *tói* (č. *daleký, vzdálený*), zde v adverbialním tvaru *tóku* (č. *daleko*), a zdůrazňují tak výraz spojený s tématem povídky.

„モノレールの終点はあの飛行機につながって、それは自分が最も恐れる場所、遠く、へ飛んでゆくのだ、と今初めて気づいたかのように彼女は思う。“²⁴³

²⁴¹ OGAWA, Jóko. Taidóba, s. 17.

²⁴² REFSING, Kirsten a Lita LUNDQUIST. *Translating Japanese texts*, s. 40–41.

²⁴³ OGAWA, Jóko. Taidóba, s. 31.

„Žena jako by si až teď uvědomila, že jednokolejka se na konečné stanici na to letadlo napojí a odletí **daleko**, tedy na místo, ze kterého měla největší hrůzu.“

„自分ではない誰かのために、遠く、まで行った心優しいピカレスクコー
ト。“²⁴⁴

„Toho dobrosrdečného Picaresque Coata, který jel pro dobro někoho jiného až na **daleké místo**.“

Zatímco užívání interpunkčních znamének je v japonštině do jisté míry volné a využívá se ke zdůraznění větných členů, v českém jazyce je jejich užití stanoveno pravidly pravopisu a primárně zdůrazňující funkci nenese. Tohoto způsobu tedy nebylo možné v překladu užít. Zdůraznění pomocí změn na lexikální úrovni jsem neshledala jako vhodné a jako další možnost se nabízelo například užití kurzívy či velkých písmen. Tím by ale došlo k výraznějšímu zdůraznění, než obsahuje originál, a proto jsem jej ne zvolila. Vzhledem k tomu, že jsem nenalezla adekvátní způsob, jak toto příznakové užití čárek převést do cílového jazyka, rozhodla jsem se jej nereflektovat. Tento jev je tak příkladem toho, že úplné stylové shody dosáhnout nelze, jak bylo zmíněno výše.

3.3.3 Slovesný čas v narativu

Z hlediska užitého slovesného času se v díle střídá minulý a neminulý čas, což je v japonské naraci běžným jevem (viz Hasegawa²⁴⁵). Je zřejmé, že kopírování užitých časů v překladu není možné, neboť by v cílovém jazyce působilo krajně nepřírozně a text by mohl být nesrozumitelný, a bylo tedy nutné hledat jiné řešení. Zvažovala jsem například variantu, kdy by hlavní dějová linie byla přeložena pomocí přítomného času a retrospektivní pasáže pomocí času minulého (například příhoda o tom, jak ženu ve vlaku popadla úzkost a přestala být schopná jezdit dopravními prostředky, či vyprávění paní o jejích cestách s milencem), ale tuto variantu jsem ne zvolila z několika důvodů. Užití přítomného času je v české beletrii sice možné, ale stále není příliš běžné a střídání časů by mohlo působit rušivě. V závěru povídky se navíc objevuje pasáž,

²⁴⁴ OGAWA, Jóko. Taidóba, s. 34.

²⁴⁵ HASEGAWA, Yoko. *The Routledge course in Japanese translation*, s. 108.

která uvádí, že „žena stále pracuje jako hosteska“, přičemž v originále je v této větě užit výraz *ima* (今, č. *ted*). To značí, že celý příběh je vyprávěn až z bodu po skončení popisovaných událostí a na celý děj je tedy nahlíženo retrospektivně. Nejenže by tedy užití přítomného času v hlavní lince příběhu neodpovídalo této perspektivě, ale také by zde nevznikl potřebný kontrast. Také z tohoto důvodu jsem se rozhodla v pásmu vypravěče užit minulý čas, který je v české beletrii běžnější a dle mého názoru působí v textu tohoto typu nejlépe, přičemž v závěru povídky v již zmíněné pasáži užívám čas přítomný.

Při volbě slovesného času vyprávění jsem vycházela z kontextu a celkového vyznění překládaného díla, přičemž jsem přihlížela ke konvencím české umělecké literatury, a v rámci zachování estetické hodnoty, srozumitelnosti a soudržnosti textu jsem zvolila minulý čas.

Závěr

Cílem práce bylo popsat a okomentovat problematiku převodu povídky „Doprovodný kůň“ (*Taidóba*) z japonštiny do češtiny, představit vybrané problematické jevy, obhájit zvolená překladová řešení a demonstrovat vlastní překladatelský přístup vycházející z translatické literatury. Překladatelský komentář byl zaměřen zejména na rovinu lexikální, a ta dále na překlad japonských zvukomalebných výrazů, jakožto specifický překladatelský úkol.

Před zahájením překladu jsem se seznámila s autorkou a zvolenou povídkou v kontextu její tvorby, a zároveň jsem i na základě citované odborné literatury charakterizovala její literární styl. Zatímco počáteční období autorčiny tvorby je charakteristické temnou atmosférou a zobrazováním odpudivých a násilných scén, její pozdější díla, mezi něž se řadí i překládaná povídka, vyznávají pozitivněji a více v nich vstupují do popředí motivy spojené s náboženským hnutím Konkókjó, jako je duchovní komunikace. Pro tvorbu Jóko Ogawy jsou dále typické surreální pasáže, líčení děje v určitém omezeném prostoru a objektivní, implicitní styl, který je použit i v překládané povídce. Postavy bývají fyzicky či psychicky handicapované a častými tématy jsou smrt, mezilidské vztahy a izolace jedince ve společnosti.

Před zahájením překladu jsem se dále seznámila s teoretickými a metodologickými přístupy k překladu uměleckého textu a na jejich základě jsem si zvolila vlastní překladatelskou strategii. Vycházela jsem z konceptu adekvátního překladu, definovaného Hrdličkou, kdy jsem usilovala o adekvátní přenesení hodnot originálu a nalezení kompromisu mezi věrností výchozímu textu a přirozeností cílového textu. Na text jsem nahlížela jako na celek, kladla jsem důraz na estetickou hodnotu překladu a přihlížela také k odlišnostem japonského a českého kulturního kontextu. Snažila jsem se o co nejlepší možné reflektování autorčina záměru a zachování prvků autorského stylu. Přesto nebylo vždy možné převést všechny hodnoty originálu a došlo k nutným ochuzením, které v překladatelském komentáři také popisují.

Překladatelský komentář byl zaměřen zejména na úroveň lexikální, na které nastávalo nejvíce problémů. V této fázi překladu jsem se řídila funkcí, jakou výrazy ve výchozím textu nesou, a zaměřila se na přenesení jejich lexikálního významu. V případech, kdy

nebylo možné reflektovat všechny složky významu, jsem se zaměřila na ty, které byly v daném kontextu nejdůležitější. Při volbě konečných řešení jsem přihlížela ke kontextu cílového textu, stylu a dbala jsem také na zachování míry expresivity. Na lexikální úrovni se nejprve věnuji překladu zvukomalebných slov, jehož obtížnost spočívala zejména ve významové bohatosti některých výrazů a problém tvořily také ty výrazy, které nejsou zaneseny ve slovnících a jejichž význam bylo nutné konzultovat s rodilými mluvčími. Vzhledem k tomu, že česká zvukomalebná slovní zásoba je značně omezená, ve většině případů došlo ke ztrátě zvukové hodnoty původních výrazů. Dále jsem se na lexikální úrovni zabývala idiomatickými výrazy, které často nebylo možné přeložit pomocí idiomů cílového jazyka. Výzvou byl také překlad výrazů vázaných na japonské kulturní prostředí, z nichž ve výchozím textu většinu tvořila označení pokrmů. Při jejich překladu jsem dbala také na zachování kulturních specifik a srozumitelnost výrazů pro běžného českého čtenáře. Japonské termíny jsem užila jen u několika málo případů, které již dostatečně vstoupily do českého povědomí, a nulové ekvivalenty jsem řešila pomocí vnitřních vysvětlivek. Dále jsem se věnovala také terminologii spojené s koňskými dostihy, v rámci které jsem odůvodnila také volbu překladového řešení pro název povídky, a následně se věnovala i otázce překladu označení postav.

Obtížnost převodu gramatických a syntaktických jevů spočívala v systémových rozdílech mezi výchozím a cílovým jazykem. Na gramatické rovině jsem se zabývala kategorií čísla a rodu a otázkou zdvořilostního stylu, na syntaktické úrovni pak převodem přívlastků a přívlastkových vět.

Co se týče zachování autorského stylu, zaměřila jsem se na převedení těch stylových prvků, které považuji za důležité a charakteristické pro autorku či překládané dílo. Popsala jsem svůj přístup k překladu stylově příznakových pasáží, u kterých jsem se snažila docílit podobného vyznění jako u originálu, a dbala jsem tedy zejména na zachování implicity a estetické hodnoty. Zmínila jsem zde také příznakové užití interpunkce v originále, které však nebylo možné v cílovém textu adekvátně reflektovat, a na závěr jsem odůvodnila výběr slovesného času v narativu překladu, kdy jsem vycházela z kontextu výchozího textu a přihlížela i ke konvencím české umělecké literatury.

Věřím, že se mi konečnou volbu u všech komentovaných překladových řešení podařilo i na podkladě citovaných teoretických zdrojů dostatečně odůvodnit a obhájit.

Resumé

This master thesis aims to introduce an analysis of the author's Czech translation of the short story "Companion Horse" (Taidōba) by Japanese writer Yōko Ogawa. Firstly, brief information about Yōko Ogawa's life and work including characteristics of her writings are provided; the translated short story is then described in this context. Then, a brief overview of current translation theories is presented and, based on them, a translation strategy is determined. The translation analysis is focused mainly on the lexical aspects of the text but includes also grammatical, syntactic, and stylistic features. The approach is then demonstrated on examples. Other considered translation options are also mentioned and the final translation solutions are explained. The Czech translation of the short story, the source text, as well as the list of onomatopoeic and mimetic expressions and their translation, are enclosed.

Seznam použité literatury

Primární literatura

OGAWA, Jóko. Taidóba. In: *Icumo karera wa dokoka ni*. 3. vyd. Tokio: Šinčóša, 2016, s. 9–36. ISBN 978-4-10-121527-3.

Sekundární literatura

BARTASHOVA, Olga A. a Anton E. SICHINSKIY. Japanese-English Onomatopoeic and Mimetic Parallels: the Problem of Translatability. Natalia Koptseva (hl. ed.). In: *Journal of Siberian Federal University. Humanity & Social Sciences* [online]. St. Petersburg: 2014, 7 (2) [cit. 2019-11-09], s. 222–229. ISSN 2313-6014. Dostupné z: http://elib.sfu-kras.ru/bitstream/handle/2311/10223/02_Bartashova.pdf;jsessionid=0AD0D417CA59E26466D760C6F2C09827?sequence=1.

DONATH, Diana. Black Romanticism in Postmodern Japanese Literature – The Works of Ogawa Yōko. In: *Silvia Iaponicarum* [online]. Murzasichle: 2010, 32(33), 11–38 [cit. 2020-03-28]. ISSN 1734-4328. Dostupné z: <http://silvajp.home.amu.edu.pl/Silva%203233.pdf>.

FLYXE, Martin. Translation of Japanese onomatopoeia into Swedish (with focus on lexicalization). In: *Africa & Asia* [online]. Göteborg: Dept of Oriental and African Languages, Göteborg University, 2002, (2), 54–73 [cit. 2019-11-09]. ISSN 1650-2019. Dostupné z: https://www.sprak.gu.se/digitalAssets/1324/1324040_translation-of-japanese.pdf.

FRENTIU, Rodica. Contemplating Japanese Language – Idiomatic Expressions as a Cultural Experience of Linguistic Creativity. In: *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Philologia* [online]. Cluj-Napoca: 2019, 64(2), 179–192 [cit. 2019-11-16]. DOI: 10.24193/subbphilo.2019.2.15. ISSN 12200484. Dostupné z: http://www.studia.ubbcluj.ro/arhiva/abstract_en.php?editie=PHILOLOGIA&nr=2&an=2019&id_art=16744.

GREEN, Ronald S. Konkōkyō Religious Ideas in the Writings of Ogawa Yōko. In: *Japanese Studies* [online]. London: Routledge, 2018, 38(2), 189–205 [cit. 2020-03-28].

DOI: 10.1080/10371397.2018.1509670. ISSN 1037-1397. Dostupné z:
<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/10371397.2018.1509670>.

HASEGAWA, Yoko. *The Routledge course in Japanese translation*. London: Routledge, 2012. ISBN 978-0-415-48686-6.

HRDLIČKA, Milan. *Literární překlad a komunikace*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 1997. ISBN 80-86642-13-5.

INOSE, Hiroko. Translating Japanese onomatopoeia and mimetic words. Anthony, PYM, Alexander PEREKRESTENKO (ed.). In: *Translation and Research Project 1* [online]. Tarragona: Intercultural Studies Group, Universitat Rovira i Virgili, 2008 [cit. 7. 11. 2019], s. 97–116. ISBN: 978-84-611-8821-5. Dostupné z: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.493.1000&rep=rep1&type=pdf>.

IWASAKI, Shoichi. *Japanese*. Rev. ed. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2013. ISBN 978 90 272 7314 7.

KNITTLOVÁ, Dagmar, Bronislava GRÝGOVÁ a Jitka ZEHNALOVÁ. *Překlad a překládání*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, 2010. ISBN 978-802-4424-286.

LEVÝ, Jiří. *Umění překlada*. Karel HAUSENBLAS (ed.). 3. vyd. Praha: Ivo Železný, 1998. ISBN 80-237-3539-X.

MCCLURE, William Tsuyoshi. *Using Japanese: A guide to contemporary usage*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. ISBN 0 521 64155 1.

OGAWA, Jóko. *Fukaki kokoro no soko jori*. Tokio: PHP Kenkjúša, 2006. ISBN 4-569-66701-5.

OGAWA, Yuko. *Healing Literatures by Contemporary Japanese Female Authors: Yoshimoto Banana, Ogawa Yoko, and Kawakami Hiromi*. West Lafayette, Indiana: Purdue University, 2018. Disertace. Purdue University, School Languages & Cultures.

PICKEN, Stuart D.B. *Historical Dictionary of Shinto*. 2nd ed. Lanham: Scarecrow Press, 2010. ISBN 0810873729.

REFSING, Kirsten a Lita LUNDQUIST. *Translating Japanese texts*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen, 2009. ISBN 978-87-635-0777-6.

THOMSON, Elizabeth A., Motoki SANO a Helen de Silva JOYCE. *Mapping Genres, Mapping Culture: Japanese texts in context*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2017. ISBN 9027265046.

WADA, Cutomu. Ogawa Jóko ron. In: *Kjúšú sangjó daigaku kokusai bunka gakubu kijó* [online]. Fukuoka: 2008, (39), 1–12 [cit. 2019-03-31]. Dostupné z: <https://ci.nii.ac.jp/ncid/AN1049110X>.

Internetové zdroje

Biglobe: Nenrei ni kan suru išiki čósa. In: *Biglobe* [online]. Tokio: Biglobe kabušikigaiša, 2018 [cit. 2020-03-21]. Dostupné z: <https://www.biglobe.co.jp/pressroom/info/2018/08/180816-1>.

ČERMÁK, František. Frazém a idiom. In: *CzechEncy – Nový encyklopedický slovník češtiny* [online]. Brno: Masarykova univerzita, 2017 [cit. 2019-11-16]. Dostupné z: <https://www.czechency.org/slovník/FRAZÉM A IDIOM>.

ESVAN, Francois. Vid a čas v kontextu. In: *CzechEncy – Nový encyklopedický slovník češtiny* [online]. Brno: Masarykova univerzita, 2017 [cit. 2019-11-18]. Dostupné z: <https://www.czechency.org/slovník/VID A ČAS V KONTEXTU>.

FIDLER, Masako. Ikonicitá. In: *CzechEncy – Nový encyklopedický slovník češtiny* [online]. Brno: Masarykova univerzita, 2017 [cit. 2019-11-14]. Dostupné z: <https://www.czechency.org/slovník/IKONICITA>.

ITAKURA, Kimie. Ogawa Jóko „Hisojakana keššó“ kara „Kobako“ e – Kioku to sóšicu no monogatari o cumugicuzukete. In: *Nippon.com* [online]. Tokio: Nippon Communications Foundation, 2020 [cit. 2020-03-27]. Dostupné z: <https://www.nippon.com/ja/people/bg900133/?pnum=1>.

Ošetřovatel koní. In: *Národní soustava povolání* [online]. Praha: Ministerstvo práce a sociálních věcí, 2017 [cit. 2020-03-12]. Dostupné z: <https://nsp.cz/jednotka-prace/osetrovatel-koni>.

PARR, Bud. Stephen Snyder talks about “The Diving Pool“ In: *Words without Borders Daily* [online]. New York: Words without Borders, 13. 1. 2009 [cit. 2020-03-31]. Dostupné z: <https://www.wordswithoutborders.org/dispatches/article/stephen-snyder-talks-about-the-diving-pool>.

SAKUMA, Ajako. Dóbucutači ga iru sekai no jorokobi. In: *E Magazine Nami* [online]. Tokio: Šinčoša, 2014 [cit. 2020-04-01]. Dostupné z: https://www.shincho-live.jp/ebook/s/nami/2013/06/201306_07.php.

VALDROVÁ, Jana. Generické maskulinum. In: *CzechEncy – Nový encyklopedický slovník češtiny* [online]. Brno: Masarykova univerzita, 2017. [cit. 2020-03-12]. Dostupné z: https://www.czechency.org/slovník/GENERICKÉ_MASKULINUM.

Slovníky

ČERMÁK, František, Jiří HRONEK a Jaroslav MACHAČ. *Slovník české frazeologie a idiomatiky*. Praha: Leda, 2009. ISBN 9788073352189.

EDP. *Eidžiró* [cdrom]. 3. vyd. Tokio: EDP, 2007. ISBN 978-4-7574-1136-4.

GENDAI GENGO KENKJÚKAI. *Kan'joku no džiten: Nihongo o cukai sabaku*. Tokio: Asutoro šuppan, 2007. ISBN 978-4755508172.

GÓGA. *Supócu džiten* [online]. Tokio: Góga, 2020. Dostupné z: <http://s-words.net/>.

HEIBONŠA. *Sekai daihyakka džiten* [online]. 2. vyd. Tokio: Heibonša, 1998. Dostupné z: <https://kotobank.jp/dictionary/sekaidaihyakka/>.

HIDA, Jošifumi a Hideko ASADA. *Gendai giongo gitaigo jóhó džiten*. Tokio: Tókjódo šuppan, 2002. ISBN 4-490-10610-6.

LINGEA. *Internetový slovník současné češtiny* [online]. Brno: Lingea, 2018. Dostupné z: <https://www.nechybujte.cz/slovník-soucasne-cestiny>.

MACHÁLEK, TOMÁŠ. *KonText – aplikace pro práci s jazykovými korpusy* [online]. Praha: FF UK, 2014. Dostupné z: <http://kontext.korpus.cz>.

MACUMURA, Akira (ed.). *Sanseidó súpá daidžirin* [cdrom]. Tokio: Sanseidó, 1995. ISBN 978-4385612072.

ŠÓGAKUKAN. *Dedžitaru daidžisen* [online]. Tokio: Šógakukan, 2019. Dostupné z: <https://kotobank.jp/dictionary/daijisen/>.

ŠÓGAKUKAN. *Nihon daihjakka zenšo (Nipponica)* [online]. Tokio: Šógakukan, 1994. Dostupné z: <https://kotobank.jp/dictionary/nipponica/>.

ŠINMURA, Izuru (ed.). *Kódžien* [cdrom]. 5. vyd. Tokio: Iwanami šoten 1998. ISBN 4001300729.

ÚSTAV PRO JAZYK ČESKÝ AV ČR. *Internetová jazyková příručka* [online]. Praha: Ústav pro jazyk český AV ČR, 2020. Dostupné z: <https://prirucka.ujc.cas.cz/>.

WINKELHÖFEROVÁ, Vlasta. *Slovník japonské literatury*. Praha: Libri, 2008. ISBN 978-80-7277-373-2.

Seznam příloh

- 1) Příloha č. 1: Český překlad povídky „Doprovodný kůň“ (*Taidóba*)
- 2) Příloha č. 2: Originální text povídky „Doprovodný kůň“ (*Taidóba*)
- 3) Příloha č. 3: Seznam zvukomalebných výrazů užitých v originále a jejich překladová řešení

Příloha č. 1: Český překlad povídky „Doprovodný kůň“ (*Taidóba*)

Doprovodný kůň

Už asi sedm osm let pracovala v supermarketech podél jednokolejnicové dráhy jako hosteska. Ze zboží, které bylo zrovna v akci, připravovala ochutnávky a s cílem podpořit jeho prodej je nabízela zákazníkům. Například chřest omotala slaninou, napíchla na špejli a restovala na pánvi. Tavený sýr zase nakrájela na kostičky, ty zabalila do tenkého těsta, které se používá na plněné masové knedlíčky, a osmažila na rostlinném oleji. Ochutnávky naskládala na papírový talíř a ve snaze přilákat zákazníky spustila: „Nedáte si kousek? Máme zrovna akci.“

V profesním světě hostesek si razila svou vlastní cestu. Přívětivost, veselost, přátelskost, silný hlas a přesvědčivost, tedy téměř žádná z vlastností, které se v tomto oboru považují za nezbytné, jí nadělena nebyla. Úsměv měla chabý, moc toho nenamluvila a hlas měla tak slabý, až se skoro ztrácel v hlášení supermarketu. Nicméně jakmile se někam postavila s papírovým talířem v ruce, prodej akčního zboží s určitostí vzrostl. To jí šlo výborně.

Bylo to především proto, že přípravu ochutnávek nikdy neodbývala. Kompromisy typu zboží pouze nakrájet a servírovat odmítala, a i za cenu vyšších nákladů nakupovala další suroviny. Z nich připravovala ochutnávky, nad kterými se zákazníkům sbíhaly sliny a bezděky se po nich natahovali. I takové levné před smažené karbanátky s umělými konzervanty pozvedla tak, že je podávala jako jednohubky na tenkých plátcích opečené bagety, dochucené bylinkami. Od ubrusu až do posledního párátko ze zásady nepoužívala tuctové věci, a i při výběru papírových talířků vždy sáhla po těch s lehce roztomilým vzorem.

Pokud ještě v něčem opravdu vynikala, byla to nejspíš schopnost rozpoznat, zda ten který zákazník před jejíma očima akční zboží skutečně potřebuje. Když kolem ní takoví zákazníci procházeli, rozhodně to nenechala bez povšimnutí, zpříma se na ně zadívala a neslyšným pohybem jim nabídla papírový talíř.

„Nedáte si kousek? Máme zrovna akci.“

V tu chvíli zůstali zákazníci stát celí zkoprnělí, úplně jako by jim někdo do ucha právě pošeptal důležitou zprávu, vzali do ruky dvě, tři balení před smažených karbanátků a vložili je do nákupního košíku.

Z pohledu druhé strany nebyla natolik průbojná, aby se mermomocí snažila upoutat pozornost lidí, kteří o produkt zájem neměli. Šlo jí jen o to, aby se zlevněné zboží dostalo k těm, kteří jej potřebují, případně zákazníkům připomínala, že by se jim daná věc mohla hodit. To byl její styl práce.

Vždy stála někde v koutě prodejny, ať už vedle mrazáku, v rohu oddělení se zeleninou či mezi regály se sladkým pečivem a pochutinami. S elegancí proplula na místo tak akorát pro jednoho, které působilo jako navržené přímo pro tento účel, a splynula s okolím. Malý skládací stůl, plynový vařič, nádobí, dlouhé hůlky na vaření, utěrka a všechno ostatní náčiní sem přesně zapadaly, úplně jako by to byly části jejího těla. Na sobě mívala ničím nezdobenou zástěru, na které lze vyzdvihnout jen její čistota, a kromě balzámu na rtech nebyla nijak nalíčená. Na hlavě měla uvázaný velký šátek a nešlo ani odhadnout, jaký pod ním má účes. Dávala si záležet, aby vypadala co nejvíce nenápadně, a ochutnávky tak více vynikly.

Před začátkem otvírací doby se propletla mezi pilně pracujícím personálem, zaujmula pozici na stanoveném místě a zkušeně se pustila do příprav. Rozložila stůl, přehodila přes něj ubrus a k hořáku připojila plynovou kartuš. Poté akční zboží krájela, obalovala, míchala s jinými surovinami, restovala, vařila ve vodě a připravovala z nich ochutnávky. Občas si s ní začali povídat prodavači, kteří mají na starosti akční zboží, nebo brigádníci od pokladny, ale žena s nimi vždy řešila jen to nezbytné a zbytečně se s nimi nevybavovala. Soustředila se na přípravu ochutnávek, aby v momentě, kdy se objeví první zákazník, byly tak akorát hotové.

Žena nikomu nepřekážela. Nenarážela do vozíků, se kterými zaměstnanci pendlovali mezi skladem a prodejnou, a ani nezacláněla zákazníkům, kteří hledali nějaké zboží. Neustále si dávala velký pozor na to, aby nevykročila z toho malého koutku, který jí byl přidělen. A tak mnoho zákazníků, kteří o akční zboží zájem neměli, procházeli kolem, aniž by si všimli, že zde stojí žena středního věku v bílé zástěře s šátkem na hlavě.

Večer, když se blížil konec otvírací doby, měla z celodenního stání nateklé nohy a boty jí začínaly být těsné. Zvláště ve dnech, kdy bylo v akci mražené zboží, byla

promrzlá až do morku kostí a všechny klouby měla ztuhlá a rozbolavělá, ale tomu nevěnovala pozornost a beze slova po sobě poklidila. Veškeré náčiní měla naskládané zpátky v tašce ve stejném mžiku, jako ho ráno vybalila, a tam, kde dosud stála, po její přítomnosti nezbylo sebemenší stopy. Pak už nebylo nikoho, kdo by byl schopen ukázat na místo, kde strávila celý den.

S nápadně obrovskou taškou v ruce nastupovala do vlaku jednokolejnicové dráhy a vydávala se k domovu. Jak by se dalo čekat, i její byt se nacházel u trati. Byli i tací vedoucí, kteří jí laskavě nabízeli: „Všechno své náčiní si klidně nechej v místnosti pro zaměstnance, ať se s ním nemusíš pokaždé vláčet domů.“, ale ona nebyla zaměstnancem supermarketu a tvrdošíjně se držela svých zásad hostesky na volné noze. Ani špinavé nádoby neumývala v kuchyňce pro zaměstnance, ale až doma.

Ostřílené hostesky obvykle objíždí širší okruh velkých supermarketů, aby si více vydělaly. Kdyby to dělala stejně, mohla by jí práce vynášet podstatně lépe. Ona ale záměrně pracovala pouze v pár obchodech, které stály podél dráhy jednokolejky. Bylo to proto, že cestování jinými dopravními prostředky nesnesla.

Kdysi také pracovala na nejrůznějších místech a pendlovala od jednoho obchodu k druhému. Avšak jednoho dne, když jela běžným vlakem do nově otevřeného nákupního centra na předměstí, se jí bez jakéhokoli varování na moment sevřela hrud' obavou: „Kam mě ten vlak jenom odveze, když nevystoupím?“ Bylo časně sobotní ráno a bylo úplně jasno. Na obloze nebyl jediný mráček, střechy v řadách domů se blyštěly v paprscích ranního slunce a věci v tašce s každým zhoupnutím vlaku poklidně cinkaly. Vzhledla k plánku železniční trati, našla stanici, na které měla vystoupit, a v duchu si odříkávala její název. Byť si pro sebe pořád opakovala, že její výstupní stanice je jasně daná, pořád jí v hlavě znělo ono tázání, kam až ji to odveze. Železnice na plánku se znovu a znovu větvila, táhla se do dálky a donekonečna na ní za sebou následovaly stanice, o kterých nikdy neslyšela a ani nevěděla, jak je správně přečíst. Záhy jí ztuhly svaly v těle a ústa se jí začala plnit slinami. Studené konečky prstů se jí začaly třást, stékal po ní ledový pot, najednou vůbec nevěděla, jak se nadechnout či vydechnout, a zorné pole se jí začalo rychle zužovat. Náhle uslyšela, jak na ni věci z tašky křičí: „KAM AŽ MĚ TO ODVEZE? KAM AŽ MĚ TO ODVEZE?“

Nějak se jí podařilo předčasně vystoupit, ztěžka dosedla na lavičku na nástupišti, a zatímco čekala, až se jí zklidní dech, projelo jí před očima hned několik vlaků. Bylo jí jasné, že takhle znovu nastoupit do vlaku rozhodně nemůže. Chtě nechtě musela odvolat práci a jít několik hodin domů pěšky. Podobné příhody se mnohokrát opakovaly až do chvíle, kdy přestala být schopná jezdit vlakem úplně.

Neměla strach, že bude uvězněná ve vlaku a nebude moci vystoupit, až bude chtít. Bála se něčeho trochu jiného. Nemohla snést pomyslení na to, že pokud se nechá vézt vlakem dál, odveze ji nejspíš daleko, až na neznámý kraj světa.

Zkrátka měla strach jezdit daleko. Přesun z místa na místo pro ni znamenal o to větší přiblížení se nebezpečí. Ani ona sama samozřejmě nedokázala jasně popsat, co tak děsivého se na těch vzdálených místech nachází. Vířila tam však až neodvratitelně hrozivá a odporná předtucha čehosi neurčitého, která byla neustále připravená stáhnout ji až na dno temnoty. Jedině to dokázala vycítit naprosto jasně.

Když se nad tím znovu pořádně zamyslela, uvědomila si, že svět je přece plný signálů, které nás před nebezpečím dalekých cest varují. Lidé, kteří přesídlili do Jižní Ameriky, byli podvedeni a dostali jen neúrodnou půdu, na které museli tvrdě dřít. Uprchlíky na lodích postihla na útěku před občanskou válkou na moři bouře a bez povšimnutí se utopili. Židé byli namačkaní ve vlcích pro dobytek převáženi do plynových komor. Horolezci se v zasněžených horách ocitali v ohrožení života, revolucionáři v cizině umírali na nemoci a kosmické lodě ve vzduchu explodovaly.

Proč tedy lidé přes to všechno ještě chtějí někam cestovat? Pořád jí to nešlo do hlavy. Jednou dokonce, když v novinách viděla článek o středoškolácích ze zahraničního sesterského města, kteří přijeli navštívit místního starostu, si dělala tak strašné starosti, jestli se v pořádku vrátili domů, že později potají zavolala na radnici. A také když kolegové ze supermarketu vyrazili na dvoudenní firemní výlet, od rána do večera se bez ustání modlila za jejich bezpečí.

Pochopitelně musela změnit způsob práce. Poté, co vyzkoušela kolo, autobus, metro, kolečkové brusle, skútr, trajekt a další dopravní prostředky, došla k jasnému závěru, že nejméně úzkosti v ní vyvolává jízda jednokolejkou. Jednokolejkou, která jezdila pouze tam a zpět po předem dané trase mezi nádražími a letištěm na uměle vytvořeném ostrůvku, a na kterou byl spoleh, že z této trasy nikdy nevybočí. Jednokolejkou, která se

nespojovala s jinými tratěmi, ale zachovávala si svou nezávislost. Byl to takřka jediný dopravní prostředek, který ji i s taškou naplněnou náčiním mohl bezpečně dopravit do cíle.

Rychle si našla dobrý byt u jednokolejnicové dráhy, přestěhovala se tam a smlouvu uzavřela jen s těmi supermarkety, do kterých se mohla dostat pomocí jednokolejky.

Pokud pomíneme problém s dopravou, práce hostesky pro ni byla ideální. Celý den stála na stejném místě. Nikam se ani nehnula. Důsledně se držela jen a pouze uvnitř prostoru, který jí byl přidělen.

Čas od času přemítala nad dráhou, kterou za sebou s jednokolejkou zanechávají. Představovala si dráhu ohraničenou dvěma konci, která nikam nevybočuje a zdá se tak maličká, že by se vešla do dlaně, a sledovala ji, jako by pohledem spojovala hvězdy souhvězdí.

Na cestě z práce a do práce si obvykle pokládala tašku s náčiním k nohám, opírala se o dveře a zírala do prázdna. Mezi cestujícími v jednokolejce, kterou si vybrala, protože nemohla jezdit daleko, bylo mnoho cestovatelů mířících na letiště, ze kterých bylo cítit nadšení, uvolněnost i specifická cestovní únava, a ona mezi nimi působila na první pohled nepatřičně. S hrůzou a respektem pozorovala mladé lidi s pestrébarevnými kufry vyrážející do ciziny i zaměstnance firem, kteří se s aktovkou na dokumenty nejspíše vraceli ze služební cesty. Sice nevěděla, proč ten či onen člověk někam jede, ale očividně opouštěli svůj domov a vydávali se na nějaké cizí místo, odkázáni pouze na zavazadlo, které zaplní celou náruč. Nebo už měli tu nebezpečnou cestu za sebou a mířili k domovu. Ti mají teda odvalu, pomyslela si žena a bezděčně vydechla obdivem. Nechápala, jak tu mohou s takovou samozřejmostí stát, když právě cestovali proti směru rotace Země a přiblížili se rychlosti světla, a nemohla se ubránit zvláštnímu pocitu.

Zatímco za oknem ubíhalo moře a ústí řeky, sklady, lodě a letadla, vodní ptáci a mosty, v duchu se těšila na to, až uvidí dostihové závodiště. O dostizích nic nevěděla. Nevsadila na ně ani jednou. Ale jak se postupně přibližovali k závodišti, měla pocit, že se jí lépe dýchá, a tělo se jí uvolnilo. Možná to bylo proto, že uprostřed šedivé krajiny

cítila půdu a přítomnost živých tvorů. Nebo možná proto, že ten velký vyseknutý prostor ve tvaru oválu působil jako něčím chráněný svět.

Jen málokdy se jí podařilo zahlédnout koně na vlastní oči. Přesto si byla jistá, že zrovna klidně odpočívají ve stájích, úhledně seřazených u vnější strany jezdecké dráhy. Tu a tam zahlédla nakupené seno, kbelík, holínky či různé nezvyklé nářadí a na balkonu ubytovny pro ošetřovatele koní se sušilo prádlo. Liduprázdné závodiště bylo tak dokonale udržované, že by jeden nevěřil, že se tady prohánějí koně. Nebyla tam jediná stopa, ani jediný spadlý list. Prázdné sedačky a střecha krásně lemovaly elipsu závodiště. Přestože celý prostor měl být odseknutý od okolí, zdálo se jí, že obloha nad ním se nečekaně rozprostírá do široka.

Dostihové závodiště za oknem uběhlo, než by řekl švec. Bez jediného mrknutí jej pozorovala až do chvíle, kdy jí zmizelo z dohledu úplně celé. Stále byla obklopena cestovateli. Z opotřebované, ošoupané a celé flekaté tašky u jejích nohou, ze které trčely nitky, vykukovaly rukojeti nádobí.

Tahle paní se vždy objevovala s rumělkovou kabelkou šitou z korálků. Pomalu se procházela po obchodě a na lokti se jí houpala tahle asi patnáct centimetrů vysoká a dvacet centimetrů široká tenounká věc, do které se snad nemohlo skoro nic vejít a která vypadala jako levný šunt, jaké se prodávají v nočních stáncích na slavnostech. Nosila sice staromódní, ale elegantní oblečení, vlasy sahající po ramena měla silně naondulované, v ušních lalůčcích nosívala perlové náušnice, a přestože na první pohled vypadala uhlazeně, jen kvůli té nevkusné kabelce poutala pozornost a působila zvláště. Byla vyhublá na kost, měla dlouhý krk, špičatou bradu a pleť měla úplně vysušenou.

Paní skoro vůbec nenakupovala. Velmi výjimečně si koupila pár věcí, které by odnesla i v jedné ruce, jako třeba jednu okurku, skleničku mořských plodů v sójové omáčce a jeden tenký plátek smaženého tofu, a když za nákup platila u pokladny, otevřela zip kabelky a loudavým pohybem ruky z ní důležitě vytáhla jednu jedinou bankovku. Ve tvářích zákazníků stojících za ní ve frontě se objevilo neskrývané podráždění. Bankovka byla od korálků celá pomačkaná a zpřehýbaná.

Třebaže nepřišla nic nakoupit, paní se v obchodě objevila i několikrát za den. Obcházela obchod několikrát dokola a po ochutnávkách sáhla pokaždé, když kolem

akčního zboží procházela. Byla jedním z mála zákazníků, na které byly ženiny profesní schopnosti krátké. Paní si totiž akční zboží zásadně nekupovala.

Přesto jí žena vlídně nabízela papírový talíř.

„Nedáte si kousek? Máme zrovna akci.“

I když moc dobře věděla, že si paní nic nekoupí, nechovala se k ní jinak než k ostatním zákazníkům, a slušně ji oslovovala stejnou naučenou frází. Paní se vůbec neostýchala, ani si nepřišla trapná, a naopak se chovala velice okázale. S výrazem, že když už jí to tedy nabízí, bylo by neslušné odmítnout, si kousek vzala, vložila jej do úst a spolkla, až se jí rozvlnily svaly na dlouhém krku. Na lokti se jí pohupovala rumělková kabelka.

„No, nic úžasného.“

Pak ochutnávku nějak krátce okomentovala a snažila se pohyby naznačit, jako by byla na vážkách: „Mám si to koupit, nebo ne? Ale ne, nechám to být.“ Ve skutečnosti by si nejspíš ještě dva nebo tři kousky dala, ale zachovávala si svou hrdost a znovu ochutnala až poté, co obešla obchod ještě jednou dokola.

Ať už přišla sebevíckrát, žena se jí vždy věnovala. I kdyby toho spořádala tak moc, že by ochutnávky došly, stačilo přece jen připravit další. Žena se netvářila nijak otráveně a už vůbec se jí nesnažila odhánět vytahováním pravidel typu „jeden kousek na zákazníka“.

Možná to bylo tímto jejím přístupem, nebo tím, že si paní její propracované ochutnávky zamilovala, ale paní se začala objevovat všude, úplně jako kdyby ji pronásledovala. Přesně věděla, ve kterém supermarketu a v jakém pořadí má směny.

Občas jí i radila: „Nezdá se ti, že by to chtělo trochu přisolit?“

Jindy se zase dožadovala větších porcí: „Co kdybys to nakrájela razantněji? Ne takhle prt'avé.“

Žena postupně zjišťovala, co paní chutná. Spíše než lehká jídla, jako je salát z mořských řas s octem nebo placičky z rybí pasty restované se zázvorem a sójovou omáčkou, měla radši výraznější jídla, která mají říz. Není tedy žádným překvapením, že na prvním místě u ní byla jídla smažená a absolutní rekord v počtu zastávek na ochutnávku udělala, když žena fritovala plátkový sýr obalený v tenkých plátcích vepřového. Dále měla slabost pro sladké a nesnášela zelené fazole. Když zjistila, že

na papírovém talířku jsou vařené zelené fazole s dipem ze zakysané smetany, nasadila tak zklamaný výraz, až jí bylo ženě líto.

Žena neviděla na přítomnosti takového zákazníka nic špatného, ať už přicházel s jakýmkoliv úmyslem. I kdyby se to nemělo promítnout na tržbách, nic to neměnilo na faktu, že má o její ochutnávky někdo zájem. Po nějaké době začala pro paní chystat o něco větší porce, které tajně schovávala pod stůl. Když se paní blížila, naložila větší kousek ochutnávky na papírový talíř a podala jí ho tak, aby se jí dobře bral. Paní svou porci ani jednou neminula. Nehledě na průhlednost této strategie si totiž vybírala vždy ten největší kousek.

I poté, co se daly ženy považovat za známé od vidění, si paní udržovala odstup. Bez výjimky mezi nimi zachovávala vztah na úrovni procházející zákaznice a hostesky a po ochutnávce nadále důsledně zaujímal svou typickou pózu „přeci jen si to nakonec nekoupím.“ Rumělková korálková kabelka byla dobře vidět i z dálky. Ať už bylo v obchodě sebevíce plno, její rumělková barva jako jediná s proudem lidí nikdy nesplynula, povlávala vzduchem a poblikávala okolo ženy.

Jednoho letního rána žena v novinách uviděla článek o dostihovém koni, který odletěl na závody do Francie. Vítěz japonské Klasické trojkoruny jménem Deep Impact je prý velkým favoritem na vítězství v prestižní Ceně Vítězného oblouku. Ani ona sama si nedokázala vysvětlit, proč takový článek nemohla pustit z hlavy. Klasická trojkoruna jí nic neříkala a absolutně jí nedocházelo, jak moc významná Cena Vítězného oblouku je. Možná, že jméno Deep Impact už někdy zaslechla, ale to bylo vše.

Přesto si článek přečetla ještě podruhé a potřetí, načež jí pohled padl na poslední řádek, působící jako dodatek.

„Za účelem zmírnění stresu z přesunu do neznámého prostředí s ním jako doprovodný kůň odletěl i Picaresque Coat.“

V novinách byla fotografie dvou koní v přepravním kontejneru. Se sklopenýma očima poslušně stáli přitisknutí jeden k druhému. Deep Impact vypadal o něco menší. Picaresque Coat měl navzdory svému jménu „šibal“ klidný pohled. Žena nekonečně dlouze hleděla jen na něj.

Už bylo na čase, a tak se žena začala spěšně připravovat do práce. Do tašky, kterou vždy nosila, nacpala vaříč, plynovou kartuš, nádobí, zástěru a všechny ostatní potřebné věci. Protože ten den byla v akci instantní směs na lívance, žena si nachystala i misku a šlehací metličku, aby na ně nezapomněla. Taška od futonu, tradiční matrace, měla úplně vytahané švy, odraná ucha a kvůli zažraným flekům od oleje, různých omáček a sójovky měla už jen těžce popsatelnou barvu. Když ji nesla, zakrývala polovinu jejího těla.

Aby nepřekážela ostatním cestujícím, položila si tašku mezi nohy, stiskla ji lýtky a opřela se o dveře vagónu jednokolejky. V hlavě si opakovala postup přípravy smažených lívanců. Po chvíli se objevila dostihová dráha. Koně nebylo jako obvykle nikde vidět.

Jestlipak oba v pořádku dorazili na místo? Začala znovu přemýšlet o těch dvou koních. Soucítila s těmi dvěma, kteří dosud běhali chráněni tak perfektně udržovanou a ničím neporušenou elipsou, ale náhle je odtud vytáhli, zavřeli do stísněné tmavé bedny a odvezli je na jakési daleké místo.

Deep Impact na tom byl ještě dobře. Měl nebývalý talent, sklízel jedno velké vítězství za druhým, davy lidí do něj vkládali své naděje a zkrátka stál na výsluní. Byl středem veškeré pozornosti, všichni jej chválili a mnohokrát zmiňovali jeho jméno. I kdyby jej zavřeli do jakékoliv malé bedny, v momentě, kdy se otevrou dveře, bude zaplaven světlem. Světlo bude dopadat přímo na něj.

Ale co Picaresque Coat? Povzdechla si žena. Začalo jí vadit cinkání metličky v misce, a tak stlačila lýtka silněji. Závodističtvo zmizelo v dálce a nad mořem se objevilo letadlo protínající nebe.

Když zrovna jeho vybrali, aby šampionovi pomohl zvládat stres, musí to být bezesporu dobrosrdečný a vytrvalý kůň. Jestli je to opravdu tak, ani on nejspíš nechtěl jet na úplně neznámé místo, ale rozhodl se odjet, aby podpořil přítele, a splnil tak roli, která mu byla určena.

V přepravním kontejneru k němu naklonil hlavu, přiblížil se nozdrami a komunikovali spolu jazykem, kterému rozuměli jen oni sami. Navzájem se zahřívali svou tělesnou teplotou, aby utišili neustále se objevující obavy, kdy už je konečně propustí z téhle temnoty, kdy utichne ten ustavičný zvuk motoru a co je teď vlastně čeká.

Tak, konečně dorazili do cíle. Trénink mohl začít. Deep Impact bude mít samo sebou ve všem přednost. Více si ho vážili, dělali si o něj větší starosti a zacházeli s ním opatrněji. Všichni roztřesení strachem pozorovali, jestli má chuť k jídlu, zda má v pořádku nohy, či jestli nekašle. Možná si dokonce přáli, aby všechny problémy, mají-li vzniknout, odnesl Picaresque Coat. Kdyby se nakrásně zjevil bůh koní a přikázal, aby mu jednoho z nich obětovali, byl by to Picaresque Coat, kterého by všichni bez váhání vydali na pospas.

Každého zajímal pouze Deep Impact. Všichni lidé, kteří se tu sešli, bez výjimky sledovali jen jeho. O druhého koně, který stál hned vedle, nikdo ani okem nezavadil. Přesto Picaresque Coat nežárlil, ani si nestěžoval, a poklidně žral seno. Byl plně připraven se kdykoliv obětovat.

Zaznělo vlakové hlášení, žena se probírala z myšlenek a spěšně zdvihla tašku. Než se nadála, dojeli na stanici nacházející se nejbližší supermarketu, kde měli prodávat zlevněnou směs na lívance.

K nečekanému sblížení ženy s paní a k posunu v jejich vztahu došlo po jedné malé příhodě. Když se toho dne chýlila otvírací doba ke konci a žena už chtěla pomalu začít s úklidem, všimla si, že se paní hádá s prodavačkou. Paní trvala na tom, aby jí z krabičky se suši rolkou prodali jen půlku, a mladá prodavačka byla jejím povýšeným tónem zaskočená a nevěděla, co si počít.

„Já jím strašně málo.“ řekla paní takovým tónem, jako by se divila, jak to vůbec může prodavačka nevědět.

„Já opravdu absolutně nezvládnou sníst jednu celou rolku. Proto chci jen půlku. Co je na tom tak těžkého?“

Žena věděla, že paní ten den spořádala celkem 11 talířků ochutnávek bramborového salátu s restovaným vepřovým. Není tedy divu, že se jí po takovém množství nafouklo břicho, pomyslela si.

„Co? Vy to chcete rozpůlit? ...tohle? No, víte, jak bych to...“ Zřejmě nová prodavačka nedokázala kloudně odpovědět, což paní ještě více podráždilo.

„Nechcete si tu rolku se mnou koupit na půl?“ Nedalo to ženě a hodila paní záchranný kruh.

„Ty taky málo jíš? Tak to přijde tak akorát vhod!“ zatvářila se paní konečně spokojeně.

Během toho, co žena platila u pokladny, přijala nabídku, že by si to tedy mohly sníst společně u paní doma, a tak spolu nakonec vyrazily do jejího bytu, který byl od obchodu asi pět minut pěšky.

Byt paní se nacházel v nejvyšším patře věžáku, stojícího čelem k promenádě táhnoucí se podél vodního kanálu, a bylo z něj vidět na jemně zakřivenou jednokolejnicovou dráhu, řady skladů, které ji obklopovaly, a také na moře rozprostírající se v dálce. Slunce už úplně zapadlo a nebe zabarvené temnotou se snažilo zahalit moře. V bytě panoval nepořádek a zmatek. V rozích se povalovaly chomáče prachu a na jídelním stole se na sebe kupily poštovní zásilky, letáky a obaly od levných cukrovinek.

„Tak.“

Řekla nejprve paní, odložila si na tu hromadu kabelku, a nedbale rukou odhrnula okolní věci, aby zajistila na stole takový prostor, na kterém by si mohly dát tu suši rolku. Zdálo se, že vedle obývacího pokoje, který byl spojený s jídelnou, byl ještě jeden pokoj, ale i když žena nastražila uši, nezaslechla nic, co by nasvědčovalo přítomnosti rodiny. Žena se na vyzvání posadila a tašku strčila pod židli. Jednu celou stěnu obývacího pokoje zakrývala velká vitrína, ve které byla bez jakéhokoli pořádku naskládána spousta nejrůznějších dekorativních předmětů jeden přes druhý. Kvůli tomuhle nepořádku působil celý byt rušivým dojmem.

Paní otevřela krabičku, a aniž by jídlo přemístila na talíř či alespoň nachystala každé vlastní talířek, vzala si jednorázové hůlky, které v obchodě dostaly, nic se neostýchala a začala se s mlaskáním ládovat. Sice uvařila alespoň čaj, ale nezmohla se na víc, než že horkou vodou z termokonvice, pokryté tenkou vrstvou prachu, zalila čajové lístky, které byly tak seschlé, až se žena zhrozila, jak dlouho už je asi nevyměnila, a čaj pak jen nedbale nalila do dvou stylově neladících šálek, které se povalovaly ve dřezu.

Během jídla paní vyprávěla svůj životní příběh. Byla milenkou ředitele vlastníciho farmaceutickou firmu. V útlém věku jí zemřela maminka, a tak ji starostlivě vychovával tatínek, který pracoval v zastupitelstvu města. Od mala byla výborná v kreslení, dostala se na uměleckou školu, a dokonce byla na studijním pobytu ve Francii, ale kvůli

tatínkově náhlé smrti se vzdala kariéry malířky a začala se živit sama jako návrhářka šperků. V tu dobu se seznámila s tím ředitelem, a přestože se velmi sblížili, nemohli se vzít, protože on již ženatý byl, a tak se po celou dobu, co provozovala klenotnictví, scházeli v tomto bytě. I ředitel však před pár lety zemřel, a tak pověsila podnikání na hřebík a teď si žije podle svého.

To bylo asi tak vše. Paní mírně stočila zrak tak, že se nemohly střetnout pohledem, a zatímco hleděla do jednoho bodu, vyprávěla jedním dechem. Při tom si ve vhodných chvílích šikovně vkládala do úst suši. Ženin život ji zřejmě ani trochu nezajímal, takže se vůbec na nic nevyptávala. Žena ji jen mlčky poslouchala.

„Vy jste byla ve Francii...?“

Možná to bylo proto, že zrovna četla novinový článek, kde se objevil Picaresque Coat, ale tahle část ji zajímala nejvíce.

„Ano, přesně tak.“

„Jaký je Vítězný oblouk?“

„No, co ti budu povídat, je majestátní!“

Paní se opět plynule rozpovídala o svých zážitcích ze studií v zahraničí.

Byla ve Francii, v takové nekonečně daleké zemi, pomyslela si žena a hned ji začala vnímat jinak. Ten její strašně dlouhý krk, čelo poseté šupinkami a vráskami, korálková kabelka a vše ostatní přestalo v případě, že jela do Francie, hrát jakoukoli roli. I kdyby její vzezření působilo sebevíc ošuntěle a lacině, zasloužila si respekt už jenom proto, že opustila svoji navyklou trajektorii, vytrvala na donekonečna se táhnoucí cestě, překonala strach z nepředvídatelných situací, vstoupila na dalekou zem a nadechla se tamního vzduchu. Ta dáma, kterou měla před očima, ten přesun ustála.

Žena se na paní znovu zahleděla. Jak může po takové strastiplné cestě s klidnou tváří jíst suši a uzobávat ochutnávky? Nad tím jí zůstával rozum stát. Ani kabelka teď už nepůsobila jako levný šunt, ale jako by vyzařovala lesk plný důstojnosti. Paní stále pokračovala ve vyprávění. V koutcích úst měla přilepené kousky mořské řasy.

Když po chvíli vyšlo najevo, že paní nebyla pouze ve Francii, ale procestovala celý svět, byla žena udivená ještě více. Prý se svým milencem, ředitelem firmy, vyráželi do zahraničí i dvakrát třikrát do roka a pokaždé přitom spojili nákup klenotů s dovolenou.

„Támhle ty vystavené věci jsou všechno suvenýry, které mi ty cesty připomínají.“

Ukázala paní hrdě prstem na vitrínu.

„Aha.“

Žena pochopila, že ta neuspořádanost panující v bytě vlastně pramení z bohaté rozmanitosti navštívených míst, a nabyla přesvědčení, že ten neklid v ní vzbuzuje nejspíš ta obrovská cestovatelská vzdálenost. Stála tu panenka v lidovém kroji i maska ze slavností, malovaná základními barvami. Byl tady klobouk kuželového tvaru, pletený z palmových listů, i miniatura hradu. Keramická nádoba bez glazury, krajková prostírka, záložka, sněžitko, soška z kamenné soli, propiska, papuče, stojánek na dopisy...zkrátka se tu přes sebe kupily rozličné předměty, byly propletené dohromady a zabíraly celou stěnu.

Když paní dopověděla část příběhu, žena se rozloučila. Paní nakonec snědla pět kousků ze sedmi, a slíbenou polovinu ceny ženě nezaplatila.

Závodistiště se ztrácelo uprostřed noci. V měsíčním svitu se matně rýsovaly pouze obrysy střech. Ženě opět vytanul na mysli Picaresque Coat. Vybavila si jeho červenohnědé tělo, zavřené na temném místě jen proto, aby tam uklidňoval jednoho jediného koně, a ptal-li by se, kam je to jen vezou, nikdo by mu neodpověděl. Byl převážen po nebeských výšinách vyděšen zněním toho prokletí o daleké cestě, a žena jej zatoužila pohladit alespoň po hřívě, a i když věděla, že na něj nemůže za žádnou cenu dosáhnout, už už natahovala ruku. Sice se koně ještě nikdy nedotýkala, ale měla pocit, jako by ten dotyk cítila na dlani. Byla to hustá hřejivá hříva plná života.

Osvětlení závodistiště i světla v ubytovně pro ošetřovatele koní již zhasla a ve stájích panovalo absolutní ticho, až bylo těžké uvěřit, že se uvnitř nachází živí tvorové. Všichni koně spali. Byla jim přislíbena dráha uvnitř neochvějné elipsy a o nějakém koni, který zůstal opuštěný kdesi v dáli, nic netušili.

Noční oblohu protínalo letadlo blikající oranžovým světlem. Žena jako by si až teď uvědomila, že jednokolejka se na konečné stanici na to letadlo napojí a odletí daleko, tedy na místo, ze kterého měla největší hrůzu. Ať už se schovalo v mracích nebo jej to nenávratně vsálo do nějaké skuliny, v momentě, kdy mrkla, nebylo už letadlo nikde vidět. Jen jeho blikající světlo stále viděla za očními víčky. To blikání se začalo

překrývat s barvou kabelky paní obcházející supermarkety. Když u sebe měla tu splácnutou kabelku, mohla být úplně bez starostí. A tak elegantně vyrovnaná s kabelkou zavěšenou na lokti procestovala různá místa, prahnoucí po tolika suvenýrech, které by zaplnily celou vitrínu. I z toho nejvzdálenějšího místa se pak s klidným výrazem v pořádku vrátila.

Přiblížili se ke stanici a žena zdvihla tašku. S takovým velkým zavazadlem, které se s korálkovou kabelkou nedalo vůbec srovnávat, by určitě mohla jet několikanásobně dál než paní, ale nakonec přeci jen vystoupila na stanici, kde vystoupit měla. Šla opatrně noční cestou tak, aby se nevzdálila od dráhy jednokolejky a vracela se do svého bytu. Za jejími zády se opět vzneslo letadlo.

Od příhody se suší rolkou žena občas koupila hotové jídlo a povečeřely jej spolu u paní doma. Ať už jedly kuřecí špízy, obalované karbanátky nebo rostbíf, paní vždy snědla více než polovinu a k ženě se dostala jenom troška. Čaj byl jako vždy připraven z již několikrát vylouhovaných lístků.

Paní usrkávala čaj a při tom ženě vyprávěla různé příběhy z cest, které podnikala se svým milencem. Všechno to byla místa, na kterých žena nikdy nebyla a kam pravděpodobně ani nikdy nepojede. Na těch místech měli dechberoucí krajiny, malebná města, v nichž si člověk připadá jako v pohádce, i pouště předpovídající konec světa. Bylo tam mnoho míst k vidění, jako jsou muzea, botanické zahrady, operní domy, kláštery, džungle a zábavní parky, v restauracích nabízeli řadu výborných jídel a podloubí překypovala suvenýry, které potěší. Občas se setkali s potížemi, jako byla krádež zavazadla, lehká nemoc nebo přerušení provozu vlaků, ale i z nich se zanedlouho staly vtipné historky, které ozvláštňovaly jejich cesty. Paní si s milencem ruku v ruce rázně vykračovala do dalších neznámých zemí.

Příběhy, které paní vyprávěla, byly do jednoho pevně ucelené. Všechny historky měla zažité, jako by jen opakovala příběhy, které se předem naučila z paměti a které vyprávěla již několikrát. Žena neměla prostor na otázky, zapomněla i přikyvovat a pouze soustředěně poslouchala. Když se unavila, ze slušnosti se napila čaje, který se nijak nelišil od vlažné vody.

„Odkud je tenhle suvenýr?“

po jídle jí paní ukazovala vitrínu. Pokaždé, když žena ukázala prstem na věc, která jí zrovna padla do oka, paní bleskurychle odpověděla. Z Jemenu, Islandu, Bolívie, Fidži. Když paní vyslovovala názvy těch dalekých míst, zněly najednou ještě tajemněji.

„A tohle?“

Žena vzala do ruky lžičku vyřezanou ze dřeva. Byla to prostá lžička, která vypadala, že se s ní musí špatně nabírat, a na rukojeti měla namalovanou tvář jakéhosi zvířete, asi myši nebo krtka, který nepůsobil zrovna roztomile.

„Z Československa.“

Odpověděla paní, aniž by se ujistila, co žena drží v ruce. Žena lžící bezmyšlenkovitě obrátila. Uviděla tam nalepenou cenovku z obchodu s drobným zbožím, co stál vedle supermarketu. Na skleněném těžítku, plechovém autíčku i mušlovém náhrdelníku, které ležely poblíž, byla nalepená stejná cenovka.

Jednoho dne paní ženě nabídla, aby se s ní jela pomodlit k hrobu jejího milence. Paní nabídku zdůvodňovala svým osobitým způsobem, tedy že tam ani jednou nebyla, protože brala ohledy na jeho rodinu, ale už má také své roky a neví, co se může přihodit, tak by se za něj chtěla jednou pomodlit, a než jet sama, bude zábavnější jet rovnou ve dvou. Jeho hrob se prý nachází v jednom městě na severu Japonska, z letiště ještě asi hodinu a půl cestu letadlem.

Hodina a půl letadlem. Pokud se tam jinak dostat nedá, jak strašně daleko to jen musí být? Ta nepředstavitelná dálka ji vyváděla z míry. Zatočila se jí hlava a znenadání zatoužila přitisknout se k Picaresque Cotově hřívě. Paní vůbec nezajímalo, co si o tom žena myslí, a začala o tom městě na severu vyprávět. Vytahovala jednu historku za druhou, třeba o bronzové soše milencova pradědečka stojící na hlavním náměstí před nádražím, o jeho rodném domě, který byl označen za významnou kulturní památku, o legendě, která praví, že nebylo možné projít městem a nevstoupit přitom na pozemek, který patřil jeho předkům. Paní mluvila nepřetržitě, aniž by se v klidu nadechla.

Hlas paní teď už ženě zněl zastřeně jako slyšiny. Žena hledila Picaresque Coata po hřívě. Toho dobrosrdečného Picaresque Coata, který jel pro dobro někoho jiného až na daleké místo. Kéž by se zase v pořádku vrátil. Celým srdcem se modlila.

Ve smluvený den žena poprvé vystoupila na konečné zastávce jednokolejky v budově letiště. Stanice vypadala jinak než ty, na které byla zvyklá, až bylo těžké uvěřit, že je spojuje tatáž dráha. Strop byl vysoký, celý prostor byl vyplněn stříbrným světlem umělého osvětlení a oběma směry tudy proudilo bezpočet cestovatelů.

Zvolila si nenápadné místo u informační přepážky hned za východem z turniketů a čekala na paní. Díky své profesi byla zvyklá stáhnout se na místo, kde nikomu nepřekáží.

„Co si počnu, jestli se tu paní opravdu objeví?“

Samotné jí přišlo zvláštní, proč něco takového zašeptala, když tam byla proto, aby na paní počkala, ale přesto sebou trhla pokaždé, když zahlédla někoho s podobnou postavou. Poté, co se ujistila, že daná postava u sebe nemá korálkovou kabelku, si vždy oddychla.

„Jestlipak s ní zvládnou nastoupit do letadla, kdyby opravdu přišla?“

ptala se opakovaně sama sebe. Někde v hloubi srdce nabyla přesvědčení, že se paní rozhodně neobjeví.

Jako důkaz si s sebou nevzala cestovní tašku, nýbrž tašku na náčiní, kterou vždy nosívala. Byla sice tak velká, že by bez obav postačila na jakkoliv dlouhou cestu, ale jak se dalo čekat, vykukovaly z ní rukojeti hrnců.

V jednom koutku ještě hlouběji v jejím nitru jí ale něco říkalo, že kdyby jela jako doprovod té paní, tak by snad i ona sama takovou dalekou cestu zvládla. Že by snad jakožto její doprovod mohla zvládnout dorazit až na ten hřbitov na severu, stejně jako se Picaresque Coat stal doprovodným koněm pro Deep Impacta.

S každým příjezdem jednokolejky vycházelo skrz turnikety mnoho lidí, kteří pak procházeli před ženou. Řídili se složitými šipkami a přesouvali se správným směrem. Hlášení názvů jakýchsi dalekých měst se odráželo od stropu a donekonečna vířilo nad její hlavou. Čas, kdy se měly setkat, už dávno pominul. Ať žena čekala sebedéle, paní stále nepřicházela.

Žena stále pracuje jako hosteska v supermarketech podél jednokolejky. Jezdí tam a zpět po dané trajektorii a zásadně se nevzdaluje z toho jednoho místa, kde nepřetržitě

stojí a připravuje ochutnávky. Paní na návštěvu milencova hrobu úplně zapomněla a nadále dokola obchází kolem ochutnávek.

Přišel podzim a žena zhlédla zprávu o tom, jak Deep Impact v Ceně Vítězného oblouku obsadil až třetí místo. Když se zanedlouho vrátil domů, byl kvůli pozitivnímu nálezu zakázaných látek diskvalifikován. O tom, jestli se v pořádku vrátil i Picaresque Coat, se nikdo ani nezmínil.

Příloha č. 2: Originální text povídky „Doprovodný kůň“ (*Taidóba*)

帯同馬

彼女はもう七、八年ほど、モノレールの沿線にあるスーパーマーケットで、デモンストレーションガールをしている。その日の特売品を試食用に調理し、お客さんに勧めて販売促進に努めている。例えばアスパラガスなら、ベーコンで巻いて爪楊枝^{つまようじ}を突き刺し、フライパンで焼く。プロセスチーズならばサイコロ形に切ってギョーザの皮に包み、サラダ油で揚げる。それらを紙皿に並べ、「お一ついかがですか。お安くなっていますよ」と言いながら買い物客たちが足を止めるよう仕向ける。

デモンストレーションガールの業界で、彼女は独自の道を切り開いている。愛想のよさ、陽気さ、人懐っこさ^{ひとなつ}、声の大きさ、押しの強さ等々、この仕事に必要なだとされている資質のほとんど、彼女は無縁だった。笑顔は貧相で、口数は少なく、声は店内放送に紛れてほとんど聞き取れないくらいにか細かった。にもかかわらず、彼女が紙皿を持って立てば、確実に特売品の売り上げは伸びる。それだけの技術を備えている。

まず何より彼女は試食品の作製に手を抜かない。切って並べるだけという妥協は許さず、経費がかかっても材料を揃え^{そろ}、客たちが思わず手を伸ばしてつまみたくなるような試食品をこしらえる。たとえ合成保存料の入った安物のレトルトハンバーグであっても、薄切りにしてトーストしたフランスパンに載せ、香草をあしらってカナッペ風に演出する。テーブルクロスから爪楊枝一本に至るまで、ありきたりのものは選ばず、紙皿もちょっとした可愛らしい模様入りのを使う。

もう一つ技があるとすれば、目の前の客が特売品を本当に必要としている人かどうか、見抜く力を持っていることだろう。そういう客がそばを通った時は決して見逃さず、真っ直ぐに視線を向け、そっと紙皿を差し出す。

「お一ついかがですか。お安くなっていますよ」

すると客はまるで大事な伝言を耳元でささやかれたようにはっとして立ち止まり、レトルトハンバーグのパックを二つ三つと手に取り、買い物籠^{かご}に入れるのだ。

逆の見方をすれば、買う気もない人を無理に振り向かせるほどの強引さは持ち合わせていない。あくまでも必要としている人の手に特売品を届ける、あるいは、必要としていることを客自身に思い出させる、これが彼女のやり方だ。

冷凍食品のケースの脇か、野菜売りの角か、菓子パンとスナック菓子の棚の間か、とにかくどこか売りの片隅に彼女は立っている。はじめからそう設計されていたかのような一人分のスペースに、すうっと体をしのぼせている。折り畳み式の小さな台、ガスコンロ、鍋、菜ばし、布巾、その他もろもろの道具もみな、体の一部のようになってそこに納まっている。身につけているのは、何の飾りもない清潔だけが取り得のエプロンで、お化粧品はリップクリームを塗っているくらいのもんだ。頭はたっぷりとした三角巾に包まれ、どんなヘアースタイルかはうかがい知れない。試食品をより際立たせるため、身なりは質素に徹している。

開店前、従業員たちが忙しく立ち働いている隙間を縫い、彼女は一人定められた場所に陣取って、手際よく準備を整えてゆく。台を設置し、クロスを掛け、コンロにガスボンベをセットする。特売品を切り分け、包んだり混ぜ合わせたり、炒めたり茹でたりする。特売品担当の店員やパートのレジ係が時折話し掛けてくるが、必要な連絡事項以外、余計なお喋りはしない。最初の客が現れる時、丁度いい具合に試食品が仕上がるよう、作業に集中する。

彼女は誰の邪魔にもならない。倉庫と売り場を行き来するワゴンにぶつかることもなければ、商品を探す客たちの目障りになることもない。自分に与えられたその小さな場所からはみ出さないよう、常に細心の注意を払っている。特売品に関わり合いのない客の多くは、白いエプロンに三角巾姿の中年女性が、一人そこに立っていることに気づきもしないまま通り過ぎてゆく。

夜、閉店時間を迎える頃には、立ちっぱなしの脚はむくんで靴がきつくなっている。殊に特売品が冷凍食品の日には、背骨の髄までが冷え切ってあちこちの関節がギシギシと痛むほどだが、構うことなく黙々と後片付けを済ませる。朝設置した時と同じくらいあっという間に、すべての道具類が一つの手提げ袋に納まり、彼女が立っていたはずの場所にはほんのわずかな気配さえ残されてはいない。その日一日彼女に与えられた場所がどこだったか、指差せる者はもはや誰一人としていない。

明らかに大きすぎる手提げ袋を持ち、彼女はモノレールに乗って家路に着く。アパートもやはり、モノレールの沿線にある。「いちいち道具一式、持って帰らなくても休憩室においておけばいいよ」と親切で言ってくれる店長もいるが、スーパーマーケットの従業員ではないフリーのデモンストレーションガールとしてのけじめを、彼女は頑なに守っている。汚れた鍋も従業員用の炊事場ではなく、家に持って帰ってから洗う。

普通、やり手のデモンストレーションガールは、より多くの稼ぎを得ようとして大型マーケットを広範囲に巡る。彼女だってその腕を以てすれば、もっと効率のいい稼ぎ方がいくらでもできただろう。しかし彼女は働き場所を、モノレール沿線のみ为数点に絞っている。モノレール以外の乗り物に乗るのが、困難だからだ。

昔は彼女にも、あちらこちらの店を掛け持ちして走り回っていた時代があった。ところがある日、郊外に新設されたショッピングモールへ向かうため電車に乗っている時、何の前触れもなく、「このままこれに乗っていたら、自分は一体どこまで運ばれてゆくのだろうか」という疑問が、一瞬胸をよぎった。素晴らしく晴れ渡った土曜日の早朝だった。空には一点の曇りもなく、連なる家々の屋根は朝日を受けて輝き、手提げ袋の中身は振動に合わせてカタカタと平和な音を立てていた。彼女は路線地図を見上げ、自分が降りるべき駅を探し、その駅名を声に出さずに唱えた。私の降りる駅はちゃんと決まっている、何度そう言い聞かせても、一体どこまで、と問い掛けてくる声の響きは止まなかった。路線地図に描かれた線路は幾重にも枝分かれしながら長く連なり、聞いたこともない読み方も分からない駅名が延々と続いていた。そのうち体が硬直し、生唾がこみ上げてきた。指先が冷たくなって震え、冷や汗が流れ落ち、息をどう吐き出してどう吸い込んだらいいのか訳が分からなくなって、視界がどんどん狭まっていった。気づくと手提げ袋の中身が、「イッタイドコマデイッタイドコマデ」と叫んでいた。

どうにか途中下車し、ホームのベンチに座り込んで呼吸が元に戻るのを待っている間、何本もの電車が目の前を通り過ぎていった。再びこれに乗るのはどう考えても無理だと思われた。仕方なく仕事をキャンセルし、何時間も掛けて家まで歩いて帰った。そうしたことが幾度か続くうち、いつしか電車に乗れなくなっていた。

好きな時に降りられず閉じ込められてしまう恐怖、とは少し違っていた。彼女が耐えられないのは、放っておいたらどこまでも、自分の知らない果ての地まで連れて行かれるかもしれない、という恐怖だった。

とにかく、遠くへ行くのが怖かった。今自分がいる地点からの移動は、彼女にとってはそれだけ危険に近づくことを意味した。その遠いどこかに何があるのか、もちろん彼女にもはっきりとは言えなかった。ただそこでは、取り返しがつかないほどに不穏でおぞましい何かしらの予感が渦を巻き、いつでも彼女を暗黒の底へ引きずり込んでやろうと待ち構えている。そのことだけは確かに感じ取れるのだった。

改めてよく考えてみれば、世の中は、遠くへ行くことの危険を知らせる暗示に満ちているのではないか、と彼女は気づいた。南米へ移住した人々は約束とは違う瘦せた土地しか与えられず、重労働を強いられた。内戦を逃れたボートピープルは嵐に遭い、人知れず海に沈んでいった。家畜列車に詰め込まれたユダヤ人はガス室へ運ばれた。登山家は雪山で遭難し、革命家は病で客死し、宇宙船は空中で爆発した。

にもかかわらずなぜ人は、^な尚も移動しようとするのだろうか。彼女は不思議でならなかった。姉妹都市の関係を結んだ外国の高校生が親善訪問のため市長と面会、などという新聞記事を目にすると、彼らがちゃんと母国へ帰れたかどうか心配でたまらなくなり、後日こっそり市役所へ電話したこともあった。スーパーマーケットの従業員たちが一泊の社員旅行へ出掛けた日には、彼らの無事を一日中祈り続けた。

当然ながら彼女は働き方を変える必要に迫られた。自転車、バス、地下鉄、ローラースケート、原付バイク、フェリー、さまざまな手段を試した結果、最も不安なく移動できるのはモノレールだと判明した。あらかじめ定められた、駅と埋め立て地の空港をただ繰り返し行ったり来たりするだけで、決して脇にはみ出さない忠実なモノレール。他の路線たちと安易に手を結ぶことなく、毅然として独立を保っているモノレール。それがほとんど唯一、彼女と、道具入り手提げ袋を正しく目的地まで運んでくれる乗り物だった。

すみやかに彼女はモノレール沿線に適当なアパートを見つけて引っ越し、それに乗って移動できる範囲のスーパーマーケットのみと契約を交わした。

移動の問題さえ片付けば、デモンストレーションガールは彼女にとって好都合な仕事だった。一日中同じ場所に立っている。どこにも動かない。自分に許されたスペースをただひたすらじっと守っている。

時折彼女は思う。モノレールと一緒に自分が描いている、二つの行き止まりに守られた軌跡について思いを巡らせる。寄り道することもない、^{てのひら}掌にのるかど錯覚するほどにささやかな軌跡を、星座をなぞるように目で追っている。

仕事の行き帰り、彼女は手提げ袋を足元に置き、ぼんやり扉にもたれ掛かる。遠くへ行けない故に選んだモノレールの、多くの乗客は空港を使う旅人であり、彼らのかもし出す高揚や^{くつろ}寛ぎや独特の疲労からは、彼女は明らかに浮き上がっている。色鮮やかなスーツケースを抱え、海外へ飛び立とうとしている若者や、書類^{かばん}鞆を提げた出張帰りらしいサラリーマンを、彼女は^{いよ}畏怖の^{まなざし}眼差しで見つめる。この人もあの人も、どういういきさつなのかは知れないが、ああして一抱えの荷物だけを頼りに自分の住まいを離れ、どこかよその場所へ身を運ぼうとしている。あるいはその危険な移動をやり果たし、家路に着こうとしている。何という勇者なのだろう。思わず彼女は感嘆の息を漏らす。地球の自転に逆らい、光の速度に近づいて移動した彼らの体が、なぜごく当たり前のようにそこにあるのか、奇妙な気分になる。

海と河口と倉庫、ボートと飛行機、水鳥と橋。そうしたものたちが窓の向こうを流れてゆくなか、途中、競馬場が見えてくるのを彼女は^{ひそ}密かに楽しみにしている。競馬については何も知らない。馬券を買ったことも一度もない。けれど競馬場が少しずつ近づいてくると、なぜか息が普段より深く吸い込めるような気がして、体がほぐれる。味気ない風景の中に、土と生き物の気配がするからだろうか。あるいはそこだけぽっかりと切り取られた^{だえん}楕円形が、何かに守られた世界のように見えるからだろうか。

実際に馬の姿を目にできるチャンスは少ない。それでも馬場の外側に規則正しく並んだ^{きゅうしや}厩舎の中で、彼らが大人しく体を休めている気配は十分に伝わってくる。あちらこちらに干し草が積み上げられ、バケツや長靴や見慣れない道具類が置かれ、厩務員宿舎のベランダには洗濯物が干してある。がらんとした馬場は、馬が走るための場所だとは信じられないくらい^{かんべき}完璧に整備され、わずかな足跡一つ、枯葉一枚落ちていない。無人の観客席と屋根が^{きれい}綺麗に楕円を縁取

っている。切り取られているはずなのに思いがけず、そこだけ空が広々として見える。

あつという間に競馬場は過ぎ去ってゆく。その最後の一点が消えてなくなるまで、彼女は隣きもせずに見つめ続ける。相変わらず彼女は旅人に囲まれている。使い古し、くたびれ果て、糸がほつれ染みだらけになった足元の手提げ袋からは、鍋の柄が覗いている。

その小母さんはいつも、ビーズで編んだ朱色のハンドバッグを提げて現れた。縦十五センチ横二十センチほどの、薄っぺらでほとんど何も入りそうにない、夜店で売っているような子供だましのそれを肘にぶら下げ、ゆっくりと店内を歩き回った。流行遅れだがこざっぱりとした装いをし、きつくパーマのかかった髪を肩に下ろし、耳たぶには真珠のイヤリングなどはめて一見きちんとした様子ではあるものの、悪趣味なハンドバッグ一つのせいで妙に目立っていた。ギスギスと痩せて首が長く、顎がとがり、顔は乾燥してかさかさしていた。

小母さんは滅多に買い物をしなかった。ごくたまに、片手に持てるほどの品、胡瓜一本、佃煮一瓶、油揚げ一枚くらいを購入するにすぎず、レジで支払いをする時は、ハンドバッグのファスナーを開け、もったいぶった手つきでのろのろと、お札を一枚だけ取り出した。後ろに並んだ客は露骨にイライラした表情を浮かべた。お札はビーズに押し潰され、皺々になっていた。

買い物の用もないのに、小母さんは日に何度でもやって来た。店内を何周も巡り、特売品の前を通るたび試食品に手をのばした。小母さんは彼女にとって、デモンストレーションガールの技量が及ばない数少ない客の一人だった。小母さんは決して特売品を買わないのだった。

それでも彼女は快く紙皿を差し出した。

「お一ついかがですか。お安くなっていますよ」

買ってくれないことは十分承知しながら、他の客たちと差別することなく、ちゃんといつもの台詞も口にした。小母さんは遠慮などせず、ばつが悪そうにもせず、いたって堂々と振る舞った。勧められたからには断るのも悪かろう、とでもいうかのような態度で一つをつまみ、口に運び、長い首の筋をうねらせながら飲み込んだ。肘で朱色のハンドバッグが揺れていた。

「まあ、こんなものね」

そして一言、何かしら感想を述べ、一応「買おうかしらどうしようかしら、でもやっぱりやめておくわ」という態度をほのめかした。本当は二つ三つ、もっと食べたいのだろうがそこはプライドを保ち、店内をもう一周するだけの間隔を空けた。

何度でも彼女は小母さんに付き合った。あまりにたくさん小母さんに食べられて試食品が足りなくなれば、作り足すだけのことだった。嫌な顔は見せないし、ましてや「お一人様一つでお願いします」などというルールを持ち出して追い払うような真似はしなかった。

だからだろうか、それとも凝った試食品がよほどお気に入りなのだろうか、彼女の後を追い掛けるようにして小母さんは登場した。彼女がどういうローテーションでどのスーパーマーケットに立つか、すべてを把握していた。

「ちょっとお塩が足りないんじゃないの？」

時にはアドバイスをくれることもあった。

「もっとダイナミックに切ったらどう？　こんなにちまちましないで」

と、ボリュームを要求されることもあった。

少しずつ彼女は小母さんの好みを把握していった。さっぱりとした品、例えば乾燥ワカメの酢の物やはんぺんの生姜醤油焼きしょうがしょうゆなどよりも、もっと濃厚でパンチの効いたものを好んだ。やはり揚げ物が一番で、豚の薄切りにスライスチーズを挟んでフライにした時は、史上最多の周遊回数を記録した。また、甘い物に目がなく、空豆が苦手だった。紙皿に茹で空豆とサワークリームのディップが載っているのを発見した時の落胆振りは、気の毒なほどだった。

どういう目的であれ、そのような客がいることを彼女は悪くないと感じていた。たとえ売り上げに反映されなくとも、自分のデモンストレーションが誰かに求められているという事実が変わりはなかった。いつしか彼女は小母さんのために、やや大振りな試食品を用意し、台の下にこっそり隠しておくようになった。小母さんがやって来ると、それを紙皿に載せ、手に取りやすいように差し向けた。小母さんがそれを取り損ねることは一度としてなかった。彼女の小細工にかかわらず、小母さんはいつでも一番大きなのを選ぶからだった。

十分に顔見知りと言っていいほどになってからも小母さんは、気安い態度は取らなかった。あくまでも通りすがりの客と、デモンストレーションガールの

関係を保ち続け、試食のあとは律儀に「でもやっぱりやめておくわ」というポーズを取り続けた。

朱色のビーズのハンドバッグは遠くからでもよく目立った。いくら店が混雑していても、その朱色だけは人の波に紛れることなく、チラチラとひるがえりながら彼女の周りを回っていた。

ある夏の朝彼女は、一頭の競走馬がフランスで行われるレースに出場するため空港を飛び立った、という新聞記事を目にする。ディーピンパクトと名付けられたそのクラシック三冠馬は、権威ある凱旋門賞がいせんもんでの優勝が期待されているらしい。なぜそんな記事を心に留めたのか、彼女は自分でも説明がつかない。クラシック三冠の意味も、凱旋門賞の重みもぴんとこない。ディーピンパクトの名を耳にしたことはあったかもしれないが、ただそれだけの話だった。

にもかかわらず彼女は記事を二度、三度と読み返し、付け足のようにつけられた最後の一行に視線を落とす。

『慣れない土地への移動のストレスを緩和するため、ピカレスクコートが帯同馬としてともに出国した』

新聞にはコンテナに入れられた二頭の写真が載っている。彼らは伏し目がちに寄り添い合い、大人しく立っている。ディーピンパクトの方が少し小柄に見える。悪漢、の名とは不釣り合いに、ピカレスクコートは穏やかな目をしている。彼女はピカレスクコートの方ばかりをいつまでも見つめている。

時間が来て、彼女は慌あわてて仕事へ向かう支度をする。いつもの手提げ袋にコンロやボンベや鍋やエプロンや、その他一式を詰め込んでゆく。その日の特売品はホットケーキミックスだから、ボウルと泡だて器も忘れないように用意する。元々は布団ふとんが入っていた袋は、いびつに縫い目が伸びきり、持ち手は磨り減り、油やソースや醤油が染み込んで何とも言い難い色合いに変色している。それを持つと、体の半分が覆おほい隠されてしまう。

他の乗客たちの邪魔にならないよう、両足の上に袋を置き、ふくらはぎで挟むようにしながら彼女はモノレールの扉にもたれる。頭の中でホットケーキを焼く手順をおさらいする。ほどなく競馬場が見えてくる。相変わらず馬の姿はどこにもない。

二頭は無事、目的地に到着しただろうか。彼女は再び彼らのことを考える。せつかくあれほど見事に整備された、一切の妥協を許さない一続きの楕円に守られて走っていたのに、不意にそこから引きずり出され、狭く暗い箱に閉じ込められ、遠いどこかへ連れて行かれる彼らに、同情を寄せる。

それでもまだディープインパクトはいい。類まれな才能を持ち、偉大な勝利を重ね、大勢の人々の期待を受けて晴れ舞台に立つのだ。彼は誰からも注目され、称賛され、何度でもその名前を口に出してもらえる。どんな小さな箱に閉じ込められようとも一旦扉が開けば、そこには光があふれている。光は彼を指して降り注いでくる。

ならば、ピカレスクコートはどうなるのだろう。彼女は一つため息を漏らす。ボウルの中で泡だて器がカシャカシャ鳴るのが気になり、ふくらはぎにもっと力を込める。競馬場は後方に過ぎ去り、海の向こうを横切る飛行機の姿が見えてくる。

ストレスを慰めるために選ばれたくらいだから、きっと彼は心優しく忍耐強い馬に違いない。本当なら彼だって見ず知らずの遠いどこかへなど行きたくはなかつただろうに、友人の支えとなるため、自分に求められた役目を果たすため、旅立つ決心をしたのだ。

コンテナの中で彼はディープインパクトに首を寄せ、鼻先を近づけ、彼らだけに通じる言葉を交わし合う。一体いつになったらこの暗闇から解放されるのか、絶え間ないエンジン音がいつ止むのか、この先に何が待っているのか、次々とわき上がってくる不安を鎮めるため、互いの体温を伝え合う。

さあ、いよいよ現地に到着する。調教がはじまる。当然ながらすべてにおいて、ディープインパクトが優先される。より大切にされより心配されより慎重に扱われる。食欲はあるか、脚に異常はないか、咳をしていないか、関係者たちはびくびくしながら見守る。何か不都合が生じるなら、ピカレスクコートの方であってくれ、とさえ思うかもしれない。もし例えば、馬の神様が現れ、一頭を生贄として捧げようと命じれば、皆迷わずピカレスクコートを差し出す。

誰もがディープインパクトについてばかり考えている。集まってくる人々が全員、例外なくディープインパクトだけを見つめる。そのそばにもう一頭いる馬のことなど視界にも入らない。それでもピカレスクコートはひがむでもなく、

愚痴をこぼすでもなく、泰然と干し草を食^はんでいる。生贄となる準備を、ちゃんと整えている。

車内アナウンスにはっとし、慌てて彼女は手提げ袋を持ち上げる。いつの間にか、特売品のホットケーキミックスを売るべきスーパーマーケットの、最寄^{もよ}り駅に到着している。

それまでの関係を超え、思いがけず彼女と小母さんが接近したのは、ある小さな出来事がきっかけだった。その日、閉店時間が近づき、そろそろ後片付けをはじめようとしていた時、小母さんと店員がもめているのに気づいた。巻き寿司^{まきずし}のパックの中身を半分にして売ってほしいと主張する小母さんに対し、その高圧的な物言いにたじろいだ若い店員がおろおろしていた。

「私はとっても小食なんです」

まるで、そんなこともあなた知らないでどうするの、という口振りだった。

「一本丸ごとなんてとても食べられやしません。だから半分だけ買うんです。簡単な話じゃありませんか」

彼女は小母さんがその日、試食品の焼き豚入りポテトサラダを合計十一皿食べているのを知っていた。それだけ食べればお腹^{なか}もふくれて当然だろうと思われた。新入りらしい店員は、「えっ、分けるんですか……これを？ えっと、ちょっと、あの……」と要領を得ず、小母さんをますます苛^{いらだ}立たせいた。

「二人で一本買って、半分こしませんか」

見かねて彼女が助け舟を出した。

「あなたも少食派？ ならば丁度よかったわね」小母さんはようやく満足した様子だった。

とりあえず彼女がレジでお金を払っている間、どうせなら家で一緒に食べようじゃありませんかという誘いを受け、結局、店から歩いて五分ほどのところにある小母さんのアパートへ向かう成り行きとなった。

小母さんの部屋は運河沿いに延びる遊歩道に面した、高層アパートの最上階にあり、緩やかにカーブするモノレールと、それを取り囲む倉庫群と、更に向こうに広がる海が見渡せた。すっかり日が沈み、暗がりに塗り込められた空が海を覆い隠そうとしていた。部屋は雑然としてまとまりがなく、隅^{むなばこり}には綿埃^{わたぼり}が溜まり、食卓の上には郵便物や新聞広告や駄菓子の袋が積み上げられていた。

「さてと」

まずそう言って小母さんはその山の上にハンドバッグを載せ、あたりのものを適当に手で押しやってどうにか巻き寿司が食べられるだけのスペースを確保した。ダイニングと一続きになったリビングの隣に、もう一つ部屋があるようだったが、耳を澄ませても家族がいる気配はなかった。勧められるままに彼女は腰掛け、手提げ袋を椅子の下に押し込めた。リビングには壁一面を覆い尽くす大きな飾り戸棚が設えられ、中には整頓もされないまま何やら小物の類がびっしり並んでいた。そのごちゃごちゃとした雰囲気は部屋全体を落ち着きのないものにしていて。

小母さんはパックを開け、中身をお皿に並べるでもなく取り皿を用意するでもなく、もらってきた割り箸でただむしゃむしゃと食べた。一応お茶だけは淹れてくれたが、うっすら埃のかぶった保温ポットから、一体何日取り替えていないのだろうかと心配になるほど萎びた茶葉にお湯を注ぎ、流しに転がっていた不揃いの湯飲みにただザバザバ注いだだけの代物だった。

食べながら小母さんは身の上話をした。小母さんは某薬品メーカーのオーナー社長の愛人だった。物心つく前にお母さんが死んで、市議会議員をしていたお父さんに大事に育てられた。小さい頃から絵が得意で美術学校に進み、フランスに留学までしたが父親の急逝により画家の道はあきらめ、宝石のデザイナーとして独立した。その頃、社長と知り合い、懇ろな間柄になったものの相手が既婚者だったため結婚はかなわず、宝石店を営みながらずっとここで男を持ち続ける生活を送ってきた。その社長も数年前に死に、今は店を畳んで気ままに暮らしている。

だいたい以上のようなことだった。視線が直接ぶつからない微妙な角度に目を向け、そこの一点を見つめつつ、小母さんは一息に喋った。その合間に手際よく巻き寿司を口に運んだ。彼女の身の上については何の興味もないらしく、あれこれ質問するようなことはなかった。彼女はただ黙って聞いていた。

「フランスですか……」

ピカレスクコートの新聞記事を読んだばかりだったからか、そこのくだりが一番気になった。

「ええ、そうなのよ」

「凱旋門って、どんなところですか」

「それはそれは立派な門よ」

留学時代の思い出について小母さんは再び淀みなく語りはじめた。

フランスなどという果てしもなく遠い場所へ行ったことがある。そう思うだけで小母さんを見る目が変わってきた。その長すぎる首も、粉をふいた皺だらけの額も、ビーズのハンドバッグも何もかも、フランスへ行ったとなれば話は別だった。どんなにうらぶれていても安っぽくても、慣れ親しんだ軌道を外れ、延々と続く道のりを進み、予測不能の不安に打ち克ち、遙かな地に降り立ってその空気に触れたことだけは尊敬に値する。目の前の女性は、移動に耐えたのだ。

改めて彼女は小母さんを見つめた。そんな大変な移動のあとで、どうして平気な顔をして巻き寿司を食べたり試食品をつまんだりできるのか、信じられない思いにとらわれた。もはやハンドバッグも子供だましではなく、威厳を帯びた光沢を放っているようさえあった。小母さんはまだ喋り続けていた。唇の端に海苔の欠片が貼り付いていた。

やがて小母さんはフランスに限らず世界各地を旅していることが判明し、更に彼女を驚かせた。愛人の社長とともに、宝石の買い付けとバカンスを兼ね、一年に二度も三度も海外へ出掛けたというのだ。

「あそこに飾ってあるのが全部、懐かしいお土産の数々、というわけなの」
自慢げに小母さんは飾り戸棚を指差した。

「なるほど」

部屋に漂うまとまりのなさはつまり、訪れた場所のバラエティの豊かさを意味し、移動距離の膨大さが自分を落ち着かない気分になっていたのかと納得した。そこには民族衣装を着たお人形もあれば、原色で塗られたお祭り用のお面もあった。棕櫚の葉で編んだ笠もあれば、ミニチュアのお城もあった。素焼きの壺、レースの敷物、榊、スノードーム、岩塩の彫刻、ボールペン、スリッパ、状差し……とにかく雑多な品々が重なり合い絡み合いしながら壁を埋め尽くしていた。

小母さんの話が一段落したところで彼女は失礼した。結局小母さんは七切れのうち五切れを食べ、代金の半分は払ってこないままだった。

競馬場は夜の中に沈んでいる。月明かりを受け、かろうじて屋根だけがその輪郭を保っている。彼女はまたピカレスクコートのことを考える。一体どこまで、と問い掛けても誰にも答えてもらえず、ただ一頭の馬を慰めるためだけに暗闇に閉じ込められた彼の、茶褐色の体を思い浮かべる。遠くへ移動する、という呪われた響きに怯えながら空の高みを運ばれてゆく彼の、せめてたてがみだけでも撫でてやりたいと願い、到底届きはしないと分かっているながら手をのばそうとしている。馬に触ったことなどないのに、その感触が掌から伝わってくる気がする。たてがみはたっぷりとして瑞々しく、温かい。

照明灯も厩務員宿舎の明かりも消え、そこに生き物がいるとは思えないくらいに厩舎はひっそりとしている。馬たちは皆、眠っている。確固たる楕円の軌跡が約束された彼らは、遠いどこかに置き去りにされた一頭の馬のことなど何も知らない。

飛行機が一機、オレンジの光を点滅させながら夜空を横切ってゆく。モノレールの終点はあの飛行機につながって、それは自分が最も恐れる場所、遠く、へ飛んでゆくのだ、と今初めて気づいたかのように彼女は思う。雲に隠れたのかどこか引き返せない隙間に吸い込まれたのか、瞬きした瞬間、飛行機の姿は見えなくなっている。光の点滅だけがまぶたの裏に残っている。その点滅が、スーパーマーケットを巡る小母さんのハンドバッグの色と重なって見えてくる。ぺちゃんこのハンドバッグ一つあれば、何の心配もいらぬ。そんなふう小母さんは颯爽と背筋を伸ばし、肘にそれをぶら下げ、飾り戸棚一杯分のお土産を求めて歩き回る。どんな遠い場所からでも平気な顔をしてちゃんと戻ってくる。

駅が近づいてきて、彼女は手提げ袋を持ち上げる。ビーズのハンドバッグとは比べものにならないこれほどの大荷物を抱えていれば、小母さんの何倍も遠くへ行けるはずなのに、やはり降りるべき駅で降りる。モノレールの軌道から外れないよう、用心深く夜道を歩き、アパートへ帰る。彼女の背中越しにまた一機、飛行機が飛び立ってゆく。

巻き寿司の一件以来、時折、出来合いのおかずを買って小母さんの家で一緒に晩御飯を食べるようになった。焼き鳥でもメンチカツでもローストビーフで

も、小母さんが半分以上を食べ、彼女に回ってくるのはほんのわずかで、お茶は相変わらず出がらしだった。

そのお茶をすすりながら小母さんは、愛人と出掛けた旅行の話をあれこれしてくれた。どこも彼女が行ったことのない、恐らくこれからも決して行くことのないだろう場所ばかりだった。そこには目の覚める絶景があり、おとぎの国と見まごう町並みがあり、世界の終わりを予言する砂漠があった。博物館、植物園、オペラ座、修道院、ジャングル、遊園地、観光すべき所はいくらでもあり、レストランには美味しい料理が並び、アーケードには心そそられるお土産物があふれている。時に置き引き、小さな病、列車の運休などトラブルが発生するが、やがてそれらも旅を彩る笑い話に変わる。小母さんと愛人は手を携え、未知の国へずんずんと歩を進めてゆく。

小母さんの話は、一話一話が既に揺るぎない完成を見せていた。あらかじめ暗記し、何度も語ってきた物語を繰り返すように、すべてのストーリーが体に馴染んでいた。質問を差し挟む間もなく、相槌を打つのも忘れ、彼女はひたすら耳を傾け続けた。疲れると、ただのぬるま湯と変わらないお茶を仕方なく飲んだ。

「これは、どちらのお土産ですか」

食事のあとは飾り戸棚を見せてもらった。目に留まった一つを指差すたび、すぐさま小母さんは答えを出した。イエメン、アイスランド、ボリビア、フィジー。小母さんが発音するとその遠い場所の名前は、いっそう神秘的な響きを帯びて聞こえてきた。

「じゃあ、こちらは？」

彼女は木彫りのスプーンを手を取った。持ち手に、ネズミかモグラか何かあまり可愛くない動物の顔がペイントされた、ものをすくうには少々不便そうな素朴なスプーンだった。

「チェコスロバキア」

彼女の手元をよく確かめもしないで小母さんは答えた。彼女は何気なくスプーンを裏返した。スーパーマーケットの隣にある雑貨店の値札が、貼ったままになっていた。その隣にあるガラスの文鎮にもブリキの自動車にも貝殻のネックレスにも、同じ値札が貼られていた。

ある日彼女は小母さんから、愛人のお墓参りに一緒に行こうと誘われる。向こうの家族への遠慮があり一度もお墓に参ったことがないのだが、自分も歳を取って何が起こるか分からない、この際、一度手を合わせておきたい、どうせなら一人旅より二人の方が楽しいじゃないか、と小母さんなりの理由を口にした。お墓は空港から飛行機で一時間半ほどの、北国の町にあるという。

一時間半飛行機に乗る。そうしなければたどり着けないとすれば、それはどんなに遠い場所であるか、彼女は途方もない気分を陥る。目まいがして思わず、ピカレスクコートのたてがみにもたれ掛かりたくなる。彼女の思いになどお構いなく、小母さんはその北国の町について語りはじめる。駅の中央広場に立っている愛人の曾祖父の銅像について、重要文化財に指定された生家について、先代の土地を踏まずには町を横切れないと言われた伝説について、次から次へと話を繰り出し、息継ぎもせずに喋り続ける。

もはや小母さんの声は空耳のようにぼんやり震んでいる。彼女はピカレスクコートのたてがみを撫でる。自分ではない誰かのために、遠く、まで行った心優しいピカレスクコート。どうか彼が無事に帰ってこられますように。彼女は一心に祈る。

約束の日、彼女はモノレールの終点、空港ビル駅に初めて降り立つ。同じモノレールでつながっているとは思えないくらい、慣れ親しんだ他の駅とは様子が違っている。天井が高く、銀色の照明があたり一杯にあふれ、無数の旅人が行き交っている。

改札を出てすぐの、案内所の陰に彼女は場所を定め、小母さんを待つ。職業柄、人々の邪魔にならない場所に身を潜めるのには慣れている。

「もし小母さんが現れたらどうしよう」

小母さんを待つためにそこにいるはずなのに、どうしてそんなことをつぶやくのか、自分でも奇妙だと思いながら、似た人影を見つけるたび、びくっとしてしまふ。その人影がビーズのハンドバッグを提げていないのを確かめて、安堵する。

「もし本当にやって来たら、一緒に飛行機に乗れるのか」

繰り返し彼女は自分に問い掛ける。心のどこかでは、現れるわけがないと決め付けている。

その証拠に、持って来たのは旅行鞆ではなくいつもの手提げ袋だ。どんな長い旅になっても心配のいらぬ大きな袋だが、中からはやはり鍋の柄がのぞいている。

けれどももっと深い心の奥の一点では、小母さんの付き添いとしてなら、もしかしたら自分も遠くへ行けるのではないだろうか、という予感がしている。ディープインパクトの帯同馬となったピカレスクコートのように、小母さんに付き従って北国の墓地へ到着できるのではないだろうか、と。

モノレールが着くたび幾人もの人たちが改札口から出てきて、彼女の前を通り過ぎてゆく。複雑な矢印の指示に従い、正しい方向へと移動してゆく。天井に響く、どこか遠い町の地名のアナウンスが、彼女の頭上で幾重にも渦を巻いている。待ち合わせの時刻はとうに過ぎている。いつまで待っても小母さんはやって来ない。

今でも彼女は変わらずモノレール沿線のスーパーマーケットで、デモンストレーションガールをしている。定められた軌道を行き来し、決してはみ出さず、一点に立ち続けて試食品をこしらえる。小母さんは愛人の墓のことなど忘れて、試食品の周りをぐるぐる回り続ける。

秋になり、凱旋門賞でディープインパクトが三着に敗れる、というニュースを目にする。ほどなく帰国したのち、禁止薬物の検出による失格が伝えられる。ピカレスクコートが無事に帰ってきたかどうか、教えてくれる人は誰もいない。

Приложение 3: Seznam zvukomalebných výrazů užitých ve výchozím textu a jejich překladová řešení

Číslo	Zvukomalebný výraz	Výraz ve VT	Překladové řešení zvolené v CT
1	そっと	そっと紙皿を差し出す	neslyšným pohybem jim nabídla papírový talíř
2	はっとする	はっとして立ち止まり	<i>V tu chvíli zůstali zákazníci stát celí zkoprnělí</i>
		はっとし	[žena] se probrala z myšlenek
3	すうっと	すうっと体をしのばせている	S elegancí proplula na místo (...) a splynula s okolím.
4	たっぷりとした	たっぷりとした三角巾	velký šátek
5	ギシギシと	関節がギシギシと痛む	<i>klouby měla ztuhlé a rozbolavělé</i>
6	カタカタ	手提げ袋の中身は振動に合わせてカタカタと平和な音を立てていた	<i>věci v tašce s každým zhoupnutím vlaku poklidně zacinkaly</i>
7	ちゃんと	ちゃんと決まっている	<i>je jasně daná</i>
		ちゃんと母国へ帰れた	v pořádku vrátili domů
		ちゃんといつもの台詞も口にした	<i>a slušně ji oslovovala stejnou naučenou frází</i>
		生贄となる準備を、ちゃんと整えている	<i>byl plně připraven se kdykoliv obětovat</i>
		ちゃんと戻ってくる	v pořádku [se] vrátila
8	どンドン	視界がどンドン狭まっていった	<i>zorné pole se jí začalo rychle zužovat</i>
9	はっきり	はっきりとは言えなかった	<i>nedokázala jasně popsat</i>

10	こっそり	こっそり市役所へ電話した	<i>potají</i> zavolala na radnici
		こっそり隠しておくようになった	<i>tajně</i> schovávala pod stůl
11	じっと	じっと守っている	<i>důsledně</i> se držela jen a pouze uvnitř
12	ぼんやり	ぼんやり扉にもたれ掛かる	<i>opírala se o dveře a zírala do prázdna</i>
		ぼんやり霞んでいる	<i>zněl zastřeně</i>
13	ぽっかりと	ぽっかりと切り取られた楕円形	<i>velký</i> vyseknutý prostor ve tvaru oválu
14	がらんとした	がらんとした馬場	<i>Liduprázdné</i> závodíště
15	ゆっくりと	ゆっくりと店内を歩き回った	<i>Pomalu</i> se procházela
16	こざっぱりとした	こざっぱりとした装	<i>elegantní</i> oblečení
17	きちんとした	きちんとした様子	vypadala <i>uhlazeně</i>
18	ギスギスと	ギスギスと痩せて	byla vyhublá <i>na kost</i>
19	かさかさする	顔は乾燥してかさかさしていた	pleť měla <i>úplně</i> vysušenou
20	のろのろと	もったいぶった手つきでのろのろと、お札を一枚だけ取り出した	<i>loudavým</i> pohybem ruky z ní důležitě vytáhla jednu jedinou bankovku
21	イライラした	イライラした表情を浮かべた	Ve tvářích zákazníků (...) se objevilo neskryvané <i>podráždění</i>
22	ちまちまする	こんなちまちましないで	Ne takhle <i>prt'ové</i>
23	さっぱりとした	さっぱりとした品	<i>lehká</i> jídla
24	チラチラと	チラチラと翻りながら	povlávala vzduchem a <i>poblíkávala</i>

25	カシャカシャ	ボウルの中で泡だて器がカシャカシャ鳴るのが気になり	<i>Začalo jí vadit cinkání metličky v misce</i>
26	びくびくする	びくびくしながら見守る	<i>rozřesení strachem pozorovali</i>
27	そろそろ	そろそろ後片付けをはじめよう	<i>už chtěla pomalů začít s úklidem</i>
28	おろおろする	おろおろしていた	<i>nevěděla, co si počít</i>
29	すっかり	すっかり日が沈み	<i>Slunce už úplně zapadlo</i>
30	びっしり	びっしり並んでいた	<i>byla (...) naskládána (...) jeden přes druhý</i>
31	ごちゃごちゃとした	ごちゃごちゃとした雰囲気	<i>Kvůli tomuhle nepořádku</i>
32	むしゃむしゃと	むしゃむしゃと食べた	<i>nic se neostýchala a začala se s mlaskáním ládovat</i>
33	ザバザバ	ザバザバ注いだ	<i>nedbale nalila</i>
34	ひっそりとする	厩舎はひっそりとしている	<i>ve stájích panovalo absolutní ticho</i>
35	ずんずんと	ずんずんと歩を進めてゆく	<i>rázně [si] vykračovala do dalších neznámých zemí.</i>
36	びくっとする	びくっとしてしまう	<i>sebou trhla pokaždé</i>
37	ぐるぐる	ぐるぐる回り続ける	<i>nadále dokola obchází kolem ochutnávek</i>