

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra asijských studií

MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

*Příklad části povídky „Škola ka“ od Dazaie Osamua
s doprovodnou analýzou*

*The translation of short story „Schoolgirl“ by Dazai Osamu
and its analysis*

Vypracovala: Bc. Magdaléna Kývalová

Vedoucí práce: Mgr. Tereza Nakaya

Olomouc 2019

Prohlášení o samostatnosti

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

V Olomouci, 18. 6. 2019

Podpis

Anotace

Autorka:	Bc. Magdaléna Kývalová
Název práce:	Příklad části povídky „Škola ka“ od Dazaie Osamua s doprovodnou analýzou
Fakulta – katedra:	Filozofická fakulta – Katedra asijských studií
Vedoucí práce:	Mgr. Tereza Nakaya
Počet stran:	94
Počet znak (včetně mezer):	113 096
Počet použitých zdrojů :	27

Obsahem této magisterské diplomové práce je analýza příkladu části povídky „Škola ka“ (*Džoseito*) od japonského autora Dazaie Osamua do češtiny. Práce je rozdělena do čtyř kapitol, které jsou pak rozděleny do několika podkapitol. První kapitola je věnována popisu autorova života, jeho literárního stylu. V druhé kapitole charakterizují nejprve obecné příkladatelské postupy k příkladu umleckého textu, dále pak problematiku rozděluje na příklad na lexikální, syntaktické a stylistické úrovni. V poslední části druhé kapitoly si stanovují příkladatelské postupy, které budou při svém příkladu aplikovat. Třetí kapitola je věnována příkládané povídce, jejímu literárnímu zařazení a přepravě. Ve čtvrté kapitole přistupují k samotné analýze jednotlivých příkladových řešení, postup zůstává stejný jako při popisu příkladových technik ve druhé kapitole, ať od lexikální části k syntaktické části. Na konci díla jsou uvedeny také tři přílohy – výchozí text (úryvek originálního textu), cílový text (vlastní český příklad) a tabulka s onomatopoickými a mimetickými slovy z výchozího textu.

Clíčová slova: Dazai Osamu, Škola ka, Džoseito, japonská literatura, komentovaný příklad, příklad, analýza, teorie příkladu

Pod kování

Zde bych chtěla z celého srdce podkovat především vedoucí své práce, Mgr. Tereze Nakaya, za kontrolu textu práce, rady při psaní, za trpělivost a podporu při psaní. Bez Vás nevím, jak bych tuto práci dokončila. Děkuji.

Obsah

Edi ní poznámka.....	8
Úvod.....	9
1. Dazai Osamu a jeho literární dílo	11
1.1 Osobnost Dazaie Osamua	11
1.2 Dazai v literární styl.....	14
1.3 Vypráv ní z ženské perspektivy	15
2. Problematika um leckého p ekladu.....	18
2.1 O um leckém p ekladu obecn	18
2.2 P eklad um leckého textu na lexikální úrovni.....	20
2.3 P eklad um leckého textu na syntaktické úrovni	22
2.4 Stylizace cílového textu	23
2.5 Zvolený p ekladatelský p ístup.....	24
3. Škola ka.....	26
4. P ekladatelský komentá	30
4.1 Lexikální rovina.....	30
4.1.1 Vlastní jména a odkazování.....	30
4.1.2 Kulturní a dobové reálie	35
4.1.3 Onomatopoická a mimetická slova.....	45
4.2 Syntaktická rovina	59
Záv r.....	63
Resumé.....	66

Bibliografie	67
Seznam p íloh	71
P íloha . 1: eský p eklad ásti povídky <i>Džoseito (Škola ka)</i>	72
P íloha . 2: Originální text ásti povídky <i>Džoseito (Škola ka)</i> (zkrácená verze)	80
P íloha . 3: P ehled onomatopoických a mimetických slov v p ekládané ásti povídky <i>Džoseito (Škola ka)</i>	91

Edi ní poznámka

V celé této práci jsou všechny japonské výrazy a jména psána českou transkripcí s výjimkou japonských jmen uvedených v bibliografii u anglicky psaných publikací. Japonská jména uvádím v pořadí příjmení, jméno. Všechna jména sklo uji podle pravidel českého pravopisu. Ženská příjmení sklo uji také, ale rozhodla jsem se je uvádět v nepřechýleném tvaru.

Roky uváděné v závorce za názvem díla označují rok prvního vydání v Japonsku, nikoliv rok publikování příkladu v češtině.

Úvod

Ve své diplomové práci analyticky představuji k vlastnímu českému překladu části povídky *Škola ka* (女生徒, *Džoseito*) od japonského autora Dazaie Osamua (太宰治), který je jedním z předních autorů japonské poválečné literatury. Je známý jak svými literárními díly, tak i reálnými životními událostmi, které byly tehdejší a i dnešní veřejností odsuzovány. Dazaiova literární díla jsou rozmanitá, plná různorodých postav, jejichž literární charaktery často zrcadlí autorovu osobnost. O jeho autorském stylu byla napsána řada odborných publikací a článků, z nichž některé z nich vycházím i v této práci.

Práci jsem rozdělila na čtyři hlavní kapitoly. V první kapitole se krátce zabývám autorovým životem a jeho literárním stylem. Tímto úvodem uvedu do kontextu autorova života a literárního díla. Podrobnější popis považuji za nežádoucí, jelikož rozbor autorova života nebo jeho literárního stylu není hlavním předmětem této práce. V poslední části první kapitoly se také budu zhušťovat v novotat Dazaiovým dílům, ve kterých je hlavní protagonistkou žena a celé dílo je tedy napsáno z ženské perspektivy. Tomuto tématu jsem se rozhodla v novotat samostatnou podkapitolu přidat, že se nejedná o Dazai v typický autorský styl a také proto, že analyzovaná povídka je rovněž vyprávěna z ženské perspektivy.

V druhé kapitole uvedu několik obecných překladatelských zásad pro překlad umlecké literatury, a to nejprve v obecném měřítku a pak dále v podrobnosti, ve kterém budu následně postupovat ke komentáři svého českého překladu zvoleného díla. Všechny tyto zmíněné teoretické postupy mi pak poslouží v analytické části práce, kde na jejich základě odvodním konkrétní překladové řešení. Při popisu překladatelských postupů na lexikální úrovni se budu v novotat reálným úskalím překladu z japonštiny do češtiny. Poté uvedu reálné techniky pro překlad na syntaktické a také na stylistické úrovni. Na konci druhé kapitoly si nakonec stanovím vlastní přístup k překládanému textu, kterého se budu držet při samotném překládání, jelikož překládaný text musí mít už na základě stanovená měřítká a stanoviska, aby byl výsledný překlad co nejjednodušší.

Ve této kapitole se z jazykového hlediska zaměřím na samotnou předkládanou povídku *Škola ka*. Jak jsem již uvedla, Dazai charaktery postav ve svých dílech propracoval do nejmenších detailů. Stejně tak tomu je i u povídky *Škola ka*, která se celá odehrává jako vnitřní monolog náctileté dívky a proto je jazyková stránka povídky velmi zajímavá a při předkladu je nutné dbát hlavně na lexikální stránku předkladu. V této kapitole také popíši dílo, ale pouze okrajově. Z nejdůležitější části se zaměřím na samotný charakter školky, tak jak jej autor popisuje pomocí monologu, kterým ke sobě školka promlouvá. Při tomto popisu se také zaměřím na to, jak se autorovi šikovně podařilo vytvořit charakter náctileté školky, i když autor sám psal dílo ve svých třiceti letech a jako příslušník opačného pohlaví.

V poslední čtvrté kapitole už konkrétně přistoupím k analýze jednotlivých předkladových úrovních. Nejprve se zaměřím na lexikální úroveň předkladu. Zde budu postupovat od předkladu vlastních jmen a v textu zmíněných odkazů k lidem a zvířatům, poté se zaměřím na kulturní a dobové reálie a poslední část této podkapitoly budu věnovat popisu předkladových úrovních zvukomalebných slov. V této části nejprve charakterizují onomatopoeická a mimetická slova v japonštině a jejich specifika, a poté přistoupím k jednotlivé analýze tohoto typu lexika. Dazai ve svém díle nešetřil tímto zvukomalebnými slovy a v textu se jich vyskytuje celá řada. A jelikož je předklad těchto výrazů značně obtížný, bude této problematice věnována v následující kapitole komentář k předkladu na lexikální úrovni.

Dazai ve své povídce *Škola ka* také používá například kombinace různých délek souvětí, nebo odkazy na klíčová slova, která se v některých částech stanou jádrem monologu hlavní protagonistky. Všechny tyto aspekty textu spadají do celkového pojetí díla, jak jej autor napsal, proto je důležité této části při předkladu věnovat značnou pozornost. Touto problematikou se zabývám v podkapitole o předkladu na syntaktické úrovni.

1. Dazai Osamu a jeho literární dílo

Při psaní je zapotřebí aby psatel v co největší míře potlačil vlastní osobnost a co nejvíce se snažil napodobit autor v cílovém jazyce psaní. (Levý, 1998, s. 61–62) Proto je tato kapitola věnována studiu psaní autora a jeho literárního stylu.

1.1 Osobnost Dazai Osamua

Literární autor Dazai Osamu¹ je označován za duchovního otce japonské poválečné literatury (Winkelhöferová, 2008, s. 68). Narodil se jako desátý potomek majetné šlechtické rodiny. Už ve třinácti letech během studií začal psát své první povídky. V té době přišel o otce. Ještě před smrtí otce měl z důvodu dalších zkušeností se smrtí svých blízkých, když mu zemřela sestra a prababička. Tyto jeho rané zkušenosti se smrtí rodinných příslušníků měly také vliv na jeho pozdější literární tvorbu. (Švarcová, 1996, s. 315) O jeho život se můžeme dozvědět i z autobiografických děl, která napsal.

V autobiografickém díle *Omoide*² (1933) Dazai líčí své životní těžkosti. Popisuje mimo jiné i první kontakty se svými vrstevníky ve škole, kde to také nemělo být jednoduché. Zmiňuje se například o tom, že se cítil být jiný než jeho spolužáci a že mezi nimi nezapadá. V tomto díle také popisuje pocity samoty, které měl v rodném domě, kde žil s matkou, otcem, sourozenci, bratřenci, sestřenicemi a služebníky. Samotu pociťoval hlavně z toho důvodu, že se mu v domě těsně málokdy vnoval. Otec byl stále zaneprázdněný svou prací, matku sužovala nemoc a ani služebné na něj neměly čas, jelikož v domě bydlelo mnoho dalších lidí. Proto je na jedné straně velice osamělý, ale na druhé straně tená i naznačuje, že si příliš nelibuje ve společnosti jiných lidí, hlavně svých vrstevníků.

V roce 1930 nastoupil na Císařskou univerzitu v Tokiu, kde studoval francouzskou literaturu, ale studia nakonec nedokončil. Rok 1930 je ale

¹ Vlastním jménem Cušima Šúdži, narozen 19. 6. 1909, Kanagi, prefektura Aomori – úmrtí 13. 6. 1948, veka Tamagawa, prefektura Kanagawa.

² Vzpomínky, v. in: *lov k ve stínu*, Mladá fronta, 1966, přeložila Zdenka Švarcová.

v Dazaiov život d ležitý z toho d vodu, že díky p est hování se z venkova do rušného velkom sta mohl dále rozvíjet sv j spisovatelský talent. (Švarcová, 1996, s. 316)

V Tokiu se Dazai setkal se slavným spisovatelem Ibusem Masudžim. Ten se pozd ji stal jeho mentorem, a to nejen ve v cech literárních, ale také osobních. Ibuse byl nap íklad jedním z blízkých p átel, kte í Dazaie na konci t ícátých let p emlouvali k nástupu do psychiatrické lé ebny v Musašinu, aby mu pomohli vyrovnat se s jeho duševní labilitou, myšlenkami na sebevraždu a narkomanií, kterou si p ivodil užíváním analgetik. (tamtéž, s. 316–318) Ale Ibuse nebyl jediným slavným spisovatelem, který m l na Dazaie vliv v dob , kdy žil v Tokiu.

Další slavný spisovatel, který zna n ovlivnil Dazai v život a literární rozvoj, i když nep ímo, byl Akutagawa Rjúnosuke. Díla tohoto autora p ílákala Dazai v zájem, a proto se rozhodl p íklonit svou tvorbu více k neorealismu a modernismu. (Winkelhöferová, 1972, s. 224) Dazai aspiroval na dokonalost autorského stylu, kterou vid l u tohoto svého vzoru, až do krajních mezí. V období svého života, kdy si procházel t žkou narkomanií, se se svou povídkou *Výkv t bláznovství* (*Dóke no hana*, 1935) a se souborem povídek *Krok zpátky* (*Gjakkó*, 1935) ucházel o Akutagawovu cenu za literaturu, která je ud lována za ínajícím autor m. Bohužel neusp l a jeho reakce na tento neúsp ch se nesmazateln zapsala do historie jakožto skandál v japonském literárním sv t . Dazai totiž napsal nep íliš uctivé dopisy tehdejší m p edsed m komise, která rozhodovala o vít zi a zpochyb oval kvalitu jejich vlastních literárních d l. Tehdy byli v této komisi japonští spisovatelé Šiga Naoja, Kawabata Jasunari, Tanizaki Džun í iró, Kiku i Kan a další. (Švarcová, 1996, s. 330–331) A tato troufalost nez stala bez následk . Nap íklad Kawabata po tomto incidentu napsal do novin *Mijakošinbun* lánek, ve kterém uve ejnil komentá na Dazaie, ze kterého je znát, že si Kawabata uv domoval Dazai v nep íznivý duševní stav a špatnou životní situaci, a že mu nem l tento incident tolik za zlé. Ale zmínil se také, že je škoda, že takový spisovatel musí bojovat s tolika vnit ními démony, což mu brání ve v tším rozvoji literárního talentu, který v n m bezpochyby je. (Cox, 2012, s. 7)

Dazai si však své nemístné chování uv domuje a náležit se kaje ve svých pozd jších pracích. Samoz ejm se k tomuto konkrétnímu incidentu nevyjad uje p ímo, ale provádí to tím zp sobem, který mu je nejbližší. Ve svých dílech promítá svou vlastní osobnost, své chyby a osobní nedostatky do hlavních postav, které staví do r zných životních situací a obraz . (Winkelhöferová, 1972, s. 225–226) Tuto skute nost podrobn ji vylí ím v podkapitole 1.2, kde se budu zabývat autorovým literárním stylem.

V pr b hu druhé sv tové války byl Dazai Osamu kv li vratkému duševnímu zdraví zprošt n povinnosti sloužit u Japonské císa ské armády a bojovat za císa ské Japonsko. Toto období je považováno za nejplodn jší období jeho tvorby. Také nám ty jeho d l zm nily svou podobu. Válka jako by probudila v Dazaiovi lásku k vlasti, hlavn k rodnému kraji Cugaru. V roce 1944 také vzniká stejnojmenné dílo, které pat í mezi jeho nejznám jší a nejvyda en jší díla. Existují názory, že tato krutá doba mu dopomohla dosp t ke spisovatelské zralosti. (Winkelhöferová, 1972, s. 224–225) Krátce po druhé sv tové válce píše jako jeden z autor první vlny povále né literatury svá vrcholná díla *Zapadající slunce* (Šajó, 1948) a *Selhání* (*Ningenšikkaku*, 1948). (Winkelhöferová, 2008, s. 41–42 a 69)

etné nezdary v autorov život m ly za následek také n kolik nevyda ených pokus o sebevraždu. Za celý sv j život se Dazai pokusil o sebevraždu celkem p tkrát a z toho t i pokusy byly spáchané spole n s n kým dalším. (Cox, 2012, s. 4) Nap íklad p i prvním pokusu v roce 1930 cht l se svou milenkou spáchat dvojitou sebevraždu milenc (*šindžú*, 心中), ale jak jsem již zmínila, nezda ila se, a navíc zem ela jen jeho milenka, za což mu hrozilo trestní stíhání. Soud se ale nakonec nekonal. (Švarcová, 1996, s. 316–317) Sv j pátý a poslední pokus uskute nil v ervnu roku 1948 a to spole n se sle nou Jamazaki Tomií. Jejich t la byla nalezena v ece Tamagawa v den Dazaiových dev tat icátých narozenin. (tamtéž, 1996, s. 321)

Výše zmín né hlavní okolnosti a události autorova života se postupn objevují jako nám ty v jeho dílech. Všechny tyto informace mi pomohou v následující podkapitole blíže p íblížit povahu Dazaiových d l a poslouží p i charakteristice jeho literárního stylu. Informace o autorov život budou st žejní ástí také ve

t etí kapitole, kde se budu zabývat analýzou charakteru hlavní protagonistky p ekládaného díla.

1.2 Dazai v literární styl

V předchozí podkapitole jsem stručně představila stěžejní události v život Dazai Osamua. V této podkapitole se zaměřím na Dazai v literární styl, především na výrazné prvky, které se vyskytují napříč všemi jeho díly, jelikož správné pojetí autorského stylu je jedním z aspektů úspěšného p ekladu.

Dazai Osamu je známý tím, že se pro něj události z jeho života velmi často staly také námětem pro jeho literární tvorbu. (Frentiu, 2012, s. 78) Tuto skutečnost potvrzuje také Švarcová (1996, s. 324), která tvrdí že: „[Dazai] vlastní život nepožímal jako sled událostí hodný naturalisticky přesného zaznamenání, nýbrž jako materiál vhodný k rozmanitému zpracování.“

Dazai jako jeden z mála japonských autorů využil potenciál autobiografických románů *šišósecu* a v tomto literárním stylu ukryl svou vlastní osobnost, zkušenosti a mnohdy také názory na svět. Jeho literární díla byla od jeho smrti mnohokrát studována a rozebírána (např. Hosoj Hiroši, 1998; Rodica Frentiu, 1981; Phyllis I. Lyons, 2019 a další). I přes to že Dazai napsal mnoho autobiografických děl, nikdy se nejednalo o přesné deníkové zápisky. Svě životní zkušenosti, blízké přátelé, rodinu a sebe samotného ve svých dílech používal jako námět pro děj nebo pro vytvoření charakteru postavy. Při kritickém pohledu na jeho díla lze vidět, že se charaktery postav, místa a životní zkušenosti čas od času opakují, což poukazuje na fakt, že tato místa, skutečnosti a lidé existovali i v Dazaiově životě. (Lyons, 1971, s. 20–23)

Dazai ve své tvorbě používá vlastní instinkt a emoce. Jako autor je hodně vnímavý a ve svých dílech se otevřeně snaží přiblížit své nitro, i když tak činí v p estrojení za literární postavu. Práv hloubka nitra je podle Švarcové (1996, s. 325) hlavním rozměrem Dazaiových děl. Ve svých prózách si jako první vytyčil téma, které postupně opracovával, argumentoval pomocí pocitů a životních

zkušeností, až na závěr došel k vyústění díje. Tímto způsobem Dazai postupoval při vytváření svých děl.

Lyons (1981, s. 102) popisuje Dazaiův literární styl jako „vášnivý styl“, kterým se snaží co možná nejvíc zapojit své emoce do díje. Pokouší se, aby se s nimi setkal, aby pochopil jeho myšlenky a pocity do hloubky. Mnoho odborníků (srov. Frentiu, 2012; Cox, 2012; Švarcová, 1996) se shoduje na tom, že za vřelostí těchto emocí, které Dazai ve svých dílech dával najevo, se skrývala hlavně sebekritika, kterou se snažil nevyjádřit přímo. Negativní emoce v sobě samotnému ukryl do charakteru postavy ve svém díle, a už hrála tato postava hlavní nebo vedlejší roli. (Cox, 2012) Sebekritiku používal i při vytváření díje, ve kterém kritizoval svá špatná životní rozhodnutí nebo selhání (rozvody, nevěry, pocity viny vůči manželce, apod.). (Švarcová, 1996, s. 328–333)

Osobně jsem při četbě Dazaiových děl vnímala jednotlivé vazby mezi autorským stylem a autorovým životem stejným způsobem, jako jsem popsala v této podkapitole. Jednalo se zde hlavně o nejzákladnější aspekty autorského stylu, které se projevují napříč celým Dazaiovým životním dílem, týkající se také překládané povídky. Pochopení povahy autorových děl mi ve velké míře pomohlo například při hledání vhodných ekvivalentů při překladu. V další podkapitole se zaměřím na netypický jev v autorových dílech a tím je vyprávění příběhu z ženské perspektivy.

1.3 Vyprávění z ženské perspektivy

Psát z pohledu ženy není pro Dazaiho typické, ale je důležité se o tomto aspektu jeho tvorby zmínit, protože se týká překládané povídky *Škola ka*.

Dazai napsal z ženské perspektivy jak novely – *Zapadající slunce* (*Šajó*, 斜陽), *Villónova žena* (*Vijon no Cuma*, ヴィヨンの妻), tak i povídky – *Hostitelka* (*Kjóó fudžin*, 響応夫人), *Osan* (*Osan*, おさん), *Škola ka* (*Džoseito*, 女生徒).

V těchto dílech je znát, že Dazai čerpal témata ze svého osobního života. V dílech jmenovaných v této podkapitole se objevují témata jako narkomanie, zamyšlení nad vlastními chybami, odkazování na klesající morálku, nemocná matka,

kritika ostatních, sebevražda milenc , atd. Dazai v těchto konkrétních dílech šikovně maskuje skutečnost, že se jedná o jeho samotného. Jednotlivá témata rozprostírá napříč celým dílem a to tím způsobem, že do charakteru každé postavy hlavní i vedlejší, zakomponuje jedno nebo dvě zmíněná témata. Nelze tedy říci, že by se Dazai považoval za ten i onen charakter. Tato témata z autorova života jsou sice rozdrobena po celém díle, ale tená znalý okolností Dazaiova života jimi dokáže nahlédnout do autorova světa.

Důvod, proč psal Dazai některá svá díla z ženské perspektivy, můžeme odhalit i jeho esejí pod názvem *Vytvoření ženy (Njonin sózô, 女人創造)*, která vyšla v časopise *Nihon bungaku* (日本文学) v roce 1938. (Cox, 2012, s. 11) V této esejí vyslovuje svůj názor jak na ženy obecně, tak i na ženy vyobrazené v literatuře. Zastává názor, že „muži a ženy se zcela liší. Jsou odlišní asi jako koně a kamínka *hiba i*.“³ Také se zmíňuje o japonském autorovi ťikamacu Šúkóovi, který dle Dazaiova názoru byl jediným autorem schopným ve svém díle věrně zachytit charakter japonské ženy. Toto věrné vyobrazení ale podle něj působilo příliš nudně. Také dodává, že by japonští autoři neměli psát o ženách jaké skutečně jsou, ale měli by psát o ideálních ženách. Ženská postava v literatuře pak bude podle něj méně nudná právě proto, že byla vymyšlena mužem. (Dazai, 1998) Pokud Dazai skutečně smýšlel o ženách tak negativně, jak píše v této esejí, je zajímavé, že ve svých dílech vůbec vypráví příběhy z ženské perspektivy. Cox (2012, s. 19–23) se domnívá, že k tomuto přístupu umlecké aspekty tohoto žánru. V japonském umění má změna role z mužské na ženskou velkou tradici, a to jak v literatuře (např. Ki no Curajuki), tak i v divadle (stále ženské role hrané výhradně mužskými herci).

Ve dvou případech, kdy ve svém díle vypráví příběhy z ženské perspektivy, byly Dazaiovi předlohou deníkové zápisky skutečných žen. V prvním případě se jedná o analyzovanou povídku *Škola ka (Džoseito, 1939)*, kterou Dazai sepsal na motivy deníku zasláního jeho fanynkou Ariake Šizu (有明淑). Touto povídkou a jejím rozbořením se budu blíže zabývat ve této kapitole. Druhým případem byl deník ženy jménem Óta Šizuko (太田静子), který Dazaiovi posloužil jako inspirace pro sepsání jednoho z jeho vrcholných děl, *Zapadající*

³ Jap. „男と女はちがうものである。それこそ、馬と火鉢ほど、ちがう。“, Dazai, 1998.

slunce (Šajó, 1947). (Cox, 2012, s. 4 a 41) V tomto díle se hlavní hrdinka stará o nemocnou matku a p emýšlí nad chybami, kterých se v život dopustila. Objevují se zde také citace z Bible. Hlavní protagonistka se zmi uje o svém bratrovi, který byl ve válce a je závislý na drogách (opium). Tento závislý bratr pak nakonec spáchá sebevraždu a matka umírá na tuberkulózu.⁴ I zde tedy vidíme motivy z Dazaiova života, za len né do d je díla.

Jak bylo zmín no v podkapitole 1.2., pro Dazaiova díla je typická sebekritika. Od 30. let, po tom co rekapituloval sv j život, za íná nejpłodn jší období jeho tvorby a píše autobiografická díla, ve kterých zpytuje své sv domí. Ve svém život zp sobil potíže hned n kolika ženám a ve svých dílech se p edevším snaží dívat na utrpení, které jim zp sobil, také jejich o ima. Nap íklad v povídce *Osan*⁵ (1947) je hlavní postavou manželka se t emi d tmi, jejíž manžel chodí za milenkou. Osan o této skute nosti moc dob e ví a byla by rad ji, kdyby se její muž p iznal k lásce, kterou cítí k jiné žen , než aby p inášel do domu neklidnou atmosféru. Nakonec její muž se svou milenkou spáchají sebevraždu. Osan svého muže ozna uje za hlupáka a lituje zbyte né ztráty obou život .⁶ Dazai se v tomto p íb hu snaží o kritiku vlastního chování z pohledu své manželky.

Popisem d je t chto d l a hledáním motiv autorova života v nich, jsem se pokusila najít spojitost mezi autorovým životem a díly, jež jsou vypráv ny z ženské perspektivy. Toto propojení bude pro mou práci st žejní také ve t etí kapitole, kde se budu v novat jen p ekládané povídce *Škola ka*.

⁴ Vlastní analýza díla *Zapadající slunce*.

⁵ Osan, . in: *Zapadající slunce*, Odeon, 1972, p eložila Vlasta Winkelhöferová.

⁶ Vlastní analýza povídky *Osan*.

2. Problematika umleckého překladu

V teorii překladatelství existuje mnoho postupů, jak překládat umlecký text. V této kapitole představím jen ty hlavní, které lze aplikovat na překlad japonského umleckého textu do češtiny. Dále podrobněji představím postup, který jsem pro svůj překlad zvolila a na závěr svůj výběr odůvodním.

2.1 O umleckém překladu obecně

Překladatelský proces je velmi komplexní a skládá se z mnoha úkonů. Překládaný text je nutné chápat jako složitý organický celek a jazyk zase jako komplexní systém, který tento celek tvoří. Překladatel by se pak neměl snažit tento systém kopírovat a přetvářet a změnit strukturu překládaného textu, musí naopak pochopit funkci jednotlivých prvků, které překládaný text tvoří. Tyto prvky pak nahradí vhodnými ekvivalenty v cílovém jazyce. Překladatel musí co možná nejlépe dešifrovat informaci, kterou se autor snaží sdělit i ve svém jazyce, a tuto informaci zakódovat do jazyka, do kterého překládá. (Levý, 1998, s. 28–46)

Při překladu lze výchozí text překládat dvěma hlavními způsoby, a to volně nebo věrně. Tyto dva způsoby tvoří dva póly stupnice věrnosti překladu. Volný překlad (nebo též adaptivní překlad) upřednostňuje estetiku umleckého díla a jeho přetváření na čtenář. V věrném překladu (nebo doslovném překladu) věrně převádí slovo od slova z výchozího jazyka do cílového jazyka. Ani jeden z těchto překladatelských přístupů není ideální, pokud jsou jejich pravidla striktně dodržována. U volného překladu může překladatel dbát větší pozornosti lexikální složce textu na úkor například syntaktické části. Tato metoda se využívá například při překládání básní. V věrném překladu zase umleckému textu ubírá na estetice a může na čtenář působit stroze. (tamtéž, s. 88–90)

Cílem překladatelské práce je, v ideálním případě, tyto dva způsoby zkombinovat. Text musí na čtenář působit autenticky a musí být zachován autorův literární styl. Míra estetice nebo strohosti výsledného textu závisí

také na tom, jak moc estetický nebo naopak strohý je originální text. P ekladatel se musí vyvarovat subjektivních zásahů v p ekládaném díle. (tamtéž, s. 61–62)

Tento literární estetický p ístup byl p í p ekladu beletrie up ednost ován až do konce druhé poloviny 20. století. Od 60. let 20. století postupn ě za alý p íbývat v decké práci o teorii p ekladu, které do celého p ekladatelského procesu za alý více za le ovat otázku lingvistiky. (Knittlová a kol, 2010, s. 5)

P edtím než p ekladatel zapo ne svou práci, musí se nejprve seznámit s výchozím textem. Podle Levého (1998, s. 48) „je p ekladatel v první ad tená“, a proto je nutné si p ekládaný text minimáln ě jednou p e íst a také jej jako tená vnímat. Seznámení s výchozím textem Levý považuje za první fázi své t í–fázové metody p ekladatelského procesu. P í prvním tení se p ekladatel musí snažit dílo pochopit. Zvlášt ě u um leckého textu je d ležitě vnímání díla a pochopení autorovy myšlenky. Pokud by se tak nestalo, m ěže se snadno stát, že p ekladatel nebude schopný dílo v rn ě p eložit. Z tohoto d vodu je pochopení p edlohy základním krokem celého p ekladatelského procesu.

P í tení výchozího textu musí p ekladatel d kladn ě znát jazyk, kterým je tento text napsaný. P ekladatel rovn ěž musí znát jazyk, do kterého text p ekládá. V ideálním p ípad ě je jazyk cílového textu p ekladatelovou mate štinou. Díky znalosti jazyka výchozího textu je p ekladatel schopný dostate n ě pochopit autor v zám ěr a literární styl, zárove ě je schopen tuto komplexní informaci p evést do jazyka cílového textu. (tamtéž, s. 49–51)

P í p ekládání je d ležitě správn ě p evést informaci z výchozího jazyka do cílového jazyka. Z lingvistického hlediska proti sob ě stojí dvojice informací, denota ní a konota ní. Denota ní informace je sou ástí obsahové informace v textu a zam ũje se na v c nou situaci. Konota ní informace oproti tomu p ídává jazykovým výraz m v textu stylistické a expresivní zabarvení. Díky t mto dv ěma složkám v lexiku je možné, aby dva jazyky ozna ovaly jednu a tu samou v c ěr znými jazykový prost edky. Jako p íklad lze uvést eské p echylování japonských ženských p íjmení, kde je pomocí p ípony p ídána denota ní informace, která m ěže ve výchozím textu chyb ět. (Knittlová a kol, 2010, s. 6)

2.2 Překlad umleckého textu na lexikální úrovni

Otázka ekvivalence je při překládání na lexikální úrovni jednou z nejkomplicovanějších a nejsubjektivnějších otázek. Podle výše zmíněných obecných zásad umleckého překladu je nutné najít pro daný jazykový prostředek správný ekvivalent. Lingvisté (např. Catford, 1978; Jakobson, 1966 nebo Firth, 1951) se v teorii překladu snažili zjistit, jak převést text z jednoho jazyka do druhého bez sebemenších známek vnějšího zásahu do textu. Každý jazyk si s sebou nese svá specifika, která by neměla být opomenuta, ale zároveň tato specifika nemusí zapadat do struktury jiného jazyka. Nemusí se jednat pouze o otázku rozdílných gramatik, ale také lexikálních složek. (Knittlová a kol., 2010, s. 6)

Podle Levého třífázové metody umleckého překladu je druhým krokem překladatelského procesu interpretace předlohy. Tu překladatel provede v ústí, kde se mu při překládání nedá najít úplnou významovou shodu mezi výchozím a vytvářeným cílovým textem. A jelikož překladatel v první fázi překladu již pochopil výchozí text (hlavní myšlenky, kulturní pozadí, důležitá prvky autorova literárního stylu aj.), je schopný dále specifikovat funkci jednotlivých jazykových prostředků ve výchozím textu a pro daný výraz použít nejvhodnější jazykový prostředek. Jednotlivé jazykové prostředky v cílovém textu musí překladatel do textu zařadit tak, aby odpovídaly významu výrazu ve výchozím textu, aby byly ve stejném vzájemném vztahu a aby dávaly jako celek stejný smysl jako jazykové výrazy ve výchozím textu. Tímto překladatel poprvé vstupuje do překladatelského procesu jako tvůrce překladu. V této fázi jsou subjektivní zásahy překladatele v překladu nejpravděpodobnější, ale tím by se měl v co největší míře vyvarovat. Je důležité mít stále na paměti, že specifické vlastnosti výchozího textu (struktura, míra estetičnosti aj.) musí být zachovány rovněž i v cílovém textu. (Levý, s. 59–63)

Při překládání tedy závisí hlavně na hledání vhodných slovních ekvivalentů, které by byly co možná nejvíce totožné se slovními výrazy ve výchozím textu. Při hledání vhodného ekvivalentu mohou nastat dva případy. Prvním je situace, kdy v cílovém jazyce ekvivalent existuje, ten je podle vlastností úplný neboli absolutní (stejná významová a stylistická platnost), částečný (částo dochází

k transpozici, ale výpovědní funkce protějšku se nemění) anebo pro daný výraz existuje víc než jeden ekvivalent. Druhým případem je absence ekvivalentu, tzv. nulový ekvivalent. V této situaci může překladatel zvolit nahrazení slova opisem, kalkem nebo přejatým slovem, případně jej nahradí situačním ekvivalentem. Druhá možnost už není tak častá. (Knittlová a kol., 2010, s. 19–20)

Pokud ekvivalent chybí, překladatel často zvolí opis nebo generalizaci daného slova, čímž může text ochudit. (Levý, 1998, s. 138) Právě s tímto problémem jsem se při překladu Dazaiova textu často potýkala, a to hlavně při překladu japonských kulturních reálií. Z překladu nesmí být nic vynecháno, ale je nutné dávat pozor na to, aby překlad neprobíhal příliš stroze nebo nesrozumitelně. Obzvláště pro tenáe, který nutně nemusí mít žádné znalosti v dané kulturní oblasti. Navíc je třeba umleckému dílu v překladu ponechat stejnou míru estetičnosti, jakou má předloha. Při výběru vhodného ekvivalentu je tedy třeba brát ohled na všechny důležité aspekty díla. Překladatel nesmí do textu nic přidávat a zároveň nesmí text ani o nic ochudit.

Při hledání vhodného slovního ekvivalentu je nutné brát ohled na dobové nebo kulturní reálie. Autor díla může dokreslovat náladu díla tím, že zmíní například jakou známou osobnost z doby, ve které se děj odehrává. Autor může také použít narážku na jakou slavnou událost z minulosti. Děje se může například odehrávat v době tradičního japonského svátku. Autor předpokládá, že tenáe má dostatečné kulturní znalosti a ví, co vše je s tímto konkrétním svátkem spojeno. Může se jednat o kolektivní aktivitu (navštívení chrámu i svatyn), typické jídlo, typické ozdoby aj. Úkolem překladatele je rozhodnout, zda bude překládat i kontext, nebo jen v čný text. (Hasegawa, 2012, s. 69–84)

Kulturní reálie zazené v textu se netýkají pouze možných skrytých kontextů ve textu. Výskyt kulturních reálií ve výchozím textu staví překladatele před další rozhodování, jestli daný výraz přeložit nebo nechat v originálním jazyce (například *japonský bojovník – samuraj*). Pokud se překladatel rozhodne pro přeložení, musí zvolit způsob, jakým překlad provede (například adaptací). Pokud se rozhodne reálii nepřeložit, ale i přesto chce její význam tenáe i vysvětlit, musí se také rozhodnout, jakých prostředků pro to využije (vnitřní vysvětlivka, poznámka

pod arou, poznámka na konci publikace). (Refsing a Lundquist, 2009, s. 101–105)

P ekladatel by se m l zam ít také na sémantickou stránku obou jazyk (tímto jsou myšleny hlavn slovní spojení a asociace). Takové zam ení je obzvláš d ležitě, pokud se jedná o tak rozdílnou dvojici jazyk jako je eština a japonština. Mluv í jednoho jazyka pojmenovává skute nost takovými jazykovými prost edky, jaké mu jeho jazyk poskytuje. Druhý mluv í, hovo ící jiným jazykem, pak nemusí pro ta samá slova nalézt vhodný ekvivalent. Levý jako jeden z p íklad , který se hodí i ve vztahu eštiny a japonštiny, uvádí rozdílné ozna ení po tu pater nebo podlaží v budov . (Levý, 1998, s. 68–83) V eské republice mluv í nej ast ji uvádí po et pater neboli po et podlaží nad p ízemím budovy, ale v Japonsku mluv í nej ast ji uvádí po et podlaží. Nap íklad: *ni kai* (二階, doslovn „druhé podlaží“) v eštin p eložíme jako „první patro“ z toho d vodu, že je tato varianta pro eského mluv ího v b žné konverzaci p írozen jší. Pokud by se ale v p íb hu jednalo o dva architektky vedoucí rozhovor na téma výstavby nové budovy, bylo by vhodn jší použít ozna ení pro podlaží. Podobné významové aspekty p ekladu by nem ly být opomíjeny ze stejného d vodu jako vše výše zmín né, a to pro zachování autenti nosti výchozího textu.

P í p ekládání výchozího textu je d ležitě klást d raz na lexikální úrove p ekladu. Bez správn zvolených prot jšk jednotlivých jazykových prvk m že cílový text v kone ném d sledku p sobit neautenticky a nepoveden . Osobn jsem p í p ekládání také kladla velký d raz na hledání vhodných ekvivalentních prot jšk v eštin , a proto p ekladu na lexikální úrovni v nuji v tšinu praktické ásti této práce.

2.3 P eklad um leckého textu na syntaktické úrovni

Jak jsem zmínila výše, d íve než p ekladatel p istoupí k samotnému p ekládání, musí výchozí text pochopit. P í p ekládání z japonštiny asto vzniknou situace, kdy je t eba se k jedné ásti textu vrátit vícekrát, protože japonština je velmi kontextový jazyk. To znamená, že jedna v ta m že mít více než jednu

interpretaci. Z tohoto důvodu můžeme být porozumění určitému úseku textu hned po prvním přečtení složitým úkolem. V nich kterých případech se dokonce můžeme stát, že v tuto dobu za čtení odstavce zcela pochopíme až po dočtení odstavce apod. Různé interpretace jedné věty záleží na situaci, skladbě věty, provázanosti pospojovaných vět v souvětí, kontextu, do kterého je věta zasazena atd.

Dalším specifickým případem překladu z japonštiny jsou několikanásobné přívlastky ve větách. V japonštině stojí syntakticky rozvíjející člen před členem rozvíjeným a někdy můžeme dojít k situaci, kdy tímto rozvíjejícím členem je celá komplexní věta. Pokud je přívlastek příliš dlouhý, celá věta je pak velmi složitá a špatně pochopitelná. Často je potřeba, aby si překladatel v tuto rozdělil na menší části, které pak podle stejného významu přeformuloval co možná nejdříve do cílového jazyka překladu. V tom případě je vhodné zamyslet se nad tím, zda souvětí zanechat ve stejné délce jako ve výchozím textu nebo jej pro lepší srozumitelnost rozdělil na kratší věty. (Hasegawa, 2012, s. 155–161) Překladatel by měl zvážit, zda rozdelení dlouhého souvětí nijak nenaruší autorovu povodňovou záměru. Pokud například tato dlouhá souvětí patří do charakteristik autorova literárního stylu, měl by se překladatel snažit tuto souvětí v co největší míře zachovat. Na druhou stranu je zapotřebí, aby bylo dílo dobře a plynule čitelné. Překladatel by se tedy měl snažit najít kompromis mezi těmito dvěma hledisky.

2.4 Stylizace cílového textu

Překladatel musí být schopný pracovat s cílovým jazykem a umět stylizovat jednotlivá slova podle potřeby. Pokud by překladatel slova z jednoho jazyka do druhého převáděl bez důvodu na nutnou stylizaci, cílový text by byl v jiném překladem, který není příliš vhodný pro umělecký překlad. (Levý, s. 49–51)

Těto a poslední části výše zmíněné Levého tří-fázové metody překladatelského procesu je přestylizování přelohy. Překladatel musí mít jisté stylistické nadání a cit pro to, aby dokázal určit míru uměleckosti povodňového díla. Tato fáze překladatelského procesu je důležitá hlavně při překladu poezie. Próza sice také potřebuje konečnou uměleckou stylizaci, ale tyto zásahy v mnoha případech

nebývají tak zásadní jako při překládání básní. Umleckost ale není jediným aspektem při konečné stylizaci. (Levý, 1998, s. 68–83)

Práce na překladu se může zdát kvůli mnohým kritériím zmíněným v této kapitole náročná a zdlouhavá. Překladatel by ale rozhodně neměl polevit z nároků na výsledný překlad a ani by neměl polevit na jazykové tvořivosti a vynalézavosti. (Levý, 1998, s. 80–83) V překladatelském procesu také není úplně bezpodmínečně poradit se například s rodilými mluvčími nebo s lidmi z oboru nebo v daného odvětví (v případě, že by se jednalo o překlad textu například z lékařského prostředí a překladatel neměl dostatečné znalosti v tomto oboru). Musí zkrátka využít všech možných jazykových prostředků tak, aby měl tená pocit, že pře originální text díla, který byl pouze převedený do jeho mateřského jazyka.

Zmíněné metody překladatelského procesu jsou dle mého názoru velmi důležité, protože je v nich v první řadě kladen důraz na formu a celkové sdělení. To překladateli může pomoci, aby si dokázal udržet objektivní přístup v překladatelském procesu od začátku do konce. Rozhodně se nesnažím tvrdit, že by lexikální složka byla důležitější než stylistická složka překladu nebo naopak. Pouze podotýkám, že při práci na stylistické stránce překladu může nastat situace, kdy překladatel zapomene na svůj prvotní pocit z díla, které pře ve výchozím jazyce a tím začne do překladu vkládat své subjektivní názory. Na to je v překladatelství pohlíženo jako na velký nedostatek umleckého překladu, proto je nutné si na to při stylizaci dávat pozor.

2.5 Zvolený překladatelský přístup

Překladatel by měl mít od začátku překladatelského procesu jasno, jaký postup při svém překladu zvolí. Osobně zastávám názor, že pro beletrii není vhodný ani volný ani tvrdý styl překládání. U volného překladu by byl překladatel nucen příliš zasahovat do výchozího textu, a to zejména kvůli estetickému vyznění celého díla. Tvrdý překlad by na druhou stranu přisobil příliš stroze. Dle mého názoru je potřeba mezi těmito dvěma způsoby překládání najít střední cestu.

Proto jsem se rozhodla použít různé postupy pro to, aby byl cílový text co nejlíže výchozímu textu.

Nejprve se v souladu s doporučením Levého (viz podkapitola 2.1) s p ekládaným dílem co nejlépe seznámím, což bude vyžadovat minimálně jedno detailní p e tení. Po pochopení p edlohy, zp sobu autorova vyjad ování a literárního stylu p istoupím k samotnému p ekládání. V tomto procesu jsem se rozhodla, že budu postupovat sm rem od lexikální ásti p ekladu ke kone né stylizaci cílového textu.

Výchozí text obsahuje mnoho onomatopoických slov, která v eštin ásto nemají úplný ekvivalent, proto bude zapot ebí využití r zných jazykových prost edk a následné stylizace, aby p eklad p sobil co možná nejvíce p irozen . Onomatopoická slova je velmi složité správn ě interpretovat, zvlášt pokud p ekladatel není rodilým mluv ím výchozího (japonského) jazyka, nebo nemá pro tento typ lexika správný jazykový cit. Pro p eklad nesta í pouze výkladové slovníky, ve kterých lze najít významovou definici daného onomatopoického slova, proto p i p ekladu onomatopoií využiji i konzultaci s rodilými mluv ími.

Výše zmín ěné v této podkapitole považuji za taktiku svého p ekladu, kterou hodlám aplikovat v celém svém p ekladu. Mým cílem je, aby výsledný p eklad byl co nejv rn ější interpretací originálu. Všemi dostupnými jazykovými prost edky se pokusím o co možná nejv esn ější p evedení autorovy myšlenky a jeho literárního stylu do eštiny (samoz eejm ěne na úkor esteti nosti a p irozeného vyzn ění celého díla). Zárove budu mít stále na pam ti, že se p i p ekladu musím vyvarovat všech subjektivních zásah ů do textu, a to hlavn ě p i p ekládání myšlenek samotné škola ky.

3. Škola ka

V této podkapitole popíši obsah a literární charakter p ekládaného textu, který p edstavuje tok myšlenek náctileté škola ky, které se v pr b hu dne asto m ní a vyvíjí. Níže zmín né v této podkapitole má zdroj v originálním textu p ekládané povídky a jedná se o mou vlastní interpretaci díla. Tímto, jak doporu uje Levý (1998, s. 48–49), k p ekládanému textu p istupuji nejprve jako tená , abych jej pochopila ješt p ed samotným p ekladem.

Povídka *Škola ka* (jap. *Džoseito*, 女生徒) byla poprvé vydána v asopise *Bungakukai* (文学界) v roce 1939. (Okuno, 2005, s. 246) Dílo bylo napsáno na konci 30. let dvacátého století a stále zapadá do období Dazaiovy tvorby, ve které se v noval p evážn psaní *watakuši šósecu* (私小説). I *Škola ka* zapadá do charakteristiky tohoto p edvále ného literárního žánru. Jedná se o subjektivní literární žánr, tzv. já-román. Vypráv ní p íb hu probíhá v první osob a d j se týká výhradn jen vyprav e. asto jsou tato díla popisována jako biografická díla. (Winkelhöferová, 2008, s. 38 a 69) Toto tvrzení ale neodpovídá popisu povídky *Škola ka*, jelikož osobnost škola ky nep edstavuje Dazaie samotného. Dazaiovou inspirací pro napsání této povídky byl údajn osobní deník jedné z jeho zapálených fanynek (Ariake Šizu), který autorovi poslala. Na základ tohoto deníku pak autor sepsal povídku *Škola ka*. Je možné, že Dazai do postavy škola ky promítnul i kus své vlastní osobnosti, jelikož se deník stal pouhou inspirací pro sepsání této povídky. (Cox, 2012, s. 41–45)

Jak jsem již zmínila, celý p íb h je tená i lí en z pohledu náctileté škola ky⁷. D j jednotliv po sob jdoucích událostí plní v povídce spíš sekundární funkci a p edstavuje jen jakousi kulisu. Jedná se o oby ejný den mladé dívky od rána do ve era. Autor popisuje, jak dívka vstala, jak se chystala do školy, jak prožívala školní den, co d lala po škole, jak šla ze školy dom , a nakonec i jak šla spát.

⁷ Za p edpokladu, že mu Ariake Šizu poslala deník v dob , kdy jí bylo devatenáct let. (Cox, 2012, s. 41) Deník tedy nemohl obsahovat nic jiného než myšlenky dívky, které nebylo víc než devatenáct let.

Hned v první větě je předložena myšlenka vypravěčky a podle Okuno (2005, s. 246) se po jejím předání povídka již nedá odložit. Tato úvodní věta zní:

„あさ、眼をさますときの気持ちは、面白い。“ (DAZAI, Džoseito, s. 74)

„Ráno, když otevře oči, mám zvláštní pocit.“

Tímto Dazai předtáhne do školácké myšlenkového pochodu, který postupuje velice plynule a zdá se, že nebere konce. Školáčka totiž nemá na nic jiný názor, za kterým by si za každou cenu stála. Její názory jsou velmi vrtkavé a často se stane, že si je v průběhu vlastního vnitřního monologu nakonec sama vyvrátí. Díky této nevyrovnanosti přebírá charakter hlavní protagonistky velmi reálný a obzvláště mladý předtáčený se s ní snadno ztotožní.

Zároveň s nevyrovnaností a nestálostí názoru hlavní protagonistky si předtáčený hned na začátku díla povšimne také pesimistického podtónu, ve kterém Dazai vede celou povídku od začátku až do konce. (Cox, 2012, s. 42) Tento pesimismus se projevuje hned v několika aspektech charakteru hlavní protagonistky. Školáčka si stěžuje na svůj zevnějšek, je velmi uzavřená, ani ve škole se s nikým nebaví, s výjimkou jedné neodbytné spolužačky. Když má její společenská matka v domě hosty, raději před nimi uteče do kuchyně, aby s nimi nemusela mluvit. Navíc celý den ve formě zápisu jednoho dne, kdy se od rána do večera nic zvláštního nestane, může předtáčený velmi monotónně. Jako by se stejný nudný den měl bezcevně odehrávat stále dokola a dokola.

Jak jsem zmínila na začátku kapitoly, není zcela jasné, jestli se Dazai sám vcítil do role školáčky, nebo se jejich charakterové vzájemně prolínají. Každopádně právě tento všudypřítomný pesimismus poukazuje spíše na autorovu osobnost, jelikož Dazai byl velmi dobře známý svým negativním postojem k životu. Svá životní trápení a boje s vnitřními démony totiž popsal v nejednom ze svých děl (viz kapitola 1). Může být ale také dost dobře možné, že tento pesimismus měl Dazai i Ariake Šizu společný.

Za další vlastnost, kterou by mohli mít autor a hlavní protagonistka společnou, považují také sebekritiku. Škola se kritizuje na všech možných úrovních. Nelíbí se jí její zevnějšek ani charakter. Cokoliv udělá zároveň obratem zpochybňuje a nezdá se jí to dost dobré. Dokonce i když se sama za něco pochválí, po chvíli už si na to ani nevzpomene a utápí se v sebekritice.

Škola se je velkým kritikem nejen sebe samotného, ale také svého okolí. Kritizuje zmrzačeného pejska, kritizuje nevhodně vypadající ženu v dopravním prostoru, kritizuje příliš obyčejné vzezření paní uitelky ve škole atd. V mnoha případech, kdy hlavní protagonistka někoho kritizuje, je k dotyčnému také krutá a tato krutost jí nijak nevadí. Dokonce se zdá, že je na sebe pyšná. Její názory jsou ale vrtkavé, a proto záhy po tom co jeden názor vysloví, znovu vše přehodnotí. V povídce existují i případy, že na začátku dne zastává jeden názor, ale na jeho konci už vidí vše jinak. Jako příklad bych uvedla hned první známku kritiky a následné šikany, která se objevuje hned na začátku povídky. Na začátku dne škola se šikane zmrzačeného pejska, který ji rozčiluje tím, že je tak politováníhodný (tato část je zahrnuta v přiloženém textu). Ale ke konci dne tohoto svého chování lituje a hodlá to na druhý den pejskovi vynahradit.

Další vlastností, kterou mají autor a hlavní protagonistka společnou, je záliba v literatuře. Škola se tvrdí, že nemá zálibu jen v knihách, ale ve čtení obecně. A už se jedná o noviny, časopisy nebo knihy, škola se zdá být nevybíravá. Zmíní svou fascinaci nad autory novinových reklam a uvažuje nad vyšším honorářem, které za ně asi dostávají. Je zajímavé, jak moc ji například ovlivňuje čtení knih. Sama o sobě tvrdí, že pokud by zrovna neměla co říct, nejspíš by ani nevzdala, jak se chovat, protože ve většině případů se tolik sžije s charakterem hrdiny nebo hrdinky v knize, že sama ani neví, jaká doopravdy je. Tato rozpolcenost znovu přehodnotí a dokresluje charakter mladé školáčky.

Podle Džajiových autobiografických detailů a toho co se v děle o jeho rodinném životě, neměl autor ke svým rodičům příliš vztah. Dokonce si nebyl jistý, jestli náhodou nebyl adoptovaný. (Cox, 2012, s. 7) Cítil se, jako by ani nepatřil do jejich rodiny. Škola se oproti tomu v povídce zmíní své rodiče. Dohromady z jednotlivých zmínek o nich lze poznat, že je má hlavní protagonistka velmi ráda a váží si jich. Hned na začátku povídky zmíní vztah

k zem elému otci a v pr b hu d je si na n j vzpomene kdykoliv p emýšlí nad v cmi spojenými s domovem, maminkou, venkovem a podobn . Ukazuje, jak moc jej m la ráda a jak nem že uv it tomu, že otec už nežije. Velice pozitivní vztah má škola ka také k mamince, kterou velmi obdivuje pro její mírnou a p átelskou povahu. Díky této povaze totiž dokáže kdekoliv a za každé situace vytvo it h ejivou a milou atmosféru. Škola ka vidí v mamince sv j životní vzor a moc by si p ála, aby v ní maminka p estala vid t jen malé dít a za ala ji vnímat jako dosp lou. Škola ka také velmi postrádá svou starší sestru, která se už odst hovala z rodinného domu a vede sv j vlastní život.

Dazai propracoval charakter škola ky do nejmenších detail . V kone ném d sledku dává p echod z jedné myšlenky na druhou smysl a tená pak nemá nijak velké potíže ztotožnit se s hlavní protagonistkou. Díky plynulosti myšlenek má povídka svižný spád. Není úpln jasné, do jaké míry autor vložil do charakteru škola ky i svou vlastní osobnost, ale jak jsem uvedla v této kapitole, existuje mezi nimi jistá podobnost.

4. P ekladatelský komentá

V této kapitole hodlám dodržovat pravidla a držet se taktiky p ekladu, kterou jsem si stanovila na konci druhé kapitoly. P i p ekládání povídky *Škola ka* jsem narazila na adu problematických míst, které v této kapitole popíši. Od vodním také, pro jsem se daný jev rozhodla p eložit zvoleným zp sobem. T chto problematických míst se p i p ekladu vyskytla celá ada, ale zmíním se jen o t ch, které se zdály být lexikáln nejproblematictější na p eklad nebo byly zajímavé z jiného hlediska.

4.1 Lexikální rovina

V sou asné p ekladatelské praxi se odborníci p iklán jí k p ekladatelským postup m sm ujícím od v tších celk p ekládaného textu sm rem k menším ástem tohoto textu. (Knittlová a kol., 2010, s. 27) Za v tší celky jsou považovány kapitoly, odstavce, souv tí atd. Do v tších celk se mimo jiné adí také stylistika nebo textová koherence. Za menší ásti je pak považováno hlavn lexikum výchozího textu, které obsahuje nejd ležit jí informace. Tyto pak musí p ekladatel správn p evést do cílového jazyka. P i procesu p ekládání je třeba zvážít mnoho faktor , které se podílejí na kone né form p ekladu. V této kapitole popisuji zp sob, jakým jsem pro jednotlivé výrazy z níže uvedených lexikálních kategorií výchozího textu nacházela vhodné slovní ekvivalenty v cílovém jazyce.

4.1.1 Vlastní jména a odkazování

V p ekládaném textu zmi uje škola ka hned n kolik postav. Jsou jimi lidé, kte í ji obklopují, lidé, o kterých jen p emýšlí, nebo také zví ata. P i p ekladu japonských jmen si musí p ekladatel položit hned n kolik otázek. První otázkou je, v jakém po adí bude tato jména p ekládat. V Japonsku je totiž zvykem první udávat p íjmení a až potom jméno, tedy oproti eštin naopak. V p ípad povídky *Škola ka* jsem tuto otázku nemusela ešít, jelikož hlavní protagonistka nikdy neuvádí celé jméno. Druhou otázkou je, zda se p ekladatel rozhodne vlastní jména sklo ovat nebo se toho naopak vyvaruje. Japonština je navíc

z hlediska gramatických rod nep íznakový jazyk. Proto je pro mluv í neovládající japonštinu na první pohled ásto obtížné ur it, zda se v p íb hu pojednává o žen nebo muži, a to i za p edpokladu, že je v textu uvedeno celé jméno.

Nap . *Konoe-san* (近衛さん) m že být jak „pan Konoe“ tak i „paní Konoe“ („paní Konoeová“ v p echýlené verzi).

Ve svém p ekladu jsem se rozhodla vlastní jména sklo ovat, ale ženská p íjmení budu uvád t v nep echýleném tvaru.

T etí d ležitou otázkou pro p ekladatele je, zda se rozhodne do p ekladu jmen zahrnout také zdvo ilostní sufixy za nimi. Významy jednotlivých p ípon jsou specifické a ásto velmi subjektivní (nap . familiární sufix – *an*). Existuje pár p ípon, u kterých m žeme bez problém ur it ekvivalentní prot jšky, nap íklad pro japonské –*san* se zpravidla volí prot jšky jako „pan/paní“. V japonštin ale existuje také zdvo ilostní sufix –*básan*, který m že ozna ovat jak „tetu“ mluv ího (jedná se o pokrevní p íbuznost), tak i starší ženu, se kterou nemá mluv í nic společného. Všechny tyto prvky je t eba p i p ekladu japonských vlastních jmen brát v potaz. V mém p ekladu jsem se rozhodla zdvo ilostní nebo familiární sufixy neuvád t, pouze jejich význam zohlednit p i stylizaci.

V p ekládaném úryvku povídky *Škola ka* se objevuje n kolik jmen a oslovení, konkrétn ty osob a dvou ps . V p ekladatelském komentá i se zam ím hlavn na ty nejproblematičtší. Jako první se v povídce objeví zmínka o „Deko“ (でこちゃん, *Deko-an*). I z faktu, že je jméno uvedeno pouze v hiragan , nelze odvodit, zda se nejedná jen o p ezdívku. Ze *škola ina* projevu není jasné, kdo Deko je, nebo jaký p esn má vztah k hlavní hrdince. Z familiárního sufixu – *an* by se sice dal p edpokládat jistý blízký vztah, ale nem žeme v d t, jestli se nejedná nap . o malou hol í ku, která je dcerou n jaké zákaznice *škola iny* matky⁸ (*škola ka* se v díle zmi uje o tom, jak mají d m stále plný lidé). Zmínka o ní se objeví v pasáži ohledn hry na schovávanou.

⁸ V tomto p ípad by *škola ka* tuto malou hol í ku také oslovovala jako *Deko-an*, protože u malých d tí je zvykem jejich jména dávat do zdrobn lého tvaru.

Škola ka zde p irovnává pocit ranního probuzení k pocitu, když ji Deko najde p i h e na schovávanou. Po této pasáži pak už není o Deko jediná zmínka až do konce povídky. Z tohoto d vodu p ekladatel nem že v d t, jestli je Deko mladší sestrou škola ky, její sest enicí nebo jen kamarádkou, ke které referuje jako k *Deko-an*. Familiární sufix – *an* by se v tomto p ípad dal v eském p ekladu zohlednit nap íklad zdobn linou jména, tedy jako „Deko ko“. Tato varianta ale p sobí velmi nep irozen a krkolomn . Pokud by se jednalo o dívku mladší než hlavní hrdinka, mohla by být reference *Deko-an* p eložena také jako „malá Deko“, ale jak jsem již zmínila výše, bližší informace o postav ozna ované jako „Deko“ nejsou v díle zmín ny, proto je tento p eklad nevyhovující a nep esný. Vzhledem k tomu, že má postava Deko v p íb hu jen sekundární funkci a zdobn lina jejího jména by v celém textu odvád la pozornost od hlavního sd lení, p eložila jsem její jméno jen jako „Deko“.

Další osoby, které jsou v díle zmín ny, jsou matka a otec. Zp sob, jakým lov k oslovuje svou matku nebo otce, bývá subjektivní⁹, proto se zmíním i o tomto p ekladatelském ešení. Škola ka v celém díle referuje o matce ozna ením *okásan* (お母さん) a o otci slovem *otósan* (お父さん). Tato ozna ení pro matku a otce jsou v japonštin používány hlavn p i oslovování matky a otce t etí osoby nebo p i odkazování na n , ili jedná se o zdvo iletější variantu ozna ení matky a otce. Toto oslovení se m že také použít p i oslovování vlastních rodi v první osob . P i p ekládání t chto výraz bylo nutné vzít v úvahu také fakt, že celé dílo je napsáno formou vnit ního monologu mladé škola ky. To znamená, že v situacích, kdy referuje o matce nebo otci, nemluví o nich p ed nikým jiným než sama p ed sebou a referuje o nich v první osob . Nejprve jsem tyto výrazy p ekládala neutráln jako „matka“ a „otec“. P ed dokon ením p ekladu p i nutné stylizaci cílového textu jsem se však rozhodla zm nit výrazy „matka“ a „otec“ na výrazy „maminka“ a „tatínek“. D vodem bylo, že jsem lépe pochopila škola in vztah k rodi m a tyto varianty jsem shledala nejlépe odpovídajícími.

⁹ N kte í lidé mají s rodi i nap . dobrý vztah a oslovují je „maminko“ a „tatínku“ nebo „mami“ a „tati“. M že se ale stát že mluv í nemá s rodi i dobrý vztah a m že je oslovovat jako „matko“ a „ot e“. Samoz ejm p i oslovování rodi a jiných rodinných íslušník záleží na dalších faktorech jako jsou v k, rodinná situace, osobní zkušenosti apod.

Poslední osobou, o které je v díle zmínka, je bývalý japonský premiér Konoe Fumimaro¹⁰ (近衛文麿). Škola ka se o n m zmi uje, když p i tení novin zahlédne jeho fotografii. Odkazuje k n mu jako k „panu Konoemu“ (*Konoe-san*, 近衛さん). V p ekladatelském ešení jsem se zabývala tím, zda jeho jméno p eložít, jak je v díle uvedeno, nebo n jakým zp sobem do p ekladu p idat kontext, který by tená i neznalému japonských d jin, mohl uniknout. Jedná se o následující pasáž.

„新聞を読む。近衛さんの写真が出ている。近衛さんて、いい男なのかしら。私は、こんな顔を好かない。額がいけない。
“ (Dazai, 2005, s. 80)

„ tu si noviny. V nich je vytišt ná fotka **premiéra Konoeho**. Zdalipak je **pan Konoe** pohledný muž? Takové tvá e se mi nelíbí. Má škaredé elo.“

Povídka vyšla v roce 1939, v tom samém roce už byl Konoe t etím rokem p edsedou japonské vlády (v tomto roce také jeho vláda skon ila). Japonskému tená i muselo být jasné, že hlavní protagonistka oním „panem Konoem“ myslí „premiéra Konoeho“, a to aniž by bylo uvedeno jeho celé jméno nebo jen jeho p íjmení se sufixem *-šušó* (–首相)¹¹ namísto zdvo ilostního sufixu *-san*. Ve svém p ekladatelském ešení jsem se rozhodla pro jednu referenci použít dv r zné varianty p ekladu. V první referenci o panu Konoem jsem jej eskému tená i p edstavila jako „premiéra Konoeho“, jelikož by japonský tená s nejv tší pravd podobností v d l, o jakého pana Konoeho se jedná. V následující v t by už bylo nadbyte né znovu opakovat, že se jedná o japonského premiéra. Zm nilo by to také náladu celé této letmé poznámky týkající se jeho fotografie v novinách, proto p i druhém výskytu reference uvádím v eském p ekladu již jen „pan Konoe“.

Poslední p ípad výskytu referování jsou vedlejší postavy dvou ps ze sousedství, Džapí (ジャピイ) a Ká (カア). Jedná se sice o vedlejší postavy, ale jejich

¹⁰ Japonským premiérem v letech 1937–1939 a 1940–1941. (Reischauer a Craig, 2000, s. 248–255)

¹¹ Tento sufix je v Japonsku tradi n p idáván za jméno premiéra. Má tedy jak zdvo ilostní tak i popisnou funkci.

existence v povídce nemá úplně sekundární význam, jako výše zmíněná Deko, proto se jim budu v novat podrobněji. Džapí je krásný bílý pes, kterého škola ka hladí a vnuje se mu. Ká je toulavý pes se zmrzačenou nohou. Hlavní hrdinka se k němu nechová hezky. Schválně si ho nevšímá, láskyplně hladí krásného Džapího a Ká se na něj jen smutně dívá. Referování k psům je jediným případem, kdy autor uvádí jejich jména v katakan. U psa Džapího v díle nejsou žádné informace o tom, jestli mu toto jméno dala sama hlavní protagonistka, nebo se jedná například o psa ze sousedství a škola ka jeho jméno zná. Škola ka ale pojmenovala toulavého psa Ká a vybrala jeho jména v díle odvoduje následovně.

„ジャピイと、カア（可哀想な犬だから、カアと呼ぶんだ）と、二匹もつれ合いながら、走って来た。” (Dazai, 2005, s. 77)

„Pejscí Džapí a Ká (řekám mu Ká, protože připomíná **psa mrzáka**) ke mně přibíhají jeden druhého.“

Z ukázky lze usuzovat, že škola ka nazvala psa podle tení prvních dvou znaků předavného jména *kawaisó-na* (可哀想な; . „politovánímhodný“, „smutný“) a tuto její motivaci pro jeho pojmenování by bylo vhodné zahrnout do příkladu. Jak jsem již zmínila, samotné jméno psa by bylo lepší než nic, proto jsem hledala ekvivalenty ke slovnímu spojení *kawaisó-na inu* (可哀想な犬). Je potřeba, aby významově ekvivalentní český výraz obsahoval slabiku *ka*. Jako první se v češtině nabízela slova jako například „chudák“ nebo „mrzák“. Ani jedno slovo ale neobsahuje potřebnou slabiku, proto jsem situaci řešila tak, že jsem vybrané ekvivalentní výrazy sklonila pomocí tvrdého pádu. Mezi variantami „chudáka“ a „mrzáka“ jsem vzhledem k celkovému významu zvolila variantu „psa mrzáka“. V následujícím textu totiž škola ka popisuje psa Ká podrobněji a zmíní i své negativní pocity vůči němu. Zvolený výraz „pes mrzák“ má pro českého čtenáře negativnější konotaci než výraz „pes chudák“. Uvažovala jsem také nad zdvojnásobnými variantami, tedy „pes chudáček“ a „pes mrzáček“, ale v těchto případech by se použitím zdvojnásoblin zvýšila expresivita daných výrazů. Tuto skutečnost jsem považovala za nežádoucí, a proto jsem se rozhodla v příkladovém řešení zdvojnásoblinám vyhnout.

V této podkapitole jsem popsala svůj postup při překládání japonských vlastních jmen a odkazování na ně. V celé povídce se vyskytlo více vlastních jmen, ale zmínila jsem jen ty, které byly obsaženy v mnou překládané části povídky. Při překládu jsem se co nejvíce snažila držet předem stanovených pravidel a jednotlivá překládová řešení jsem v konečném důsledku stylizovala vzhledem k celku, aby překládání působilo přirozeně.

4.1.2 Kulturní a dobové reálie

V této podkapitole se budu věnovat problematice překládaných reálií. Překládaná povídka obsahuje jak kulturní, tak i dobové reálie. Při překládu reálií v mnoha případech narazíme na situaci, kdy pro daný výraz neexistuje v češtině vhodný ekvivalent. Touto problematikou se zabývám v této podkapitole.

Při překládu reálií je v první řadě důležité pochopit, co přesně daný výraz označuje. Je potřeba najít ve výkladovém slovníku definici daného výrazu, pochopit jeho funkci a zjistit jeho případný význam v japonské kultuře. Ke výrazu se rodilým mluvčím mohou pojit různé konotace, případně může mít souvislost s tím kterým japonským svátkem. Všechny tyto informace jsou zásadní pro výběr vhodného výrazu a jeho zapojení do cílového textu.

V povídce *Škola ka* hlavní hrdinka popisuje svůj den od doby, kdy se ráno probudí. Nedílnou součástí popisu toho, co škola ka dělá a na co myslí, jsou zmínky o různých věcech, které lze najít v japonské domácnosti. Hned na začátku povídky popisuje škola ka svůj pocit, když ji Deko najde při schovávaně.

„かくれんぼのとき、押入れの真暗い中に、じっと、しゃがんで隠れていて、突然、でこちゃんに、がらっと襖をあけられ、 (...)“ (Dazai, 2005, s. 74)

„(...) jako když si s Deko hrajeme na schovávanou, já se nehybně krčím v naprosté tmě ve skříni a Deko najednou prudce odsune posuvné dveře, (...)“

Výraz *ošiiire* (押入れ) je ve slovníku *Kódžien* (2013) definován jako prostor v tradičním japonském pokoji, který je uzavíratelný posuvnými dveřmi nebo jen dveřmi, a slouží k ukládání lžkovin (jap. *futon*) a jiných věcí z domácnosti. V češtině pro výraz *ošiiire* neexistuje ekvivalentní výraz. Při překladu jsem zvažovala označení „skříň na futony“. Jedná se totiž o prostor, který v domácnosti slouží k ukládání věcí a výraz *futon* s sebou nese konotační informaci navozující téná i atmosféru japonského prostředí. *Ošiiire* ale neslouží jen jako prostor pro ukládání futonů, ale i jiných věcí, proto je toto první překladové řešení významově zúžené. V tomto konkrétním případě se výrazy *ošiiire* i *fusuma* (襖, . „posuvné dveře“) nachází v jedné větě, což umožňuje výraz *ošiiire* při překladu zobecnit výrazem „skříň“. V souvislosti se totiž vzápětí objevuje výraz „posuvné dveře“ a tato informace téná i dostatečně dokreslí obraz, který chceme, aby si představitel.

Další reálií týkající se japonské domácnosti, která se ve výchozím textu objevila, je výraz *futon* (蒲団). Jedná se sice o reálii, ale hledat ekvivalentní výraz pro *futon* v češtině není třeba. Tento výraz osobně považuji za výraz natolik zdomácněný, že jej není třeba překládat ani jinak vysvětlovat jeho význam, proto jsem se jej rozhodla nepřekládat.

Dalším příkladem překladu reálií, kterým bych se ráda zabývala, je japonský výraz mající sice v češtině přímý ekvivalent, ale ten není do cílového textu vhodný, protože by text vyzněl spíše jako věcný překlad. Škola která při popisu svých pocitů, které má, když se na svět dívá bez nasazených brýlí používá japonský výraz *nozoki-e* (覗き絵, . „zoetrop“).

„(...) 他の人には、わからない眼鏡のよさも、ある。眼鏡を
とって、遠くを見るのが好きだ。全体がかすんで、夢のように、
覗き絵みたいに、すばらしい。“ (Dazai, 2005, s. 75)

„(...) ale nošení brýlí má přece jen jednu výhodu, kterou ostatní
neznají. Ráda si sundávám brýle a dívám se do dálky. Všechno je
zamlžené, skoro jako ve snu, nebo jako při sledování pohybujícího se
obrázku, překrásné.“

Komentovaný výraz *nozoki-e* je zkráceným tvarem výrazu *kaiten nozoki-e* (回転覗き絵, . „otáčivé pohyblivé obrázky, na které se dívá skrz škvíru“). Výraz obsahuje sloveso *nozoku* (覗く, . „dívat se skrz klí ovou díрку / štěrbinu“, „šmírovat“, aj.), jehož význam u tohoto aparátu zdrazuje, že je třeba dívat se na obraz skrz štěrbinu. (Kódžien, 2013) V češtině je dané zařízení známo pod termínem „zoetrop“ a jedná se o jeden z prvotních vynálezů, který pomáhá zobrazit animaci. Na vertikální tyč je shora připevněn otevřený buben, po jehož obvodu jsou v pravidelném intervalu vyřezány svislé štěrbiny a na vnitřní stranu bubnu se připevňují sekvence po sobě jdoucích obrázků, které při roztočení bubnu vytvoří skrz štěrbinu jednoduchou animaci (Bendazzi, 2016, s. 13). Popis mechanismu zní složitě, ale ve skutečnosti se jedná o velice jednoduchý aparát, který si mohou děti sestavit doma nebo ve škole. Výraz „zoetrop“ je sice vhodným ekvivalentem k výchozímu výrazu, ale kvůli jeho odbornosti by v textu rušil. Japonština má pro tento aparát jednoduché označení *nozoki-e*, které mi však výraz jako „zoetrop“ nezdálo v dané situaci vhodným protějškem. Jedná se totiž o vnitřní monolog neboli myšlenky mladé školáčky a je dle mého názoru málo pravděpodobné, že by její školáčka znala nebo jej použila v běžném hovoru. Dazai výraz „zoetrop“ použil ve výchozím textu jako metaforu k tomu, jak vypadá svět pro člověka, který bez nasazených brýlí nevidí ostře. Stejně jako u jednoduché animace v zoetropu je pro takového člověka svět trochu rozmazaný. Právě pro tuto informaci, kterou se autor snažil sdělit výrazem *nozoki-e*, jsem se na daný výraz zaměřila a při výběru vhodného slovního protějšku jsem si zvolila jako „sledování pohybujícího se obrázku“.

Dalším výrazem, který jsem v českém překladu nakonec použila, byl výraz *tokoroten* (トコロテン). Podle definice uvedené v japonském výkladovém slovníku *Kódžien* (2013) se jedná o jedlou hmotu, která vznikne zchlazením vývaru z asy ruduchy (天草, *tengusa*). Tato ztuhlá želatinová hmota se poté protlačí skrz síto, čímž vzniknou želatinové nudle. V díle si ale hlavní protagonistka nepochutnává na tomto jídle, ale obraz výroby *tokorotenu* používá jako metaforu pro popis způsobu, jakým prožívá svůj život.

„(...) 黙って、音も立てずに、トコロテンがそろっと押し出される時のような柔軟性でもって、このまま浪のまにまに、美し

く軽く生きとおせるような感じがしたのだ。“ (Dazai, 2005, s. 79)

„V tichosti, nevydat ani hlásku, tak m kce a ohebn , jako když je želatina protla ovaná skrz síto, tak jako vlna krásn a lehce plyne životem.“

Jelikož se jedná o metaforu a ani výroba *tokorotenu*, ani va ení ervené asy ruduchy není v eské kuchyni b žnou záležitostí, je nutné tento p eklad ešit opisem. Zam íla jsem se na jídla nebo innosti, které by v eském tená i evokovaly stejný obraz, jaký autor danou metaforou zamýšlel. Výraz *tokoroten* jsem proto p eložila jako „želatina“. Ta je totiž z jídel dostupných v eském prost edí *tokorotenu* nejbliže, a to jak strukturou, tak i vzhledem. V ukázce je výraz *tokoroten* spojen se slovesem *ošidasu* (押し出す, . „protla it“) a tak celý p eklad zní „jako když je želatina protla ována“. V ukázce není explicitn vyjád eno, p es co je *tokoroten* protla ován, proto jsem do p ekladu navíc p idala slovo „síto“, protože je pro výrobu nudlí z *tokorotenu* nezbytné. Pokud by tato informace nebyla p idána, ve vedlejší v t by chybl a d ležitá informace, kterou by si tená nemohl sám domyslet.

Výraz *tokoroten* nebyl jediným výrazem pro pokrm, který bylo t eba celý p eložít a najít pro n j v eštin vhodné slovní spojení. Dalším z nich byl výraz *o-takuwan* (お沢庵), u kterého jsem postupovala obdobn jako u výše zmín ného *tokorotenu* a podle významu slova jsem vybrala nejvhodn jší ekvivalent.

„(...) おタクワンの臭いのように (...)“ (Dazai, 2005, s. 77)

„(...) jako pronikavý odér z **nakládané edkve**, (...)“

K snídani si škola ka oh ívá polévku *miso*, kterou ale škola ka ozna íla zdvo ílejším výrazem *omiocuke* (御御御付; Kódžien, 2013).

„おみおつけの温まるまで、 (...)“ (Dazai, 2005, s. 78)

„Mezitím, než se oh eje **polévka miso**, (...)“

Jedná se o zdvoilejší variantu pro výraz *misoširu* (味噌汁), který je do češtiny běžně překládán jako „polévka *miso*“. V dnešní době je u nás pasta *miso* známá nejspíš jen zákazníkům zdravé výživy, nebo lidem se zájmem o japonskou kuchyni. Přesto nevidím důvod pro výraz *miso* dále překládat. V tomto konkrétním příkladu překládu výrazu *omiocuke* naprosto postačí výraz „polévka *miso*“, jelikož se jedná o pokrm z pasty *miso* a nejdůležitější informace, že se ve skutečnosti jedná o polévku, je v tomto výrazu dána dostatečně najevo. Výraz „polévka *miso*“ není možné v cílovém jazyce dále stylizovat nebo pro něj hledat ještě zdvoilejší nebo knižnější variantu.

Ve výchozím textu se v rámci reálií dále objevila měrná jednotka délky *sun* (寸), kterou v češtině nepoužíváme.

„森の小路を歩きながら、ふと下を見ると、麦が二寸ばかりあちこちに、かたまっで育っている。“ (Dazai, 2005, s. 81)

„Když se cestou po ní najednou podívám pod nohy, vidím všude kolem trsy ječmene, **asi jen šest centimetrů** dlouhé.“

Při řešení překládu cizích měrných jednotek v textu se přikláním k převodu dané hodnoty na jednotku, kterou bude čtenář v cílovém jazyce znát. Je proto důležité překládanou jednotku vyhledat a zjistit, co přesně označuje. Podle výkladového slovníku Kódžien (2013) odpovídá jeden *sun* přibližně do běžného metrického systému třem centimetrům. Ve slovníku je u hesla *sun* také uvedeno, že tato jednotka s sebou nese konotační informaci, která vyjadřuje, že daná délka není dostá ujjící. Z tohoto důvodu jsem výraz *ni sun* přeložila výrazem „asi jen šest centimetrů“.

Dále se ve výchozím textu objevil výraz pro módní klobouk z první poloviny 19. století (De Courtais, 2013, s. 108) a tím byl výraz pro špec *bonnet*.

„この傘には、ボンネット風の帽子が、きつと似合う。“ (Dazai, 2005, s. 80)

„Určitě by se k němu skvěle hodil nějaký velký elegantní špec.“

Bonnet je francouzský výraz pro epici, apku nebo klobouk. V mód je to ale specifický výraz pro epec, neboli klobouk uzavřený zezadu a do široka otevřený v obléjové části. K hlavě býval upevněn velkou stuhou zavázanou pod bradou a celý epec mohl být také bohatě zdobený květinami, perly nebo jinými ozdobami. (De Courtais, 2013, s. 109) Pro japonský výraz *bonnetto*, který je v úryvku obsažen, by se nejvíce hodil ekvivalent „bonnet“. Tento výraz však v češtině sám o sobě není tená i neznalému historie módy nic neřekne, proto by bylo vhodnější označit ho jako „epec bonnet“ (jelikož se nejedná o obyčejný látkový epec, ale zdobený epec, jak jsem popsala výše). Ve výchozím textu je navíc uvedeno *bonnetto fú no bóši* (ボネツト風の帽子), což by bylo nejpřesnější přeložit jako „klobouk ve stylu bonnet“. Tento slovní obrat se ale moc nehodil do překládané povídky a navíc pro japonský výraz *bóši* existuje v češtině hned několik ekvivalentů, jako například „klobouk“, „epice“, „pokrývka hlavy“ (nejobecnější překlad), proto jsem hledala i jiná překladová řešení. Pokud bych se při překladu striktně držela gramatické struktury, mohla bych daný výraz přeložit jako „epcovitý klobouk“, což ale zní dost kostrbatě a neesky. Navíc v této pasáži výchozího textu je šloka velmi elegantně oblečená, sním o příjemném odpoledni stráveném ve francouzské restauraci, a proto by se zde výraz „epcovitý klobouk“ příliš stylisticky nehodil. Dále jsem uvažovala nad výrazem „jaká apka“, ale tento překlad je dost nepřesný a příliš výrazový. Nakonec jsem zvolila variantu „velký elegantní epec“. Tím jsem do překladu zahrнула slovo „epec“, jakožto ekvivalent k z francouzštiny přejatému japonskému výrazu *bonnetto*, a přede mnou vložila vnitřní vysvětlivku, která není příliš blíží vzhled klobouku *bonnet*.

V následující pasáži jsem řešila překlad japonské kulturní reálie, konkrétně písničky, jejíž název jsem přeložila jako „Cizinka Oki i“.

„お掃除しながら、ふと「唐人お吉」を唄う。ちょっとあたりを見廻したような感じ。“ (Dazai, 2005, s. 77)

„A pak se náhle přistihnu, že si zpívám „Cizinku Oki i“. Mám pocit, že bych se měla z trapnosti rozhlédnout kolem sebe.“

Píse „Cizinka Oki i“ odkazuje na slavný tragický příběh ženy jménem Saitó Ki i (斉藤きち), která byla nucena vzdát se své skutečné lásky, aby mohla být společnicí amerického politika Townsenda Harrise. Na konci příběhu Ki i spáchá sebevraždu. Na motivy tohoto příběhu byl poté napsán i román a natočen film. (Nihon rekiši daidžiten, 2007) V Japonsku je tento příběh poměrně dobře známý a školačka se pozastavuje nad tím, že si při uklízení nedomyčky za nezpívá takovou otěpanou píseň. Jedná se totiž o píseň, kterou by si prozpěvovala spíše nějaká postarší žena a ne náctiletá dívka. V prvním překladovém řešení mi napadlo hledat pro originální název písně ekvivalenty v češtině. Jelikož se jedná o píseň rozšířenou spíše mezi staršími osobami, napadly mi lidové písně nebo polky (například česká píseň „Škoda lásky“). Vzápětí jsem tuto možnost zavrhla, protože žádná česká píseň se mi v konečném důsledku nezdála vyhovující. Hlavním sdělením v této pasáži je to, že se školačka cítí trapně, protože se připisuje jako vzdychá a zpívá jako nějaká mnohem starší žena. Na tuto informaci jsem se zaměřila i v cílovém textu. Jak je vidět v ukázce, druhá verze by mohla být přeložena jako „Mám pocit, že bych se měla kolem sebe rozhlédnout.“ Hlavní protagonistka, která neví, co je „Cizinka Oki i“ za píseň, by však z tohoto překladu nemuselo dojít, že se školačka rozhlíží a doufá, že tam nikoho nespátí (jinak by jí bylo trapně). Proto jsem do cílového překladu navíc přidala „z trapnosti“, aby nebyl opomenut důležitý kontext.

Píseň „Cizinka Oki i“ nebyla jediným hudebním odkazem, který se v povídce objevil. V části, kdy hlavní protagonistka sedí ve francouzské restauraci, začne najednou znít *Valse de Roses* od Ernsta Köhlera.

„急に音楽、薔薇のワルツ。“ (Dazai, 2005, s. 81)

„Najednou spustí hudba, Valčík rží.“

Ve výchozím textu je název tohoto hudebního díla přeložen do japonštiny, proto je uveden jako *Bara no warucu*. Tato skladba je v češtině běžně uváděna pod názvem „Valčík rží“, proto jej zde překládám stejně. V překladovém řešení jsem také uvažovala nad variantou „Köhler v Valčík rží“, ale jelikož se jedná o klasickou hudbu a ani Dazai neměl tendenci v této povídce nijak zdůrazňovat,

že se jedná o skladbu od Ernsta Köhlera, rozhodla jsem se od tohoto ešení upustit.

Poslední reálií z výchozího textu, která se netýká japonské kultury, je zmínka o pohádce od Hanse Christiana Andersena, v japonštin *Ma iuri no musume-san* (マッチ売りの娘さん). Při překladovém ešení jsem postupovala obdobně jako u *Vališky*, jelikož pro název této pohádky v češtině existuje vhodný ekvivalent. Nebyla jsem si jistá, pod jakým názvem je tato pohádka známá v češtině. Vyhledala jsem proto různé do češtiny přeložené výběry Andersenových pohádek a zjistila, jak je název této pohádky běžně překládán do češtiny. V tabulce 1 uvádím dohledané české názvy konkrétní Andersenovy pohádky.

eský název pohádky	Název publikace	Překladatel	Nakladatelství, rok vydání
<i>Dívátka se sirkami</i>	<i>Pohádky Hanse Christiana Andersena</i>	František Frohlich	Readers Digest, 2005
<i>Dívátka se sirkami</i>	<i>Andersenovy pohádky (II. díl)</i>	Jaroslav Vrchlický	Šolc a Šimáček, 1902
<i>Holícíka se zápalkami</i>	<i>Nejkrásnější pohádky</i>	Vladimír Hulpach	Svojka, 2009

Tabulka 1: Porovnání překlad názvu pohádky od Hanse Christiana Andersena.

Jak lze vidět v tabulce 1, v českých překladech Andersenových pohádek jsou využívány dvě varianty, a to *Dívátka se sirkami* a *Holícíka se zápalkami*. V konečném důsledku jsem se rozhodla pro překlad „dívátka se sirkami“, jelikož byl častěji a déle používán¹².

¹² První dohledatelná publikace byla vydána v roce 1902 a v této je název pohádky přeložen jako *Dívátka se sirkami*.

„自分が、みじめで可愛想。マッチ売の娘さん。“ (Dazai, 2005, s. 81)

„Cítím se uboze a politováníhodn . Asi jako **d v átka se sirkami**.“

V této ukázce se škola ka jen p ipodob uje k postav d v átka se sirkami, nemluví o pohádce samotné, proto jsem se rozhodla p i p ekládání neza ínat velkým písmenem. Celý název pohádky zde tvo í jednu samostatnou v tu, pokud bych v této situaci cht la zachovat syntax výchozího textu, je nutné tyto jednotliv stojící v ty významov propojit. Proto jsem p ed název pohádky vložila *asi jako*, ímž jsem vyjád ila p ipodobn ní, které m la hlavní protagonistka povídky na mysli.

Dále bych ráda uvedla ást textu, ve kterém hlavní protagonistka ozna uje jednu a tu samou v c dv ma výrazy.

„このアンブレラは、お母さんが、昔、娘さん時代に使ったものの。面白い傘を見つけて、私は、少し得意。こんな傘を持って、パリの下町を歩きたい。きっと、いまの戦争が終わった頃、こんな、夢を持ったような古風のアンブレラが流行するだろう。“ (Dazai, 2005, s. 80)

„Je to **paraple**, které maminka používala, když byla ješt dívkou. Jsem to ale šikulka, že jsem objevila takový zajímavý **deštník**. Cht la bych se **s ním** procházet pa ížskými ulicemi. Jsem si jistá, že až tahle válka skon í, tak budou takováto snová retro **paraplí ka** zase v kurzu.“

Jak lze vid t v úryvku, bylo pot eba od sebe lexikáln odlišit dva japonské synonymní výrazy pro deštník, *anburera* (アンブレラ) a *kasa* (傘). Nebylo mi jasné, pro škola ka používá dva r zné výrazy, i když mluví o jednom a tom samém deštníku, ale i p esto jsem se rozhodla také použít dv synonymní slova. Výraz *kasa* pat í mezi p vodní japonská slova a je považováno za ustálený výraz pro deštník. Necht la jsem tuto informaci m nit a výraz *kasa* jsem proto p eložila jako „deštník“. Výraz *anburera* je oproti výrazu *kasa* považován za

cizí slovo přejaté z anglického slova *umbrella*. V češtině neexistuje výraz pro deštník, který by byl přejatý z angličtiny, proto jsem se rozhodla připsat výskytu výrazu *anburera*, používat české synonymum pro deštník a tím je výraz „paraple“.

Jako poslední příklad příkladu na lexikální úrovni bych ráda komentovala příklad výroku ve výchozím textu, který velmi silně připomíná reálnou situaci v češtině.

„朝は健康だなんて、あれは嘘。“ (Dazai, 2005, s. 74)

„Takové tyhle případy, že **ranní ptáček dává do oka**, jsou jen samé lži.“

Jak lze vidět v ukázce, autor výrok *asa wa kenkó da* (朝は健康だ) neuvádí v uvozovkách, pouze za něj připojí partikuli *nante* (なんて, „něco jako (příklad)“). Tato partikule v tomto konkrétním případě tená i naznačuje, že se jedná o výrok, reálnou situaci, které hlavní protagonistka nejspíš slyší poměrně často. Je dokonce možné, že v životě má averzi. Při hledání ve výkladových slovnících a na internetu jsem ale nenašla zmínky o tom, že by se tento výrok považoval za japonské přísloví, tzv. *kotowaza* (ことわざ), proto jsem tedy začala zvažovat, jestli jej vůbec jako přísloví překládat. *Asa wa kenkó da* by se dalo v češtině přeložit jako „rána jsou zdravá“, volnější příklad se zapojením významu tohoto přísloví by byl „brzké vstávání je přece zdravé“. Jak jsem již zmínila v podkapitole 2.1, volnější příklad se příliš nehodí používat při překládání umělého textu. Tento fakt jsem si zde jen potvrdila, proto jsem jako první variantu příkladového řešení použila „brzké vstávání je přece zdravé“. Když jsem se ale zamyslela nad funkcí výroku *asa wa kenkó da* ve výchozím textu, zdálo se mi toto příkladové řešení poněkud fádňivé. Doopravdy totiž připomíná něco, co školačka křivkuje, jelikož to slyší poměrně často a navíc to podle ní ani není pravda. Proto jsem se v konečném důsledku rozhodla tento výrok z výchozího textu přeložit jako velmi časté české reálné, které se týká brzkého rána, a tím je: „ranní ptáček dává do oka“. Moc dobře si uvědomuji, že překládaný výrok není japonským příslovím, ale i přesto na tená i naznačuje, že připomíná stejným dojmem, proto jsem se zde rozhodla udělat výjimku.

Dále se již nebudu zabývat p ekladatelskými postupy aplikovatelnými p i p ekladu reálií a p ejdou k nejobsáhlejší ásti p ekladu na lexikální úrovni, kterou je p eklad onomatopoických a mimetických slov. Této ásti své práce chci v novat zvýšenou pozornost z toho d vodu, že zvukomalebná slova plní významnou roli ve výchozím textu. Dokreslují totiž náladu a myšlenkové pochody hlavní protagonistky, což považuji za jádro sd lení celé povídky.

4.1.3 Onomatopoická a mimetická slova

V této ásti komentá e se zam ím na problematickou kategorii p i p ekládání z japonštiny, konkrétn na p eklad zvukov -symbolických slov neboli onomatopoických a mimetických slov. V japonštin tvo í tento typ jazykových prost edk d ležitou kategorii, ale v jiných jazycích, jako nap íklad v eštin , už tolik b žné nejsou. Nejprve stru n vysv tlím, co to jsou onomatopoická a mimetická slova, jak se používají a do jakých kategorií se d lí. Následn uvedu konkrétní problematická místa ve výchozím textu a zvolená p ekladová ešení.

D vodem, pro jsou onomatopoická a mimetická slova v japonštin tak rozší ená je to, že jsou neoddlitelnou sou ástí komunikace mezi lidmi každého v ku. V mnoha evropských zemích jsou tato slova považována za d tskou mluvu (citoslovce typu „buch buch“, „haf haf“ apod.), a proto se jim dosp lí mluví ve v tšin p ípad rad ji vyhýbají. V Japonsku tomu tak není. Onomatopoická a mimetická slova lze zaslechnout v b žné konverzaci, v médiích, v literatu e nebo také nap íklad v mluvených projevech. Jediné místo, kde je nelze najít, je v oficiálních dokumentech. (Bartashova a Sichinskiy, 2014, s. 222)

Dalším d vodem je to, že japonština je z pohledu variace sloves pom rn chudý jazyk. Zkrátka nemá tak širokou škálu sloves, které by dokázaly vyjád it r zné nuance. (Inose, 2008, s. 101) Nap íklad v eštin máme slovesa jako: „chodit“, „procházet se“, „šourat se“, „loudat se“, „kulhat“, „motat se“, „chvátat“, atd. V japonštin nelze tyto r zné typy ch ze vyjád it jedním slovesem (p ípadn slovesem a zvrtným slovesem, viz. vý et). Vždy je t eba rozší it význam t chto sloves pomocí p íslovce, nej ast ji v podob onomatopoických a mimetických slov.

Práv tento rozdíl výskytu zvukomalebných a mimetických slov mezi japonštinou a češtinou je důležitý, protože v japonštině je důležitá pozornost. Hlavní je důležitá, aby v překladu nedošlo k posunutí významu. Tento typ lexika v japonštině nejprve plní funkci příslovce, a proto je v češtině do jiného jazyka vhodné překládat jej také jako příslovce. (Refsing a Lundquist, 2009, s. 124). Problémem však je, že jedno české příslovce může mít v japonštině podle situace hned několik ekvivalentů. Proto se překladatel může často setkat s tím, že několik zvukomalebných slov překládá podobně a tímto se z textu ztratí nuance, které chtěl autor vyjádřit. Najít vhodný ekvivalent je mnohdy velmi obtížné. Problém může nastat, pokud si překladatel dá záležet a snaží se ve svém překladu výchozího textu nahradit co nejvíce japonských onomatopoických a mimetických slov podobně pomocí zvukomalebných slov cílového jazyka. Výsledný text může v češtině, kde není tento typ lexika tak běžný, znít proto méně expresivně až dřešně. (Bartashova a Sichinskiy, 2014, s. 223)

Tento typ jazykových prostředků se zapisuje výhradně jen slabíky abecedami hiraganou a katakanou. Zápis hiraganou je považován za běžné sdělení bez jakékoliv expresivity. Pokud je ale onomatopoické nebo mimetické slovo zapsáno v katakaně, sdělení je pak mnohem více úderné a nádechově může dokonce působit i napíklým hlasitím. Toto použití katakany ale nemá stanovená pravidla, proto se znovu jedná o individuální volbu konkrétního mluvčího. (Inose, 2008, s. 101)

Japonský výkladový slovník Kódžien (2013) definuje onomatopoická a mimetická slova následujícím způsobem.

Giseigo (擬声語) – slova vyjadřující hlasy lidí a zvířat. Například *kjá kjá* (きゃあきゃあ, . . . „ještěl ženský hlas“, „hlasitý smích“ nebo „ev“) nebo *wan wan* (わんわん, . . . „haf haf“).

Giongo (擬音語) – slova vyjadřující skutečné nebo pomyslné zvuky jako například *sara sara* (さらさら, . . . „pomalu plynout, jako potek“; „pomyslný zvuk, který vydávají jemné a lesklé vlasy, když

je s nimi zat eseno“), zá zá (ざあざあ, . „zvuk ostrého dešt“, „lije jako z konve“)

Gitaigo (擬態語) – slova, která vyjad ují stavy nebo innosti, které nejsou založené na zvukových vjemech, místo toho vycházejí z vizuálních, hmatových, emocionálních vjem atd. Nap íklad *nija nija* (にやにや, . „pošklebovat se“, „smát se ironicky“), *furafura* (ふらふら, . „cítit nevolnost“, „potácet se“) nebo *juttari* (ゆったり, . „cítit se odpo inut“, „relaxovat“).

Podle výše zmín ěného lze pak tyto t i kategorie zredukovat do dvou, a to na *giongo* a *gitaigo*, jelikož *giongo* zahrnuje všechny skute né zvuky, tudíž zast ešuje také kategorii *giseigo*, která ozna uje pouze znázor ování zvuk lidí a zví at. Podle Inose (2008, s. 98) se pak jazykové prost edky *giseigo* a *giongo* souhrnn nazývají onomatopoická slova a *gitaigo* mimetická slova.

Jak jsem již zmínila, nej ast ji se onomatopoická a mimetická slova v japonštin používají jako p íslovce. Dále se mohou ve v t zapojovat jako adjektiva, citoslovce nebo slovesa. Do cílového jazyka se pak p evádí r znými zp soby, nap íklad pomocí p íslovcí, adjektiv, sloves, podstatných jmen, idiom , citoslovcí, nebo jsou úpln vynechána. (tamtéž, 2008, s. 99)

P i svém p ekladu onomatopoických a mimetických slov jsem se rozhodla zbyte n nep idávat expresivní zabarvení do jednoduchého sd lení, které je využíváno v celé p ekládané povídce. Protože je tato ást lexika pro japonštinu p irozená, stejn tak musí p sobit i na eského tená e. P i p ekladu t chto slov se proto budu snažit vyjád it r znými zp soby (stylisticky, gramaticky, p irovnáním, apod) všechny informace v nich zahrnuté, abych dosáhla co nejv tší vyváženosti mezi výchozím a cílovým textem. V následujícím p ekladatelském komentá i rozd lím jednotlivá p ekladatelská ešení na kategorie dle zp sobu p ekladu t chto zvukomalebných slov.

V p ekládané povídce lze najít pom rn hodn zvukomalebných slov, jelikož vnit ní monolog mladé škola ky nerušen plyne jako b žná mluva. Dazai využil všech možných jazykových prost edk , aby byl charakter škola ky co

nejp esv d iv jší. N která zvukomalebná slova se v povídce objevují na více místech, proto uvedu všechny p íklady, kdy jedno slovo bude mít na r zných místech r zná p ekladová ešení. Pokud nebude uvedeno jinak, význam jednotlivých onomatopoických a mimetických slov je erpán z výkladového slovníku *Gendai giongo gitaigo jóhó džiten* (2002, . *Slovník sou asných onomatopoických a mimetických slov*).

Všechna onomatopoická a mimetická slova obsažená ve výchozím textu jsem sepsala do p ehledné tabulky obsažené v p íloze . 3. Tato slova jsou o íslovaná podle po adí, ve kterém se ve výchozím textu vyskytly. Další výskyty jednoho výrazu v textu jsou následn ázeny pod sebe.

Nejprve se zam ím na nej ast jší p ekladové ešení p í p ekladu onomatopoických a mimetických slov a tím je p eklad pomocí p íslovce. Jako první zmíním r zná p ekladová ešení p í p ekladu mimetického slova *džitto* (じつと, . „stav, kdy se lov k soust edí a nehýbe se“).

„じつと、しゃがんで隠れていて“ (Dazai, 2005, s. 74)

„**nehybn** se kr ím a ukrývám“

Podle výše zmín né významové definice slova *džitto*, jsem v tomto úryvku navrhla hned n kolik p ekladových ešení, jako nap . „strnule“, „nehybn “, „nehnut “. Celý úryvek popisuje situaci, kdy se škola ka schovává p ed Deko ve sk íni na futony. Prostor v takové sk íni nebývá p íliš velký, navíc bývá horizontáln rozd len na dv ásti. Tím, že slovo *džitto* stojí ve vedlejší v t , vnímala jsem jej expresivn ji, jako by na n j byl kladen v tší d raz. V eštin bohužel neexistuje podobn úderný ekvivalent, abych p eklad slova *džitto* mohla také nechat ve vedlejší v t , proto jsem jej v p ekladu p ípojila k významu slovesa *šagamu* (しゃがむ, . „kr ít se“, „d ep t“). Zvažovala jsem dv varianty, a to „strnule se kr ít“ nebo „nehybn se kr ít“. V kone ném d sledku jsem vy adila slovní spojení „d ep t strnule“ z toho d vodu, že p íslovce „strnule“ s sebou nese spíše negativní konotace. Oproti tomu p íslovce „nehybn “ je spíš neutrální.

„じっと自分の目を見ていると“ (Dazai, 2005, s. 76)

„Když se do nich **up en** dívám“ (do o í, pozn. p ekl.)

V této pasáži slovo *džitto* už nestojí ve vedlejší v t a jasn plní funkci p íslovce a nepovažuji za nutné p ekládat jej jinak než jako p íslovce. Tento úryvek popisuje scénu, kdy se škola ka dívá na svoje o i a snaží se na nich najít n co zajímavého. V tomto p ípad slovo *džitto* nenazna uje nehybnost celého t la, ale ozna uje spíš soust ed ný pohled, který m že trvat n kolik sekund. Proto se pro tuto situaci nehodí p eklad slova *džitto* jako „nehnut“, „nehybn“ apod., ale využila jsem v eštin již existujícího slovního spojení, které je úplným ekvivalentem japonského slovního spojení *džitto miru*, a tím je „up en se dívat“.

Dalším pom rn hojn užívaným mimetickým slovem bylo slovo *sotto* (そつと, . „opatrné, pokojné provedení innosti, za ú elem vyvarování se n eho negativního).

„そいつをそつとあけてみて“ (Dazai, 2005, s. 74)

„zkusím ji **opatr n** pootev ít“

Tato ukázka pochází z pasáže, kdy hlavní protagonistka otevírá jednu krabici za druhou (jako matřjošky) a kone n otevírá nejmenší krabi ku, v té, jak doufá, kone n najde n co jiného než další ješt menší krabi ku. *Gitaigo sotto* v tomto p ípad vystihuje popisovanou situaci, kdy je škola ka zv davá, co v krabi ce je. Doufá, že se už nachází na konci otvírání jedné krabice za druhou, dokonce je i možné, že by na ni z poslední krabi ky mohlo n co vysko it. V prvním p ekladovém ešení jsem zvažovala variantu „opatr n otev ít“. Po kone ném zvážení jsem se rozhodla, že toto slovní spojení zm ním na „opatr n pootev ít“. Zm na slovesa z „otev ít“ na „pootev ít“ zde vyhovuje a podá tená i v rn jší obraz popisované situace.

„誰かが、そつと私の肩を叩く“ (Dazai, 2005, s. 81)

„a v tom by mi n kdo **lehce** poklepal na rameno“

Tato ukázka se ve výchozím textu nachází v pasáži, kde hlavní protagonistka sní o tom, jak sedí u stolu pařížské restaurace a někdo jí poklepe na rameno. I v této situaci by se dalo použít prokládavé řešení „opatrně“, ale nakonec jsem zvolila slovo „lehce“ z toho důvodu, že se dle mého názoru lépe hodí do dané situace.

„そっと残して置きたい“ (Dazai, 2005, s. 81)

„jiné zase **jen tak** nechat na místě“

V této pasáži školačka při vytrhávání plevelů ze zahrady přemýšlí, pro lidi odlišují plevel a jiné traviny, pro sebe nám říká které traviny zdají hezčí než ty druhé a jen tak je tam necháme růst. V tomto případě se *gitaigo sotto* pojí na složený tvar slovesa *nokošite oku* (残して置く, „zanechat být“, „nechat (tam)“). Vyjadřuje tedy stav, kdy se školačka rozhodla jednat nepozorovaně a plevel tam zanechat. Z tohoto důvodu zde prokládám výraz *sotto* jako „jen tak“, z čehož vyplývá, že se školačka rozhodla si toho plevelu nevšimnout a nechat jej tam.

Dalším v povídce často používaným mimetickým slovem bylo slovo *futo* (ふと), které označuje stav náhlosti a nečekanosti. Často je používáno ve smyslu, když si člověk najednou uvědomí anebo si najednou na něco vzpomene. (Kódžien, 2013)

„ふと、自分も、そんな歩きかたしているのに気がついた。〃

“ (Dazai, 2005, s. 75)

„a pak si **najednou** uvědomíte, že chodíte také tak.“

„ふと下を見る“ (Dazai, 2005, s. 81)

„**najednou** [se] podívám pod nohy“

„ふと手を見た“ (Dazai, 2005, s. 79)

„**najednou** jsem se zadívala na svoje ruce“

Jak lze vidět na předchozích těchto ukázkách, výraz *futo* byl použit pro popis situace, kdy školačka zničehonic přeskakovala z jedné myšlenky na druhou.

V tomto výrazu je cítit rychlost a náhlost a proto se mi pro jeho přeložení zdál nejvhodnější výraz „najednou“. Ve všech těchto případech jsem výraz *futo* přeložila jako příslovce bez jakýchkoliv potíží. V jednom případě jsem ale k příslovci v češtině musela přidat sloveso, které nebylo ve výchozím textu vyjádřeno, aby v cílovém textu nedošlo k opomenutí důležitého kontextu.

„ふと「唐人お吉」を唄う。“ (Dazai, 2005, s. 77)

„A pak **se náhle přistihnu**, že zpívám „Cizinku Oki i“.“

V této ukázce je zobrazená kompletní věta, která je krátká a velmi úderná. V předchozích příkladech byl výraz *futo* napojen na sloveso *miru* (見る, „dívat se“) nebo *ki ga cuku* (気がつく, „uv domít si“, „všimnout si“) a příkladem výrazem „najednou“ zcela stačila. V tomto případě ale výraz *futo* významově nekoresponduje se slovesem *utau* (唄う). Tentokrát se totiž hlavní protagonistka podivuje nad tím, že si najednou podivně začala zpívat písničku, kterou by si obyčejná dívka v jejím věku nejspíš sama od sebe jen tak nezpívala. Proto by pro slovní spojení *futo utau* v japonštině bylo české slovní spojení „najednou jsem si zpívala“ z hlediska obsahu sdělení nedostačující. Nakonec jsem se rozhodla, že zde vložím vnitřní vysvětlivku v podobě slovesa „přistihnout se“, díky níž muž nebude v cílovém textu vynechána žádná důležité informace.

Dalším *gitaigem*, které bych zde ráda zmínila je *pokan to* (ポカンと), které popisuje stav, kdy má člověk dokořán otevřená ústa a na chvíli přestane vnímat okolní svět. Tento výraz se v příkládaném textu vyskytl hned několikrát, jelikož poměrně přesně vystihuje typické chování náctileté dívky, která stále kolem sebe přemýšlí a dívá se přitom do prázdna. Níže uvádím různé výskyty použití *pokan to* ve výchozím textu a má příkladová řešení k nim.

„ポカンとしているだけ“ (Dazai, 2005, s. 75)

„na tváři jen **nepřítomný pohled**“

„ポカンとしているうちに“ (Dazai, 2005, s. 80)

„a když se pak **zasnám**“

V obou uvedených příkladech byl výraz *pokan to* použit ve významu „zamyšlený výraz“. Nejednalo se tedy o moment překvapení a následného zamyšlení, aby bylo nutné do příkladu zahrnout fakt, že má škola ka otevřená ústa. V obou těchto případech byla škola ka zamyšlená a lidové eno zírala do prázdna. V prvním uvedeném příkladu je výraz *pokan to* přeložen opisně jako „nepřítomný pohled na tvář“ z toho důvodu, že bylo potřeba do cílového textu stylisticky zlenit popis stavu, v jakém se škola ka právě nachází. Ve druhém případě je výraz přeložen pomocí slovesa „zasnít se“, jelikož i ve výchozím textu je připojen na sloveso *suru* (する) a v tomto případě zní příkladové řešení v cílovém textu přirozeně.

Při příkladu zvukomalebných slov bylo řešení příkladem pomocí příslovcí skutečně velmi dobré. Ráda bych ještě zmínila poslední zajímavou kategorii a tou je použití onomatopoeických a mimetických slov ve spojení s označením různých částí těla.

„パチッと眼がさめるなんて“ (Dazai, 2005, s. 74)

„při probuzení **rázn** otevře o i“

Gitaigo pa itto (パチッと) má několik významů, v případě zmíněné ukázky je ale v přímém spojení s podstatným jménem *me* (眼, „oči“) a je použito ve významu: „najednou / zničehonic / rázem otevřít oči dokola“ (Džíniasu waeidžiten, 2013). Ve svém příkladatelském řešení jsem hledala ekvivalentní výraz v češtině, který by stejně výstižně dokázal popsat pohyb rychle se otevírajících očí. Nejprve jsem zvažovala přeložit tento idiom pomocí českého sousloví: „oči se rozsvítí jako baterky“. Toto přirovnání se zde ale příliš nehodí hlavně z toho důvodu, že se jedná o probuzení ráno a v češtině se fráze „mít oči jako baterky“ používá hlavně v noci, když člověk nemůže usnout. Po zamyšlení nad významem tohoto mimetického slova mi napadlo řešení přirovnáním „probudit se jako když luskně“. Musela jsem jej však zavrhnout, protože se z něj vytrácí zaměření na svižný pohyb očí, o který se zde jedná.

Nakonec jsem se v p ekladovém ešení musela znovu uchýlit k p ekladovému ešení pomocí p íslovce a daný výraz jsem p eložila jako „rázn otev ít o í“.

„両方の脚が、くたくたに疲れて“ (Dazai, 2005, s. 74)

„ob nohy naprosto vy erpané“

V tomto p ípad má mimetické slovo *kuta kuta* (くたくた) n kolik r zných význam , ale pro tento p eklad je nejd ležit jší spojení se slovesem *cukareru* (疲れる, . „být unavený“, „být vy erpaný“), které je uvedeno v ukázce. (Kódžien, 2013) Je jím ozna ován stav naprostého vy erpání, kdy už lov k „nem že dál“, „nedokáže vyvinout ani nejmenší sílu“. (Gendai giongo gitaigo jóhó džiten, 2002, s. 107) V ukázce je použito sloveso *cukareru*, což vyjad uje, že má škola ka unavené nohy a *gitaigo kuta kuta* pak plní roli intenzifikátoru. Pokud by se jednalo o celkovou únavu, dalo by se použít pom rn ásté eské p irovnání „unavený jako kot “. Jelikož se zde ale bavíme o únav dolních kon etin, nejde toto p ekladatelské ešení aplikovat. Nedokázala jsem zde vymyslet žádné kreativní p irovnání a výraz *kuta kuta* jsem p eložila podle jeho funkce intenzifikátoru výrazem „naprosto“.

„顔が、少しぼやけて、しっとり見える“ (Dazai, 2005, s. 75)

„moje tvá vypadá trochu rozmazan a leskle“

Posledním mimetickým slovem, týkající se ozna ení ásti t la, bylo slovo *šittori* (しっとり), které ozna uje stav, kdy voda nebo jiná tekutina trochu prosakuje na povrch. V této ásti textu škola ka popisuje, jak vidí sv j obli ej, když se na sebe ráno po probuzení podívá do zrcadla a ještě nemá nasazené brýle. Jelikož má podle slovníku toto mimetické slovo kladné i záporné konotace, je t žké ur ít, zda si škola ka lichotí nebo sv j vzhled naopak shazuje. Výrazem *šittori mieru* by totiž mohla popisovat sv j obli ej jako „sv ží“, nebo naopak že se její obli ej „leskne potem“. V jednom i druhém p ípad by se ale její obli ej leskl, a už díky vod nebo kv li potu na povrchu pokožky. Proto jsem výraz *šittori mieru* p eložila výrazem „vypadá leskle“. V tomto p ekladatelském ešení pak záleží na tená i, jestli bude výraz „leskle“ považovat za negativní anebo naopak za

pozitivní obraz, stejně tak jak by si to mohl obma smry vyložit i japonský tená .

Dále se již nebudu zabývat onomatopoickými a mimetickými slovy, která byla ve výchozím textu použita jako p íslovce, ale zam ím se na použití tohoto typu lexika ve funkci slovesa. Zvukomalebnými slovy ve funkci slovesa je zde myšleno napojení slovesa *suru* (する、 . „d lat“) na p íslušný výraz.

Jako první bych se v této kategorii ráda zmínila o *gitaigu uki uki suru* (浮き浮きする). P í vyhledání ve výkladovém slovníku jsem zjistila, že se jedná o *gitaigo*, které je synonymem k jinému mimetickému výrazu a tím je *waku waku suru* (わくわくする、 . „t šit se“, „být nadšený“).

„なんだか少し浮き浮きして来た“ (Dazai, 2005, s. 76)

„a to m í tak trochu **nabudilo**“

Výraz *uki uki suru* v eštin ě znamená „být nadšený (na n co)“ nebo také „radovat se (z n jaké nadcházející události)“. V této ásti textu je škola ka š astná, když si uv domí, že už bude kv ten. V p ekladovém ešení jsem p emýšlela nad variantami „zaradovala jsem se“ nebo „za ala jsem se t šit“. V rámci p ekladu samotného výrazu by vyhovovaly ob varianty, ale ve vztahu k celku p ekladu jsem je ob musela zavrhnout. Nakonec jsem zvolila variantu „nabudit“. D vodem bylo, že až dosud byla škola ka skleslá a sebekritická, ale fakt, že již brzy p ijde kv ten (krásný m síc nesoucí s sebou v tšinou jen pozitivní konotace) ji rozradostnil a ona získala novou energii.

Poslední mimetické slovo, které bylo použito i p eloženo jako sloveso je *kakka suru* (かっかする、 . „pálit“, „ho et“). Toto mimetické spojení m ěže být použito ve smyslu, že n co za alo pálit, být horké anebo se také používá jako idiom ve smyslu „roz ílit se“ (obrazn ě eno celý „zrudnout vzteky“). V mém p ekladovém ešení jsem uvažovala nad tím, která z t chto variant bude pro cílový text nejvhodn ější.

„からだは、カッカして来るし、泣きそうになってしまった
“ (Dazai, 2005, s. 82)

„Celá jen **ho ím** a mám na krají ku“

Na ukázce lze vidět, že by teoreticky mohly vyhovovat obě dvě varianty. Výraz *kakka suru* sám o sobě nese význam „hořet“, ale nachází se v kolokaci s výrazem *karada wa* (からだは, „telo“) stojícím před ním, ačli je třeba zvážit jiné příkladové varianty. V této části textu škola ka přechází několikrát na cestě na vlak. Dělníci na ni pokřikují, což škola ku uvádí do rozpaků. Jelikož se škola ka v této části snaží popsat své pocity, *kakka šite kuru* by se zde dalo pochopit jako „tváře se mi zalily krví“ neboli „ervenala jsem se“. V mnoha případech když člověk cítí rozpaky a za ně se ervenat, cítí souasně i teplo ve tváři a v ústech v těchto rozpacích člověk je, tím větší teplo pociťuje. V rámci celku lze však postehnout, že se mimetické spojení *kakka suru* pojí s výrazem *karada wa*, takže se nejedná o pocit rozpaků vycházejících jen z ervenání tváře, škola ka zde cítí rozpaky po celém těle. Kvůli tomuto faktu nelze výraz *kakka suru* přeložit jako „ervenat se“ ale ani jako „celá jsem zrudla“, jelikož v češtině chybí konotativní informace o teple. Ze všech zmíněných důvodů jsem nakonec zvolila příkladové řešení „celá jen hořím“. Jedná se totiž o rozpaky, což lze jednoznačně poznat přičtením daného úseku textu až do konce.

Jako poslední příklad příkladu mimetického slova ve formě slovesa uvedu *suku suku* (すくすく, vyjadřuje stav, když člověk, zvíře nebo rostlina rapidně vyrostou, zvětší svůj vzrůst). V tomto příkladovém řešení jsem se nakonec musela uchýlit ke kombinované variantě příkladu, konkrétně k příkladu pomocí slovesa doplněného adverbiem.

„麦が、きょうのように、すくすくしていた“ (Dazai, 2005, s. 81)

„je men tam **rostl zdrav** jako dnes“

V této ukázce je mimetické slovo *suku suku* v kombinaci se slovesem *suru* použito ve formě slovesa, ale při hledání ve výkladových slovnících jsem toto použití nenašla, jelikož v dnešní době se výraz *suku suku* používá jako příslovce. Jediná slovesa, ke kterým se ve většině případů významově pojí jsou *nobiru*

(伸びる, . „vyr st (nap . rostlina)“) nebo *sodacu* (育つ, . „vyr st“, „dosp t“), p i emž v obou p ípadech výraz *suku suku* pouze popisuje zp sob, jakým rostlina, zví e nebo lov k vyrostli. Pokud v eštin popisujeme r st pomocí slovesa, lze použít mnohé výrazy jako nap íklad „vytáhnout se“, „vyr st“, „dor st“ nebo „dosp t“. Výraz *suku suku* zde plní roli intenzifikátoru a popisuje zp sob, jakým lov k, zví e nebo rostlina vyrostli. Pro *suku suku suru* by byl nejvhodn jším ekvivalentem eský výraz „vytáhnout se“, ten ovšem nezapadá do textu, jelikož škola ka popisuje r st je mene a ne r st lov ka. U rostlin je pro tento význam nejvhodn jší použít výraz „r st“ nebo „rašit“. Výraz „rašit“ je pon kud knižní a do textu by díky tomu hezky zapadal, ale jeho význam by pro japonský výraz *suku suku suru* nebyl úpln kompletní. Z t chto d vod jsem pro sv j p eklad zvolila pouze sloveso „r st“ a doplnila jeho význam odpovídajícím adverbium, které jsem ur ila na základ významové definice ve výkladovém slovníku. Ta dodává, že výraz *suku suku suru* s sebou nese konota ní informaci popisující rostoucí subjekt, jako by išel zdravím a silou.

Nyní se zmíním o mén astých p ípadech využití onomatopoických a mimetických slov ve výchozím textu. V rámci jednoho odstavce p ekládaného textu se nap íklad dvakrát objevilo jedno mimetické slovo, navíc druhý výskyt tohoto slova odkazoval na jeho první výskyt na za átku odstavce. Z tohoto dvodu bylo zprvu složité ur it jeho význam, jelikož jsem si toto odkázání jednoho výrazu na druhý neuv domila napoprvé. Jednalo se zde o p ípad, kdy bylo nutné konzultovat význam výrazu s rodilými mluv ími.

„目が、テーブルのすみに行ってコトンと停まって動かない。
 (...) そしたら、これからさき、何年かたって、お湯にはいつ
 たとき、この、いまの何げなく、手を見た事を、そして見なが
 ら、コトンと感じたことをきつと思い出すに違いない、と思っ
 てしまった。“ (Dazai, 2005, s. 78 a 79)

„O i mi sklouzávají na roh stolu a rázem se tam zastaví. (...) Vtom jsem si uv domila, že v budoucnu, možná za n kolik let, mezitím jak

budu zase sedět ve vaně a jen tak se dívat na své ruce, bezpochyby si vzpomenu na ten stejný pocit, který jsem už tolikrát zažila.“

Výraz *koton to* (コトんと) je v základním významu kategorizován jako *giongo* a znázorňuje zvuk malého/lehkého ale tvrdého předmětu (např. špendlík), který spadne na zem. (Kódžien, 2013) Ve výchozím textu výraz *koton to* nevyjadřuje zvuk, ale spíše pohyb objektu směrem dolů a jejich následné zastavení se, stejně jako když se padající předmět nakonec zastaví na podlaze. Škola-ka v této části textu popisuje jev známý pod pojmem *déjà vu*, kdy si v daném okamžiku uvědomí, že stejnou situaci zažila již zažila a nejspíš ji zažije znovu i v budoucnu. Výraz *koton to* přitom vyjadřuje právě ten okamžik uvědomění. Při překladovém řešení jsem se zabývala tím, zda jej v cílovém textu přeložím pomocí označení zvuku anebo popisu stavu. Spojením výrazu *koton to* a významu uvědomění si jakési pravdy mě v češtině napadlo použít výrazy „cvak“ nebo „blik“. Tyto výrazy by simulovaly náhlost s jakou do školy jiný myslivatel přichází představa neustálého opakování různých věcí v životě. V tomto kontextu se v češtině používá idiom „rozsvítilo se jí (v hlavě)“. Ani jedna z variant se mi nezdála stylisticky vhodná do cílového textu a proto jsem hledala jiné alternativy, u kterých jsem se zaměřila spíše na pohyb, který výraz *koton to* vyjadřuje. Následně jsem tento výraz přeložila pomocí adverbia jako „rázem“, jelikož dostatečně vyjadřuje dynamiku popisovaného okamžiku.

V celém textu se vyskytuje jeden jediný případ použití *giseiga*, neboli znázornění skutečného hlasu, a tím byl výraz *joišo* (よいしょ).

„蒲団を持ち上げるとき、よいしょ、と掛声して、はっと思つた。“ (Dazai, 2005, s. 75)

„Když ho [futon] zvedám: **ufff**, vydechnu si nahlas, a v tom se zarazím.“

Podle výkladového slovníku Kódžien (2013) se výraz *joišo* používá při zvedání těžkého předmětu a člověk jej vysloví v okamžiku, kdy využívá síly. Tento výraz je ale zároveň považován za neelegantní slovo, které používají spíše starší lidé. Zároveň ve výše zmíněném úryvku škola-ka vzdychá, když ze země zvedá

futon, který rozhodně není těžký natolik, aby si u jeho zvedání musela oddechovat. Nicméně škola ka povzdech *joišo* použije a je nutné pro něj najít český ekvivalent. V češtině sice existují citoslovce, které jsou často používány například v ekkladu *giseiga*, ale neexistuje zde mnoho variant a to z toho důvodu že čeština nemá tak širokou škálu onomatopoických a mimetických slov jako japonština. *Joišo* jsem zde nakonec přeložila českým výrazem „ufff“, který se v češtině používá jako výraz pro oddechnutí si od těžké práce nebo jednoduché vydechnutí od cokoliv těžkého nebo fyzicky nepřijemného (například pocit přejedení).

Tímto zakončuji analýzu lexikální části překládaného umleckého textu, pro nějž je hledání vhodných slovních ekvivalentů stejně těžké. Při literárním překladech mezi japonštinou a češtinou je správné přivedení z výchozího jazyka do cílového jazyka velmi komplexní a komplikované. Platí to zvláště u kategorie, která má ve výchozím jazyce široké zastoupení, ale v cílovém jazyce už není její užívání tak časté. U většiny zvukomalebných slov jsem se při jejich přivedení z výchozího do cílového jazyka snažila zachovat jejich gramatickou funkci, pokud tomu nebránila jiná hlediska, jako například špatné vyznění přeloženého výrazu vzhledem k celku. Mým cílem bylo provést překlad co možná nejvíce autenticky, což zahrnovalo potencionálně stylistické úpravy prováděné všude, kde to bylo zapotřebí. Všechna lexikální řešení, která jsem chtěla zmínit, byla patřičně komentována a za jejich řešeními si stojím.

4.2 Syntaktická rovina

V této podkapitole přistoupím k syntaktické rovině předkládaného textu. Jako první bych ráda zmínila fakt, že čeština a japonština mají zcela odlišný slovosled ve větách a jeho upravení je pro správnost a srozumitelnost zcela významnou záležitostí. Komentování tohoto aspektu předkladu proto nepovažuji pro mou práci za předmětné. V této části bych se ráda zaměřila hlavně na délky vět a jiné syntaktické jevy z výchozího textu.

Jak jsem již zmínila v první kapitole, délka vět nebo kombinace různých délek vět se také často považuje za autorský styl. Kombinování délek vět a souvětí je tedy individuální záležitostí pro každého autora. Pro Dazai je ve vybraném díle typické střídání dlouhých komplexních souvětí s krátkými větami, které plní funkci jakési pomyslné hranice mezi jednotlivými školními myšlenkami. Jednotlivé myšlenkové monology hlavní protagonistky autor tená i podává právě ve formě těchto dlouhých souvětí. Tato souvětí jsou pak tvořena mnoha krátkými větami. Dazai zde odděluje jednotlivé úseky vět pomocí árek, mnohdy i na místech, kde by árka nebyla nezbytně nutná. V japonštině ale neexistují jasná pravidla pro psaní árek ve větách, jako je tomu v češtině. Nemohu proto tvrdit, že by Dazai v způsob používání árek v souvětích byl jakkoliv nadbytečný. Pro nerodilého mluvčího je kvůli těmto árkám občas obtížné určit vazby mezi jednotlivými částmi souvětí. Toto zlenění souvětí na krátké celky ale na druhou stranu zřejmě simuluje tok myšlenek a kromě jiného vytváří dobré tempo a gradaci líčeného příběhu. Tento jen by se dal považovat za autor v literární záměr.

„かくれんぼのとき、押入れの真暗い中に、じっと、しゃがんで隠れていて、突然、でこちゃんに、がらっと襖をあけられ、日の光がどっと来て、でこちゃんに、「見つけた！」と大声で言われて、まぶしさ、それから、へんな間の悪さ、それから、胸がどきどきして、着物のまえを合せたりして、ちょっと、てれくさく、押入れから出て来て、急にむかむか腹立たしく、あの感じ、いや、ちがう、あの感じでもない、なんだか、もっとやりきれない。“ (Dazai, 2005, 74)

„Je to asi takový pocit, jako když si s Deko hrajeme na schovávanou, nehybně se krčíme a ukýváme v naprosté tmě ve skříni a Deko najednou prudce odsune posuvné dveře, rázem mě pohltí denní světlo a Deko zakřičí: „Mám tě!“ Oslující světlo, také trapnost toho nepřijemného okamžiku a zbytečný tlukot srdce. Upravím si kimono, s trochou ostychu vylezu ven ze skříně a v tu chvíli se šíleně dopálím. Tak asi takový nesnesitelný pocit to je. Nebo ne, protože jen je to jinak. Vlastně se to tomu rannímu pocitu snad ani nedokáže rovnat.“

Při svém překladu jsem se snažila o to, abych co nejvíce jí napodobila převodní dílo a jen jej převedla do cílového jazyka (viz podkapitola 2.5). Toto nejvíce převedení zahrnuje co nejlepší zachování autorského stylu, k němuž patří také délky vět a členění vět v rámci souvětí. Je ovšem důležité, aby dílo i v cílovém textu působilo čitelně. Proto jsem musela v některých částech textu od svých stanovisek upustit a dlouhá souvětí ve výchozím textu (viz. ukázka výše) rozložit na několik souvětí v cílovém textu. Výše citovaná pasáž z výchozího textu je jedním komplexním souvětím, které je členěné na mnoho větších délek, obsahuje ale také fázování vět, o kterém jsem se zmínila. V cílovém textu jsem toto souvětí rozložila celkem na šest kratších souvětí, čímž jsem se snažila docílit lepší čitelnosti pro českého čtenáře.

Na začátku výchozího textu je uplatněno opakování klíčových slov v první větě odstavce, konkrétně na začátcích prvního až šestého odstavce s výjimkou třetího. Tato klíčová slova byla ve většině případů prvním slovem odstavce, kromě případu v pátém odstavci, kde je klíčové slovo zahrnuto v rámci první větě odstavce. Nebudu zde citovat celou komentovanou část, jelikož se jedná o velké množství textu, ale pro příklad uvedu pouze první větě odstavce, kterých se tento komentář týká.

1. odstavec: „あさ、眼をさますときの気持ちは、面白い。

“ (Dazai, 2005, s. 74)

„**Ráno**, když otevřeš oči, mám zvláštní pocit.“

2. odstavec: „朝は、意地悪。“ (Dazai, 2005, s. 75)

„**Rána** jsou záke ná.“

4. odstavec: „朝は、いつでも自信がない。“ (Dazai, 2005, s.75)

„**Po ránu** nemívám skoro žádné sebev domí.“

5. odstavec: „だけど、やっぱり**眼鏡**は、いや。“ (Dazai, 2005, s. 76)

„P esto **brýle** p eci jen nesnáším.“

6. odstavec: „**眼鏡**は、お化け。“ (Dazai, 2005, s.76)

„**Brýle** jsou p íšery.“

Na ukázkách v t z jednotlivých odstavc lze vid t, že t mito klí ovými slovy byly výrazy *asa* (朝, . „ráno“) a *megane* (眼鏡, . „brýle“). Ve v tšin p ípad je toto klí ové slovo následováno partikulí *wa* a ve v tšin p ípad se jedná o první slovo ve v t , které je od zbytku v ty odd leno árkou. V p ípad výrazu *asa* mluvíme o prvním až tvrtém odstavci (s výjimkou t etího), ve kterých se škola ka zabývá svými pocity v pr b hu rána anebo názorem na ráno samotné. V prvním odstavci je výraz *asa* zmín n poprvé a p sobí zde velmi nenápadn . Fakt, že se jedná o opakující se klí ové slovo, lze poznat až v pr b hu tení následujících odstavc , kde je zvýrazn no partikulí *wa* nebo hned následující árkou. Ve druhém odstavci, který tvo í jedna krátká v ta, je klí ové slovo jasn vymezeno. Ve svém p ekladovém ešení jsem se tento jev snažila ešit podobn jako autor, a to vypíchnutím klí ového slova na za átek v ty, ímž je na n j strhnuta pozornost. Samoz ejm toto ešení v cílovém textu s sebou nenese takový d raz jako ve výchozím textu. eština totiž neobsahuje takové jazykové prost edky jako japonština, které by umožnily projevit stejný d raz a zároveň ponechat textu jeho plynulost a stejné syntaktické len ní jako ve výchozím textu. Pokud bych nap íklad ve svém p ekladovém ešení zvolila stejné fázování pomocí interpunkce jako Dazai ve výchozím textu, cílový text by se jevil kostrbat a ne iteln , emuž jsem se cht la vyhnout. Druhým klí ovým slovem je zde výraz *megane*. Tento výraz se v podob klí ového slova objevil pouze párkrát, ale s výrazem *asa* m l společné to, že p i druhé zmínce se nachází

v krátké větě, která tvoří jeden samostatný odstavec. Oba tyto výrazy na sebe jaksi odkazují, jelikož škola ka p ejde z úvah o ránu do p emýšlení ohledn brýlí a jejich nošení. Celá rozvaha je pak zakon ena šestým odstavcem v podob jedné krátké věty. V této ásti sice výraz *megane* nep sobí z eteln jako klí ové slovo, ale jeho p ekladové ešení jsem volila obdobn jako u výrazu *asa*.

Ve výchozím textu se vyskytuje také p ímá i nep ímá e . V p ekládaném úryvku nacházejícím se v p íloze . 2 této práce, jich ale není mnoho, jelikož v tomto díle hlavní protagonistka promlouvá hlavn sama k sob . Ve výchozím textu se proto situace, ve kterých by promlouvala k n komu jinému, a už jen v hlav nebo nahlas, objevují jen z ídka.

„「お父さん」と小さい声で呼んでみる。“(Dazai, 2005, s. 75)

„„Tatínku,“ pokusím se zavolat tiše.“

„カア、早く、山の中にでも行きなさい。おまえは誰にも可愛がられないのだから、早く死ねばいい。“(Dazai, 2005, s. 77)

„Ká, honem ute t eba do hor. S tebou se nikdo mazlit nebude, snad abys už um el.“

Tuto ást nebylo t eba po syntaktické stránce nijak pozm ovat. Ú el p ímé i nep ímé e i je z d je výchozího textu zcela jasný. P i výskytu p ímé e i uvádím výrok vložený do uvozovek a u nep ímé e i, jsem promluvu upravila pouze stylisticky.

Tímto zakon uji analýzu syntaktické ásti p ekládaného textu. Hlavním aspektem analýzy byly kombinace dlouhých souv tí s velmi krátkými v tami, které m ly ve v tšin p ípad údernou funkci a text ve výsledku p sobil plynule a postupn gradoval. Všechn t chto aspekt v syntaktické ásti výchozího textu jsem si byla v doma a ve svém p ekladu jsem se nažila o co možná nejv rn jší p evedení do eštiny.

Závěr

Cílem této magisterské diplomové práce bylo analyticky přistoupit k překladu části povídky *Škola ka (Džoseito)* od japonského autora Dazaie Osamua a zdraznit překladařsky nejproblematictější pasáže překlady jeho textu do češtiny. Z lexikálního hlediska se jednalo zejména o překlady vlastních jmen, oslovení, kulturních a dobových reálií a zvukomalebných slov. Ze syntaktického hlediska se jednalo o délky souvětí, kombinaci dlouhých souvětí s krátkými větami, výstavbu vět apod.. Jednotlivá překladařská řešení jsem analyticky odvodnila a obhájila.

Dazai Osamu, který je považován za otce japonské poválečné literatury, je celosvětově známý stylem svých děl, která jako by vycházela z jeho života. Sám autor se ve svém životě potýkal s mnoha těžkostmi, které se pak rozhodl vyřešit dvojitou sebevraždou se svou milenkou na sklonku svých třiceti let. Charaktery postav v Dazaiových dílech jsou náležitě promyšlené a autorova osobnost je kolikrát rozlišitelná mezi mnoha postavami, aby čtenář nepoznal, že se skutečně jedná o život samotného. Povídka *Škola ka* je jedním z případů, kdy autor píše dílo z ženské perspektivy a předlohou je mu deník zasláný jeho obdivovatelkou. První kapitole jsem v nověle strukturovala představení autorova života a jeho literárního stylu. Zmínila jsem také výjimku v jeho stylu a tou bylo psaní děl z ženské perspektivy.

V druhé kapitole jsem se v nověle teoretickým přístupem k překlady umleckého textu. Nejprve jsem k tématu přistoupila obecně a v dalších podkapitolách jsem se podrobněji zaměřila na lexikální, syntaktickou a stylistickou úroveň překlady. Bez zahrnutí teoretického úvodu bych nemohla svá překladařská řešení kvalitně odvodnit, proto jsem se do všech částí snažila zahrnout všechna hlediska, která bych v analýze mohla potřebovat. V lexikální části jsem se zaměřila hlavně na problematiku hledání vhodných slovních ekvivalentů, kde jsem zohlednila také hledisko kulturních a dobových reálií. V části v nověle překlady umleckého textu na syntaktické úrovni jsem se v nověle hlavně stavěla o japonské věty a jejím možným interpretacím. V další části jsem se v nověle stylizaci cílového textu. Popsala jsem, jak náročná je tato oblast překládání, hlavně z hlediska srozumitelnosti a zajištění jednotlivých

slovních spojení do celého kontextu díla. Například tímto podkapitolami (2.1–2.4) jsem se zabývala Levého tří-fázovou metodou, která mne velmi zaujala. V podkapitole 2.5 jsem poté na závěr shrnula nejdůležitější aspekty z teoretické části a tím si stanovila svůj příkladatelský postup, kterého jsem se následně držela při příkladání zvoleného textu.

Ve třetí kapitole jsem se v nově příkladané povídce *Škola ka (Džoseito)*, abych tená uvedla do jejího děje a představila hlavní protagonistku, jejíž charakter je v povídce dáván do popředí. Popsala jsem také okolnosti vzniku povídky, kdy Ariake Šizu (Dazaiova fanynka) zaslala autorovi svůj osobní deník. V této kapitole jsem se také zaměřila na možné aspekty autorovy osobnosti, které se daly pozorovat na charakteru hlavní protagonistky díla. Celá povídka je stylizována do jednoho vnitřního monologu náctileté školáčky. Pochopení osobnosti hlavní protagonistky je tedy stejně důležité pro volbu správných slovních ekvivalentů, konečnou stylizaci příkladaného textu apod. Z těchto důvodů se v této kapitole dopodrobna zabývám jednotlivými aspekty školáčiny osobnosti a její možné podobnosti s autorem povídky.

Ve čtvrté kapitole jsem již přikročila k samotné analýze, ve které jsem postupovala obdobně jako při popisu teoretických postupů příkladu umleckého textu. Nejprve jsem se zaměřila na lexikální úroveň příkladu a to konkrétně na vlastní jména a odkazování, kulturní a dobové reálie. U všech příkladových řešení jsem zmínila vždy hned několik variant, ze kterých jsem na základě kritérií stanovených v druhé kapitole vybrala nejvhodnější variantu. Poslední část podkapitoly o příkladu na lexikální úrovni jsem v nově analýze příkladových řešení onomatopoických a mimetických slov. Ze začátku zmíněné podkapitoly jsem uvedla obecnou charakteristiku tohoto typu lexika a problematiku jejich příkladu. Hlavním cílem zde bylo jasně určit pomyslnou hranici mezi onomatopoickými a mimetickými slovy, protože jejich kategorizace se totiž může v různých vědeckých publikacích lišit. Po tomto jsem přешla k samotné analýze jednotlivých příkladových řešení. Jednotlivé výrazy jsem popisovala nejdříve podle způsobu jejich příkladu (například pomocí příslovce) a poté jsem je řadila od nejvíce po nejméně používaný výraz. V poslední podkapitole 4.2. jsem se v nově analýze příkladu na syntaktické úrovni, kde

jsem rozebírala hlavně r zné délky v t, které jsem považovala za část autorova literárního stylu. Dazai využívá této taktiky, díky níž text povídky plyne a postupně graduje. Napodobení tohoto stylu bylo velmi náročné. Pokud bych totiž zanechala stejné délky v t jako ve výchozím textu, stal by se cílový text poměrně nečitelným. Znovu jsem tedy aplikovala stanoviska zmíněná v druhé kapitole, což jsem prezentovala na jedné z pasáží výchozího textu. Dále jsem se v novala odkazem v textu v podobě klíčových slov *asa* a *megane*, jejichž použití se sice týkalo syntaktické roviny (konkrétně výstavby textu), ale řešení bylo nakonec spíše stylistického charakteru.

Stylistická řešení jsem aplikovala napříč celou čtvrtou kapitolou a proto jsem analýze příkladu na stylistické úrovni již nevymezila samostatnou podkapitolu, jako tomu bylo v případě lexikální a syntaktické úrovně příkladu.

Resumé

The subject of this master thesis is a Czech translation of a short story “*Schoolgirl*” (*Joseito*) written by a Japanese writer Dazai Osamu. The thesis is divided into four chapters, which are also divided into smaller under chapters. The first chapter tells us about authors life, his literary style and also tells us about some exceptions in authors normal literary style, which is writing a story from women’s perspective. In the second chapter the author of the thesis, firstly characterizes basic translation theories of art literature and then the author divides this problematic into three categories of translation features: lexical, syntactical and stylistic. Secondly, in the last part of the second chapter the author of the thesis sets her translation tactics that she is going to use in the process of translation. The third chapter is dedicated to the translated short story “*Schoolgirl*”, its literary category and its story plot. In the fourth chapter the author of the thesis is writing about the translation analysis.

Bibliografie

Primární literatura:

DAZAI, Osamu. Džoseito [Škola ka]. In: DAZAI, Osamu. *Hašire Merosu* [Utíkej Melosi!]. 3. vydání. Tokio: Šin ó bunko, 2005, s. 73–118. ISBN 4-10-100606-7.

Sekundární literatura:

Publikace:

BENDAZZI, Giannalberto. *Animation: A World History, Volume 1: Foundations - The Golden Age*. Boca Raton: CRC Press, 2016. ISBN 978-113-8854-529.

COX, Jamie W. *Dazai's Women: Dazai Osamu and His Female Narrators*. Portland, 2012. M.A. Thesis. Portland State University. Thesis Committee Jon Holt, Laurence Kominz, Suwako Watanabe.

DAZAI, Osamu. *Mono omou aši* [etba pro hluboké zamyšlení]. 2. vydání. Tokio: Šin ó bunko, 1998. Njonin sózó [Výtvor ženy], s. 127–130. ISBN: 4-10-100614-8.

DAZAI, Osamu. *Vzpomínky*. In: OSAMU, Dazai. *lov k ve stínu*. P eložila Zdenka Švarcová. Praha: Mladá fronta, 1996. s. 5–46. ISBN 80-204-0544-5.

HASEGAWA, Yóko. *The Routledge Course in Japanese Translation*. New York: Routledge, 2012. ISBN 978-041-5607-520.

INOSE, Hiroko. Translating Japanese onomatopoeia and mimetic words. In: PYM, A.; PEREKRESTENCO, A. (Ed.) *Translation and Research Project 1*. Tarragona: Intercultural Studies Group, Universitat Rovura i Virgili. 2008, s. 97–116.

KEENE, Donald. *Dawn to the West: Japanese literature of the modernera, fiction*. New York: Columbia University Press, 1984. ISBN 978-023-1114-349.

KNITTLOVÁ, Dagmar; GRYGOVÁ, Bronislava; ZEHNALOVÁ, Jitka. *P eklad a p ekladání*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, 2010. ISBN 978-802-4424-286.

LEVÝ, Jiří; HAUSENBLAS, Karel, ed. *Um ní p ekladu*. 3. vydání. Praha: Ivo Železný, 1998. ISBN: 80-237-3539-X.

OKUNO, Takeo. Kaisetsu [Doslov]. In: DAZAI, Osamu. *Hašire Merosu* [Utíkej Melosi!]. 3. vydání. Tokio: Šin ó bunko, 2005, s. 73–118. ISBN 4-10-100606-7.

REFSING, Kirsten; LUNDQUIST, Lita. *Translating Japanese Texts*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen, 2009. ISBN 978-876-3507-776.

REISCHAUER, Edwin O.; CRAIG, Albert M.. *D jiny Japonska*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000. D jiny stát . ISBN 80-710-6391-6.

ŠVARCOVÁ, Zdenka. Dazai v stru ný životopis v datech. In: OSAMU, Dazai. *lov k ve stínu*. P eložila Zdenka Švarcová. Praha: Mladá fronta, 1996. s. 315–321. ISBN 80-204-0544-5.

ŠVARCOVÁ, Zdenka. Vlajkonoš dvacátého století. In: OSAMU, Dazai. *lov k ve stínu*. P eložila Zdenka Švarcová. Praha: Mladá fronta, 1996. s. 323–334. ISBN 80-204-0544-5.

ŠVARCOVÁ, Zdenka. *Japonská literatura 712–1868*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-0999-1.

WINKELHÖFEROVÁ, Vlasta. O autorovi. In: OSAMU, Dazai. *Zapadající slunce*. P eložila Vlasta Winkelhöferová. Praha: Odeon, 1972. s. 223–226.

WINKELHÖFEROVÁ, Vlasta. *Slovník japonské literatury*. Praha: Libri, 2008. ISBN 978-807-2773-732.

lánky z odborných periodik:

BARTASHOVA, Olga A.; SICHINSKIY, Anton E.. *Japanese-English Onomatopoeic and Mimetic Parallels: the Problem of Translatability*. Journal of Siberian Federal University: Humanities & Social Sciences 2. St. Petersburg: St. Petersburg State University of Economy, 2014, 7(2), s. 222–229.

DE COURTAIS, Georgina. *Women's Hats, Headdresses and Hairstyles: With 453 Illustrations, Medieval to Modern* [online]. Newburyport: Dover Publications, 2013 [cit. 2019-04-01]. ISBN 978-048-6136-69-1. Dostupné z: https://books.google.cz/books?id=HP1TtYHBLJsC&pg=PA108&dq=bonnet+fashion+hat&hl=cs&sa=X&ved=0ahUKEwjdwqrq2gq_hAhVrAGMBHVmgDFIQ6AEIQTAD#v=onepage&q=bonnet%20fashion%20hat&f=false

FRENTIU, Rodica. *Autobiographical testimony about the shame of an entire generation: Osamu Dazai, No longer human* (Ningen shikkaku, 1948). *Lingua: Language and Culture*. Cluj: Babes-Bolyai University, 2012, XI/2012(2), s. 77–90.

LYONS, Phyllis I. *"Art Is Me": Dazai Osamu's Narrative Voice as Permeable Self*. *Harvard Journal of Asiatic Studies*. Harvard-Yenching Institute, 1981, 41(1), s. 93-110.

Slovníky:

HIDA, Jošifumi; ASADA, Hideko. *Gendai giongo gitaigo jóhó džiten* [Slovník souasných onomatopoických a mimetických slov]. Tokio: Tókjódo šuppan, 2002. ISBN 4-490-10610-6.

Džíniasu waeidžiten: Jórei purasu taió. [elektronický slovník CASIO XD-U6500] (2013). Tokio: Taišúkan šoten.

Kódžien. Gjakuhiki kensaku taió. [elektronický slovník CASIO XD-U6500] (2013). Tokio: Iwanami šoten.

Nihon rekiši daidžiten. [elektronický slovník CASIO XD-U6500] (2007). Tokio:
Šógakukan.

Seznam příloh

- 1) Příloha . 1: český překlad části povídky *Džoseito (Škola ka)*
- 2) Příloha . 2: Originální text části povídky *Džoseito (Škola ka)* (zkrácená verze)
- 3) Příloha . 3: Přehled onomatopoických a mimetických slov v překládané části povídky *Džoseito (Škola ka)*

Příloha . 1: Český překlad části povídky *Džoseito* (Škola ka)

Ráno, když otev u o i, mám zvláštní pocit. Je to asi takový pocit, jako když si s Deko hrajeme na schovávanou, nehybn se kr ím a ukřívám v naprosté tm ve sk íni a Deko najednou prudce odsune posuvné dve e, rázem m pohltí denní sv tlo a Deko zak í í: „Mám t !“. Osl ující sv tlo, také trapnost toho nep íjemného okamžiku a zb silý tlukot srdce. Upravím si kimono, s trochou ostychu vylezu ven ze sk ín a v tu chvíli se šílen dopálím. Tak asi takový nesnesitelný pocit to je. Nebo ne, p ece jen je to jinak. Vlastn se to tomu rannímu pocitu snad ani nedokáže rovnat. Je to asi takový pocit, jako když otev u krabici, v níž je další menší krabice, a tu když otev u, tak je v ní ještě menší krabice, znovu ji otev u a najdu další malou krabici, zase ji otev u a uvnit je další malá krabice, a tak to pokrač uje, dokud jich neotev u na sedm nebo osm, pak je kone n otvírání u konce a objeví se krabi ka malá asi jako hrací kostka, zkusím ji opatrn pootev ít, a nic. Je prázdná. Tak takovému pocitu je to trochu blízko. Tvrzení typu, že lov k každé ráno p i probuzení rázn otev e o i, jsou jen lži. Spíš to vypadá, jako když se svrchní vrstva mlhavé, zamlžené tekutiny, pomalu odd luje od zbytku s tím, jak škrobovité ástice postupn usedají na dno nádoby, a já pak kone n unaven otev u o i. Rána jsou, jak to jen íct, tak n jak zamlžená. Je to politováníhodné, ale tak ásto mi p ijde na mysl, že už nem žu dál. Takhle to nep jde, nesnesu to. Po ránu jsem z celého dne nejvíc ošklivá. Ob nohy naprosto vy erpané, a ještě ke všemu, ach, jak mn se nic nechce. Možná jsem se jen špatn vyspala. Takové ty e i typu, že ranní ptá e dál doská e, jsou jen samé lži. Rána jsou popelavá. Jsou stále a stále stejná. Rána jsou nejvíc prázdná. Každé ráno jsem v posteli plná pesimismu. Až je to protivné. Jen samé ošklivé vý itky, které se rychle a najednou nahromadí, až m z toho popadá úzkost a já se svíjím.

Rána jsou záke ná.

„Tatínku,“ pokusím se zavolat tiše. Cítím se jaksí trapn a radostn , vstanu a okamžit za nu skládat futon. Když ho zvedám: „ufff“, vydechnu si nahlas, a v tom se zarazím. Do te jsem si o sob totiž nemyslela, že bych ze sebe dokázala vydat takový ke mn nepat i ný výraz, jako je „ufff“. P ipomíná

povzdech starších žen, jak protivné. Jak to že jsem něco takového vypustila z úst? Z představy, že by uvnitř mého těla přebývala nějaká stáena, se mi dělá zle. Od teď už si budu dávat pozor. Je to, jako když se na někoho díváte svrchu kvůli tomu, jakým nepokyným způsobem chodí, a pak si najednou uvědomíte, že chodíte také tak. Skutečně skličující.

Po ránu nemívám skoro žádné sebevědomí. Sedím před zrcadlem stále jen v noční košili. Když se na sebe podívám do zrcadla bez brýlí, moje tvář vypadá trochu rozmazaná a leskle. Na svém obličej nejvíce nesnáším brýle, ale nošení brýlí má přece jen jednu výhodu, kterou ostatní neznají. Ráda si sundávám brýle a dívám se do dálky. Všechno je zamlžené, skoro jako ve snu, nebo jako při sledování pohyblivého obrázku, přehrávané. Nevidím žádné neistoty a podobnosti. Vidím jen velké věci, jasné a pestré barvy a světlo. A bez brýlí se ráda dívám i na lidi. Jejich tváře vypadají přívětivě, krásně, jako by se na mě všichni usmívali. Navíc když si sundám brýle, tak mě také zcela opustí nutkání se s lidmi hádat nebo chvilku jim nadávat. Jsem jen potichu, na tváři jen nepřítomný pohled. A když si pomyslím, že v takových chvílích si o mě lidé musí myslet, jak jsem jednoduchá, tak mě to ještě víc podporuje a za chvíli se tvářím ještě víc nepřítomně a klidně, za chvíli chci být jimi rozmazlovaná a sama se pak stanu velmi laskavou.

Přesto brýle přeci jen nesnáším. Když si je nasadím, je to, jako by za nimi celý obličej zmizel. Vše, co se na tváři může zrcadlit – romantický pocit, krása, intenzivnost pocitů, slabost, nevinnost, žal – tohle všechno brýle maskují. A navíc je až s podivem, že nedokážu s nasazenými brýlemi komunikovat o čímsi.

Brýle jsou přeliděry.

Možná je to tím, že sama své brýle nesnáším, ale myslím si, že krásné oči jsou to nejlepší. I kdybych měla nos a měla zakrytá ústa, ale měla bych oči, do kterých když se někdo podívá, tak by se mu zachtělo žít víc pro krásu, bylo by to báječné. Jenže moje oči jsou jen velké a nic víc. Když se do nich upínejím, jsem z nich zklamaná. Dokonce i maminka mi říká, že na mých očích není nic zvláštního. Jak by se asi jednalo, takové oči bez jiskry. Připomínají mi uhlíky, jaké zklamání. No to je přeci hrozně nefér! Vždy, když se podívám do zrcadla, tak si uvědomím, jak moc bych si moc přála, aby moje oči měly jiskru. Modré jako jezero, jako oči lovce ležícího na zelené louce a pozorujícího nebe, v takových očích se i obloha zaleskne odrazem mraků na nebi. Dokonce i obrysy

pták se v nich jasn zrcadlí. Cht la bych se seznámit s mnoha krásnookými lidmi.

Pomyslela jsem si, že od dnešního rána je kv ten, a to m tak trochu nabudilo. P ece jen mám radost. Vždy léto se už blíží, pomyslím si. Když vyjdu na zahradu, vidím kv ty jahod. T žko uv it skute nosti, že tu už tatínek není. Celkov je t žké pochopit smrt, zmizení ze sv ta. Nechápu smysl toho všeho. Stýská se mi po sest e, po lov ku, se kterým jsem se rozešla a po lidech, které jsem dlouho nevid la. Rána vždy tak n jak p ináší vzpomínky na minulost, na lidi, které jsem znala, a to zp sobem tak skute ným a blízkým, jako pronikavý odér z nakládané edkve, a to nesnesu.

Pejscí Džapí a Ká (íkám mu Ká, protože p ipomíná psa mrzáka) ke mn p íb hli p edbíhají jeden druhého. Oba se se adili p ede m , ale jen Džapí ode m dostal spoustu láskyplné pozornosti. Džapího b lostná srst zá í krásou. Ká je špinavý. Moc dob e vím, že když se takhle v nuji Džapímu, Ká bude vedle smutn koukat. Víím také, že je Ká zmrza ený. Je na n j tak smutný pohled, nesnesu to. Schváln ho tyranizují, práv proto že vypadá tak zpustošen a bídn . Vypadá jako toulavý pes, a tak je jen otázkou asu, kdy ho odchytí. I kdyby se pokusil o út k, s tou zmrza enou nohou by daleko nedob hl. Ká, honem ute t eba do hor. S tebou se nikdo mazlit nebude, snad abys už um el. Takhle nep ípustn se nechovám jen k n mu, ale také k lidem. Láká m zp sobovat jim nep íjemnosti a dráždit je, jsem vážn kvítko. Když jsem tak sed la na okraji terasy, p ítom hladila Džapího po hlav a pozorovala zá iv zelené listí, tak se m zmocnil pocit, že bych se nejrad ji posadila p ímo na zem.

Zacht lo se mi plakat. íkala jsem si, že možná když vší silou zadržím dech a vyvinu tlak na o í, až se skoro odkrví, snad pak uroním slzi ku, ale když jsem to zkusila, bylo to k ni emu. Asi už se ze m stalo d v e bez slz.

Nakonec to vzdám a jdu se pustit do úklidu pokoje. A pak se náhle p istihnu, že si zpívám „Cizinku Oki í“. Mám pocit, že bych se m la z trapnosti rozhlédnout kolem sebe. Zvláštní, že dívka jako já, která je obvykle zapálená do Mozarta nebo Bacha, si nev domky zpívá „Cizinku Oki í“. Dokonce se sama za ínám považovat za ztracený p ípad, když p í uklízení futonu odfukuju námahou nebo když si p í uklízení zpívám „Cizinku Oki í“. A kdo ví, jaké další vulgarity jsem v tomto stavu schopná íct necht n t eba i ze spánku? Tyto

obavy m velmi trápí, ale p esto na chvíli p estanu zametat a sama se tomu zasm ji.

Dnes jsem si oblékla spodní kimono, které jsem v era ušila. Na hrudní ást jsem si p išila výšivku malé bílé r že. Když si obléknu i svrchní kimono, nášivka nebude vid t. Nikdo o ní nebude v d t. Jsem to ale šikulka.

Maminka, velmi zaneprázdn ná za izováním n ích zásnub, je už od brzkého rána na poch zkách. Už když jsem byla malá, tak maminka vždy neúnavn pro n koho n co za izovala, takže jsem na to zvyklá, ale i p esto m stále p ekvapuje, jak se od rána do ve era nezastaví. Obdivuji ji. Tatínek byl vždy až p íliš pono ený do studia, a proto musela maminka doma pracovat i za n j. Nebyl ani nijak společensky zb hlý, ale maminka p itahuje samé p íjemné lidi. Oba dva se od sebe lišili, ale vzájemn se respektovali. Asi by se dalo íci, že byli manželským párem bez jediné chybi ky, p vabní a harmoni tí. A! Jsem já to ale drzá holka.

Mezitím, než se oh eje polévka, jsem se posadila u vchodu do kuchyn a jen tak pozorovala lesík p ed sebou. A najednou se m zmocnil pocit, že kdysi dávno a také v budoucnu, jsem sed la a také budu sed t v úpln stejné pozici u vchodu do kuchyn , p emýšlet o tom samém jako dnes a pozorovat lesík. Zvláštní pocit. Jako by se minulost, p ítomnost a budoucnost odehrávaly v jednom okamžiku. To se mi ob as stává. Sedím s n kým v pokoji a povídáme si. O i mi sklouzávají na roh stolu a rázem se tam zastaví. Hýbou se jen má ústa. V t chto chvílích se m zmoc uje zvláštní pocit, že jsem již byla v té samé situaci, mluvila jsem o t ch samých záležitostech a zároveň jsem pozorovala ten samý roh stolu. Dokonce za ínám v íti, že úpln ta samá situace nastane i v budoucnu. Nebo když se procházím po polní cest ěn kde daleko na venkov a íkám si, že už jsem tudy ur ít ěn kdy šla. A když u cesty utrhnu list fazole, p ece jen jsem kdysi tento list už utrhla. Navíc v ím, že v budoucnu znovu a znovu p jdu po té cest ě a utrhnu ten samý list. A potom jsou zde i další p ípady. T eba když jsem se koupala a najednou jsem se zadívala na svoje ruce. Vtom jsem si uv domila, že v budoucnu, možná za n kolik let, mezitím jak budu zase sed t ve van ě a jen tak se dívat na své ruce, bezpochyby si vzpomenu na ten stejný pocit, který jsem už tolikrát zažila. Ta myšlenka m jaksí rozesmutnila. Jednou k ve eru, když jsem nabírala rýži do misky, jsem zase pocítila, jak m cosi zasáhlo, možná je p ehnané to ozna ít za inspiraci ale bylo to, jako by mi

t lemm projel blesk. Ale jak jen to nazvat, možná by se mi to chtělo označit za poátky filozofie. Ten pocit mě ovládl. Každé zákoutí mojí hlavy i hrudi se jako by vyprázdnilo a cítila jsem, jako bych mohla proplouvat životem s klidem a lehkostí. V tichosti, nevydat ani hlásku, tak mě kce a ohebn, jako když je želatina protlačovaná skrz síto, tak jako vlna krásně a lehce plyne životem. V té chvíli mě přirovnání k filozofii ani nenapadlo. Že bych proplouvala životem mlčky jako toulavá kočka, která krade? Spíše jsem se bála, že z takové předtuchy nevzejde nic dobrého. Vlastně pokud bych s tímto pocitem žila delší dobu, nejspíš by vypadal jako posedlý duchem. Posedlý třeba Ježíšem Kristem. Jenže představa, že do ženy vstoupí duch a ona vypadá jako Kristus, se mi hnusí.

Koneckonc jako dívka, která nemá moc co na práci a v životě jí nic netíží, nezvládám správně zpracovat stovky a tisíce věcí z toho, co každý den vidím a slyším, a když se pak zasním, tak mi nejspíš na mysli vytanou věci se strašidelnou tváří.

Jím sama v jídelně. Letos poprvé si pochutnávám na okurce. Její zelená barva přináší předzvěst léta. V té samé zelené barvě květinové okurky se skrývá jakási tíha, pichlavý, šimrající smutek. Když takhle jím sama v jídelně, popadne mě silné nutkání vyrazit na výlet. Chci jet vlakem. Čtu si noviny. V nich je vytištěná fotka premiéra Koho. Zdalipak je pan Konoé pohledný muž? Takové tváře se mi nelíbí. Má škaredé čelo. V novinách mě nejvíc baví číst reklamy na knihy. Poplatek za takovou reklamu je asi tak sto, dvacet jen za znak nebo nádek, a proto se všichni ze všech sil snaží napsat co nejlepší kus. Jsou to skvostné věci, které jako by ze sebe vymáčkly s potem a skvělením, aby dosáhli nejlepšího konečného výsledku. Na světě nejspíš není mnoho textu, který by stál tolik peněz. Nevím proč, ale docela se mi to líbí. Je to uspokojující.

Dojím snídani, zamknu hlavní dveře a jdu do školy. Víím, že nemá přšet, ale i přesto si s sebou vezmu krásný deštník, který mi věra dala maminka a který jsem si za každou cenu chtěla dnes vzít s sebou. Je to paraple, které maminka používala, když byla ještě dívkou. Jsem to ale šikulka, že jsem objevila takový zajímavý deštník. Chtěla bych se s ním procházet pařížskými ulicemi. Jsem si jistá, že až tahle válka skončí, tak budou takovéto snové retro paraple zase v kurzu. Určitě by se k němu skvěle hodil nějaký velký elegantní šepce.

Dlouhé r žové šaty s velkým výstřihem, k nim dlouhé černé, hedvábné, krajkované rukavice a široký klobouk ozdobený pěknými fialkami. Takto nastrojená bych se šla naobědat do pařížské restaurace v době nejsyťjší zeleně. Nonšalantně bych si rukou podpírala bradu, sledovala shon lidí procházejících kolem a v tom by mi někdo lehce poklepal na rameno. Najednou spustí hudba, Valčík r ží. Ach, to je směšné, jak hloupé. Ve skutečnosti je zde pouze tento zastaralý podivný deštník s dlouhým, tenkým držadlem. Cítím se uboze a politováníhodně. Asi jako dříve s sirkami. No tak alespoň vytrhám nějaký plevele.

Tím, že cestou z domu vytrhám trochu toho plevele před branou, ulehčím mamince práci v domácnosti. Kdo ví, třeba se dnes přihodí něco dobrého. Tak si říkám, jak je možné, že existují různé druhy travin, jedny chcete vytáhnout a jiné zase jen tak nechat na místě. I přesto, že se od sebe tvarem ani trochu neliší, tak se nám některé zdají hezké a některé ne. Pročpak je rozdělujeme na čisté, nevinné a ohavné traviny. Postrádá to logiku. Stejně tak jako když je žena vybíravá, je to poněkud sebestředné. Po deseti minutách udržovacích domácích prací, spěchám na nádraží. Když procházím mezi poli, strašně zatoužím něco namalovat. Vezmu to cestou skrz les kolem svatyně. Je to zkratka, kterou jsem objevila sama. Když se cestou po ní najednou podívám pod nohy, vidím všude kolem trsy ječmene, asi šest centimetrů dlouhé. Při pohledu na svěže zelený ječmen jsem si uvědomila, že i letos přijeli vojáci. I minulý rok sem dorazilo mnoho vojáků s jejich koni a odpovídali v tomto lese u svatyně. Když jsem tedy pak za nějaký čas procházela, ječmen tam rostl zdravý jako dnes. Tehdy ale také víc nevyrostl. I letos tento ječmen, který popadal na cestu z krmných kbelů koní vojáků a docela se stihl vytáhnout, už víc nevyroste a nejspíš bohužel uhyne, protože v lese je tma a slunce tam vůbec nesvítí. Je mi to chvilku líto.

Když vyjdu z lesa u svatyně, blízko nádraží narazím na tyč nebo pět dřevů. Ti na mě jako obvykle pokřikují různé nelibé výrazy. Tápu nad tím, jak bych se asi měla zachovat. Chci kolem nich projít a požádám víc a víc se jim vzdálit, ale to bych se musela protlačit skrz jejich skupinku. To nejde, mám strach. Ale jen tak stát a čekat, až mě sami o velkým kus předejdou, vyžaduje mnohem víc odvahy. Navíc protlačit se mezi nimi by bylo neslušné a mohli by se za to na mě rozlítnout. Celá jen hořím a mám na krájkou. Tolik jsem se styděla za svoje

rozpaky, že jsem se na ně otočila, usmála se a pomalu krácela za nimi. Tím to tehdy skončilo, ale ten pocit trapnosti se mě nepustil, ani po tom co jsem nastoupila do vlaku. Chtěla bych se co nejdříve stát dostatečně silnou a nadvěd, aby mě takové malichernosti nemohly rozházet.

Ve vlaku bylo hned u dveří volné místo, opatrně jsem si na něj položila pomůcky a trochu si poupravila záhyby na sukni. Když jsem se chystala posadit, nějaký brýlatý muž moje pomůcky rázně odstrčil na stranu a sedl si tam.

„Promi tě, to je moje místo,“ namítla jsem, ale jen se na mě ošklivě zašklebil a v klidu si začal číst noviny. Když se nad tím zamyslím, přestávám si být jistá, kdo z nás je drzejší. Možná že já.

Co se dá dlat, odložím si paraple a pomůcky nahoru do sítky nad sedadla, chytanu se koženého držadla a jako vždy se chystám číst si časopis. Zatímco ledabyle jednou rukou otáčím stránky, zmocní se mě taková neobvyklá myšlenka.

Kdybych já, která nemám moc životních zkušeností, přešla o tení knih, těžko bych pak potlaovala slzy. Až tak moc se totiž spoléhám na to, co je v knihách psáno. Pokaždé když tu nějakou knihu, okamžitě mě pohltí, za n tomu věřím, sžiji se s ní, za n se s ní ztotožovam a pokouším se podle ní žít. Ale u n kterých knížek to je zase tak, že úplně otočím a jsou mi jedno. Ten talent a ta podlost krást myšlenky druhých a převlastovat si je, jsou mojí jedinou unikátní dovedností. Tahle moje podlost a falešnost se mi opravdu hnuší. Možná, že kdybych den za dnem prožívala jeden neúspěch za druhým a poád se za n stydla, mohla bych získat trochu vážnosti. Jenže ve skutečnosti bych si klidně troufla pro takové chyby najít nějakou výmluvu, chytanu se z nich vykroutit, vymyslet pro n nějaké řádné opodstatnění a do nekonečna hrát divadýlko. (A i toto jsem kdysi četla v jedné knize.)

Upřímně ani já sama nevím, jaké je mé pravé já. Kdybych neměla co číst a neměla žádný jiný vzor, který bych mohla napodobit, co bych si jen počala? Nejspíš bych byla úplně bezmocná, schoulila bych se do rohu a jen bych posmrkávala. Jsem ztracený případ, když každý den ve vlaku poád jen přemýšlím o všem možném. Hejeme to na duši a to nesnesu. Musím s tím začít něco dlat, musím něco podniknout, ale jak jen získat jasnou představu o tom, kdo doopravdy jsem? Ta moje dosavadní sebekritika ovidně nikam nevede. Jakmile přivsebekritice objevím nějakou svou vadu, slabinu, tak hned na sebe

za nu být hodná, za nu se ut šovat a za nu d lat záv ry jako, že není dobré d lat víc škody než užitku, takže v tom nakonec není ani trochu sebekritiky. Možná by bylo lepší, kdybych už o ni em nep emýšlela.

P íloha . 2: Originální text ásti povídky *Džoseito* (*Škola ka*) (zkrácená verze)

太宰治『女生徒』

あさ、眼をさますときの気持ちは、面白い。かくれんぼのとき、押入れの真暗い中に、じっと、しゃがんで隠れていて、突然、でこちゃんに、がらっと襖をあけられ、日の光がどっと来て、でこちゃんに、「見つけた！」と大声で言われて、まぶしさ、それから、へんな間の悪さ、それから、胸がどきどきして、着物のまえを合せたりして、ちょっと、てれくさく、押入れから出て来て、急にむかむか腹立たしく、あの感じ、いや、ちがう、あの感じでもない、なんだか、もっとやりきれない。箱をあけると、その中に、また小さい箱があって、その小さい箱をあけると、またその中に、もっと小さい箱があって、そいつをあけると、また、また、小さい箱をあって、その小さな箱をあけると、また箱があって、そうして、七つも、八つも、あけて行って、とうとうおしまいに、さいころくらいの小さい箱が出て来て、そいつをそっとあけてみて、何もない、からっぽ、あの感じ、少し近い。パチッと眼がさめるなんて、あれは嘘だ。濁って濁って、そのうちに、だんだん澱粉が下に沈み、少しずつ上澄が出来て、やっと疲れて眼がさめる。朝は、なんだか、しらじらしい。悲しいことが、たくさんたくさん胸に浮かんで、やりきれない。いやだ、いやだ。朝の私は一ばん醜い。両方の脚が、くたくたに疲れて、そうして、もう、何もしたくない。熟睡していないせいかしら。朝は健康だなんて、あれは嘘。朝は灰色。いつもいつも同じ。一ばん虚

無だ。朝の寢床の中で、私はいつも厭世的だ。いやになる。いろいろ醜い後悔ばかり、いちどに、どっとかたまって胸をふさぎ、身悶えしちゃう。

朝は、意地悪。

「お父さん」と小さい声で呼んでみる。へんに気恥ずかしくて、うれしく、起きて、さっさと蒲団をたたむ。蒲団を持ち上げるとき、よいしょ、と掛声して、はっと思った。私は、いままで、自分が、よいしょなんて、げびた言葉を言い出す女だとは、思ってた。よいしょ、なんて、お婆さんの掛声みたいで、いやらしい。どうして、こんな掛声を発したのだろう。私のからだの中に、どこかに、婆さんがひとつ居るようで、気持ちが変わる。これからは、気をつけよう。ひとの下品な歩き恰好を顰蹙していながら、ふと、自分も、そんな歩きかたしているのに気がついたときみたいに、すごく、しょげちゃった。

朝は、いつでも自信がない。寝巻のまま鏡台のまえに坐る。眼鏡をかけないで、鏡を覗くと、顔が、少しぼやけて、しっとり見える。自分の顔の中で一ばん眼鏡が厭なのだけれど、他の人には、わからない眼鏡のよさも、ある。眼鏡をとって、遠くを見るのが好きだ。全体がかすんで、夢のように、覗き絵みたいに、すばらしい。汚ないものなんて、何も見えない。大きいものだけ、鮮明な、強い色、光だけが、目にはいつて来る。眼鏡をとって人を見るのも好き。相手の顔が、皆、優しく、きれいに、笑って見える。それに、眼鏡をはずしている時は、決して人と喧嘩をしようなんて思わないし、悪口も言いたくない。唯、黙って、

ポカンとしているだけ。そうして、そんな時の私は、人にもおひとよしに見えるだろうと思えば、なおのこと、私は、ポカンと安心して、甘えたくなくて、心も、たいへんやさしくなるのだ。

だけど、やっぱり眼鏡は、いや。眼鏡をかけたら顔という感じが無くなってしまう。顔から生れる、いろいろの情緒、ロマンチック、美しさ、激しさ、弱さ、あどけなさ、哀愁、そんなもの、眼鏡がみんな遮ってしまう。それに、目でお話をするということも、可笑しくらい出来ない。

眼鏡は、お化け。

自分で、いつも自分の眼鏡が厭だと思っている故か、目の美しいことが、一ばんいいと思われる。鼻が無くても、口が隠されていても、目が、その目を見ていると、もっと自分が美しく生きなければと思わせるような目であれば、いいと思っている。私の目は、ただ大きいだけで、なんにもならない。じっと自分の目を見ていると、がっかりする。お母さんでさえ、つまらない目だと言っている。こんな目を光りの無い目と言うのであろう。たどん、と思うと、がっかりする。これですからね。ひどいですよ。鏡に向うと、そのたんに、うるおいのあるいい目になりたいと、つくづく思う。青い湖のようなめ、青い草原に寝て大空を見ているような目、ときどき雲が流れて写る。美しい目のひとと沢山逢ってみたい。

けさから五月、そう思うと、なんだか少し浮き浮きして来た。やっぱり嬉しい。もう夏も近いと思う。庭に出ると苺の花が目にとまる。

お父さんの死んだという事実が、不思議になる。死んで、いなくなる、
ということは、理解できにくいことだ。腑に落ちない。お姉さんや、別
れた人や、長いあいだ逢わずにいる人たちが懐かしい。どうも朝は、過
ぎ去ったこと、もうせんの人たちの事が、いやに身近に、おタクワンの
臭いのように味気なく思い出されて、かなわない。

ジャパイと、カア（可哀想な犬だから、カアと呼ぶんだ）と、
二匹もつれ合いながら、走って来た。二匹をまえに並べて置いて、ジャ
パイだけを、うんと可愛がってやった。ジャパイの真白い毛は光って美
しい。カアは、きたない。ジャパイを可愛がっていると、カアは、傍で
泣きそうな顔をしているのをちゃんと知っている。カアが片輪だという
ことも知っている。カアは、悲しくて、いやだ。可哀想で可哀想でたま
らないから、わざと意地悪くしてやるのだ。カアは、野良犬みたいに見
えるから、いつ犬殺しにやられるか、わからない。カアは、足が、こん
なだから、逃げるのに、おそいことだろう。カア、早く、山の中にでも
行きなさい。おまえは誰にも可愛がられないのだから、早く死ねばいい。
私は、カアだけでなく、人にもいけないことをする子なんだ。人を困ら
せて、刺戟する、ほんとうに厭な子なんだ。縁側に腰かけて、ジャパイ
の頭を撫でてやりながら、目に浸みる青葉を見ていると、情なくなって、
土の上に坐りたいような気持になった。

泣いてみたくなった。うんと息をつめて、目を充血させると、
少し涙が出るかも知れないと思って、やってみたが、だめだった。もう、
涙のない女になったのかも知れない。

あきらめて、お部屋の掃除をはじめ。お掃除しながら、ふと「唐人お吉」を唄う。ちょっとあたりを見廻したような感じ。普段、モーツァルトだの、バッハだのに熱中している筈の自分が、無意識に「唐人お吉」を唄ったのが、面白い。蒲団を持ち上げるとき、よいしょ、と言ったり、お掃除しながら、唐人お吉を唄うようでは、自分も、もう、だめかと思う。こんなことでは、寝言などで、どんなに下品なこと言い出すか、不安でならない。でも、なんだか可笑しくなって、箒の手を休めて、ひとりで笑う。

きのう縫い上げた新しい下着を着る。胸のところに、小さい白い薔薇の花を刺繍して置いた。上衣を着ちゃうと、この刺繍見えなくなる。誰にもわからない。得意である。

お母さん、誰かの縁談のために大童、朝早くからお出掛け。私の小さい時からお母さんは、人のために尽すので、なれっただけれど、本当に驚く程、始もうごいているお母さんだ。感心する。お父さんが、あまりにも勉強ばかりしていたから、お母さんは、お父さんのぶんもするのである。お父さんは、社交とかからは、およそ縁が遠いけれど、お母さんは、本当に気持のよい人たちの集りを作る。二人とも違ったところを持っているけれど、お互いに、尊敬し合っていたらしい。醜いところの無い、美しい安らかな夫婦、とでも言うのであろうか。ああ、生意気、生意気。

おみおつけの温まるまで、台所口に腰掛けて、前の雑木林を、ばんやり見ていた。そしたら、昔にも、これから先きにも、こうやって、

台所の口に腰かけて、このとおりの姿勢でもって、しかもそっくり同じことを考えながら前の雑木林を見ていた、見ている、ような気がして、過去、現在、未来、それが一瞬間のうちに感じられる様な、変な気持ちでした。こんな事は、時々ある。誰かと部屋に坐って話をしている。目が、テーブルのすみに行ってコトンと停まって動かない。口だけが動いている。こんな時に、変な錯覚を起すのだ。いつだったか、こんな同じ状態で、同じ事を話しながら、やはり、テーブルのすみを見ていた、また、これからさきも、いまのことが、そっくりそのままに自分にやって来るのだ、と信じちゃう気持ちになるのだ。どんな遠くの田舎の野道を歩いていても、きっと、この道は、いつか来た道、と思う。歩きながら道傍の豆の葉を、さっと筆りとっても、やはり、この道のこのところで、この葉筆りとしたことがある、と思う。そうして、また、これからも、何度も何度も、この道を歩いて、このところで豆の葉を筆るのだ、と信じるのである。また、こんなこともある。あるときお湯につかっている、ふと手を見た。そしたら、これからさき、何年かたって、お湯にはいったとき、この、いまの何げなく、手を見た事を、そして見ながら、コトンと感じたことをきつと思ひ出すに違いない、と忘れてしまった。そう思ったら、なんだか、暗い気がした。また、或る夕方、御飯をおひつに移している時、インスピレーション、と言っては大袈裟だけれど、何か身内にピュウッと走り去ってゆくものを感じて、なんと言おうか、哲学のシッポと言いたいだけだけれど、そいつにやられて、頭も胸も、すみずみまで透明になって、何か、生きて行くことにふわっと落ちついた様な、

黙って、音も立てずに、トコロテンがそろっと押し出される時のような柔軟性でもって、このまま浪のまにまに、美しく軽く生きとおせるような感じがしたのだ。このときは、哲学どころのさわぎではない。盗み猫のように、音も立てずに生きて行く予感なんて、ろくなことはない、むしろ、おそろしかった。あんな気持の状態が、永くつづくと、人は、神がかりみたいになっちゃうのではないかしら。キリスト。でも、女のキリストなんてのは、いやらしい。

結局は、私ひまなもんだから、生活の苦勞がないもんだから、毎日、幾百、幾千の見たり聞いたり感受性の処理が出来なくなって、ポカンとしているうちに、そいつらが、お化けみたいな顔になってポカポカ浮いて来るのではないのかしら。

食堂で、ごはんを、ひとりでたべる。ことし、はじめて、キウリをたべる。キウリの青さから、夏が来る。五月のキウリの青味には、胸がカラッポになるような、うずくような、くすぐったいような悲しさが在る。ひとりで食堂でごはんをたべていると、矢鱈むしように旅行に出たい。汽車に乗りたい。新聞を読む。近衛さんの写真が出ている。近衛さんて、いい男なのかしら。私は、こんな顔を好かない。額がいけない。新聞では、本の広告文が一ばんたのしい。一字一行で、百円二百円と広告料とられるのだから、皆、一生懸命だ。一字一句、最大の効果を収めようと、うんうん唸って、絞り出したような名文だ。こんなにお金のかかる文章は、世の中に、少いであろう。なんだか、気味がよい。痛快だ。

ごはんをすまして、戸じまりして、登校。大丈夫、雨が降らないとは思いますが、それでも、きのうお母さんから、もらったよき雨傘どうしても持って歩きたくて、そいつを携帯。このアンブレラは、お母さんが、昔、娘さん時代に使ったもの。面白い傘を見つけて、私は、少し得意。こんな傘を持って、パリの下町を歩きたい。きっと、いまの戦争が終わった頃、こんな、夢を持ったような古風のアンブレラが流行するだろう。この傘には、ボンネット風の帽子が、きっと似合う。ピンクの裾の長い、衿の大きく開いた着物に、黒い絹レースで編んだ長い手袋をして、大きな鍔の広い帽子には、美しい紫のすみれをつける。そうして深緑の頃にパリのレストランに昼食をしに行く。もの憂そうに軽く頬杖して、外を通る人の流れを見ていると、誰かが、そっと私の肩を叩く。急に音楽、薔薇のワルツ。ああ、おかしい、おかしい。現実には、この古ぼけた奇態な、柄のひよろ長い雨傘一本。自分が、みじめで可愛想。マッチ売の娘さん。どれ、草でも、むしって行きましょう。

出がけに、うちの門のまえの草を、少しむしって、お母さんへの勤労奉仕。きょうは何かいいことがあるかも知れない。同じ草でも、どうしてこんな、むしりとりたい草と、そっと残して置きたい草と、いろいろあるのだろう。可愛い草と、そうでない草と、形は、ちっとも違ってないのに、それでも、いじらしい草と、にくにくしい草と、どうしてこう、ちゃんとわかれているのだろう。理窟はないんだ。女の好ききらいなんて、ずいぶんいい加減なものだと思う。十分間の勤労奉仕をすまして、停車場へ急ぐ。畠道を通りながら、しきりと絵が画きたくな

る。途中、神社の森の小路を通る。これは、私ひとりで見つけて置いた近道である。森の小路を歩きながら、ふと下を見ると、麦が二寸ばかりあちこちに、かたまって育っている。その青々した麦を見ていると、ああ、ことしも兵隊さんが来たのだと、わかる。去年も、たくさんの兵隊さんと馬がやって来て、この神社の森の中に休んで行った。しばらく経ってそこを通ってみると、麦が、きょうのように、すくすくしていた。けれども、その麦は、それ以上育たなかった。ことしも、兵隊さんの馬の桶からこぼれて生えて、ひよろひよろ育ったこの麦は、この森はこんなに暗く、全く日が当たらないものだから、可哀想に、これだけ育って死んでしまうのだろう。

神社の森の小路を抜けて、駅近く、労働者四五人と一緒になる。その労働者たちは、いつもの例で、言えないような厭な言葉を私に向けて吐きかける。私は、どうしたらよいかと迷ってしまった。その労働者たちを追い抜いて、どんどんさきに行ってしまうのだが、そうするには、労働者たちの間を縫ってくぐり抜け、すり抜けしなければならない。おっかない。それと言って、黙って立ちんぼして、労働者たちをさきに行かせて、うんと距離のできるまで待っているのは、もっともって胆力の要ることだ。それは失礼なことなのだから、労働者たちは怒るかも知れない。からだは、カッカして来るし、泣きそうになってしまった。私は、その泣きそうになるのが恥ずかしくて、その者達に向かって笑ってやった。そして、ゆっくりと、その者達の後について歩いていった。そのときは、それ限りになってしまったけれど、その口惜しさは、電車に

乗ってからも消えなかった。こんなくだらない事に平然となれる様に、早く強く、清く、なりたかった。

電車の入口のすぐ近くに空いている席があったから、私はそこへそっと私のお道具を置いて、スカートのひだをちょっと直して、そうして坐ろうとしたら、眼鏡の男の人が、ちゃんと私のお道具をどけて席に腰かけてしまった。

「あの、そこは私、見つけた席ですの」と言ったら、男は苦笑して平気で新聞を読み出した。よく教えてみると、どっちが図々しいのかわからない。こっちの方が図々しいのかも知れない。

仕方なく、アンブレラとお道具を、網棚に乗せ、私は吊り革にぶらさがって、いつもの通り、雑誌を読もうと、パラパラ片手で頁を繰っているうちに、ひよんな事を思った。

自分から、本を読むということを取ってしまったら、この経験の無い私は、泣きべそをかくことだろう。それほど私は、本に書かれてある事に頼っている。一つの本を読んでは、パッとその本に夢中になり、信頼し、同化し、共鳴し、それに生活をくっつけてみるのだ。また、他の本を読むと、たちまち、クルッとかわって、すましている。人のものを盗んで来て、自分のものにちゃんと作り直す才能は、そのずるさは、これは私の唯一の特技だ。本当に、このずるさ、いんちきには厭になる。毎日毎日、失敗に失敗を重ねて、あか恥ばかりかいていたら、少しは重厚になるかも知れない。けれども、そのような失敗にさえ、なんとか理窟をこじつけて、上手につくろい、ちゃんとした様な理論を編み出し、

苦肉の芝居なんか得々とやりそうだ。（こんな言葉も何処かの本で読んだことがある。）

ほんとうに私は、どれが本当の自分だかわからない。読む本がなくなって、真似するお手本がなんにも見つからなくなった時には、私は、一体どうするだろう。手も足も出ない、萎縮の態で、むやみに鼻をかんでばかりいるかも知れない。何しろ電車の中で、毎日こんなにふらふら考えているばかりでは、だめだ。からだに、厭な温かさが残って、やりきれない。何かしなければ、どうにかしなければと思うのだが、どうしたら、自分をはっきり掴めるのか。これまでの私の自己批判なんて、まるで意味ないものだったと思う。批判をしてみて、厭な、弱いところに気附くと、すぐそれに甘くおぼれて、いたわって、角をためて牛を殺すのはよくない、などと結論するのだから、批判も何もあったものではない。何も考えない方が、むしろ良心的だ。

（中略）

Příloha 3: Přehled onomatopoických a mimetických slov v předkládané části povídky *Džoseito (Škola ka)*

íslo	Výraz	Výskyt ve VT	Příklad v CT
1	じっと	じっと、しゃがんで隠れていて	nehybně se skrývám a ukrývám
		じっと自分の目を見ていると	Když se do nich upřeně dívám (do očí)
2	がらっと	がらっと襖をあけられ	prudce odsune posuvné dveře
3	どっと	日の光がどっと来て	Oslunění
	どっと	いろいろ醜い後悔ばかり、いちどに、どっとかたまって	Jen samé ošklivé výčitky, které se rychle a najednou nahromadí,
4	そっと	そいつをそっとあけてみて	zkusím ji opatrně otevřít
		誰かが、そっと私の肩を叩く	by mi někdo lehce poklepal na rameno.
		そっと残して置きたい草	jiné zase jen tak nechat na místě
5	からっぽ	からっぽ	Je prázdná
6	パチッと	パチッと眼がさめるなんて	při probuzení rázně otevře oči
7	だんだん	だんだん澱粉が下に沈み	škrobovité částice postupně usedají na dno
8	やっと	やっと疲れて眼がさめる	a já pak konečně unaveně otevře oči
9	くたくた	両方の脚が、くたくたに疲れて	Obě nohy naprosto vyčerpané
10	さっさと	さっさと蒲団をたたむ	okamžitě začne skládat futon
11	よいしょ	よいしょ	ufff
12	ふと	ふと、自分も、そんな歩きかたしているのに気がついた	a pak si najednou uvědomíte, že chodíte také tak.
		ふと「唐人お吉」を唄う。	A pak se náhle přistihnu, že zpívám „Cizinku Oki i“.

		ふと手を見た	jen tak jsem pozorovala svoje ruce
		ふと下を見る	najednou [se] podívám pod nohy
13	しっとり	顔が、少しぼやけて、しっとり見える	moje tvář vypadá trochu rozmazan a p sobí sv že.
14	ポカンと	ポカンとしているだけ	na tvář i jen nep ítomný pohled
		私は、ポカンと安心して	za nu se tvář it ještě víc nep ítomn a klidn
		ポカンとしているうちに	když jsem pak nesoust ed ná
15	がっかり	がっかりする	jsem z nich zklamaná
16	つくづく	つくづく思う	tak si uv domím
17	はっきり	鳥の影まで、はっきり写る。	Dokonce i obrysy pták se v nich jasn zrcadlí.
18	浮き浮き	なんだか少し浮き浮きして来た	to m tak trochu nabudilo
19	うんと	ジャピイだけを、うんと可愛がってやった	jen Džapí ode m dostal spoustu láskyplné pozornosti
		うんと息をつめて	když vší silou zadržím dech
		労働者たちをさきに行かせて、うんと距離のできるまで待っているのは	Ale jen tak stát a ekat, až m sami o velký kus p edejdou
20	ぼんやり	前の雑木林を、ぼんやり見ていた。	a jen tak pozorovala lesík p ed sebou
21	そっくり	しかもそっくり同じことを考えながら	p emýšlet úpln o tom samém jako dnes
		また、これからさきも、いまのことが、そっくりそのままに自分にやって来るのだ	Dokonce za ínám v it, že úpln ta samá situace nastane i v budoucnu.
22	コトンと	目が、テーブルのすみに行つてコトンと停まって動かない。	O i mi sklouzávají na roh stolu a rázem se tam zastaví.

		コットンと感じたことをきつ と思い出すに違いない	bezpochyby si vzpomenu na ten stejný pocit, který jsem už tolikrát zažila.
23	ピューッと	何か身内にピューッと走り 去ってゆくものを感じて	bylo to, jako by mi t lem projel blesk.
24	すみずみ	頭も胸も、すみずみまで透 明になって	Každé zákoutí mojí hlavy i hrudi se jako by vyprázdnilo
25	ふわっと	生きて行くことにふわっと 落ちついた様な	jako bych mohla proplouvat životem s klidem a lehkostí.
26	そろっと	トコロテンがそろっと押し 出される時のような	tak m kce a ohebn , jako když je želatina protla ovaná skrz síto
27	ポカポカ	ポカポカ浮いて来るのでは ないのかしら	na myslí [mi] vytanou vjemy
28	カラッポ	胸がカラッポになるよう な、うずくような、くすぐ ったような悲しさが在る	skrývá [se v ní] jakási tíha, pichlavý, šimrající smutek
29	うんうん	うんうん唸って	všichni [se] ze všech sil snaží
30	ちっとも	形は、ちっとも違っていな いのに	I p esto, že se od sebe tvarem ani trochu neliší
31	にくにくしい	にくにくしい草	ohavné traviny
32	しきりと	しきりと絵が画きたくなる	strašn zatoužím n co namalovat.
33	すくすく	麦が、きょうのように、す くすくしていた	je men tam rostl zdrav jako dnes
34	ひよろひよろ	兵隊さんの馬の桶からこぼ れて生えて、ひよろひよろ 育ったこの麦は	letos tento je men, který popadal na cestu z krmných kbelík koní voják a docela se stihl vytáhnout
35	どンドン	どンドンさきに行ってしまう たいのだ	Chci kolem nich projít a po ád víc a víc se jim vzdálit
36	カッカ	からだは、カッカして来る し、泣きそうになってしま った	Celá jen ho ím a mám na krají ku
37	ゆっくりと	ゆっくりと、その者達の後 について歩いていった	pomalu krá ela za nimi

38	パラパラ	パラパラ片手で頁を繰っているうちに	Zatímco ledabyle jednou rukou otáčí stránky
39	パッと	パッとその本に夢中になり	[ta kniha] okamžitě jsem pohltí
40	クルッと	クルッとかわって	úplně otočí
41	ふらふら	毎日こんなにふらふら考えているばかり	pořád jen přemýšlím o všem možném