

**UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI**

**Filozofická fakulta**

**Katedra asijských studií**

**MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**Novela *Původ kamení* od Hikarua Okuizumiho**

**– interpretace díla a překlad úvodní části do češtiny s komentářem –**

*The Stones Cry Out* by Hikaru Okuizumi

– Interpretation of the Novel and Translation of the Introductory Part into  
Czech and its Analysis –

**OLOMOUC 2014      Bc. Yuji Nakaya**

**Vedoucí diplomové práce: Mgr. Sylva Martinásková**

**Podklad pro zadání DIPLOMOVÉ práce studenta**

<b>PŘEDKLÁDÁ:</b>	<b>ADRESA</b>	<b>OSOBNÍ ČÍSLO</b>
Bc. NAKAYA Yuji	Louny, ČR	F120282

**TÉMA ČESKY:**

Překlad části novely Hikaru Okuizumiho "Iši no raireki" ("Původ kamení") s doprovodnou analýzou.

**NÁZEV ANGLICKY:**

The translation of a part of the novella by Hikaru Okuizumi Ishi no raireki (The Stones Cry Out) and its analysis.

**VEDOUcí PRÁCE:**

Mgr. Sylva Martínásková – ASJ

**ZÁSADY PRO VYPRACOVÁNÍ:**

V úvodu práce bude představen současný japonský spisovatel Hikaru Okuizumi a jeho tvorba. Následně budou definovány specifické a klíčové rysy jeho literatury. Klíčovou částí práce bude komentovaný překlad vybrané části Okuizumiho novely Iši no raireki z japonštiny do češtiny. Předmětem analýzy a komentáře bude problematika překladu vybrané části novely, popis specifických problémů převodu této japonské novely do češtiny. Komentář bude zaměřen na popis problematiky překladu zejména z hlediska lexikálních, gramatických a pragmatických aspektů překladu.

**SEZNAM DOPORUČENÉ LITERATURY:**

- Bachtin, Michail. Šósecu no kotoba, Tokio: Heibonša, 1996.  
Hrdlička, Milan. Literární překlad a komunikace. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 1997.  
Knittlová, Dagmar a kolektiv (Grygová, B., Zehnalová, J.). Překlad a překládání. Olomouc, Univerzita Palackého v Olomouci, 2010.  
Knittlová, Dagmar. K teorii i praxi překladu. Olomouc, Univerzita Palackého, 2000.  
Knittlová, Dagmar. Teorie překladu. Olomouc, 1995.  
Kufnerová, Zlata. Překládání a čeština. Jinočany: HaH, 1994.  
Levý, Jiří. Umění překladu. Praha: Ivo Železný, 1998  
Okuizumi, Hikaru. Iši no raireki, Tokio: Bungeišundžu, 1994.

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

Olomouc, 6. 5. 2014

.....  
Bc. Yuji Nakaya

Velice děkuji Mgr. Sylvě Martináskové z Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci za odborné vedení a trpělivost. A také jí vděčím za mnoho cenných rad a podnětů, které mi během psaní ochotně poskytovala.

Ze srdce děkuji Mgr. Haně Rozkopalové, Csc., a prom. geof. Jindřichu Rozkopalovi za jejich ochotu a čas, který mi věnovali během konzultací odborných termínů a během revize textu samotné diplomové práce i českého překladu Okuizumiho novely. Především jsem jim však vděčný za neutuchající podporu a povzbuzení k práci. A děkuji i všem ostatním osloveným rodilým mluvčím češtiny.

Své ženě děkuji za všestrannou podporu.

## Obsah

Úvod .....	8
1 Hikaru Okuizumi – osobnost autora a charakteristika jeho tvorby .....	10
1.1 O autorovi.....	10
1.2 Okuizumiho dílo.....	12
1.2.1 Významná díla .....	13
1.2.2 Ostatní tvorba .....	15
1.3 Základní rysy Okuizumiho tvorby a často uplatňované literární postupy .....	16
1.3.1 Teorie karnevalu a postava trickstera.....	19
1.3.2 „Smrt a znovuzrození“ .....	23
2 Novela <i>Původ kamení</i> .....	27
2.1 Struktura novely .....	27
2.2 Děj novely .....	27
2.3 Klíčové postavy novely a jejich role v příběhu.....	34
2.3.1 Kapitán .....	35
2.3.2 Svobodník .....	36
2.3.3 Cujoši Manase (vojín a otec).....	38
2.4 Realita a fikce v příběhu.....	40
2.5 Vyznění díla .....	43
3 Komentář k překladu .....	46
3.1 Lexikální rovina .....	48
3.1.1 Vlastní jména .....	49
3.1.2 Odborná terminologie .....	51
3.1.2.1 Geologie, mineralogie, petrologie atp.....	51
3.1.2.2 Válka a armáda .....	54
3.1.2.3 Ostatní .....	55
3.1.3 Reálie (kontext japonského prostředí) .....	56
3.1.4 Synonyma ve výchozím textu a více ekvivalentů .....	60
3.1.5 Ostatní problémy na lexikální úrovni.....	62
3.2 Syntaktická rovina.....	64
3.2.1 Souvětí.....	65
3.2.2 Přívlasky a vedlejší věty přívlaskové.....	71
3.3 Stylistická rovina.....	72

3.3.1 Koherence .....	73
3.3.2 Frazémy, metafory, konotace a symbolika (kulturní asociace).....	75
3.3.3 Zdvořilost, expresivita.....	79
3.4 Shrnutí.....	81
Závěr.....	83
Příloha 1 (český překlad).....	86
Příloha 2 (původní text).....	93
修士論文要旨 .....	99
Anotace.....	100
Seznam literatury .....	101

**Ediční poznámka:**

K přepisu japonských jmen a slov jsem v textu své diplomové práce i v českém překladu novely použil českou transkripci. Jména jsou uváděna v pořadí běžném v českém prostředí, tedy jméno osobní následované jménem rodovým. Vybranou část novely i veškeré původní japonské texty, které jsou v práci citovány či parafrázovány, jsem překládal osobně.

## Úvod

Ve své magisterské diplomové práci představuji současného japonského spisovatele Hikarua Okuizumiho (nar. 1956) a jeho literární tvorbu. Podrobně analyzuji jeho novelu 石の来歴 (*Původ kamení*), za kterou získal v roce 1994 Akutagawovu literární cenu. Ze současných japonských literátů jsem si pro svoji diplomovou práci zvolil Okuizumiho, protože ho považuji za jednoho z hlavních představitelů soudobé japonské literatury, ale v České republice není zatím znám. Cílem mé práce je českému čtenáři autora a jeho tvorbu představit a také mu jako ukázkou autorovy tvorby prezentovat český překlad úvodní části novely *Původ kamení* a zároveň popsat a okomentovat řešení problémů při jejím překladu.

Diplomová práce sestává ze dvou hlavních částí – z teoretické části tvořené první a druhou kapitolou a z praktické části. Do praktické části náleží český překlad úvodní části první kapitoly Okuizumiho novely *Původ kamení*, který je přílohou této práce, a komentář k tomuto překladu ve třetí kapitole. V první kapitole představuji osobnost autora včetně jeho základních biografických údajů a dále charakterizuji jeho tvorbu a významná díla. Stěžejní část první kapitoly tvoří charakteristika základních rysů Okuizumiho tvorby a autorem často uplatňovaných literárních metod a postupů. Blíže se zabývám dvěma literárními metodami. První je „teorie karnevalu (カーニバル理論)“ a druhou je koncepce „smrt a znovuzrození (死と再生)“, které v Okuizumiho tvorbě často spolupůsobí a ve svých účincích se doplňují. Jejich význam a literární účinek popisuji nejprve obecně na základě sekundární literatury a příkladů jejich užití v klasické světové literatuře a poté poukazuji na jejich aplikaci v tvorbě Hikarua Okuizumiho.

Ve druhé kapitole interpretuji Okuizumiho dílo *Původ kamení* a rozebírám jej z různých hledisek. Představuji zde strukturu této novely, její děj a klíčové postavy. Mezi klíčové postavy zařazuji kromě hlavního protagonisty (Cujošiho Manaseho) ještě dvě další postavy příběhu (kapitána a svobodníka) a specifikuji jejich úlohu v příběhu i jejich vzájemné působení. V rámci své analýzy popisuji též prolínání Manaseho žité reality s jeho sny a vzpomínkami a způsoby, kterými autor zajišťuje realističnost příběhu. Druhou kapitolu práce zakončuji interpretací celé novely a popisem jejího celkového vyznění, smyslu i vzkazu autora čtenářům, který do svého textu vtiskl.

První a zejména druhá kapitola tvoří teoretickou přípravu na samotný proces překladu. Jsou první ze tří fází překladatelského procesu, které vymezil Jiří Levý v *Umění překladu* (2012), a to fázi pochopení předlohy. Okuizumiho novela *Původ kamení* byla



v Japonsku poprvé otištěna v roce 1993 v časopise *Bungakkai* a v roce 1994 byla vydána knižně u nakladatelství Bungei šundžú (文藝春秋). Můj překlad vychází z vydání novely z roku 2009 v kapesní edici nakladatelství Kódanša (講談社文芸文庫). Vybranou část původního japonského textu zařazuji do své práce spolu se svým českým překladem jakožto přílohu. Do češtiny jsem přeložil úvodní část první kapitoly novely, která uvádí čtenáře do příběhu hlavního protagonisty. Vzhledem k tomu, že jsem překládal opačným směrem, než je u literárního překladu běžné, tedy z mateřštiny do cizího jazyka, konzultoval jsem často svůj překlad s rodilými mluvčími češtiny. Diskutoval jsem s nimi zejména přirozené vyznění a koherenci českého textu, a tím jsem se snažil zajistit vysokou kvalitu svého překladu.

Třetí, závěrečnou kapitolu diplomové práce tvoří komentář k překladu Okuizumiho novely do češtiny. Shrnuji v něm postup své práce na samotném překladu a poté se zaměřuji na ta místa v předloze, jejichž převod do češtiny byl komplikovaný a vyžadoval promyšlenější řešení, a to jak z hlediska úrovně lexikální, tak i úrovně syntaktické a stylistické. Na konkrétních příkladech prezentuji zvažovaná překladatelská řešení a odůvodňuji konečný výběr některého z nich. Při překladu i v překladatelském komentáři jednotlivá řešení zakládám na poznatcích z metodiky literárního překladu, které jsem získal z odborné translatologické literatury.

## 1 Hikaru Okuizumi – osobnost autora a charakteristika jeho tvorby

V této kapitole představuji osobnost autora a charakterizují jeho tvorbu z hlediska témat, literárních postupů a základních rysů. Základními rysy se zde rozumí ty rysy, které jsou identifikovatelné napříč Okuizumiho literaturou. V podkapitole 1.1 vycházím z životopisných údajů, které sestavil sám autor. (Okuizumi, 2009b, s. 354–362)

### 1.1 O autorovi

Hikaru Okuizumi (奥泉光), vlastním jménem Jasuhiro Okuizumi (奥泉康弘), se narodil 6. února 1956 v prefektuře Jamagata v oblasti Tóhoku. Krátce po jeho narození se rodina přestěhovala do Tokia, kde žila do Okuizumiho pěti let. Poté se opět přestěhovala, tentokrát do prefektury Saitama v oblasti Kantó, kde Okuizumi strávil své mládí a navštěvoval základní, nižší i vyšší střední školu. Po absolvování vyšší střední školy se intenzivně věnoval četbě japonské i zahraniční literatury a také literárněkritických děl.

V roce 1976 nastoupil na Mezinárodní křesťanskou univerzitu (国際基督教大学) v Tokiu. Během studia na univerzitě navštěvoval diskuzní čtenářský spolek, kde mimo jiné četli Marxův *Kapitál*, který na Okuizumiho velmi zapůsobil a přiměl ho k rozhodnutí specializovat se na výzkum společenských věd. Během studia, v jednadvaceti letech, se poprvé setkal s teologem a svým pozdějším životním mentorem Kóičim Namikim (並木浩一)<sup>1</sup>, jehož prostřednictvím se dozvěděl o oboru starozákonní biblistika a seznámil se také s prací německého sociologa Maxe Webera. Okuizumi nadále pokračoval ve studiu pod odborným vedením Namikiho a docházel na přednášky odborníka na hospodářské dějiny Hisaa Ócuky (大塚久雄)<sup>2</sup>. Na základě všech těchto podnětů si poté za svoji specializaci zvolil společenské a hospodářské dějiny.

Na univerzitě bylo pro budoucí Okuizumiho zaměření důležité také jeho setkání se sociologem Kaoruem Konnoem (紺野馨)<sup>3</sup>, s nímž chodil do diskuzního čtenářského spolku, kde četli díla německého filosofa Georga Wilhelma Friedricha Hegela a také *Studii o starém judaismu* od M. Webera. V roce 1980 dokončil bakalářské studium obhajobou diplomové práce na téma *Rozvoj měst ve starověkém Izraeli* (古代イスラエルにおける都市の発達) a nastoupil na magisterské studium na katedru srovnávací

---

<sup>1</sup> Kóiči Namiki (nar. 1935) je teolog a emeritní profesor Mezinárodní křesťanské univerzity v Tokiu. Ve svém výzkumu se zaměřuje na starozákonní biblistiku, religionistiku a křesťanství.

<sup>2</sup> Hisao Ócuka (1907–1996) byl historik a ekonom. Zabýval se výzkumem společenských a hospodářských dějin, dílem Maxe Webera a pojetím hospodářství v díle Karla Marxe.

<sup>3</sup> Kaoru Konno (nar. 1947) je sociolog, literární kritik a vysokoškolský pedagog.

kulturologie. Absolvoval po dvou letech obhajobou diplomové práce na téma *Struktura měst a vládnutí ve starověkém Izraeli* (古代イスラエルにおける都市と支配の構造). Po dokončení svých studií se vrátil do rodné Saitamy a začal uvažovat o dráze spisovatele. Za rok však odjel zpět do Tokia a zapsal se do doktorského studia. V prvním ročníku doktorského studia začal s výše zmíněným Kaoruem Konnoem spolupracovat na japonském překladu díla Hanse G. Kippenberga<sup>4</sup> *Religion und Klassenbildung im antiken Judäa*, který později vyšel pod názvem *Historie antické židovské společnosti* (古代ユダヤ社会史). Své doktorské studium předčasně ukončil a začal se plně věnovat literární tvorbě.

Okuizumi v jednom rozhovoru uvedl, že jedním z témat a hlavním cílem v jeho životě, a to bez ohledu na to, zda se stane spisovatelem či nikoliv, je důkladným studiem historie poznávat současný svět a japonské moderní dějiny. (Okuizumi, Ikegami, 2012) V témže rozhovoru se zmiňuje také o tom, co stálo na počátku jeho rozhodnutí stát se spisovatelem. Vzpomíná, že původně se chtěl věnovat svému oboru jako badatel. Nicméně během překladu výše zmíněného německého díla do japonštiny si uvědomil, že překlad do japonštiny, která je systémově velmi odlišná od ostatních jazyků, je velmi náročná disciplína vyžadující neustálé hledání vhodných výrazů a omezující svobodné používání vlastního jazyka. Tato zkušenost ho nakonec přivedla k touze věnovat se tvůrčímu psaní, kdy bude moci svůj mateřský jazyk užívat svobodně a nebude nijak omezován. Okuizumi dále uvádí, že překládání cizích textů do mateřského jazyka je pro člověka dobrá příležitost získat do své mateřštiny nový vhled a že tedy není náhodou, že mnoho spisovatelů, například Jošikiči Furui (古井由吉)<sup>5</sup> nebo Haruki Murakami (村上春樹)<sup>6</sup>, začalo svou spisovatelskou kariéru jakožto překladatelé (tamtéž).

Okuizumi vedle vlastní literární tvorby učil od roku 1987 jako externista na tokijské Umělecké univerzitě Tama (多摩美術大学), kde působil sedm let do doby, než získal Akutagawovu cenu (r. 1994), a kromě toho se živil také jako lektor v přípravných kurzech na vysokou školu. V r. 1999 začal učit literaturu na Filozofické fakultě Univerzity Kinki (近畿大学) a v Mezinárodním centru humanitních studií této univerzity (近畿大学国際人文科学研究所) působí od r. 2006 jako profesor literatury. Již dlouhá léta je Okuizumi

---

<sup>4</sup> Hans G. Kippenberg (nar. 1939) je německý religionista.

<sup>5</sup> Jošikiči Furui (nar. 1937) je spisovatel, germanista a překladatel děl rakouských spisovatelů (např. Hermanna Brocha a Roberta Musila).

<sup>6</sup> Haruki Murakami (nar. 1949) je spisovatel a překladatel americké literatury (např. díla F. Scotta Fitzgeralda a Raymonda Carvera).

členem různých odborných komisí pro udělování literárních cen, například komise pro udílení Akutagawovy ceny, píše odborné texty a recenze. Občas je zván na mezinárodní literární festivaly (např. v kanadském Torontu) a k přednáškám (např. v Indonésii, Thajsku).

Autorovou velkou zálibou je hudba, která má své místo i v jeho literatuře. Svá častá vystoupení na veřejnosti při různých literárních diskuzích a autorských čteních zpestřuje hrou na příčnou flétnu, jež je jeho velkým koníčkem. Hudbě se Okuizumi věnuje již od mládí – od nižší střední školy byl členem školního kroužku pro hráče na dechové nástroje. Tehdy byl navíc v Japonsku v módě jazz, který strhl i jeho, a tak často navštěvoval jazzové kavárny. Dodnes je členem jazzové kapely, se kterou již léta příležitostně vystupuje. Jazzová hudba se často objevuje i v jeho literatuře, např. *Sbírka hudby hmyzu a stromů* (虫樹音楽集, 2012) nebo *Ta slova* (その言葉を, 1989), nicméně není v ní hlavním tématem, ale spíše jen nástrojem pro přiblížení dobové atmosféry 70. let 20. století. Jako další konkrétní příklad reflexe jeho záliby v hudbě do jeho literatury lze uvést knihu *Schumannovy prsty* (シューマンの指, 2010), která je kombinací hudební kritiky díla Roberta Schumanna a detektivky. Autor sám sebe prezentuje jako vyznavače tohoto německého hudebního skladatele a uvádí, že dlouhodobě sbírá a studuje veškeré texty, které o něm pojednávají. (Okuizumi, Ikegami, 2012) Tento jeho zájem ho nakonec přivedl k napsání zmíněné knihy.

## 1.2 Okuizumiho dílo

Okuizumi je velmi plodný a u čtenářů populární autor. Píše středně dlouhé a dlouhé romány, divadelní hry a eseje a za svou literární tvorbu obdržel řadu literárních cen. Několik jeho románů<sup>7</sup> bylo přeloženo do cizích jazyků (angličtiny, francouzštiny, ruštiny, holandštiny a němčiny), v češtině zatím nebyl publikován žádný překlad jeho díla.

Od mládí, kdy se budoucí spisovatel začal věnovat četbě, sleduje a studuje rozličné literární styly. Ve své tvorbě aplikuje a kombinuje vybrané literární metody a postupy (viz 1.3), čímž se snaží prověřovat možnosti románového žánru, objevovat jeho nové možnosti a překonávat hranice literárního umění. O svém vlastním postoji k literatuře se Okuizumi vyjádřil v rozhovoru s Fujukim Ikegamim (池上冬樹)<sup>8</sup> (Okuizumi, Ikegami, 2012) a také v eseji „O stylu“ (スタイルについて) zařazeném v souboru esejů *Plno fikcí* (虚構まみれ, 1998). Dle jeho vyjádření je pro něj podstatné napsat román, přičemž jeho

<sup>7</sup> např. *Noc, kdy zabije hada* (蛇を殺す夜, 1992); *Původ kamení* (石の来歴, 1994).

<sup>8</sup> Fujuki Ikegami (nar. 1955) je literární kritik.

obsah pro něj zas až tak důležitý není. „Nepíšu romány proto, že chci o něčem napsat, ale od počátku proto, že chci napsat ‚román‘, a v tomto slova smyslu by se dokonce dalo říci, že romány píšu právě proto, abych poznal ‚román‘.“ (Okuizumi, 1998, s. 92) Jinými slovy nevyužívá románový žánr k tomu, aby napsal příběh o tématu, které je pro něj důležité. Zároveň dodává, že tak se v jeho románech mohou objevit jak témata, která pro něj nejsou důležitá vůbec, tak témata, která pro něj důležitá jsou. (Okuizumi, Ikegami, 2012) Také tvrdí, že „poutavost románu není něco, co by se dalo vytvořit, ale spíše něco, co je objevováno v samotném procesu psaní.“ (Okuizumi, 1998, s. 92) Právě proto prý vyhledává a ve své tvorbě používá různé literární styly.

Velký vliv na Okuizumiho literaturu měl spisovatel Soseki Nacume (夏目漱石)<sup>9</sup> a jeho tvorba, zejména dílo *Jsem kocour* (吾輩は猫である, 1905). Na tomto Sosekiho románu konkrétně obdivuje „rytmus textu, udržení si jistého odstupu od předmětu psaní a specifické vlastnosti jazyka“ (cit. in Okuizumi, Ikegami, 2012). Toto dílo podle něj vykazuje i to, co dělá z románu román, jako je kromě výše zmíněného také „zábavnost, humor a ironie obsažené ve vyprávění“. (tamtéž) Zároveň na něm velmi oceňuje Sosekiho kritický pohled na bu a společnost Meidži<sup>10</sup>. Soseki je Okuizumiho vzorem také proto, že podle něj ve své tvorbě užíval různé literární postupy a styly, což činí i Okuizumi, pro kterého je podle jeho vlastních slov „výzvou zkusit napsat román ve stylu, který jsem si dosud neosvojil“. (Okuizumi, Ikegami, 2012) O takové pokoření vlastních literárních dovedností se Okuizumi pokusil například v díle *Vražda v románu „Jsem kocour“* (『吾輩は猫である』殺人事件, 1996), který napsal celý ve spisovné japonštině doby Meidži.

### 1.2.1 Významná díla

Mezi významná Okuizumiho díla zařazují díla, za která byl autor oceněn odbornou literární obcí, díla, která měla mimořádně velký ohlas u čtenářů, a díla, která v jeho spisovatelské kariéře hrají důležitou roli.

Okuizumiho literární prvotinou byla novela o prolínání reality a představ *Pozemští ptáci a hejno nebeských ryb* (地の鳥 天の魚群), kterou se v r. 1985 jakožto začínající spisovatel ucházel o literární cenu Subaru<sup>11</sup>. Novela byla na cenu nominována, ale Okuizumi ji nakonec nezískal. Odměnou mu však bylo otištění této jeho prvotiny

<sup>9</sup> Soseki Nacume (1867–1916) je významný představitel moderní japonské literatury.

<sup>10</sup> Meidži (1868–1912) je období japonských moderních dějin.

<sup>11</sup> すばる文芸賞: Jedná se o cenu literárního časopisu *Subaru*, který vydává nakladatelství Šúeiša (集英社) od r. 1970. Cena je každý rok udělována nejlepšímu ze začínajících spisovatelů, kteří zašlou svou tvorbu do literární soutěže vyhlášené tímto časopisem.

v časopise *Subaru* v následujícím roce. V roce 1990 zveřejnil dílo *Vodopád* (滝), za které byl nominován na Cenu Jukia Mišimy a na Akutagawovu cenu. Novela popisuje putování pěti mladíků z nejmenované skupiny nového náboženství, během kterého měli provádět duchovní očištná cvičení v horách. Hlavním tématem díla je přátelství, tajné praktiky uzavřeného společenství a důsledky slepé víry v ně. Následovalo dílo *Rákos a lilie* (葦と百合, 1991), ve kterém je uplatněn metafikční postup, kdy dochází k prolínání dvou textů – jednoho vyprávěného v ich-formě a druhého v er-formě. Za další román *Citace Novalise* (ノヴァーリスの引用, 1993) získal Nomovu cenu za literární umění pro nové autory, ale také dvě nepříliš známé ceny – Obdivuhodnou antiliterární cenu<sup>12</sup> a Mother's forest award<sup>13</sup>. Některá ze svých děl sám autor charakterizuje na svých webových stránkách.<sup>14</sup> O románu *Citace Novalise* na nich uvádí, že jde o dílo pojednávající o jednom z tajů románového žánru, kterým je to, že nový příběh je vytvářen samotným vyprávěním. „To, že vyprávění samotné je tematizováno, je de facto hlavním specifíkem soudobého románového žánru.“ (Okuizumi, 2001) *Citace Novalise* je vystavěna jako román, který postupně prochází různými žánry, a to od detektivky přes fantazii až po horor tak, jak se vyvíjí vypravování čtyř protagonistů v baru.

V roce 1993 publikoval v literárním časopise *Bungakkai* (文學界) novelu *Původ kamení* (石の来歴), za kterou v následujícím roce 1994 obdržel Akutagawovu cenu. (více viz kap. 2) Ve stejném roce mu vyšel další román *Banální jev* (バナールな現象), pojednávající o splývání skutečnosti a představ až do konečného vymizení hranice mezi nimi. O čtyři roky později vydal román *Grand mystery* (グランド・ミステリー), jehož příběh se odehrává na pozadí druhé světové války, kdy za záhadných okolností zemře důstojník japonského námořnictva. Jeho kolega poté na žádost důstojníkovy manželky pátrá po pravdě, nicméně sám se během svého pátrání dostane do víru dalších záhadných událostí. U čtenářů je velmi populární také román *Fantasia ornitologa* (鳥類学者のファンタジア), který vyšel v roce 2001. Jedná se o příběh duchovního putování protagonistky, jazzové klavíristky, která při svém vystoupení prožije zvláštní zážitek, kdy zabloudí do minulosti a setká se se svou zesnulou babičkou v Německu. Smysl tohoto

---

<sup>12</sup> 瞠目反・文学賞: Vznik této ceny inicioval soudobý spisovatel Masahiko Šimada (島田雅彦) s tím, že bude udělována za novátorské, nekonvenční nebo obzvláště unikátní dílo, které by mělo posunout hranice literatury dále. Nicméně byla udělena pouze jednou, právě Okuizumimu, a poté zanikla.

<sup>13</sup> マザース・フォレスト賞: Jedná se o literární cenu, která je udělována pod záštitou města Hobecu na ostrově Hokkaidó. Zajímavostí u této ceny je, že oceněný spisovatel získá navíc zdarma dodávku zeleniny na celý svůj život.

<sup>14</sup> „Banalismus Hikarua Okuizumiho“ (バナール主義 奥泉光). <<http://www.okuizumi.com/>>.

setkání a svého cestování do jiného časoprostoru začne klavíristka poznávat postupně. V roce 2009 vydal Okuizumi dlouhý dvoudílný román o absurditě války a náročnosti zachování lidskosti v prostředí prodchnutém fanatismem *Posvátný poklad* (神器), za který byl oceněn Nomovou cenou za literární umění.

### 1.2.2 Ostatní tvorba

Kromě významných románů (viz 1.2.1) tvoří důležitou součást Okuizumiho tvorby také jeho dramatická tvorba a odlehčené, humorné romány. Je nicméně nutné upozornit, že u Okuizumiho není z hlediska literární kvality jakékoliv případné dělení na hlavní a vedlejší tvorbu (příp. seriózní a komerční tvorbu) vůbec podstatné.

Od roku 1995 spolupracuje s divadelním souborem Tokijská shakespearovská společnost<sup>15</sup>, pro který píše autorské divadelní hry. Výsledkem této dlouhodobé spolupráce bylo vydání tří divadelních her, které pro tento divadelní soubor napsal. Tuto trilogii Okuizumiho pojetí Shakespearovy tvorby vydalo v jednom svazku nakladatelství Genki šobó pod názvem *Mefistofelův teorém* (メフィストフェレスの定理, 2013).

V rámci Okuizumiho „odlehčené“ tvorby lze uvést román *Vražda v románu „Jsem kocour“*, jehož námětem bylo významné dílo japonské literatury *Jsem kocour* od Sósekiho Nacumeho a ve kterém Okuizumi dokonale napodobil Sósekiho autorský styl. Další román v této autorově tvorbě je *Modální případ* (モーダルな事象, 2005), na jehož základě byl o sedm let později natočen televizní seriál.<sup>16</sup> Hlavním hrdinou tohoto díla je vysokoškolský pedagog, jemuž se do rukou dostane rukopis díla zesnulého autora dětské literatury, které se ihned po vydání stane bestsellerem. Příběh románu spočívá v pátrání po objasnění okolností, za kterých zemrou redaktori, kteří měli vydání tohoto díla na starosti. Děj se tak nese v detektivním, ale i komickém duchu.

U Okuizumiho lze pozorovat, že tato jeho literární produkce nikterak nesnižuje celkovou kvalitu jeho tvorby, naopak lze říci, že je do jisté míry jejím obohacením. Prvky odlehčené literatury totiž umně i strategicky užívá takřka ve všech svých významných románech a naopak i při výstavbě děl odlehčeného žánru dbá na literární kvalitu. O tom, že je Okuizumi ve své tvorbě vždy velmi důsledný, svědčí jeho autorské krédo „Jen vyprávění podrobné může být vpravdě zábavné“, kterým jsou slova Thomase Manna z předmluvy ke *Kouzelnému vrchu* (Mann, 1975, s. 10). V jedné své eseji Okuizumi (1998, s. 268)

<sup>15</sup> 東京シェイクスピア・カンパニー: Divadelní soubor byl založen v roce 1990 a zaměřuje se na tvorbu Shakespeara v současném pojetí. Principálkou tohoto souboru je Okuizumiho manželka Kaoru Edo (江戸馨).

<sup>16</sup> 妄想捜査～桑潟幸一准教授のスタイリッシュな生活 (Fantazijní vyšetřování aneb stylový život docenta Kóičiho Kuwagaty): Seriál natočila televizní společnost TV Asahi.

nejspíš s mírnou nadsázkou uvedl, že si tato Mannova slova při psaní románu opakuje stokrát denně.

### 1.3 Základní rysy Okuizumiho tvorby a často uplatňované literární postupy

Hlavním tématem Okuizumiho tvorby je víra v lidskost a morální hodnoty. Autor je evidentně proti jakémukoliv mechanismu, který člověka nutí k absurdnímu přizpůsobení se svému okolí proti jeho vůli. Ve svých dílech různými způsoby kritizuje jakýkoliv konformismus a potlačování vlastního svobodného rozhodování. Jakožto prostředek k literárnímu vyjádření tohoto postoje občas využívá válečné prostředí (např. *Původ kamení*, *Posvátný poklad*, *Grand mystery*, *Záznamy z romantického pochodu*<sup>17</sup> aj.), které ze své podstaty k takovému jednání člověka nutí. To však neznamená, že mu jde primárně o téma války. Válečné prostředí je pro něj jen nástrojem, jak čtenářům přiblížit absurditu jednání pod diktátem okolí, jež je aktuální i v neválečném prostředí současné společnosti. Autor se svými díly staví proti konformismu a jejich prostřednictvím na absurditu v současné společnosti nepřímo, spíše metaforicky, upozorňuje.

V Okuizumiho tvorbě je možné najít prvky existencialismu, a to konkrétně tam, kde se postava ocitá uprostřed absurdna a činí nějaké rozhodnutí. Jde například o situace, kdy se od protagonisty – vojáka očekává, že bude konat v souladu s rozkazy svého velitele, přičemž se jedná o rozkazy absurdní, proti jeho vůli a přesvědčení. V uvedených Okuizumiho románech sebere v jistých momentech protagonista odvahu vzbouřit se proti zaběhnutému systému, učiní rozhodnutí a zachová se podle sebe sama, i když je to v rozporu se všeobecně očekávaným jednáním. Rozhoduje se na základě svého vlastního úsudku a nikoliv pod diktátem svého okolí, čímž dosahuje jistého vnitřního osvobození.

V mnoha dílech (např. *Banální jev*, *Původ kamení*, *Posvátný poklad*) autor relativizuje jistoty současného světa a upozorňuje na slepou víru lidí v ně. Ve své literatuře k tomu využívá různé postupy, z nichž častým je zařazení postavy trickstera (viz 1.3.1), splývání reality s představami nebo prolínání dvou časově odlišných linií příběhu místy až tak, že původně zratelná hranice mezi nimi zcela vymizí a čtenář sám (po dočtení) zůstává v nejistotě. V *Původu kamení* a v *Posvátném pokladu* autor koncipuje příběh do dvou časových linií – současnosti a minulosti. (k *Původu kamení* více viz kap. 2) V *Posvátném pokladu* se děj odehrává v minulosti, za druhé světové války, ale průběžně do něj vstupuje mladý protagonista ze současnosti, který děj a jednání vojáků komentuje ze svého pohledu, tj. pohledu zástupce současné mladé generace.

---

<sup>17</sup> 浪漫的な行軍の記録, 2002.



V *Banálním jevu* netvoří příběh dvě časové linie, ale je sestaven spíše z více dimenzí. Děj románu se odehrává v období od zahájení války v Zálivu až do jejího konce. Hlavního protagonistu příběhu postihnou různé události, ale u některých z nich není zřejmé, zda se skutečně staly, a právě tato nejistota život protagonisty zkomplikuje a čtenáře v konečném důsledku znejistí. V určitém momentu *Banálného jevu* se jistota hlavního protagonisty vytratí a ten se rozdvojí. Šimizu uvádí, že jde o metaforu duševního rozpoložení japonské společnosti v 90. letech 20. století a že se autorovi v tomto románu podařilo popsat mnohvrstevný svět stojící v pozadí jednotlivých událostí příběhu nikoliv z hlediska jedné jeho úrovně, ale několika úrovní. (Šimizu, 1996, s. 189) Nejedná se však o střídání pohledů změnou vypravěče a tak podobně, ale spíše o zavedení více dimenzí do jednoho příběhu. Reálně tak dokonce hrozí úplné zhroucení příběhu, neboť jeho struktura už je zaváděním nových dimenzí tak narušena, že se příběh stává nesoudržným. Autor se zde vědomě pohybuje na samé hranici románového žánru, kdy v příběhu *Banálného jevu* nastává chaos a čtenář se v ději přestává orientovat, a právě tím Okuizumi upozorňuje na nejistoty současného světa.

Své romány Okuizumi často koncipuje jako detektivní příběhy plné záhad. K tomuto se sám vyjádřil v r. 1995 v dialogu s Akirou Óokou (大岡玲)<sup>18</sup> pro literární časopis *Kaien* (海燕). Okuizumiho otevřenost během tohoto rozhovoru tehdy překvapila nejen Óoku, ale i přítomného redaktora tohoto časopisu. Tehdy například uvedl, že ve své literatuře užívá detektivní prvky (např. napětí, postupné odhalování pravdy) a prvky hororu (např. nadpřirozené bytosti, strašidelné a děsivé scény) čistě z praktických důvodů, tedy hlavně proto, že lidé detektivky a napínavé příběhy rádi čtou. V oblibě má různé detektivní metody. „Volím metody, které snadno upoutají čtenářovu pozornost, například uvedení nějaké záhady, díky které je příběh napínavější a jejíž rozuzlení přichází později.“ (Okuizumi, Óoka, 1995, s. 160) Do jisté míry lze v tomto autorově vyjádření cítit určitou mystifikaci, za kterou stojí jeho záměr neprozradit podstatu své tvorby. V jiném rozhovoru se totiž o svém postoji k detektivnímu žánru a záhadám naopak vyjádřil jasněji: „Ne ve všech dílech, ale dost často používám metody detektivního žánru. Již dlouho přemýšlím o tom, že moderní román má charakter víceméně detektivní. (...) Kdybychom s nadsázkou definovali moderní román jako příběh pojednávající o nějaké záhadě, tak by se vlastně dalo říci, že všechny moderní romány jsou detektivní. Dlouho jsem se chtěl dostat z omezeného světa dosavadního naturalistického realismu, a tak jsem chtěl [ve své

---

<sup>18</sup> Akira Óoka (nar. 1958) je spisovatel, italista a vysokoškolský pedagog.

tvorbě] i experimentovat. Nicméně experimentovat a přitom to nedělat jen pro uspokojení vlastního pocitu je náročné. Experimentování nejen pro sebe sama mi umožňuje snad právě využívání detektivních metod.“ (Okuizumi, Ikegami, 2012) Evidentně tedy není důvodem užívání detektivních prvků u mnoha Okuizumiho románů snaha zalíbit se čtenářům a dobře prodávat díla, ale spíše snaha o výstavbu dobrého moderního románu tak, jak si ho sám autor představuje.

Okuizumi ve své tvorbě také často využívá předlohu nebo citaci z jiného díla. V případě románu *Banální jev* je využita předloha románu *Soukromá záležitost* (個人的な体験, 1964) od Kenzaburóa Óeho (大江健三郎)<sup>19</sup>. Okuizumi si v tomto díle vypůjčil motivy z Óeho románu, například učitel angličtiny v přípravném kurzu na vysokou školu jakožto hlavní postava, mapa Afriky, docházení do práce s kocovinou, nevolnost, narození dítěte aj. (Šimizu, 1996, s. 192) Dalším příkladem využití předlohy jiného díla je román *Vražda v románu „Jsem kocour“*. Jak již bylo zmíněno výše, zajímavostí je, že od začátku do konce je tento román napsán stylem Sósekiho románu *Jsem kocour*. Sósekiho dílo končí smrtí kocoura, který je vypravěčem příběhu. Děj Okuizumiho románu se zakládá na tom, že kocour nezemřel a na začátku díla se objevuje v Šanghaji na počátku 20. století. U díla *Záznamy nindži mazlíčka z konce éry Edo* (坊ちゃん忍者幕末見聞録, 2001) zvolil jakožto literární předlohu další Sósekiho významný román *Boččan* (坊つちやん, 1906). Hlavní protagonist v tomto Okuizumiho díle je nápadně podobný Sósekiho hlavnímu hrdinovi. Příběh, ve kterém vystupují jak reálné, tak smyšlené postavy japonských dějin, se nese v komickém duchu a protagonisté cestují časem mezi současností a koncem období Edo. Vypravěč v ich-formě vypráví historické události, které jsou deformovanou verzí skutečných dějin Japonska, čímž Okuizumi v tomto díle relativizuje skutečné „oficiální“ dějiny své země. Literární předlohu využil také v románu *Sbírka hudby hmyzu a stromů*, kde parafrázuje dílo Franze Kafky *Proměna*.

Děj několika svých děl Okuizumi uvádí nebo dokresluje vhodně vybranými citacemi, jak z Bible (např. *Původ kamení* – viz 2.3.2 a 3.4), tak z významných děl světové literatury (*Citace Novalise*, *Platongakuen* aj.). Uvažuje totiž tak, že „koláží z rozličných hlasů existujících ve světě je vytvářen literární fikční svět.“ (Okuizumi, Ikegami, 2012) Považuje to za základ románového žánru a vidí v tom podstatný rozdíl mezi prózou a poezií, protože „básníka obvykle prostě napadne výraz, který přímo vystihuje samotnou

---

<sup>19</sup> Kenzaburó Óe (nar. 1935) je japonský spisovatel, esejista a literární kritik. Je autorem mnoha románů a laureátem řady významných literárních cen, včetně Nobelovy ceny za literaturu (1994).

podstatu“ (tamtéž), zatímco román je vytvářen autorem prostřednictvím trpělivého skládání posbíraných hlasů a slov. Okuizumi takto zdůvodňuje citování jiných děl či autorů a použití předlohy ve své románové tvorbě.

### 1.3.1 Teorie karnevalu a postava trickstera

Další literární metodou, kterou Okuizumi ve svých dílech poměrně často aplikuje, je teorie karnevalu (japonsky カーニバル理論), kterou v první polovině 20. století stanovil Michail Bachtin<sup>20</sup> a v Japonsku ji zejména v 70. letech téhož století představil Masao Jamaguči<sup>21</sup>. Jamaguči v různých svých dílech propagoval moudrost šašků<sup>22</sup> jakožto metodologii pro obnovení zdraví ve společnosti, konkrétně pro ozdravení čím dál více upadajícího humanismu, který by se dal podle jeho slov označit za pokrytecký či za pouhé „citové vydírání“, neboť se zakládá na soucitu vůči obnažovanému lidskému neštěstí či frustraci lidí vycházející z běžného života. (Jamaguči, 1986) Pro záchranu upadajícího či „sentimentálního“ humanismu je podle něj důležitá „opravdová solidarita“, tedy je třeba „neodvracet zrak od ‚něčeho odlišného‘, ale naopak zrak na ‚něco odlišného‘ upnout a tím vpustit ‚něco odlišného‘ do rozsáhlého vesmíru, čímž se do společnosti navrátí neochvějná vnímavost.“ (Jamaguči, 1986, s. 20) Co se postavy šaška konkrétně týče, je téměř pravidlem, že mu něco chybí, ať už je to inteligence, skromnost, morálka, nebo je tělesně postižený atp., a proto snadno a přirozeně plní roli toho „něčeho odlišujícího se“. Francouzský antropolog Lévi-Strauss, který vedl s Jamagučim rozhovor, uvedl následující definici šaška: „Tím, že mu něco chybí, dává společnosti něco rozhodujícího.“ (cit. in Jamaguči, 1986, s. 22) Šašek je v běžném životě pouhý sluha, ale při slavnostech bývá na úrovni krále. Při karnevalu se šašek stává falešným králem a dělá vše, co si zamane, nicméně po jeho ukončení bývá z komunity zpravidla symbolicky vyhnán. Právě možnost vést takové dva zcela odlišné životy je privilegiem šaška, který v komunitě zastává důležitou roli.

Kulturní antropologie při studiu postavy šaška vychází jak z literatury (od Bible přes lidovou slovesnost různých kultur), tak z malířství i jiných oborů. Jakožto konkrétní příklad uvádí Jamaguči obraz od Pietera Brueghela st. s názvem *Podobenství o slepcích*,

---

<sup>20</sup> Michail Michajlovič Bachtin (1895–1975) byl ruský literární kritik a sémiotik. Bachtin je mimo jiné původcem termínu „karnevalismus“. Tuto koncepci popsal v knize *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, ve které se zabýval lidovou smíchovou (tzv. „karnevalovou“) kulturou. Charakteristickým rysem této kultury je princip světa naruby, logika obrácenosti, různé parodie atp.

<sup>21</sup> Masao Jamaguči (1931–2013) byl japonský kulturní antropolog.

<sup>22</sup> V textu své práce rozlišují význam slov „šašek“ a „trickster“ následovně: „šašek“ – postava reálného světa, zejména v době středověku; „trickster“ – postava fikčního světa, jehož podstata a chování vychází z vlastností šaška a účinku jeho působení v dané společnosti či komunitě.

jehož motiv vychází z evangelia sv. Matouše a na kterém roli šaška plní slepci. Obecně je tento obraz považován za dílo zakládající se na krutém realismu, neboť popisuje šest slepců držících se za ruce a společně nevědomky mířících do rybníka. „Díky tomu, že Brueghel nakreslil postavy každou odlišně podle příčiny jejich oslepení a důkladně vyobrazil i pohyby typické pro slepce včetně časové posloupnosti jejich cesty do neštěstí, poutá vyobrazená scéna naši pozornost.“ (Jamaguči, 1986, s. 22) Při pohledu na obraz jsme nuceni vyobrazenou scénu pozorovat detailně a neodvracet z neštěstí slepců zrak. „Postavy slepců nastavují zrcadlo tomu, co v dnešní společnosti chybí, a tím nabírají mytologický rozměr.“ (Jamaguči, 1986, s. 22) V této souvislosti Jamaguči upozorňuje na roli postižených v dřívějších dobách, kdy si z nich podle něj většinová společnost dělala legraci, až by se z dnešního pohledu dalo říci, že byli přímo diskriminováni (byli obětním beránkem), nicméně zároveň tito lidé plnili v komunitě důležitou roli. Zejména při slavnostech a karnevalech se pak jejich vadnost měnila v posvátnost. Bezdomovci nebo postižení byli vnímáni jako obdarovaní z nebe a samotné jejich postižení pak jako znamení posvátnosti. Jamaguči dále upozorňuje na to, že dnes je situace jiná, neboť nyní jsou postižené osoby „respektovány“ a lidé od nich spíše odvrací zrak, nehledí na ně přímo a ostýchají se je pozorovat. Na Brueghelově obraze je vlastně zobrazena dvouznačnost šaška, a to jak jeho ubohost, tak jeho posvátnost jakožto dvě strany jedné mince. Díky detailnímu vyobrazení slepců převáží potenciální posvátnost jejich postižení nad jejich ubohostí a na povrch vychází karnevalovost, v důsledku jejíhož působení vnímá pozorovatel vyobrazenou scénu spíše tragikomicky než jen jako pouhou tragédii.

Ve středověku fungoval v evropské i japonské společnosti takový mechanismus, že v rámci udržení veřejného pořádku byly „odlišné prvky“ komunity pod kontrolou, nicméně jednou za čas, například při karnevalu nebo při slavnostech, jim byl poskytnut prostor se vyjádřit. Jamaguči tvrdí, že tímto způsobem fungoval tento mechanismus jako očista společenského systému. (Jamaguči, 1986, s. 25) Uvádí například, že šašek při karnevalech ve městech svým provokativním a nestandardním chováním lidem v dané komunitě nastavoval zrcadlo, kterým je upozorňoval na vratkost společenských norem či veřejného pořádku. „Ztratí-li veřejný pořádek pružnost, budou čas a prostor pro vystupování šašků a jejich jednání samotné považovány za nežádoucí a ze strany autorit nastane snaha je eliminovat.“ (Jamaguči, 1986, s. 26) Jamaguči pokračuje, že společenský řád je základ pro soužití lidí v komunitě tak, aby bylo zabráněno nekonečnému narůstání ega jednotlivců. Skupina či jednotlivci stanovují své role a v souladu s nimi i normy chování tak, aby odpovídaly danému času, prostoru a kontextu. (tamtéž, s. 26) Jamaguči takto obecně

vysvětluje vytváření norem v dané komunitě a dále také uvádí, že pro očistu systému v sobě veřejný pořádek potřebuje zahrnovat „odlišné prvky“ komunity. „V lidské společnosti se vytváří normy chování, oblékání a komunikace, podle kterých jsou lidé kategorizováni na ty uvnitř komunity a na ty vně komunity. Spíše lze říci, že pozornost je nejprve kladena na lidi vně komunity, čímž je jasně vizualizován význam veřejného pořádku. A proto jakákoliv komunita vyžaduje určité množství cizinců, vyvrhelů a vyděděnců.“ (Jamaguči, 1986, s. 26) Čím silněji jsou ve společenském prostoru normy ukotvené, tím více mohou šašci prokázat svou schopnost jej ozdravit.

V pověstech a v mytologii šašci vystupují jako narušitelé veřejného pořádku, který stanovuje král či jiná autorita. Tyto postavy, které jsou označovány jako trickster, se nikdy nedopouštějí vraždy, ale snadno a s chutí se odklánějí od morálky. Nedodržují společenská pravidla a postrádají smysl pro morálku, a proto nesmějí žít uprostřed dané komunity. Jsou tedy vyloučeni za její hranici anebo se potulují. Jako hlavní jejich vlastnost tedy Jamaguči uvádí marginálnost. (Jamaguči, 1986, s. 29) Obecně je lze charakterizovat tím, že nemají smysl pro dodržování pravidel, často se ve společnosti dopouštějí nepřístojností a rouhají se, což by si obyčejní lidé nedovolili. Svým chováním náhle boří společenské hodnoty, které lidé považují za samozřejmé (včetně náboženské ideologie), čili lidé vidí, jak se jim veřejný pořádek hroutí před očima. Z jistého pohledu lze říci, že šašci páchají tyto činy namísto lidí, kteří si to v duchu přejí. Lidé posléze vidí veřejný pořádek, který se zřítíl, novým pohledem. Se šaškem, který se dopustil něčeho nekalého, je následně hrubě zacházeno a bývá náležitě potrestán. (tamtéž, s. 30) Postava trickstera plní v literatuře roli narušitele světa a zaběhnutého pořádku, který způsobuje chaos a nakonec většinou odchází jakožto obětní beránek, jako člověk, který na sebe převzal špínu světa.

Postavu trickstera lze pozorovat v různých historických a kulturních kontextech, například v starořeckých dramatech nebo v dílech Shakespeara. Vyskytuje se i v japonské literatuře, např. pověstech a pohádkách, kde podle Jamagučiho plní roli trickstera například *ama no džaku* (天邪鬼; rarah), který vystupuje jako zlobivé dítě s náladovou povahou či jako rebel vůči stanoveným pravidlům, přičemž v obou případech je tato postava nevyzpytatelná. (tamtéž, s. 31) Trickster je postava, která v mytologii figuruje také jako prostředník (médiu) spojující dva protipóly a pohybující se na hranici mezi dvěma světy, například mezi dobrem a zlem, nebem a zemí, vnějškem a vnitřkem. Jeho roli plnil v řecké mytologii například Hermés (médiu mezi bohy na Olympu a lidmi na zemi a také duchovní průvodce mezi tímto a oním světem) a v japonské mytologii bůh Susanoo no mikoto jakožto zakladatel pořádku a zároveň jeho ničitel a také jakožto

médium mezi nebem a zemí. (Jamaguči, 1992, s. 191–192) Trickster se vyznačuje specifickým vzhledem a zvláštními nebo nepřirozenými pohyby. Vzhled a chování šašků bývá v podstatě groteskní (hrbatá nebo malá postava, maska, puntíkové oblečení, hřeben kohouta na čepici<sup>23</sup>, oslí ucho<sup>24</sup>, nedostatečná inteligence<sup>25</sup>, specifická mluva aj.). Své pohyby zintenzivňují či naopak očekávané pohyby vypouštějí. Výsledkem jsou tedy pohyby zcela odlišné od tělesného pohybu běžných lidí a vznik rozporuplnosti, která spolu s výraznými odchylkami v konečném důsledku způsobuje humor. (tamtéž, s. 43) Tento způsob humoru aplikuje ve své literatuře i Okuizumi, v jehož dílech se často objevuje scéna, kdy postava jedná v rozporu s očekáváním svého okolí a v ostatních protagonistech (potažmo i ve čtenáři) vyvolává výše popsany pocit rozporuplnosti. (více viz kap. 2)

Hlavní účinek jednání postavy trickstera a humoru, který odklonem od norem společenského chování způsobuje, spočívá podle Jamagučiho zejména v tom, že stagnující společnost přivádí k jejímu ozdravení. „Šašci jsou lidé, kteří se dobrovolně vzdají toho být stejní jako ostatní, či lidé, kteří jsou nuceni se toho vzdát, a proto se vůbec nemusí řídit logikou, kterou se řídí ostatní. Dokážou tak upozornit na skutečnost, že to, co považují běžní lidé za samozřejmé, není samozřejmé.“ (Jamaguči, 1990, s. 91) Šašek záměrně narušuje řád (syntax) běžného života, chová se například tak, že věc na místě a v čase, kde a kdy má být, zmizí, anebo přivolá věc na místo, kde být nemá. Takto například přivolá na scénu chaos, do jehož víru uvede rozličné předměty i lidi. Postava trickstera pak prostřednictvím humoru nejprve vyjímá z kontextu běžného života konkrétní předmět nebo čin a upozorňuje na jeho potenciál, jehož si lidé v dané komunitě nevšimli, a díky tomu si i tito lidé začnou tohoto potenciálu všimnout. (Jamaguči, 1986, s. 44) Před tím, než jsou lidé jednáním postavy trickstera k tomuto prozření přivedeni, jednají pevně ze své pozice a postavě trickstera jakožto outsidera se spíše vysmívají, nicméně tím se vlastně nevědomky posléze sami stávají součástí chaosu, který postava trickstera vyvolává. Jamaguči shrnuje, že „humor je účinný prostředek pro to, aby se věci odklonily od kontextu běžného života a vstoupily do kosmického rytmu“ (tamtéž) a že „jádro umění šašků spočívá v rozpuštění uměle vytvořených hranic, například mezi vážností a nevážností, vytríbeností a nekultivovaností, že šašek svým chováním demonstruje, že jakákoliv taková měřítko platí jen relativně.“ (tamtéž, s. 294) Jamaguči se tedy domnívá, že člověk typu trickstera může v reálném světě společnost, která například vlivem ideologie

---

<sup>23</sup> Vnímáno jako symbol bouřlivosti.

<sup>24</sup> Vnímáno jako atribut idiota.

<sup>25</sup> Nedostatečná inteligence však může být jen předstíraná.

nebo lpěním na zkonstatovaných principech a zvycích stagnuje, svým chováním nejprve oživit a v konečném důsledku i podnítit k jejímu uzdravení.

Chaos, který šašek zavádí, má podle Jamagučiho vždy také „význam symbolické smrti potřebné pro znovuzrození daného objektu“ (tamtéž, s. 318). Okuizumi tento postup důkladně aplikoval například v románu *Posvátný poklad*, jehož příběh se odehrává na válečné lodi během druhé světové války. Do děje tohoto románu občas vstupuje mladík ze současnosti, který se vyznačuje rysy trickstera. Má rebelský vzhled, hovoří mlouvou typickou pro mladou generaci konce 20. století, volně překračuje hranici mezi současným a válečným světem, ale hlavně hodnotí či kritizuje militaristickou ideologii, fanatické jednání a slepou víru vojáků z pohledu současné mládeže, čímž působí na první pohled jako rušivý element i komický prvek příběhu. Nicméně v konečném důsledku tím zároveň několika postavám románu – vojákům – nastavuje zrcadlo, díky kterému tyto postavy vnímají svou realitu jinými očima. Ti vojáci, kteří nebyli s tímto mladíkem v kontaktu, žijí dále ve svém přesvědčení a pod diktátem svého okolí, avšak ti, kteří s ním již kontakt navázali, si uvědomují, že svět válečné ideologie, ve kterém jednají, je pouze relativní a oslepující.

### 1.3.2 „Smrt a znovuzrození“

Hlavní protagonisté Okuizumiho románů často prožívají pomyslnou „smrt a znovuzrození“ (死と再生). Nejedná se však o smrt a znovuzrození téhož člověka v náboženském slova smyslu, ale spíše o jeho duchovní přerod. Okuizumiho díla často pojednávají o katastrofách či obtížných životních situacích člověka, protagonisté příběhů umírají nebo prožívají jakousi symbolickou smrt. V příběhu Okuizumiho děl lze pozorovat, jak postava prochází různými fázemi a jak se na konci příběhu stává novým člověkem, čímž autor naznačuje naději a čtenáři předává pozitivní vzkaz.

Jako ukázkou užití této literární koncepce lze uvést například dílo *Božská komedie* od Danteho Alighieriho, jež se skládá ze tří částí (Peklo, Očistec a Ráj). Na začátku příběhu se Dante jakožto hlavní protagonista příběhu ztratí v pekle, kam je za ním poslán římský básník Vergilius, kterého Dante za svého života obdivoval. Vergilius v příběhu figuruje jako Danteho průvodce celým peklem a následně i fází očištění. V očistci se s Dantem rozloučí a ten pokračuje sám, neboť je již schopný putovat samostatně, a vstupuje do ráje. Důležitý je v příběhu samotný proces Danteho putování. Dante, který se ocitnul v pekle, je vlastně obrazem člověka v zoufalé životní situaci. Jeho putování v druhé fázi, v očistci, čili proces očištění se, je nutný krok k tomu, aby mohl postoupit

do další fáze – ráje, kam vstoupí teprve po náročném putování peklem a očistcem. V tomto momentu se vlastně stává novým člověkem (*znovuzrození*). Nejen Dante samotný ale i čtenář, který dílo dočte, ucítí jistě katarzi z toho, že člověk našel po svém obtížném putování nakonec naději.

Další ukázkou užití této koncepce lze najít v románu *Zločin a trest* od Fjodora Michajloviče Dostojevského. Student práv Raskolnikov se domnívá, že pro dosažení velkého ideálu nebo pro učinění absolutního dobra je povoleno vyžadovat oběti a tímto svým názorem se řídí, když zavraždí lichvářskou stařenu. Po této vraždě si ještě zachovává chladnou hlavu díky přesvědčení, že spáchání takového zločinu na základě vlastních ideálů je akceptovatelné. Nicméně když na místo činu vstoupí sestra zavražděné stařeny, zavraždí Raskolnikov ukvapeně i tuto ženu. Celá situace ho vyvede z míry, začnou ho trápit výčitky svědomí a pocit viny, a příběh tak pokračuje jeho duchovním putováním. Na konci příběhu se Raskolnikov po dlouhém a těžkém rozhodování sám vydá policii. I v tomto románu je aplikována popsaná koncepce, neboť Raskolnikov *de facto* prožívá duševní smrt. Jeho trápení je obraz putování peklem a pocit viny a výčitky svědomí jsou vlastně putováním očistcem. Konečné rozhodnutí přiznat se dobrovolně policii ho vede k tomu stát se novým očištěným člověkem. Tímto je duševně zachráněn a čtenář si po dočtení románu odnáší jakousi naději. Postoj Dostojevského se zakládá na důvěře v lidskost, jež je klíčová i u Okuizumiho.

Příklad aplikace koncepce „smrt a znovuzrození“ u Okuizumiho je možné najít v románu *Posvátný poklad*, kde si symbolickou smrtí projde hlavní protagonista příběhu poručík Išime, který je zároveň vypravěčem příběhu. V románu je velmi detailně popsáno tehdejší vojenské prostředí, kde příkazy nadřízeného mají rozhodující váhu, vojáci musejí přísně dodržovat vojenský kodex a kde pro vlast a pro císaře musí být každý voják připraven obětovat svůj život. Jako konkrétní příklad povinnosti vyplývající z vojenského kodexu lze v románu najít to, že vojáci nesměli opustit potápějící se loď, dokud k tomu nedostali rozkaz či povolení. Někteří vojáci se s ideologií režimu tehdy plně ztotožnili a byli odhodláni svůj život za vlast položit, nicméně byli i vojáci, kteří se s ideologií ztotožnit nedokázali a pořád měli o její opodstatněnosti a správnosti pochybnosti. Přesto však museli jakožto vojáci a členové posádky plnit rozkazy, a tedy se státní vojenské ideologii přizpůsobit. Ke konci románu se s postupující válkou popsaná intenzita militarismu a absurdita vojenské ideologie stupňuje. Vypravěč příběhu se s tehdejší ideologií nikdy neztotožnil, ale už byl smířený s tím, že při plavbě položí svůj život za vlast. Jak již bylo zmíněno výše, do příběhu tohoto románu zasahuje svými komentáři



mladík ze současnosti, který v něm plní roli trickstera. Na počátku příběhu působí tento mladý Japonec svým chováním a komentáři spíše komicky, ale na konci příběhu, kdy se vojáci musí řídit absurdními pravidly válečné ideologie, s vojáky soucítí a začíná působit morálně. Když mladík ze současnosti pozoruje stupňující se fanatismus a nasazení k boji, komentuje situaci z dnešního hlediska s pochybami o tom, proč musejí vojáci položit svůj život za takovou absurdní ideologii.

これマジ、ヤバくねえ？ 一種、暴動っていうか。てか恐ええよ。すげえ恐ええよ。（後略）

(Okuizumi, 2009d, s. 505)

*Tak to jsme dost v prdeli, co? Je to vlastně něco jako nepokoje. Mě to teda děsí. Fakt strašně děsí. (...)*

Mladík upozorňuje na skutečnost, že to, co vojáci na lodi považovali za samozřejmé, nemusí být samozřejmé, čímž v příběhu plní roli trickstera v souladu s Jamgučiho definicí. (viz 1.3.1) Jeho úkolem je svým chováním nastavovat ostatním, hlavně Išimemu, zrcadlo a tím relativizovat absurditu tehdejšího systému.

(前略) てか、オレ、なにいつてんの？ 意味分かんねー、って、とにかく臍でもなんでもいいから、生きねえ？ 生きてみねえ？ だって、だったら、まずオレが生きろっての。戦争だろうがなんだろうが、生き抜いてみろっての。オレ、生きて、そんでもって、誰かに会ってえ感じがする。誰かって、つまり人ってこと。人に会って、一緒に生きて、オレのこと話してえ。チョー話してえ。でもって向こうの話も聞きてえ。（後略）

(Okuizumi, 2009d, s. 507)

*(...) Co to plácám, ty vole?! Sám nevím. Je mi prostě fuk, jestli je to falešný nebo ne. My budem žít. Nezkusíme to? Ne, to spíš hlavně já musím žít. Ať už je to třeba válka nebo ne, prostě to musím přežít. Chci to dokázat a pak chci někoho potkat. Tím někým prostě myslím někýho člověka. Chci ho potkat, žít s ním a říct mu o sobě. Strašně mu to chci říct. Ale taky chci poslouchat, co řekne on. (...)*

V závěru románu se loď stane terčem útoku a začne se potápět. Ve zmatku není vydáno povolení loď opustit, a tak se celá posádka utopí. Jediný, kdo přežije, je vypravěč příběhu Išime, který při potápění lodi zaslechne něčí hlas, který říká, že stojí za to žít. Loď i svou posádku se na základě vzkazu, který tento hlas vysílá, rozhodne opustit, přestože tím porušuje vojenský kodex, a díky tomu vlastně přežije. Ten, kdo poručíka na poslední chvíli

oslovil, je mladík ze současnosti, který jakožto trickster Išimeho přivádí v závěru románu k vnitřnímu probuzení a dodává mu odvalu vzbouřit se a jednat v souladu se svým vlastním přesvědčením a tedy v rozporu s tím, jak mu nařizuje vojenský kodex, čímž vlastně dochází k Išimeho vnitřnímu osvobození (*znovuzrození*). Základ příběhu *Posvátný poklad* tvoří důvěra v lidskost a poslední pasáž, kde hraje klíčovou roli mladík ze současnosti, vyznívá jako vzkaz autora dnešní mladé japonské generaci.

## **2 Novela *Původ kamení***

Příběh Okuizumiho oceněné novely *Původ kamení* je vyprávěn ve třetí osobě a pojednává o životním příběhu hlavního protagonisty Cujošiho Manaseho, který za druhé světové války sloužil na filipínském ostrově Leyte a po návratu z války se stal zapáleným sběratelem kamenů.

V jednotlivých podkapitolách níže rozebírám téma této novely i Manaseho příběh a popisují také Okuizumiho literární postupy, zmíněné výše (viz 1.3), v jejich konkrétní aplikaci v této novele. Rozbor dokládám také vybranými ukázkami ze zkoumaného díla.

### **2.1 Struktura novely**

Novela se skládá ze tří kapitol a v každé z nich je vyprávěn příběh z jiné části Manaseho minulosti. První kapitola pojednává o Manaseho životě po válce a jeho zálibě ve sbírání nerostů, v druhé kapitole je popsán jeho vztah k prvorozenému synovi a tragédie, která Manaseho rodinu postihne. Ve třetí kapitole se čtenář dozvídá o Manaseho druhorozeném synovi a jeho komplikovaném vztahu s otcem v 60. letech. Poslední scéna novely, která tvoří závěr třetí kapitoly, se jako jediná odehrává v Manaseho současnosti (počátek 70. let) a vypravěč ji líčí, jako by ji spolu s hlavním protagonistou právě prožíval. Osoba vypravěče není v této Okuizumiho novele nikterak specifikována, ale je jisté, že nejde o postavu, která s Manasem sdílí jeho dobu, a nejde ani o postavu, která je ztotožnitelná s autorem novely. Jedná se o jakéhosi neviditelného vypravěče klasického typu, jehož úlohou je jen neutrálně vyprávět příběh.

Do všech tří kapitol díla jsou umně zakomponovány Manaseho retrospektivní vzpomínky na Leyte. Objevují se v novele tak, jak se mu na základě daných impulsů či za určitých podmínek vybavovaly či vybavují. Jeho válečné zážitky jsou pak pokaždé popsány různě podrobně – postupně jsou například o další detaily upřesněny nebo jsou převyprávěny s odchylkami či jsou rozšířeny o další souvislosti.

### **2.2 Děj novely**

Za druhé světové války sloužil zhruba dvaadvacetiletý voják Manase v japonské armádě na ostrově Leyte. Po prohře japonského námořnictva v bitvě v Leytském zálivu se japonská pěchota na ostrově začala potýkat s problémy, neboť vojáci marně čekali na zásobovací lodě a vojenské posily, které se staly terčem amerických útoků. Oslabení japonští vojáci, kteří prohrávali bitvy na ostrově, postupně ztráceli disciplínu, začali neorganizovaně ustupovat nebo se skrývat, a čety se tak rozpadaly. Těžce ranění a nemocní

vojáci byli přítěží pro ostatní, a proto byli při ústupu zanecháni na cestách, kde umírali hladu nebo na malárii či úplavici. Mnozí z nich spáchali sebevraždu, aby nebyli zajati nepřáteli. I Manase, který onemocněl malárií, se oddělil od své čety a ve snaze vyhnout se střetu s nepřítelem a zároveň najít spojence se osaměle potácel po ostrově. Jednoho dne narazil u řeky na zhruba desetičlennou skupinu japonských vojáků a přidal se k nim. Byli to vojáci z různých oddílů a vedl je ten, který z nich měl nejvyšší hodnost. Společně došli do jeskyně, kterou obývali jiní japonští vojáci, tak se k nim přidali a jeskyně se stala jejich společným dočasným úkrytem. Všem vojákům v jeskyni nakonec začal velet kapitán z desetičlenné skupiny a začal je připravovat na rozhodující bitvu. Samotným vojákům nešlo ani tak o vítězství v této bitvě jako spíše o zachování cti. Vojáci, kteří byli ještě schopni aktivního pohybu, obstarávali přes den v okolí jeskyně potravu a v noci drželi střídavě hlídku. Manase se v rámci této činnosti blíže seznámil s jedním z vojáků, který posléze dostal úplavici a už jen ležel v zadní části jeskyně. Tento svobodník byl nejspíš znalec nerostů, o kterých Manasemu ve svých posledních chvílích vyprávěl.

(前略) だから君が河原で拾う石ころは、どんなによそよそしく疎遠にみえようとも、君とは無縁ではありえない。君自身を一部に含む地球の歴史の総体を君は眺めるのであり、いわば君は君の未来の姿をそこに発見するのである。

(Okuizumi, 2009a, s. 33)

*(...) I ten sebemenší kámen, který sebereš na břehu řeky, s tebou tedy nemůže nemít spojitost, jakkoliv cizí se ti může zdát. Spatříš v něm celek dějin planety Země, jejíž součástí jsi i ty sám. Jinými slovy v tom kamenu objevíš sebe v budoucnosti.*

Jeho vzpomínky na Leyte končí popisem, jak spolu s dalšími japonskými vojáky, které nezná, posedává na návsi nějaké filipínské vesnice a opodál postávají američtí vojáci a z dálky je pozorují leytští vesničané, přičemž kapitána ani ostatní vojáky z jeskyně není nikde vidět.

Po válce se Manase vrátil do Japonska a začal vést normální život na venkově v prefektuře Saitama – obnovil otcovu živnost a otevřel si knihkupectví, oženil se a narodili se mu dva synové. V té době začal z náhlého popudu, kdy ho zaujal jeden kámen v řece, sbírat nerosty a za nějakou dobu poté si vzpomněl na vyprávění těžce nemocného svobodníka a uvědomil si, že jeho vyprávění ho vlastně podvědomě k této zálibě vedlo. V první kapitole je jeho záliba v nerostech popsána velmi detailně, čtenář se o hlavním protagonistovi například dozvídá, že se studiu a třídění nerostů nerušeně

věnoval ve stodole vybavené různými speciálními přístroji a že to prováděl velmi systematicky.

V druhé kapitole vypravěč líčí, jak Manase ve volném čase jezdil po okolí sbírat nerosty do různých terénů a na tyto vyjížďky s sebou brával i svého prvorozeného syna Hiroakiho, kterého to také začalo bavit. Scény, kdy se se svým starším synem věnují společné zálibě, působí velmi idylicky a ve čtenáři budí dojem, že Manase vede spokojený a poklidný život na venkově.

(前略) 真名瀬が語るあいだじゅう、裕晶は母親譲りのまるい大きな眼で父親の顔を見つめていた。頭上のサワグルミの樹葉を透かして、柔らかくなった夏の日差しが丸石の河原に斑模様を描き、滑らかな水流はところどころで白い飛沫を散らしながら、いかにも涼しげな響きを耳の奥に残した。川床の石群が鮮やかな色彩を帯びている。谷間の溪流は鉱物に天然の光沢を与える。岩石が最も美しく映える場所だ。

(Okuizumi, 2009a, s. 44)

*(...) Během toho, co Manase vyprávěl, sledoval Hiroaki jeho tvář svýma velkýma kulatýma očima, které zdědil po matce. Slábnoucí paprsky letního slunce prostupovaly korunou paořechnu nad jejich hlavou a na oblázkovém břehu vykreslovaly žíhaný vzor a klidný proud vody místy vytvářel bílou pěnu, což hluboko v jejich uších zanechávalo příjemný osvěžující zvuk. Kameny na dně potoka oplývají svěžími barvami. Potok v údolí totiž dodává nerostům přirozený lesk. Je to místo, kde se krása hornin vyjímá nejvíce.*

Idylický příběh druhé kapitoly však končí tragicky. Manaseho rodinu totiž v době, kdy je Manase na služební cestě v Kjótu, postihne neštěstí, kdy se jeho starší syn ztratí a později je jeho tělo nalezeno ubodané v jeskyni, do které šlo dítě nejspíš sbírat kameny. Manželka Manasemu vyčítá, že jejich dítě zemřelo kvůli jeho posedlosti nerosty, a jejich manželství se rozpadne. Žena je poté hospitalizována na psychiatrii a druhorozený syn je svěřen do péče Manaseho sestry s manželem. Manasemu se tak hroutí svět rodinného štěstí a stává se osamělým.

Po rodinné tragédii začnou hlavního protagonistu pronásledovat noční můry, které pojednávají vždy víceméně o tomtéž a Manase se z nich pokaždé budí se silným křikem. Zdá se mu, jak vstoupí do jeskyně, kde zemřel jeho syn, a v její zadní části spatří světélko. Vydá se tím směrem a náhle spatří kapitána, který jim velel v leytské jeskyni. Ve snu se mu pak přehraje scéna, kdy mu tento kapitán s velitelskou razancí nařizuje, aby zabil svobodníka, který byl již v pokročilém stadiu úplavice a neustále dezorientovaně vyprávěl

o kamenech. Důvodem jeho zabití mělo být to, že trpěl nevy léčitelnou infekcí, a tak nebylo možné počítat s tím, že se zúčastní poslední bitvy. Jeho neustálý monolog navíc ostatní vojáky, zejména samotného kapitána, obtěžoval. Rozkaz velitele byl tehdy nade vše, a tak Manase svého velitele poslechnout musel. V dané situaci na rozkaz, tedy spíše na hlas svého nadřízeného, reagoval automaticky jako Pavlovův pes na naučený podnět. Byl již tak vycvičený, že automatická reakce na velitelův razantní rozkaz se stala jeho přirozeným reflexem. Měl však tupý meč, a proto mu kapitán půjčil svůj. Manase zašel za nemocným, ale na poslední chvíli zaváhal. V tom okamžiku se dotýčný vzpamatoval, přestal mluvit o kamenech a požádal o odložení zabití s tím, že chce být zabit až poté, co uvidí východ slunce. Velitel mu znovu velmi silným hlasem nařídil svobodníka zabít ihned s tím, že není na co čekat. Jakmile Manase zaslechl kapitánův hlas, přestal váhat a znovu se chystal k činu. Nezkušenému vojínovi se však vojáka napoprvé zabít nepodařilo, znejistěl a nebyl schopen svůj úkol splnit ani na další pokusy. Nemocný byl po několika Manaseho pokusech těžce raněný a neustále žádal o milost. Ve snu následuje sled Manaseho marných pokusů o zabití a svobodníkovu žadonění o milost, zatímco se jeho prosící hlas zničehonic mění v dětský hlas. Jedná se o děsivou scénu, která Manaseho pronásleduje ve snech poté, co se mu po rodinné tragédii obrátil život naruby a zůstal úplně sám.

Po tragické smrti syna se Manase své zálibě v nerostech vyhýbal, ale po nějaké době se k ní opět vrátil. Klíčovým faktorem pro toto jeho rozhodnutí byla nedokončená sbírka jeho syna, ve které chyběly pouze tři vzorky nerostů. Otec se rozhodl uctít synovu památku tím, že jeho sbírku zkompletuje. Po jejím dokončení se stáhl do ústraní a většinu času trávil ve stodole svého venkovského domu, kde se léta již na odborné úrovni věnoval třídění a zkoumání svých nerostů. Druhá kapitola novely končí následující větou, která spolu s popisem nočních můr tvoří velký kontrast k lyrickým pasážím v první části této kapitoly.

悪夢をみるたびごとに、髪にはそれと分かるほど白髪が増え、歯茎は腫れて歯が一本一本失われた。中年の坂にさしかかったばかりの真名瀬は急速に老人の貌に変わって、しばらく会わずにいた者は誰もその老けぶりに仰天して声を失った。

(Okuizumi, 2009a, s. 72)

*S neustávajícími nočními můrami mu ve vlasech viditelně přibývalo šedin, otékaly mu zubní krčky a jeden po druhém mu začaly vypadávat zuby. Tvář Manaseho, který se sotva stal mužem středního věku, se rychle měnila v tvář*

*starce a každý, kdo se s ním nějakou dobu nesešel, přišel samým zděšením nad tím, jak rychle sešel, o hlas.*

Ve třetí kapitole hraje ústřední roli Manaseho druhorozený syn Takaaki, který při studiu na vyšší střední škole začal bydlet na internátě a intenzivně se věnoval fotbalu. V té době se také přestal se svým otcem stýkat, pouze od něj dostával výživné. Když Manase na pozvání své sestry poprvé přišel na synův fotbalový zápas a svého dospělého syna sledoval, naivně věřil, že jakási Takaakiho nenávist vůči němu zmizí a že se dají opět dohromady. Toto Manaseho očekávání se však nenaplnilo. Když dal Takaaki v zápase gól, Manase se hlasitě radoval a přemýšlel, jak ho po zápase půjde pozdravit. Na konci utkání se však Takaaki poté, co byl faulován soupeřem, vrhl na rozhodčího, surově ho napadl a dostal červenou kartu. Když vyloučený syn odcházel ze hřiště, vyčetl Manase z jeho zad silnou nenávist, která byla namířena proti němu. Bylo to poprvé, kdy v synovi objevil skrytou agresivitu a jasné odmítnutí sebe jako otce. Záhy na to se Takaaki fotbalu věnovat přestal a na vysoké škole se aktivně zapojil do studentského hnutí.

Takaakiho příběh se poté odehrává na pozadí japonského studentského hnutí a jeho postupné radikalizace. Hnutí vyvrcholilo v polovině 60. let a zhruba do 70. let se těšilo značné veřejné podpoře. Na jeho počátku byly nevinné protesty vysokoškolských studentů proti navýšení školného a za demokraticky transparentní řízení univerzit a vysokoškolských kolejí. Studenti, v jejichž čele tehdy stáli mladí členové levicových i pravicových stran, zpočátku protestovali mírnou formou a v malém rozsahu – pořádali diskuzní fóra, přednášky a prostřednictvím plakátů a letáků informovali o svých požadavcích ostatní studenty a veřejnost. Postupem času se začali spojovat s jinými demonstrujícími skupinami, například těmi, které protestovaly proti revizi Japonsko-americké bezpečnostní smlouvy a proti válce ve Vietnamu, nebo těmi, které požadovaly navrácení Okinawy Japonsku. Tímto rozšiřováním svého pole působnosti získávali protestující čím dál větší podporu veřejnosti.

Když se hnutí rozšířilo po celém Japonsku, studenti začali používat i násilné prostředky. Ve snaze prosadit své požadavky za každou cenu například bojkotovali výuku, obsadili univerzitní budovy a zabarikádovali se v nich. V reakci na to univerzity povolaly policejní složky, a mezi demonstrujícími studenty a policií tak začalo docházet k potyčkám. V době, kdy si boje vyžádaly první oběti, se násilí ze strany obou táborů začalo ještě více stupňovat a v 70. letech se pak část studentského hnutí radikalizovala. Vzhledem k tomu,

že angažovaní studenti nebyli z hlediska ideologie jednotní, začaly názorově protichůdné frakce hnutí mezi sebou vyvolávat potyčky, které nezdávka vedly k vážným zraněním zúčastněných a v krajních případech dokonce až k jejich úmrtí. Brutalita a násilnosti veřejnost odrazovaly a studentské hnutí začalo ztrácet sympatie veřejnosti. Když po navrácení Okinawy Japonsku v roce 1972 odpadl i další z hlavních cílů široké základny studentského hnutí a protiamerické nálady se zmírnily, ztratilo mnoho studentů i příznivců motivaci k boji a hnutí opustilo, aby se vrátili do běžného života či ke studiu. V té době byly zároveň odhaleny také různé kauzy související s radikalizovaným hnutím a vyskytovaly se i případy lynčování. Vyšlo najevo, že k vraždám docházelo nejen mezi protichůdnými skupinami, ale i uvnitř skupin, a že vraždění byli zejména odpadlíci z řad bývalých členů. Odhalení takových případů vyvolalo u veřejnosti odpor k těmto skupinám. Z hnutí tak později zůstaly jen osamělé skupiny těch nejradiálnějších, kteří vyškoleni marxistickou či revoluční ideologií, často ve spolupráci se zahraničními radikalisty nebo teroristickými organizacemi usilovali o revoluci.

Členem právě takové radikální skupiny, která k prosazení svých zájmů používala násilí i teroristické metody, byl v novele Takaaki, syn hlavního protagonisty. V době svého působení v hnutí se se svým otcem již přestal stýkat úplně a Manase se o něm dozvídal jen zprostředkovaně. Skupina Manaseho syna například přepadla obchod se zbraněmi, kdy zabili majitele obchodu, který jim při akci kladl odpor. Poté se začala ještě více radikalizovat, členové dodržovali přísnou disciplínu a jednoho dne se rozhodli zabít jednoho svého člena, který chtěl skupinu opustit. Byl jím Takaakiho dlouholetý kamarád z vysoké školy a úkol ho zabít padl právě na Takaakiho. Když Takaaki v den, kdy byl naplánovaný útok, vlezl do kamarádova pokoje, našel ho již oběšeného.

Po tomto incidentu navštívil Takaaki svého otce ve stodole. Diskutovali spolu o smyslu revoluce, ale nakonec společnou řeč nenašli a k usmíření, ve které Manase doufal, nedošlo. Takaaki otci během setkání vyprávěl také o okolnostech smrti svého staršího bratra Hiroakiho. Uvedl, že v osudný den byl v jeskyni s ním a že spolu sbírali nerosty. Hiroaki najednou zaslechl z nitra jeskyně otcův hlas, a proto se za ním vydal. Takaaki na bratra čekal na kraji jeskyně, a když se dlouho nevracel, vydal se za ním, ale na to, co bylo poté, si nepamatuje. Vzpomíná si, že když se vzpamatoval, ležel sám před vchodem do jeskyně, dostal strach, a tak se vydal domů. Cestou si všiml, že má ruce od krve. Následující den byl jeho starší bratr nalezen mrtvý. Od té doby Takaaki přemýšlel, zda to on zabil svého bratra, nicméně nebyl si tím jistý, přál si jen se s tím otcem svěřit a také se ho zeptat, zda tehdy v té jeskyni byl nebo ne. Poté, co to otci řekl, ze stodoly odešel.



Bylo to naposledy, kdy se Manase se svým synem sešel. Později se dozvěděl, že Takaakiho skupina přešla v Asahikawě na ostrově Hokkaidó policejní stanici, aby si opatřila zbraně, nicméně jejich plán selhal, protože byli vyrušeni příchodem náhodného kolemjdoucího. Při útěku došlo k střelbě a členové Takaakiho skupiny byli obklíčeni a zatčeni policejní posilou. Jediný, kdo do poslední chvíle kladl odpor, byl Takaaki, který byl policisty nakonec zatlačen na skládku, kde se směrem k nim zoufale rozeběhl s brokovnicí bez jediného náboje, a tak byl zastřelen.

Závěr poslední kapitoly novely pojednává o tom, jak se současný Manase v reakci na zprávu o Takaakiho smrti odhodlá k rozhodujícímu činu. Má totiž pocit, že ten, kdo manželku přivedl k šílenství, a ten, kdo dvěma synům přivodil smrt, nebyl nikdo jiný než on sám. Prodal své knihkupectví známému, dny a noci se ve stodole intenzivně věnoval psaní knihy o nerostech a po jejím dokončení a odevzdání rukopisu do nakladatelství uspořádal své kolekce mineralogických vzorků a v pracovně si udělal pořádek. Poté zamířil na kraj obce do jeskyně, ve které zemřel jeho prvorozený syn. Do té doby již několikrát přemýšlel, že by měl do jeskyně zajít a zjistit pravdu o smrti svého syna, protože byl přesvědčen, že je v ní skryta příčina veškerého jeho neštěstí. Odvahu zajít do jeskyně, které se léta vyhýbal, však získal teprve ve chvíli, kdy zemřel i jeho druhý syn.

Když Manase po setmění k jeskyni dorazí, vstoupí do ní a v její zadní části spatří světélko, které by ve skutečnosti nemělo existovat. Překoná svůj strach a jde za ním. Záhy ucítí nepřirozené teplo a na zemi spatří oheň, kolem kterého sedí vojáci s kapitánem, který ostří svůj meč. V tom uslyší rozkaz tohoto kapitána, aby zabil nemocného svobodníka, jenž neustále vede monolog o nerostech. Jakmile tento rozkaz zaslechne, začne sebe opět vnímat jako vojína, který na rozkaz důstojníka reaguje automaticky. Převezme jeho ostrý meč a zajde k ležícímu nemocnému svobodníkovi. Ale když se ho chystá zabít, voják náhle přestane mluvit a stejně jako v Manaseho snech žádá o odklad svého zabití na ráno s tím, že chce nejprve spatřit ranní světlo. Manase posedlý ďáblem – duší kapitána – se mu v tomto momentu vysmívá naprosto přesvědčen o tom, že tentokrát se mu ho již zabít podaří. V hlavě si přehrává postup zabití a když už se chystá obdržet rozkaz vykonat, uvidí, jak svobodník spíná ruce na hrudi a v jeho dlani zahlédne šedý kamínek. Zároveň slyší, jak říká:

変哲のない石ひとつにも宇宙の歴史が刻印されているのである。

(Okuizumi, 2009a, s. 106)

*I na tom nejobyčejnějším kamenu je vyryta historie vesmíru.*

V tom kapitán svůj rozkaz nekompromisně zopakuje, ale Manase se od slov svobodníka již nedokáže odpoutat a nohama pevně zapřen o zem silný tlak kapitánova rozkazu, který k němu přichází zezadu, ustojí. Svobodník ve svém hovoru pokračuje:

たとえばこの緑色チャートは太古の生き物の骨が凝ったもの。僕らの骨もいずれはこうなる。死んだものもこうして再び生きる。

(Okuizumi, 2009a, s. 106)

*Tak třeba tenhle zelený bulizník je vlastně zkamenělá kost pravěkého živočicha. Naše kosti tak jednou nakonec taky dopadnou. Takto vlastně vše mrtvé žije nadále.*

Zatímco svobodník začal pojmenovávat další nerosty, Manase ucítil, jak se k němu zezadu přibližuje kapitán. V tu chvíli odhodil meč na zem, popadl nemocného svobodníka, hodil si ho na ramena a vyběhl s ním z jeskyně ven, přičemž ještě stihl zahlédnout kapitána, jak se shýbá na zem pro odhozený meč. Když Manase s nemocným na zádech po náročné dlouhé cestě doběhl k potoku, pod jasnou noční oblohou se napil a dal napít i nemocnému. Spokojený svobodník mu začal radostně vykládat o velkolepé historii Země a obdivuhodné struktury vesmíru. Když začalo svítat, svobodník s úsměvem podal Manasemu kamínek s tím, že ho nedávno dostal od dvou dětí. Poté, co to dořekl, zavřel oči a zemřel.

——さっき子供がくれたんだよ。洞穴に二人の子供が来て、僕にくれた。

そう僅かにいうと上等兵は眼をつむった。真名瀬は川水に浸した布で唇に湿りを与えてやり、両手を組み合わせる形で死者の胸に置いた。

(Okuizumi, 2009a, s. 108)

*„Před chvíli mi ho daly děti. Dvě děti přišly do jeskyně a daly mi ho.“  
Svobodník po těchto pár slovech zavřel oči. Manase zemřelému navlhčil rty látkou namočenou v potoce a ruce mu spojil na prsou.*

V tomto momentu se jednotlivé dějové linky příběhu propojí a novela skončí.

### **2.3 Klíčové postavy novely a jejich role v příběhu**

Mezi klíčové postavy v Manaseho příběhu patří kapitán velící skupině vojáků v jeskyni na ostrově Leyte a nemocný svobodník, který Manaseho přivede k zálibě

v nerostech. Každá z postav, včetně Manaseho samotného, hraje v příběhu důležitou roli a má určité poslání.

### 2.3.1 Kapitán

Kapitán, kterému je něco málo přes třicet, je vykreslen jako muž s vojenskou důstojností a velkou silou osobnosti. Je přirozenou autoritou, a to jak podle hlasu, vzhledu, tak chování. Je plně oddán službě své vlasti a naprosto se ztotožňuje s nekompromisní militaristickou ideologií, kterou tvrdě prosazuje. Hlavní protagonista má z kapitána strach, ale zároveň je jím okouzlen a tajně k němu začne vzhlížet.

(前略) 腹の底にまで響き渡って軀を貫く大尉の声には魅力的ともいうべき力があって、短く鋭い言葉で発せられる命令は耳に心地よくさえあり、突撃と叫ぶその声を背中に聴くならば、機関銃掃射の弾幕にも安んじて突入できると思えた。

(Okuizumi, 2009a, s. 20)

(...) *V kapitánově hlase, který se rozléhal hluboko v Manaseho nitru, byla až přitažlivá síla, a rozkaz vydaný jeho krátkými ostrými slovy působil v uších skoro až příjemně. Kdyby zezadu zaslechl kapitánův hlas křičící „útok“, myslel si, že by mohl bez obav vkročit třeba i do kouřové clony po kulometné palbě.*

Kapitán silou své osobnosti a svým jednáním dokázal ve vojácích odbourat veškeré jejich zábrany a strach a vyvolat v nich touhu položit svůj život za vlast. V postavě velitele je smrt idealizována a spojována s krásou a smyslností.

(前略) 銃も人も空気も、あらゆるものが血と膿と汚物にまみれた暗がりであって、大尉の手に下げた抜き身ばかりが清澄な光を帯び、溪流の迅い水のように冴えた刀が刹那に与える死は甘美だった。

(Okuizumi, 2009a, s. 24)

(...) *V temnu, kde je vše – pušky, lidé i vzduch, potřísněno krví, hnisem a tělesnými výměšky, oplývá čirým světlem pouze kapitánův meč v jeho ruce. Smrt, kterou meč jasný jako rychlý tok bystřiny v mžiku přivodil, byla smyslně krásná.*

Součástí Manaseho vzpomínek na kapitána je také obraz toho, jak ostří svůj meč. Tato scéna na Manaseho působí hrůzostrašně, ale zároveň poutá jeho pozornost a něco ho nutí tajně kapitána při jeho rituálu pozorovat. V kapitánově meči se pro hlavního protagonistu nejspíš zrcadlí ona „vznešená krása“ smrti.

(前略) 病に軀を冒され、気力と執念の塊となった陸軍大尉の、鬼神とも悪霊とも見える姿が恐ろしくて、しかし恐ろしければ恐ろしいほど魅惑的で、惑溺を促す何かがあって、隅から密かに窺う真名瀬はどうしても眼が離せなかった。

(Okuizumi, 2009a, s. 25)

*(...) Když byl kapitán japonské pěší armády zraněn, stal se pravým ztělesněním odhodlanosti a neodbytnosti a vypadal hrozivě jako děsivý bůh či démon, ale čím děsivěji vypadal, tím byl přitažlivější. Měl v sobě něco, co podněcovalo ke zvrácenosti, a Manase, který ho tajně pozoroval z kouta, od něj prostě nedokázal svůj zrak odpoutat.*

Kapitán v díle ztělesňuje fanatismus a militaristickou mašinerii. Muže ve svém okolí svými zvláštními schopnostmi a svým charismatem navádí, ba až hypnotizuje, k identifikaci s militaristickou ideologií, aniž by o ní jakkoli pochybovali. A pokud nějaké pochybnosti nebo zábrany vycházející z přirozeného pudu sebezáchovy vojáci měli, kapitán je takových pochyb dokázal zbavit a probudil v nich bojového ducha. V celé novele je označován jen jako „kapitán“ a jeho jméno v ní není zmíněno ani jednou. Tím, že není postavou s vlastním osobním příběhem, natož jménem, nabývá jeho postava obecnosti, pod kterou lze vytušit ztělesnění militarismu a totalitní ideologie.

### 2.3.2 Svobodník

Kapitánovým protipólem je v novele druhý klíčový protagonista Manaseho příběhu – svobodník, který v příběhu naopak ztělesňuje humanismus. Z jeho osoby čtenář cítí velký smysl pro lidskost i jakési zpochybnění smyslu války a tehdejší japonské válečné ideologie vůbec.

Co se jeho věku týče, Manasemu se zdál stejně starý jako kapitán. V době, kdy se s Manasem setkal, byl ještě poměrně aktivní, tvořil s ním dvojici pro zajišťování potravy a hlídky, ale už tehdy ho začala trápit úplavice. Ostatní vojáci včetně Manaseho k málomluvnému a obětavému svobodníkovi chovali sympatie, rádi s ním spolupracovali a s důvěrou se na něho spoléhali. Svobodník se o sobě s ostatními nikdy nebavil, a tak v novele zůstává až do konce anonymní a v příběhu figuruje pouze pod označením „svobodník“. Podle Manaseho vzpomínek začal o kamenech mluvit až ve fázi, kdy už byl těžce nemocen a jen ležel v koutu jeskyně.

Manase si svobodníkovu tvář, na rozdíl od té kapitánovy, nevybavuje. Je to dáno nejspíš tím, že ve srovnání s kapitánem nepůsobí násilně, ale naopak skromně, že moc

nemluví a později jen leží v zadním tmavém koutu jeskyně. Rozpovídal se až ve chvíli, kdy byl vlivem postupující infekce již velmi dezorientovaný. Manase si ještě vzpomíná, že v noci, kdy svobodník náhle začal vést nepřetržitý monolog o kamenech, měl pocit, že nejspíš tu noc zemře, a proto se z úcty k němu rozhodl po jeho boku zůstat. Samotnému Manasemu se však kvůli horečce z malárie udělalo nevolno, a tak si už nepamatuje, jak to s nemocným svobodníkem ve skutečnosti nakonec dopadlo.

V Manaseho nočních můrách je však svobodník mnohem výraznější postavou než v jeho vzpomínkách a vyplouvá v nich na povrch jeho charakter – přímo odsuzuje válku a diskutuje s důstojníkem, což bylo za války považováno za nepřípustné chování. Vytváří tak kontrast k povaze kapitána.

(前略)すると今度は仰向けの男が、瀕死の病人とは思えぬ張りのある声をあげ、軍刀を抱えて震えている一兵卒にではなく、死の命令を与える指揮官その人に向かって言葉を投げた。

——なぜ殺すのか。戦争は人間や国家が生きるためのもの、生きるために死ぬことではないのか。決して死ぬために死ぬのではないはずだ。

——殺せ、真名瀬！

大音声に洞穴の空気が弾けた。(後略)

(Okuizumi, 2009a, s. 70)

(...) A v tu chvíli muž ležící na zádech, nikoliv k chvějícímu se vojínovi třímajícímu meč ale přímo k samotnému veliteli, který vydal rozkaz k zabití, na umírajícího až překvapivě jistým hlasem pronesl:

„Nač zabíjet? Války jsou od toho, aby lidé a státy přežili, čili se v nich umírá proto, aby se žilo dál, není-liž pravda. Rozhodně se v nich neumírá jen proto, aby se umíralo.“

„Manase, zab ho!“

Vnitřek jeskyně se pod jeho řevem celý otrásal. (...)

Svobodník svým projevem v určitých pasážích příběhu působí jak v Manaseho vzpomínkách, tak v jeho nočních můrách (viz uvedená citace), jako spasitel či kazatel. Místy jeho mluva, například v pasážích, kde popisuje nestálost bytí na příkladech hornin a jejich proměn, vyznívá přesvědčivě a na mluvenou japonštinu až nepřirozeně knižně. Z hlediska obsahu i formy zní svobodníkův projev skoro jako proroctví a nápadně koresponduje s epigrafem novely, kterým je citát z Evangelia podle Lukáše. Jedná se o Ježíšova slova ve scéně, kdy u Olivové hory před vstupem do Jeruzaléma začnou jeho učedníci hlasitě jásat na oslavu příchodu mesiáše, ale farizeové po Ježíšovi požadují, aby je

napomenul. Ježíš jim odpoví, že pokud budou učedníci mlčet, bude volat kamení. Epigraf lze v širším kontextu chápat jako konstatování, že lid a pravé ideály nelze mocí snadno umlčet.

Jamaguči (1986, s. 281–286) uvádí, že i Ježíše Krista lze považovat za trickstera. Mezi svobodníkem, který v novele působí jako trickster (viz 2.5), a Ježíšem lze najít paralelu v tom, že se drží svého přesvědčení, odolávají vnějšímu tlaku a jednají v souladu se svými ideály, aby splnili své poselství. V konečném důsledku svým jednáním způsobují v lidech převrat hodnot a ukazují jim jakousi vyšší pravdu. Nicméně z pohledu autorit rozvracejí veřejný pořádek, za což musejí být potrestáni, a tak ze světa nakonec odcházejí.

Při uvědomění si všech výše popsaných souvislostí tedy není nijak překvapující, že svobodník působí v novele jako spasitel a jeho projev vyznívá jako proroctví. Bezesporu k tomu přispívá i jeho bezejmennost. Ve srovnání s postavou kapitána má však obecnost způsobená bezejmenností v jeho případě jiný efekt. Tím, že je v příběhu postavou anonymní, se dostává do jakési abstraktní roviny, což spolu s jeho chováním a projevem jeho působení jakožto spasitele ještě umocňuje. Tento rys svobodníkovy postavy je zdůrazněn v poslední scéně novely, ve které svobodník prostřednictvím svého gesta, sepnutím rukou na hrudi, a tónu své mluvy získává vznešenou, až mystickou, symboliku.

### 2.3.3 Cujoši Manase (vojín a otec)

Hlavní protagonista novely Manase je z hlediska charakteru postavou nevýraznou a obvykle vystupuje jako klidný člověk. V jediné scéně příběhu, kdy se po dlouhé době schází se synem a vede s ním dialog, však vychází najevo jeho zcela jiný charakter, ve kterém lze vyzorovat rysy postavy trickstera. Na účinek Manaseho počínání během jeho rozhovoru se synem se zaměřuji nejdříve. Hlavní protagonist v této scéně působí svým chováním komicky, což je patrné už na jejím začátku.

柚子を浮かべた風呂からあがり、土蔵の梯子を登って電灯を付けたとたん、息子の姿を眼の前に発見した真名瀬は不意をつかれた狼狽のあまり、何しにきたんだと、斬りつけるような挨拶がいきなり出てしまい、十年近く会わずにいた息子にいう文句ではなかろうと、失策にますます動揺は昂じて、どう言葉を継いでよいやら分からぬまま心と裏腹に舌は動いて、金ならないぞと、台詞を重ねている自分に絶望した。

(Okuizumi, 2009a, s. 85)

*Manase vykoupáný ve vaně s citrony juzu vylezl ve stodole po žebříku nahoru a jakmile rozsvítil, objevil před sebou svého syna. Ze samých rozpaků z toho, že jím*

*byl zastížen zcela nepřípraven, z něj na pozdrav vypadlo útočné „Co tu děláš?“ Jeho rozpaky z toho, že chyboval, protože to nejspíš nebyla slova, která měl prohodit k synovi, se kterým se skoro deset let neviděl, se stupňovaly. A zatímco stále nevěděl, jakými slovy by měl pokračovat, mu zcela v rozporu s jeho cítěním z úst vyklouzlo: „Pokud ti jde o prachy, nemám!“ a sám ze sebe byl po těchto dalších nesmyslných slovech naprosto zoufalý.*

Ačkoliv Manase po setkání a usmíření se synem dlouho toužil, byl jeho příchod tak nečekaný, že se k němu v odcitovaném úryvku z počátku choval hrubě jako k nezvanému hostu. Své nevhodné chování vedoucí ke zhoršení situace si Manase uvědomoval, přesto se nedokázal uklidnit a naopak jej ještě stupňoval. Takaaki byl od začátku své návštěvy u otce útočný a jednal s ním pohrdavě, čímž otce znejistil a ten se cítil víc a víc nesvůj a přestával se ovládat.

Dvě postavy novely, syna Takaakiho a otce Manaseho, spojuje pocit nejistoty. U Takaakiho spočívá v tom, že si není jistý, zda v jeskyni zabil svého staršího bratra, a u Manaseho v tom, zda za války na rozkaz velitele zabil v jeskyni nemocného svobodníka. Tito dva protagonisté spolu během rozhovoru diskutují o vážných tématech, například o smyslu revoluce nebo okolnostech smrti Takaakiho staršího bratra (Manaseho prvorozeného syna). Vážnost jejich debaty je přerušena ve chvíli, kdy syn náhodou správně pojmenuje jeden z kamenů otcovy sbírky, načež ho otec o tomto kamenu začne situačně nevhodně poučovat jako učitel žáka. V této chvíli je celkový komický efekt scény ještě umocněn a Manaseho role trickstera se potvrzuje. Vzhledem k vážnosti témat probíraných během jejich rozhovoru a závažnosti samotného jejich setkání dostává celková scéna tragikomický ráz. Návštěva skončí sice fiaskem, ale celá scéna nakonec funguje jako zlomový bod příběhu, který urychlí jeho tempo. V novele poté následuje popis Takaakiho tragické smrti a celý příběh záhy spěje k závěrečné scéně.

Manase jakožto hlavní protagonista přirozeně figuruje ve všech částech příběhu a čtenář si z převyprávění jeho minulosti, jeho vlastních vzpomínek (ať už vágních či jasných) a také jeho snů, skládá určitý obraz jeho života, na který lze nahlížet jako na duchovní putování člověka. Tragédie, které Manaseho postihly po jeho návratu z války, tedy smrt jeho synů a rozpad rodiny, mu spolu s jeho hrůznými válečnými zážitky způsobují duševní trápení. Jádro jeho trápení tvoří nejistota ohledně toho, zda za války od kapitána rozkaz zabít nemocného svobodníka skutečně dostal nebo ne a jak na něj zareagoval. A tuto nejistotu doplňují výčitky a pocit viny ze smrti jeho synů.

V poslední scéně díla, kdy se odhodlaný Manase vzepře kapitánovu rozkazu a zachrání nemocného svobodníka, dochází k jakémusi jeho spasení. Ve stejnou chvíli je hlavní protagonista zároveň i osvobozen od pocitu viny, což umocňuje okamžik předání kamene od svobodníka jakožto vzkazu od dvou dětí. Lze předpokládat, že dvě děti, které tento kamínek donesly svobodníkovi nejspíš na onom světě, byly Manaseho zemřelí synové. Domnívám se, že kámen v této scéně figuruje jako symbol odpuštění hříchu a zároveň se stává pojítkem mezi Manaseho válečnou a poválečnou minulostí. A tedy vlastně pojítkem mezi jeho dětmi, kvůli jejichž smrti cítí výčitky svědomí, a svobodníkem, na kterého si vzpomíná matně a o kterém se mu zdá. V závěrečné scéně tak dochází k Manaseho osvobození od dvou jeho hlavních trápení sofistikovaným propojením souvisejících postav, tedy svobodníka a dětí, skrze kámen jakožto nástroj odpuštění. Tím je Manase duševně očištěn a na konci novely nastává jeho „znovuzrození“.

Jak je patrné z charakteristiky tří klíčových postav novely, uvedené v této podkapitole, každá z nich sehraává v příběhu jinou, ale důležitou roli. Svobodník i kapitán se výraznou měrou podílejí na formování Manaseho příběhu. Protipólnost těchto dvou bezejmenných protagonistů se nese celým dílem, ale vrcholí až v konečné scéně novely, ve které je Manase s jejich odlišnými postoji – svobodníkovou lidskou tváří a kapitánovým fanatismem – konfrontován v jednom okamžiku a vnitřně je nucen se rozhodnout pro jeden z nich. Tím, že se nakonec přiklání k humanismu (svobodníkovi) právě na pozadí tohoto extrémního kontrastu, získává příběh ještě hlubší vyznění a pocit Manaseho spasení, který si čtenář odnáší, je o to silnější. Na postavu svobodníka z jiného pohledu se zaměřuji ještě v podkapitole 2.5 při popisu celkového vyznění novely, kde konkrétně zmiňuji jeho působení v Manaseho příběhu v úloze trickstera.

## **2.4 Realita a fikce v příběhu**

Obraz Manaseho života, který si čtenář během toho, jak se příběh odvíjí, vytváří, se zakládá na informacích vycházejících z popisu Manaseho minulosti a Manaseho vzpomínek na druhou světovou válku. To, co zprostředkovává vypravěč, však nemusí být vždy pravdivé a Manaseho vzpomínky se nemusí zakládat na skutečně prožitých událostech. Manaseho vzpomínky jsou totiž vlivem jeho tehdejšího onemocnění malárií místy útržkovité a mlhavé, a navíc jsou zkombinovány s jeho iluzemi vznikajícími při halucinacích během horečky. Tím je v novele odůvodněna vágní hranice mezi jeho skutečně prožitou realitou a pouhými představami. Některé události připomínající jeho,



ať už reálnou nebo nereálnou, válečnou zkušenost se navíc odehrávají v jeho snech. Pro čtenáře je tak těžké určit, co hlavní protagonista skutečně prožil a co je jen jeho představa, ale touto otázkou se nemá potřebu zabývat, protože si uvědomuje, že Manase vše z toho prožívá stejně intenzivně. Nelze vyloučit, že například scéna v jeskyni, kdy mu kapitán nařizuje zabít svobodníka, která se nese jako ústřední motiv celým dílem, se ve skutečnosti vůbec nestala. I když si na to Manase nevzpomíná, v podobě nočních mur ho to pořád trápí a v závěru příběhu to realisticky prožívá.

V první kapitole se nachází pasáž, která čtenáři o pozadí události v jeskyni leccos naznačuje.

後で記憶を辿ってみたところでは、夜が明けて水場の川まで這い降りたらしい。弱った軀に溪までの往復は気の遠くなるような重労働であったけれど、喉の渇きに耐えられなかったのだろう。水を掬おうとして、掌が汚れているのに気が付いて洗ったのを覚えている。汚れは固まった血であるらしく、濯いでも濯いでも水中に赤い花が散った。

(Okuizumi, 2009a, s. 35)

*Když později zkusil zapátrat hluboko v paměti, měl pocit, že se při rozednění doplazil až k řece, která jim poskytovala pitnou vodu. Pro jeho zesláblé tělo byla cesta do údolí a zase zpátky obrovskou zátěží a ze samotné představy šly na něho mráčky, ale jeho žízeň byla nejspíš nesnesitelná. Pamatuje si, že když se chystal nabrat vodu, všiml si, že jeho dlaně jsou znečištěné, tak si je umýval. Špína na jeho ruce vypadala jako zaschlá krev, takže když si své dlaně v toku řeky opakovaně mnul, aby z nich znečištění smyl, opadávaly do vody stále nové a nové červené květy.*

Po citovaném úryvku následuje v novele popis, že se poté v řece dosyta napil a zcela vyčerpan omdlel. Po letech si Manase matně vzpomíná, že u řeky ho našli američtí vojáci a odvezli ho na náves leytské vesnice, kde neviděl ani vojáky z jeskyně ani velitele. U této Manaseho vzpomínky se nabízejí různé výklady. Za prvé je možné, že ve skutečnosti opravdu došlo ke zmíněnému incidentu, tedy že kapitán Manasemu nařídil svobodníka zabít a Manase rozkaz vykonal. Za druhé se lze domnívat, že rozkaz kapitána padl, ale Manase nezabil svobodníka, ale těžce zranil někoho jiného. Dále je též možné, že žádný rozkaz nedostal, ale že se cestou k řece zranil, i když tato varianta je asi nejméně pravděpodobná. Podobně otevřeně vyznívá v novele i smrt Manaseho prvorozeného syna, včetně toho, zda ho v jeskyni zabil nebo nezabil jeho mladší bratr Takaaki.

Okuizumi sice nepodává ke klíčovým událostem v příběhu žádné racionální vysvětlení, ale zároveň zachovává realističnost příběhu. Čtenář tak nemá potřebu pátrat po tom, zda se daný zážitek v Manaseho minulosti skutečně odehrál nebo ne, prostě to bere tak, jak je napsáno, a nerušeně v četbě pokračuje. Okuizumi tvrdí, že v románech se dějí různé podivuhodné věci, ale pokud román čtenáři neposkytuje pocit realističnosti popsaných věcí, nemůže se románem vůbec stát. „Netřeba zdůrazňovat, že román je fikce, a právě proto je to žánr, u kterého je vyžadována ‚pravdivost‘. Jakkoli je popsán příběh podivuhodný a plný imaginace, román se nemůže stát románem, pokud v něm není zajištěn mechanismus zaručující nějakou realističnost.“ (Okuizumi, 1998, s. 292) Dále autor konstatuje, že romanopisci se proto snaží ve svých dílech uplatňovat různá promyšlená řešení. Podle Okuizumiho (tamtéž, s. 292–297) existují dvě základní řešení, přičemž to první spočívá v tom, že spisovatel pro absurdní události příběhu poskytne čtenáři nějaké logické vysvětlení (jako příklad zde Okuizumi uvádí, že třeba proměna postavy v hmyz může být čtenáři vysvětlena tak, že k ní došlo poté, co daná postava užila nějakou pilulku), druhé spočívá v tom, že autor čtenáři neposkytuje žádné racionální vysvětlení (typickým příkladem užití tohoto principu je Kafkova *Proměna*, ve které není důvod proměny Řehoře Samsy v brouka nijak vysvětlován ani komentován). Okuizumi shrnuje, že první způsob zpravidla čtenáře přesvědčí o realističnosti příběhu, protože mu „naservíruje“ vysvětlení podivuhodných okolností. Druhý způsob podle Okuizumiho vyžaduje ve srovnání s prvním způsobem více autorského umu, protože podle něj není vůbec snadné napsat podobný příběh tak, aby čtenář neměl potřebu řešit, zda je příběh realistický nebo ne, a aby pro něj tato otázka nebyla nejpodstatnější, ale se zájmem a chutí jej dočetl, přestože v něm logické vysvětlení nebo rozluštění záhady nenajde. (tamtéž) Okuizumi je ve svých dílech jednoznačně zastáncem druhého přístupu.

V novele *Původ kamení* se čtenář pohybuje mezi Manaseho minulostí a současností. Jako kanál, který tyto dva světy spojuje, funguje jeskyně. V Manaseho snech a v závěrečné scéně příběhu se jeskyně v Saitamě, kde zemřel Manaseho prvorozený syn, proměňuje v jeskyni na Leyte a objevuje se v ní nemocný svobodník i kapitán. V závěru novely tak má Manase možnost prožít svou minulost znovu, odčinit svůj případný hřích, očistit své svědomí a vyrovnat se s minulostí. K přeměně jedné jeskyně v druhou dochází tak, že Manase nejprve spatří tajemné světlo, vydá se za ním a ono ho dovede do nitra jeskyně – do jiného časoprostoru, kterým je leytská jeskyně během druhé světové války.

腰をかがめて洞穴に入り込んでもまだ灯はみえる。(中略) 板塀を抜けて洞窟の奥に立てば、天井ははるかに高く頭上を超えて、どこからか生暖かい風が吹いてくる。数歩進んだところで真名瀬は不審な灯の正体を知った。焚き火である。

人がいた。枯草色の軍服に紅の線の入った軍帽、片足だけに固くゲートルを巻いた男がひとり、岩に尻をつけて座り、炎に半身をあかく照らされた男の背後では、黒い巨塊をなす影が意志ある者のように蠢いている。

(Okuizumi, 2009a, s. 67)

*I poté, co shrbený vstoupil do jeskyně, pořád to světlo viděl. (...) Když prošel bedněním a v zadní části jeskyně se postavil, strop nad jeho hlavou se klenul v nesmírné výši a odkudsi k němu přivál vlahý vítr. Když Manase postoupil ještě o pár kroků dále, zjistil podstatu toho podezřelého světla. Byl to ohníček.*

*Byl tam člověk. Muž ve vojenské uniformě v barvě sena, vojenské čepici se sytě červeným pruhem a s pevně omotanou ovinovačkou pouze na jedné noze sedí sám na kameni a pouze na polovině těla je nasvícen plameny do červena a stín, který za jeho zády vytváří obrovitánskou černotu, se kroutí, jako by měl vlastní vůli.*

Kromě jeskyně jsou pojítkem mezi Manaseho minulostí a současností také nerosty, které dle slov nemocného svobodníka symbolizují nestálost, ale zároveň také poklidný cyklus vesmírných rozměrů. Tato symbolika naplno prostupuje příběhem, když v závěrečné scéně zachráněný svobodník Manasemu předá kamínek od dvou dětí.

## 2.5 Vyznění díla

Celým dílem se jako hlavní motiv nese to, jak se člověk v krajních situacích jakožto člen daného uskupení rozhoduje a jedná. V novele je zaostřeno na prostředí prodchnuté totalitou, které potlačuje svobodné rozhodování jednotlivců, a ti jsou tak většinou nuceni jednat v rozporu s vlastním přesvědčením.

Okuizumi v doslovu ke kapesnímu vydání novely *Původ kamení* (Okuizumi, 2009c, s. 335) prozrazuje svůj záměr spojit v tomto díle dva druhy násilí z japonských dějin, a to konkrétně násilí v období druhé světové války a násilí v 70. letech 20. století. Autorův záměr lze pozorovat na paralele životních osudů Manaseho a jeho syna Takaakiho. Příběh Takaakiho, který zažíval studentské hnutí v době jeho radikalizace a dostal rozkaz zabít svého kamaráda, bývalého člena skupiny, opakuje příběh Manaseho, který zažil násilí za druhé světové války, kdy dostal rozkaz zabít nemocného kolegu. Okuizumi tak do novely skrze Manaseho účast ve válce a Takaakiho členství v radikální skupině

zakomponoval scény, ze kterých lze dobře pozorovat, jak taková extrémní prostředí na člověka působí.

Ke konečnému vyznění příběhu svým působením značně přispívá postava svobodníka, která v novele funguje jako trickster. Oproti Manasemu, který tuto roli plní jen v jedné scéně, ji svobodník plní všim svým jednáním a jeho účinky. Přestože svým jednáním nevyvolává humor ani se nechová komicky, nese rysy trickstera, které vymezil Jamaguči. (1986, 1990) Konkrétně například tím, že je těžce nemocný a ve společnosti – vojenském prostředí – je tedy naprosto zbytečný, nebo tím, že jedná jako narušitel veřejného pořádku – vojenské disciplíny, který je pro autoritu nežádoucí. (více viz 1.3.1) Představitelem veřejného pořádku je v daném uskupení důstojník, který se ve snaze o zachování pořádku a kázně pokusí působení narušitele eliminovat tím, že mu neumožní se vyjádřit. Není tedy žádným překvapením, že důstojník vydá rozkaz dát svobodníka zabít. Svobodník splňuje i další Jamagučiho charakteristiku trickstera, konkrétně svou schopností překračovat hranice světů, neboť se v novele pohybuje mezi „oním světem“ a „tímto světem“. V konečném důsledku tak svobodník v příběhu plní hlavní úlohu trickstera, kterou definoval Jamaguči (1990) a která spočívá v tom, že upozorňuje na skutečnost, že to, co považují běžní lidé za samozřejmé, není samozřejmé. Dále svým chováním také demonstruje, že jakákoliv měřítko jsou pouze relativní.

Co se týče počínání svobodníka a jeho působení na ostatní postavy, je evidentní, že přestože jakožto trickster nepřivolá na scénu společenský chaos, z jiného úhlu pohledu vyvolá chaos vnitřní – jakýsi převrat hodnot – přímo v Manaseho duši, čímž ho podněcuje k odhodlání učinit konečné rozhodnutí. Manase díky němu získává jiný pohled na stav věcí, odpoutává se od vlivu militaristické ideologie a rozhoduje se svobodně podle své vlastní vůle.

Karneval je obecně vzato prostor, kde dochází k převrácení hodnot a k proměně bezvýznamnosti ve významnost. (viz 1.4) Šašek, který běžně symbolizuje bezvýznamnost, při něm získává na významnosti a proměňuje se v krále. Časoprostorem s takovou specifickou funkcí, jako má karneval pro šaška, je v Manaseho příběhu právě jeskyně, ve které dochází k převrácení hodnot (u Manaseho) a k proměně bezvýznamnosti ve svatost (u svobodníka). Stejně jako šašek po karnevalu odchází ze scény symbolicky jako vyhnanec, v novele po splnění svého poslání odchází ze světa i svobodník. Díky karnevalovosti se příběh nese v mytologickém tónu, který je ještě umocňován svobodníkovým popisem nestálosti a vesmírného koloběhu věcí vyjádřeným symbolikou kamení.

Okuizumi v *Původu kamení* sice popsal příběh konkrétní postavy a jejích zkušeností v určitém historickém období, avšak příběh Manaseho (a jeho syna) je platný v každém prostředí i době. V jejich životních příbězích lze pozorovat prototyp chování jednotlivce v absurdním prostředí, což je téma nadčasové a aktuální jistě i v dnešní době a v současné společnosti. Z Okuizumiho příběhu je cítit víra v lidskost i schopnost jednotlivce odolat tlaku okolí a postavit se absurditě daného prostředí. Podle mého názoru se autorovi v díle podařilo víru v humanismus vyjádřit velmi umělecky, bez potřeby jejího přímého pojmenování. Humanismus podaný Okuizumim takto sofistikovaně a metaforicky prostřednictvím příběhu o obnově lidskosti považuji za protipól povrchního pojetí humanismu. Víra v lidskost v Okuizumiho pojetí je něco, co by mělo vést k oživení stagnující společnosti a co by ji mělo změnit k lepšímu. Lidé by si měli uvědomovat nebezpečí tkvící v konformismu a v obtížných situacích hledat způsob, jak se zachovat lidsky. Nejdůležitějším autorovým sdělením je podle mě naděje a víra, kterou si čtenář, jenž je podobně jako hlavní protagonista příběhu také členem určité společnosti či komunity a žije v určité době, po dočtení novely odnáší.

### 3 Komentář k překladu

V této části své práce komentuji proces překládání vybrané části Okuizumihio novely do češtiny. Pro překlad jsem si zvolil úvodní část první kapitoly, která uvádí čtenáře do děje novely a popisuje, jak se hlavní protagonista Manase vrátil z války do Japonska a jak se začal věnovat sbírání nerostů. Rozsah přeloženého textu činí v originálním vydání deset stran formátu kapesního vydání knihy (s. 8–17). Vybranou část původního textu jsem si zvolil proto, že se mi zdálo nejvhodnější a nejpřirozenější začít s překladem novely od její úvodní části. V novele jsou i jiné, například působivější, dramatičtější či pro čtenáře zajímavější části, ale domnívám se, že překlad takových úseků bez předchozího kontextu by pro tuto práci nebyl vhodný. Překládal jsem japonský text do českého jazyka, který je pro mne vlastně jazyk cizí, tedy ve směru, kterým překladatelé beletristický text obvykle nepřekládají (zpravidla se překládá do mateřského jazyka).

Během celého procesu překládání jsem se snažil o maximální zachování estetické hodnoty původního díla. „Badatelé se v zásadě shodují v názoru, podle něhož by měl být překlad ekvivalentem originálu, resp. adekvátním ztvárněním předlohy, tzn. že by měl mezi výchozím a cílovým textem nastat vztah překladové ekvivalence (...), resp. adekvátnosti, tj. že by měl být cílový text optimální variantou předlohy, měl by odrážet kvalitu a rysy původního díla.“ (Hrdlička, 1992, s. 57) V několika případech jsem však musel udělat ústupek a dílo v českém překladu o plnou hodnotu původního sdělení originálního textu mírně ochudit. Hrdlička (tamtéž) uvádí, že přeložené dílo „nemůže být dokonalou, věrnou kopií předlohy, požadavek absolutní identity výchozího a cílového textu je nereálný.“ Nemožnost absolutní identity výchozího a cílového textu byla v případě překladu Okuizumihio textu dána zejména typologickou odlišností japonštiny a češtiny a také kulturně nesdílenými konotacemi, odlišnými reáliemi a tak podobně. Konkrétní případy obtížně přeložitelných pasáží a výrazů uvádím v jednotlivých podkapitolách níže, a zároveň komentuji zvažované varianty překladatelského řešení a odůvodňuji své konečné volby. Při překládání jsem vždy dbal na to, aby byla splněna tři základní kritéria kvalitního překladu, tj. „a) jazykový projev v cílovém jazyce působí zcela přirozeně, organicky, b) výsledný komunikát má v cílovém jazyce totožný význam (či význam co nejvíce se blížící stavu totožnosti) jako jeho předloha v jazyce výchozím a působí na adresáta překladu stejně, jako působí původní text na adresáta – mluvčího výchozího jazyka, c) jazykový projev v cílovém jazyce zachovává dynamiku původního projevu formulovaného ve výchozím jazyce – překlad by měl vyvolat stejnou reakci, jako vyvolal

(či vyvolat měl) projev v jazyce výchozím.“ (Knittlová s. 14) Všechna uvedená kritéria jsem měl při překladu stále na paměti a často jsem zvažoval, zda je mnou zvolená varianta překladu splňuje. V případech, kdy jsem jakožto nerodilý mluvčí češtiny nedokázal vyznění a působení na českého čtenáře plně posoudit, jsem se obrátil na rodilé mluvčí češtiny s prosbou o posouzení. Vždy jsem jim při tom detailně popsal, jakou funkci plní daná pasáž nebo výraz v kontextu předlohy, jaké má konotace a jak působí na mne jakožto rodilého mluvčího japonštiny.

Novela *Původ kamení* byla vydána v roce 1994, jde tedy o dílo adresované dnešnímu čtenáři, u jehož překladu není třeba řešit časový odstup mezi vydáním předlohy a vydáním překladu. Děj se odehrává ve 20. století, a tak text ani neobsahuje pasáže, které by bylo třeba při překladu reflektovat jakožto čtenáři dobově vzdálené. K historickým událostem (zejména druhé světové válce nebo studentskému hnutí) je odkazováno, nebo se v nich děj přímo odehrává.

Než jsem započal původní text překládat, seznámil jsem se s vybranými translatologickými postupy a teoriemi. (Levý, 2012, Knittlová, 2010, Hrdlička, 1992, aj.) V souladu s fázemi překladatelské práce podle Levého (2010, s. 50) jsem se nejprve věnoval pochopení předlohy, které spočívalo v důkladném přečtení japonského originálu. Tato fáze překladatelského procesu probíhá podle Levého (tamtéž, s. 50–52) ve třech rovinách (porozumění filologické; pochopení ideově estetické hodnoty jako je náladové ladění, ironické či tragické podbarvení, útočné zaměření na čtenáře či suché konstatování; pochopení uměleckých celků tedy pochopení skutečností v díle vyjádřených, jako jsou postavy díla, jejich vztahy, prostředí děje a ideový záměr autora) a jejím cílem je proniknout do smyslu díla. Vyústěním první fáze byla druhá kapitola mé práce, která se stala teoretickou přípravou na samotný překlad. Ve druhé fázi jsem se zabýval interpretací předlohy a ve třetí fázi jejím přestylováním. Zejména v poslední, třetí fázi jsem často konzultoval s rodilými mluvčími češtiny, abych v překladu neopomenul případné stopy výchozího jazyka a abych dosáhl maximálního možného přirozeného vyznění české verze. Na řešení, které mi navrhl rodilý mluvčí, jsem však přistoupil pouze tehdy, když jsem měl jistotu, že se neodklání od originálu. Při překladu jsem užíval mnoho slovníků (japonských i českých výkladových, jazykových i odborných encyklopedických) a výjimečně, v momentu, kdy jsem nad vlastní interpretací originálu váhal, jsem překladatelské řešení konzultoval s anglickým překladem od Jamese N. Westerhova. Nicméně anglickou verzi jsem používal pouze v případě nutnosti a jen orientačně.

Vzhledem k tomu, že je v ní text místy svévolně dělen na jiné odstavce než v předloze a že obsahuje nepřesnou interpretaci, jsem se na ni nijak nespolehal.

V následujících podkapitolách postupně komentuji vybrané problémy překladu tak, jak jsem se s nimi v jednotlivých fázích své práce potýkal. Na začátku se týkaly zejména roviny lexikální, poté jsem řešil vyšší jazykové celky a problematika překladu se přenesla na úroveň syntaktickou. Dále jsem se ve spolupráci s rodilými mluvčími zabýval úrovní stylistickou. Na překladu jsem pracoval po částech (odstavcích). U dané části jsem vždy nejprve vyhotovil de facto doslovný překlad, přičemž jsem si uvědomoval, že jde o hrubý překlad. V této fázi jsem se soustředil na vyhledání úplných nebo alespoň částečných ekvivalentů a předání kompletního sdělení předlohy, nikoliv ještě na přirozené vyznění českého textu. Po dokončení tohoto procesu jsem začal zpracovávat český překlad dané části znovu a detailně větu po větě v rámci daného kontextu hledal přirozenou výstavbu vět i přirozené výrazy. Tento cyklus jsem opakoval při překladu všech dílčích celků předlohy. V poslední fázi jsem při přestylování výsledného českého textu kladl důraz zejména na jeho koherenci. Ve všech fázích jsem zároveň pečlivě sledoval text výchozí a usiloval o co nejmenší odchýlení se od jeho estetické hodnoty a také o zachování Okuizumiho autorského záměru (například zamlžení, neexplicitní vyjádření atp.). Na závěr jsem si pak celý svůj překlad paralelně s originálem přečetl důkladně znovu a sledoval jsem, zda se nějaké informace nebo originální vyznění v překladu při jeho závěrečných stylistických úpravách nevytratily, a případně jsem se je do něj snažil doplnit.

V níže uvedeném komentáři se jedna a táž pasáž nebo tentýž výraz mohou vyskytovat u více různých podkapitol, a to proto, že jsou pokaždé komentovány z jiného hlediska. Zároveň bych chtěl upozornit, že uceleně jsem sice přeložil úvodní část první kapitoly, ale ve svém translatologickém komentáři jako ukázkou dané problematiky užívám i přeložené pasáže z jiných částí novely, kterými jsem v předchozí kapitole dokládal interpretaci celého díla.

### **3.1 Lexikální rovina**

Na lexikální úrovni jsem při převodu japonského textu do češtiny řešil zejména problematiku vhodných ekvivalentů, které jsem hledal hned v několika oblastech. Jednalo se o vlastní jména, odbornou terminologii, výrazy vázané na japonské reálie a kulturní prostředí aj. Řešil jsem zde také překlad výrazů, které se v předloze často opakují. Pokud bych opakování v české verzi zachoval, mohlo by to působit neesteticky, a proto jsem



zvažoval různé způsoby řešení. Dále jsem se zabýval synonymickými výrazy použitými v předloze a jejich překlad jsem řešil s ohledem na jejich významové nuance.

Podle translatologické literatury existují překladové protějšky trojího typu: 1) úplné/absolutní<sup>26</sup>, 2) částečné<sup>27</sup>, 3) nulové<sup>28</sup>. (Knittlová, 2010, s. 39) V překladu vybrané části předlohy jsem se setkal jak s ekvivalenty úplnými (zejména u odborné terminologie), tak částečnými. Především u výrazů úzce vázaných na japonský kulturní kontext pak došlo na ekvivalenty nulové. U ekvivalentů částečných je překladatel nucen původní výraz interpretovat v kontextu jeho užití a v překladu jej konkretizovat volbou daného částečného ekvivalentu. Je třeba brát v potaz nejen výraz samotný, ale především jeho funkci, kterou plní v rámci vyššího celku. (srov. Vilikovský, 2002) Ve svém překladu jsem se tak držel zásady, že slova musí být vnímána jako součást celku a interpretována v daném kontextu, nikoliv jako samostatné celky.

### 3.1.1 Vlastní jména

V překládané části předlohy jsou obsažena vlastní jména osob, míst i knihy. Problém s překladem japonských vlastních názvů často vychází z jejich (někdy i pro rodilého mluvčího) obtížného čtení. Pokud autor explicitně nad jmény nepřipíše čtení znaků, může být obtížné odhadnout správné, nebo autorem zamýšlené čtení daného jména. U místopisných názvů, pokud dané místo reálně existuje, je možné správné čtení vyhledat nebo ověřit na internetu, avšak u jmen smyšlených postav literární fikce není kde hledat.

S podobným problémem jsem se potýkal u jména hlavního protagonisty. Autor jeho jméno zapisuje pouze znaky 真名瀬剛, které je možné číst různým způsobem: „Manase Cujoši“, „Manase Takeši“, příp. „Manase Gó“. Toto je jeden případ, kdy jsem konzultoval s anglickým překladem. Překladatel Westerhoven zvolil první možné čtení, ke kterému jsem se přiklonil i já, a konečnou volbou tedy bylo Cujoši Manase. Kromě jména hlavní postavy je v překládané části předlohy zmíněno také jméno japonského mineraloga, tedy skutečně žijící osobnosti, a čtení znaků tak bylo bez problémů možné ověřit na internetu. Při překladu jsem nicméně řešil to, že v japonštině je jméno uvedeno včetně titulu – 益富壽之助博士. V českém ani v japonském prostředí se titul autora obvykle neuvádí. Užití

<sup>26</sup> „Jde vesměs o pojmenování s téměř jednoznačným denotačním významem, označující v podstatě stejnou, případně odpovídající část mimojazykové skutečnosti.“ (Knittlová, 2010, s. 40)

<sup>27</sup> Částečná ekvivalentnost vyplývá z typologické odlišnosti výchozího a cílového jazyka, kulturněhistorických rozdílů, společenských i geografických odlišností. Částečnost ekvivalence se týká rozdílů formálních, významových denotačních, významových konotačních a pragmatických. (Knittlová, 2010, s. 42)

<sup>28</sup> Neexistuje-li v cílovém jazyce pro daný výraz žádný ekvivalent, nezbývá než daný výraz opsat nebo cizí slovo citlivě a vhodně do překladu převzít.

titulu v tomto případě považuji za autorský záměr. Nakonec jsem se přiklonil k řešení „doktor Kazunosuke Masutomi“. Ostatní postavy z překládané části novely jméno (zmíněno) nemají, jsou označovány obecně jako „muž“ (男), „otec“ (父親) a „matka“ (母親), „starší sestra“ (姉), „svobodník“ (上等兵), „mluvící muž“ (話し続ける男), „kapitán“ (大尉) atp. V překladu jsem tento autorský styl zachoval, neboť se mi zdálo, že z kontextu se čtenář v daném označení bude orientovat bez problému. Navíc anonymita vybraných postav je účelová a podílí se na celkovém vyznění díla. (více viz 2.3)

Co se zeměpisných názvů týče, novela obsahuje názvy jak míst všeobecně známých (Leyte, Japonsko, Filipíny, Kjúšú atp.) nebo méně známých ale díky upřesnění srozumitelných (např. záliv Carigara, řeka Arakawa, hora Bukó), jejichž převod do češtiny nepřinášel žádná úskalí ani nevyžadoval podání bližšího vysvětlení, tak míst, která by český čtenář znát nemusel a u nichž se mu nevytvářejí žádné asociace. Překlad takových názvů vyžadoval promyšlené řešení. Jednalo se například o místopisná jména 神田 (Kanda), 秩父 (Čičibu), 上野 (Ueno), 神保町 (Džinbóčó) nebo 関東 (Kantó). Ve všech případech se jedná o místa na japonském území, která běžný japonský čtenář zná a zhruba ví, kde se nacházejí a jaká jsou to místa, jinými slovy se mu u nich vytvářejí asociace, které autor předpokládá. Jejich překlad jsem řešil přidáním vnitřní vysvětlivky, aby český čtenář alespoň věděl, kde se děj odehrává, odkud kam se hlavní protagonista přemísťuje atp. Konkrétně třeba u vlastního názvu Kanda jsem doplnil informaci, která je známá snad každému japonskému čtenáři, že jde o místo v Tokiu a při prvním výskytu jsem jej tedy přeložil jako „tokijská čtvrť Kanda“. Podobné řešení jsem zvolil u místa Čičibu, o kterém má japonský čtenář představu města na venkově. V češtině jsem tedy upřesnil na „Čičibu v prefektuře Saitama“, zatímco třeba v anglickém překladu je uvedeno „the town of Chichibu, in the mountains northwest of Tokyo“ (Okuizumi, 1999, s. 7). S ohledem na děj novely je sice dobré vědět, že jsou tam hory, protože v nich hlavní protagonista sbírá kameny, ale v českém překladu jsem tuto informaci o hornaté oblasti nedoplnil, neboť jsem cítil, že by to byl přílišný zásah a odklon od předlohy. Doplnil jsem jen, že se jedná o prefekturu Saitama. Dále jsem pro českého čtenáře přidal upřesnění u míst Ueno (uvedl jsem „tokijská čtvrť Ueno“) a Kanda (uvedl jsem „tokijská čtvrť Kanda“). V české verzi jsem ještě zvažoval „tokijská čtvrť antikvariátů Kanda“, neboť je to čtvrť tradičně proslulá velkým množstvím antikvariátů, avšak s ohledem na celou větu „Manaseho otec provozoval v tokijské čtvrti Kanda

antikvariát, ale (...)“ jsem nakonec zvolil jen variantu „tokijská čtvrť Kanda“, aby česká věta nezněla příliš krkolomně.

Jako poslední ukázkou z oblasti vlastních jmen bych uvedl název knihy od výše zmíněného Kazunosukeho Masutomioho „原色岩石図鑑“. V anglické verzi je přeložen jako „Mineralogical Handbook with Illustrations in Natural Colors“ (Okuizumi, 1999, s. 11). Pro 図鑑 jsem v české verzi zvažoval označení „ilustrovaná encyklopedie“, „obrázkový průvodce“, „příručka“, ale nakonec jsem zvolil „barevný atlas“. V další fázi jsem uvažoval, že by stačilo uvést „Atlas hornin“, ale zjistil jsem v českém jazykovém prostředí je zvykem rozšířený název, a proto jako konečné řešení zvolil „Barevný atlas hornin a nerostů“.

### **3.1.2 Odborná terminologie**

V novele *Původ kamení* se čtenář setká s odbornými výrazy z několika tematických oblastí. Nejvíce termínů pochází vzhledem k zálibě hlavního protagonisty z geologie, mineralogie, petrologie a podobných oborů. Druhá nejčetněji zastoupená tematická oblast je vojenství a armáda. Pro odborné termíny nebylo zas až tak těžké najít v cílovém jazyce ekvivalent. Relevantnost nalezeného ekvivalentu jsem ověřoval ještě ve výkladových slovnících a odborné literatuře obou jazyků a kontroloval jsem, zda se jejich definice shodují. Při překladu jsem také zkoumal, jak v textu daný termín působí na čtenáře. Vždy jsem to řešil tak, že připadal-li mi daný termín cizí pro rodilého mluvčího japonštiny (běžného čtenáře originálu), zachoval jsem jej ve stejné míře odbornosti i v jazyce cílovém. Pokud však v japonštině ve čtenáři něco minimálně evokoval, hledal jsem v češtině méně odborné, spíše obecné či lidové označení, pod kterým by si i český čtenář dokázal alespoň něco představit. I v této fázi překladu jsem konzultoval s rodilými mluvčími češtiny.

#### **3.1.2.1 Geologie, mineralogie, petrologie atp.**

Mineralogie a geologie jsou terminologicky nejvíce zastoupenou oblastí novely. Při překladu termínů z těchto oborů jsem se opíral o výkladové a encyklopedické slovníky obou jazyků, internetové zdroje a také jsem je konzultoval s geofyzikem. V předmětné části překladu se jednalo především o názvy chemických prvků a sloučenin (塩酸 – kyselina chlorovodíková, カリウム – draslík, ナトリウム – sodík、金属元素 – kovové prvky, 酸化セリウム – oxid ceričitý, セリウム – cer), druhy hornin (např. 火成岩 – magmatické horniny, 堆積岩 – sedimentární horniny), názvy hornin a nerostů a útvarů (např. 結晶片岩 – krystalická břidlice, 露頭 – skalní výchoz, 造岩鉱物 –

horninotvorné nerosty, 花崗岩 – žula), mineralogických a geologických přístrojů a pomůcek (偏光顕微鏡 – polarizační mikroskop, 地質図 – geologická mapa, 地形図 – topografická mapa, 砥石粉 – brusný prášek), pracovních postupů, geologických ér aj.

Pro překlad bylo nutné vymezit klíčové pojmy v příběhu. Zařazuji mezi ně slova 石, 岩石, 鉱物, která se mohou laikům jevit jako synonyma. Klíčovou informací získanou ze sekundární literatury bylo, že hornina je množinou nerostů (minerálů), tedy že dva a více nerostů pohromadě vytvoří horninu. A dále, že nerost lze vyjádřit chemickým vzorcem. Z této definice, která se shodovala v českém i japonském prostředí, bylo možné odvodit, že japonský výraz 岩石 označuje „horninu“ a výraz 鉱物 „minerál/nerost“. Slovo 石 („kámen“) je oproti nim v japonštině i češtině vnímáno jako kus/úlolek horniny, surový a neopracovaný, a užívá se jako obecné označení. Přesto jsem místy popsané terminologické rozlišení v překladu nedodržel. Například v níže uvedeném souvětí by totiž výraz 岩石蒐集 měl být v souladu s terminologickou přesností přeložen jako „sbírání hornin“. Takový obrat by však působil méně přirozeně a méně běžně, proto jsem i s ohledem na to, že jde o úvodní pasáž novely, raději zvolil „sbírání kamenů“ (pro upřesnění jen doplňuji, že „sbírání nerostů“ jsem zde nezvolil, protože se jedná o podkategorii „hornin“, zatímco „kámen“ je charakterizován jako její úlolek).

後年真名瀬剛が岩石蒐集に打ち込むに至った最初のきっかけは（後略）

*Na samém počátku toho, že se Cujosi Manase stal vášnivým sběratelem kamenů, bylo (...)*

Při volbě slova mezi synonymy, pokud pro daný termín v cílovém jazyce existovala, jsem zvažoval vyznění originálu a jeho působení na japonského čtenáře a to jsem se poté snažil reflektovat při konečném výběru českého ekvivalentu. Uvažoval jsem tak například při překladu názvů geologických ér, kdy se nabízelo přeložit je do češtiny odbornými latinskými výrazy nebo českými výrazy – 古生 (paleozoikum/prvohory), 中生 (mesozoikum/druhohory), 新生 (kenozoikum/třetihory a čtvrtohory). V japonštině je běžný plný název 古生代, 中生代, 新生代, ale autor zvolil v daném kontextu zkrácené výrazy, protože navazuje výrazem 各時代 (jednotlivé éry). Běžný japonský čtenář se v daných třech výrazech bez problému orientuje, zatímco český čtenář by se v latinských názvech orientovat nemusel, známější mu budou spíše výrazy

„prvohory“, „druhohory“, „třetihory a čtvrtohory“, a proto jsem zvolil nakonec názvy české. V japonštině jiná označení pro tyto periody neexistují.

Dalším konkrétním problémem byl termín 岩床, který označuje místo vzniklé ztuhnutím magmatu, které nateklo mezi dvě vrstvy, a vytvořením rovnoběžné desky. V češtině se mi podařilo najít odpovídající termín „ložní žíla“, avšak ten v daném kontextu zní příliš odborně, a proto jsem hledal další možnosti. Nakonec jsem se přiklonil k variantě „skalní podloží“, která více koresponduje s japonským výrazem z hlediska významu jednotlivých znaků (doslovného významu) a český čtenář má na rozdíl od první, terminologicky přesnější, varianty překladu alespoň hrubou představu o významu tohoto termínu.

Na základě podobného úsudku jsem se rozhodl pro konečnou variantu překladu i u termínu 石鉄隕石, který by mohl být přeložen jako a) železo-kamenný meteorit; b) siderolit; c) litosiderit. Variantu c) jsem nakonec vyloučil vzhledem k tomu, že český čtenář neznalý oboru nebude mít u takového slova ani představu o významu. Pro „železo-kamenný meteorit“ jsem se rozhodl na základě podobnosti s výrazem japonským a v domnění, že český čtenář bude mít podobnou představu jako čtenář japonský, který význam odvodí z jednotlivých znaků.

Další problém při překladu odborné terminologie nastal u dvojice výrazů 広域變成岩 a 接触變質岩. Pro první z výrazů existuje přímý ekvivalent „regionálně metamorfované horniny“, s překladem výrazu druhého to už tak jednoduché není. Metamorfovaných hornin existuje několik druhů – dva z nich jsou „regionálně metamorfované“ (広域變成岩) a „kontaktně metamorfované“ (接触變成岩). Při překladu jsem se nejdříve tedy chystal přeložit uvedenou dvojici japonských termínů těmito českými výrazy. Nicméně hned jsem si všiml, že u druhého výrazu je znak 變質, nikoliv 變成. Při důkladném zkoumání významu tohoto termínu se ukázalo, že označuje tzv. alteraci, tedy proměnu hornin v okolí hydrotermálních rudných žil (ESGV 1, 1983, s. 50), a že jde tedy o výraz odlišný od pojmu 變質 („metamorfóza“). Podle japonské klasifikace hornin tvoří „alterované horniny“ (變質岩) samostatnou skupinu mimo základní tři kategorie hornin (sedimentární, magmatické, metamorfované). Zvažoval jsem tedy přeložit druhý typ horniny jako „kontaktně alterované horniny“, nicméně takový výraz jsem v české odborné literatuře nenašel, a proto jsem se i s ohledem na čtenáře nakonec přiklonil k variantě běžnější a snadno dohledatelné „kontaktně metamorfované horniny“.

Poslední termín, který mi činil při překladu obtíže a který zde zmiňuji, je 石理. Do češtiny by se mohl přeložit jako „struktura horniny“ nebo „textura horniny“. Po ověření japonské definice tohoto termínu<sup>29</sup> a zkoumání významů dvou zvažovaných českých termínů, jsem nakonec zvolil obecnější slovo „stavba horniny“<sup>30</sup>, které v sobě dle odborných definic zahrnuje, jak strukturu, tak texturu, jež jsou od sebe obtížně rozlišitelné. V dané pasáži pak zvolené řešení vypadá následovně:

(前略) 石理せきりに沿って的確な大きさの標本を採集できるようになった。

(...) dokázal odebírat vzorky v patřičné velikosti a **přesně v souladu se stavbou dané horniny.**

### 3.1.2.2 Válka a armáda

Druhou oblastí, ze které pochází značné množství termínů v předloze, je armáda a válka. Tyto výrazy se objevují spíše v pozdější části novely a konkrétně jde o označení vojenského oblečení (jednotlivých částí vojenských uniforem), vojenského vybavení, hodností, zbraní, útvarů atp. Na rozdíl od geologických termínů, které jsou zpravidla platné napříč prostředím, se názvy hodností a související termíny liší, protože se zakládají na odlišné organizaci armády, jiném vojenském systému atd. Najít vhodný ekvivalent bylo tedy v tomto případě náročnější.

Z vojenských hodností, jejichž klasifikace je záležitostí té které země a navíc prochází postupem času změnami, jsem hledal český překlad pro 大尉 a 上等兵. Po prostudování japonských hodností za druhé světové války (Novotný, 1993, s. 340) a konzultaci se znalcem českých vojenských hodností jsem nakonec zvolil výrazy „kapitán“ a „svobodník“.

V přeložené části novely se vyskytovalo výrazů z této tematické oblasti poměrně málo, řešil jsem jen to, jak správně do češtiny převést obrat 砲撃の炸裂音. Pro interpretaci originálu jsou možné dva výklady. Za prvé, že jde o zvuk při výstřelu či o zvuk odpalování dělostřeleckých granátů, nebo za druhé o zvuk při explozi dělostřeleckého granátu v cíli. V anglickém překladu je řešeno jako „roar of cannon“ (Okuizumi, 1999, s. 6). Já jsem si nakonec zvolil druhou zvažovanou variantu,

<sup>29</sup> 岩石を構成する鉱物の大きさ・配列・形などの状況・組織. (Kódzien, 2002)

<sup>30</sup> Pod pojem stavba, která představuje u hornin součet vzájemných vztahů všech stavebních prvků (agregátů krystalů, minerálů v těchto agregátech, skupin iontů i jednotlivých iontů, vytvářejících mřížky) lze zahrnout vše, co se označuje v horninách jako textura a struktura. (ČVUT Stavební fakulta)

neboť slovo 炸裂 naznačuje explozi/výbuch. V jiných přeložených částech novely jsem dále řešil například obrat 機関銃掃射の弾幕, který jsem v souladu s významem jednotlivých japonských znaků nakonec interpretoval jako „kouřová clona po kulometné palbě“, jež v českém čtenáři pravděpodobně vyvolává stejnou obrazovou představu jako výraz japonský u čtenáře japonského.

Kulturně podmíněným pojmem v Japonsku a v kontextu celé novely je 軍刀 (doslova „vojenský meč“). Pro překlad tohoto termínu mi byl rodilými mluvčími češtiny navržen termín „šavle“, který je pro vojenské prostředí údajně přirozený, avšak já si slovo „šavle“, které má v japonštině ekvivalent サーベル přejatý z holandského *sabel*, spojuji s evropským kontextem a nevážou se mi k němu konotace, které má Japonec u výrazu 軍刀/刀 (vojenský meč/meč). Druzí z oslovených rodilých mluvčích však uvedli, že v japonském kontextu by zvolili spíše „meč“. V Okuizumiho novele tento bojový nástroj plní důležitou roli jakožto atribut kapitána (viz 2.3.1) a svým hlubokým napojením na japonské kulturní prostředí dokresluje pozadí a vyznění příběhu, a proto jsem se přiklonil k jeho českému překladu pomocí výrazu „meč“, a nikoliv „šavle“.

### 3.1.2.3 Ostatní

Z ostatních tematických oblastí jsou v novele zastoupeny termíny z botaniky (zejm. názvy stromů a rostlin), medicíny (např. názvy nemocí) atp. Názvy nemocí lze zpravidla v odborné literatuře dohledat a podle definic v obou jazycích platnost ekvivalentu ověřit. Při hledání vhodného překladatelského řešení jsem tedy opět zvažoval spíše míru odbornosti a působení daného termínu na čtenáře. Jednalo se o nemoci jako アメーバ赤痢 (amébová úplavice) nebo 熱帯潰瘍 (tropický vřed), ke kterým autor čtenářům žádné dodatečné vysvětlení neposkytuje, a proto jsem jej po ověření shody v působení na rodilé mluvčí neposkytl ani já.

Vhodnost uvedení přímého ekvivalentu jsem řešil i u botanických termínů, jelikož při jejich užití zejména v lyrických pasážích by přímý překlad (odborný název) mohl působit rušivě. Konkrétně jsem řešil názvy シラカシ (*Quercus myrsinifolia*, č. bambusový dub) a クス (*Cinnamomum camphora*, č. kafrovník pravý/kafrovník lékařský), u obou jsem nakonec zvolil s ohledem na kontext méně formální variantu, tedy „bambusový dub“ a „kafrovník“.

V lyrické pasáži přeložené pro dokreslení interpretace novely v druhé kapitole své práce jsem řešil převod názvu サワグルミ. Český botanický název, který se mi podařilo

vyhledat, zní „lapina jasanolistá“. Vzhledem k tomu, že jde o velmi lyrickou pasáž, kdy vypravěč popisuje prostředí u řeky – korunou tohoto stromu prostupují sluneční paprsky a na břehu řeky vykreslují žíhaný vzor, připadal mi překlad „lapina jasanolistá“ jako rušivý. Zvolil jsem proto běžnější, lidové označení „paořech“ a předpokládám, že pro českého čtenáře má podobné vyznění jako サワグルミ pro čtenáře japonského. Ani mnozí Japonci totiž tento strom neznají, ale na základě jednotlivých komponentů tohoto slova: サワ („horská bystřina“) a クルミ („ořech“), mohou odvodit (nebo mají představu), že jde o ořešák u bystřiny. Po konzultaci s rodilými mluvčími češtiny se ukázalo, že na ně slovo „paořech“ v předmětné pasáži rušivě nepůsobí, přestože jasnou představu o podobě tohoto stromu nemají. Uvedli, že poznají, že jde o strom typu ořešák, a že na ně tento výraz v dané pasáži působí přirozeně.

### 3.1.3 Reálie (kontext japonského prostředí)

V této podkapitole představuji pasáže výchozího textu, které jsou úzce vázané na japonské kulturní prostředí, a proto může být jejich překlad do češtiny problematický. Jazykové a kulturní prostředí předlohy a překladu jsou v tomto případě velmi odlišné, a proto není nijak překvapivé, že jsem se během překladatelského procesu setkal i s nulovými ekvivalenty. Pro překlad výrazů, pro něž v cílovém jazyce nelze najít vhodné protějšky, se jako jedno řešení nabízí zavedení poznámkového aparátu<sup>31</sup> nebo užití vnitřních vysvětlivek. Vzhledem k tomu, že literární text je text umělecký, nepovažuji za vhodné přerušovat jeho celistvost, odvádět čtenářovu pozornost, a narušovat tak jeho estetický zážitek odkazováním na vysvětlení užitých výrazů. Jako vhodnější řešení mi připadá užití vnitřních vysvětlivek, tedy opis výrazu přímo v textu nebo jeho vhodné doplnění.

Ve svém překladu jsem se snažil zachovat kulturní specifika a vyznění originálu, aby si čtenář uvědomoval, že se děj odehrává v Japonsku, v japonském kulturním prostředí. Nicméně tam, kde byl daný výraz vázaný na japonské reálie použit například v přirovnání, jsem se nakonec přiklonil k řešení, které původní výraz nereflektovalo jako příznačný pro Japonsko, ale spíše jsem jej upravil tak, aby i čtenář české verze měl odpovídající představu. Konkrétně jde například o připodobnění prstů vyhublého svobodníka k nevyživovaným, nenarostlým kořenům rostliny 牛蒡 (*Arctium lappa*, č. Lopuch větší). Dlouhé kořeny této rostliny se běžně používají v japonské kuchyni a každý Japonec

---

<sup>31</sup> Vysvětlení neznámých výrazů (často v textu odlišených například kurzívou) v poznámkách pod čarou nebo na konci knihy.



si utvoří okamžitou obrazovou představu. Český čtenář by však mohl tápat, a proto jsem v překladu zvolil následující řešení:

すっかり肉が削げ落ち瘦せ牛蒡みたいになった指に (後略)

*Svými na kost vyhublými **prsty, které se podobaly nevyživovaným kořínkům** (...)*

Vázanost daného výrazu na japonský kontext jsem řešil i u překladu výše zmíněného 軍刀 (vojenský meč). Již v souvislosti s problematikou překladu vlastních názvů (viz 3.1.1) jsem zmínil tokijské místní názvy 神田 (Kanda) a 神保町 (Džinbóčó). Zde bych v souvislosti s reáliemi mohl jen doplnit obtížnost reflexe specificky japonského administrativního členění měst a obcí. V překladu jsem toto více nezohledňoval, připadalo mi, že ve snaze o neodpoutání čtenáře od předmětu čtení bude vnitřní vysvětlivka „tokijská čtvrť Kanda“ a „Džinbóčó ve čtvrti Kanda“ plně dostačující.

Ostatní výrazy, které bylo nutné v českém příkladu doplnit, opsat nebo rozšířit, uvádím spolu s komentářem níže.

**1) 行商** – označuje obchodování prostřednictvím obchůzek (spíše v dřívější době)

(前略) 仕方なく秩父に戻って、姉たちの庭の畑仕事を手伝う傍ら、父親が店から運んで土蔵に仕舞い置いた書籍類をリヤカーに積んで行商をはじめた。

*Vrátil se tedy do Čičibu, kde pomáhal svým sestrám na poli a zároveň **začal obchodovat s knihami, které jeho otec převezl ze svého tokijského obchodu a uložil ve stodole. Knihy si pokaždé naložil na káru a vydal se s nimi po okolí.***

**2) 戦前の岩波文庫** – překlad jsem řešil vysvětlujícím opisem („předválečná edice kapesních knížek nakladatelství Iwanami“)

**3) 十二単の女** – označuje ženu, která má oblečeno dvanáctivrstvé kimono, které nosily jen dvorní dámy při ceremoniálech

(前略) 暗い波間に十二単の女がいて、こちらに來いとしきりに手招いていた (後略)

*(...) o **dvorní dámě oděné v ceremoniálním rouchu, která bez ustání láká muže k sobě do temných vln** (...)*

Zvažoval jsem překlad „japonská dvorní dáma v ceremoniálním rouchu“, nebo „kimonu“ i „obřadním rouchu“, ale nakonec jsem zvolil méně vysvětlující řešení,

neboť kontextově čtenář pochopí, že jde o japonský oděv, a také proto, že jsem tuto skutečnost nepovažoval za hlavní sdělení daného souvětí.

4) 一銭にもならぬ – japonský frazém (dosl. „nebude z toho ani sen“) odpovídající českému „ani halíř“, příp. „(nebude z toho) ani koruna“

邪魔なばかりで一銭にもならぬと母親を嘆かせていた書物の山 (後略)

*hromada knih, nad kterými Manaseho matka lamentovala, že jen překáží a že za ně neutrží ani sen (...)*

Přemýšlel jsem, zda bych neměl zvolit „ani halíř/korunu“, ale jednak proto, že se v Japonsku korunami (ani halíři) neplatí, a jednak proto, že například v japonských překladech ruské literatury je název původní měny vždy zachován (tedy rubl), jsem se nakonec rozhodl uvést v češtině spojení „ani sen“.

5) 土間 – označuje část tradičního japonského domu, konkrétně vstupní místnost s hliněnou podlahou

農家の広い土間はさながら縫製工場みたいな有り様となった (後略)

*Rozlehlá vstupní místnost statku s hliněnou podlahou nakonec vypadala jako oděvní závod (...)*

Tento výraz jsem v překladu opsal, přičemž jsem japonský výraz *doma* neužil.

6) 鶯色 – označuje barvu, konkrétně tmavě/temně hnědou barvu, 鶯 (*tobi*) je druh ptáka (č. luňák hnědý). V překladu jsem kvůli nepřirozenému znění a absenci představy nějaké barvy u českých čtenářů „kámen v barvě luňáka hnědého“ uvést nemohl, a proto jsem nakonec zvolil variantu následovnou:

(前略) 水の中にきら燦めくとびいろ鶯色の石に眼がとまった。

(...) upoutal jeho pozornost **temně hnědý** kámen třpytící se ve vodě.

7) 金魚鉢 – označuje akvárium kulatého tvaru, ve kterém se v Japonsku tradičně chovají zlaté rybičky

Překlad tohoto výrazu jsem řešil doplněním informace o tvaru, tedy:

数日後、どこかに**金魚鉢**があったはずだと思い出し (後略)

*Po několika dnech si vzpomněl, že by měl někde mít kulaté akvárium na zlaté rybky.*

8) 高校 – označuje střední školu pro žáky od 15 do 18 let.

Tento výraz se zakládá na odlišném systému japonského školství. Jeho překlad jsem řešil na úrovni částečného ekvivalentu:

地元高校の地学教師

*učitel geografie z místní vyšší střední školy*

9) 盆の休み – označuje volno v období svátku zemřelých (v Japonsku tradičně v srpnu)

Vzhledem k tomu, že se mi nezdálo podstatné upřesňovat českému čtenáři, o jakou roční dobu se jedná, ponechal jsem český výraz bez bližšího vysvětlení.

正月や盆の休みを使って (後略)

*využil novoročního volna i volna kolem svátku zemřelých (...)*

10) 世話になった社長 – označuje ředitele firmy (tiskárny, ve které Manase před válkou pracoval) s přívlastkem 世話になった, což je v japonském prostředí běžná fráze užívaná vůči někomu, komu je člověk zavázán.

Pro překlad jsem zvažoval 1) „ředitel, který ho zaměstnával“; 2) „ředitel, kterému byl za mnohé zavázán“. Nakonec jsem usoudil, že vhodnější, výstižnější i přirozenější bude varianta druhá a zvolil jsem ji.

11) 昭和十九年師走 – 師走 je staré japonské označení pro prosinec, které se používá dodnes, rok 昭和十九年 je uveden japonským způsobem, tedy jako rok dané historické éry, zde konkrétně 19. rok éry Šówa.

Tyto případy jsem řešil náhradou za běžnější letopočet, tedy „v prosinci roku 1944“, který nebude odvádět pozornost českého čtenáře. Na vybraných místech navíc autor letopočet uvádí ve zkráceném formátu bez označení názvu dané éry. Například 十八年の正月, což jsem v českém překladu nezohledňoval, a uvedl „v lednu roku 1943“. Sinojaponský výraz 正月 obvykle označuje novoroční svátky, od 1. do 3. (příp. do 15.) ledna, ve starším označení pak může označovat „celý leden“. S ohledem na kontext (nejsou zdůrazňovány novoroční svátky) jsem se přiklonil k druhé variantě. Mimochodem v tomto případě jsem se neshodl s anglickým překladatelem, který zvolil „in early January 1943“ (Okuizumi, 1999, s. 5).

### 3.1.4 Synonyma ve výchozím textu a více ekvivalentů

Během překladu jsem se setkal se dvěma druhy případů týkajícími se synonym. Za prvé se jednalo o užití synonym ve výchozím textu. Za druhé naopak o možný výběr z více (synonymických) ekvivalentů jazyka cílového, tedy českého. Jako konkrétní příklad prvně jmenovaného druhu uvádím japonská synonyma pro „knihy“ (書籍, 書物, 図書, 本) a pro „kámen/kamínek“ (石, 石ころ, 小石).

Čtyři japonská synonyma pro označení knihy jsou takřka totožná, ale je možné najít mezi nimi rozdíly a vymezit významové nuance. Japonské slovo 本 je nejobecnější a z hlediska konotací neutrální výraz, který ve svém významu zahrnuje jak knihy samotné, tak i periodika aj. Sinojaponské výrazy 書物 a 書籍 jsou knižnější a nezahrnují periodika. Druhé jmenované slovo je užíváno v komerčním či úředním stylu (např. při komentování statistických dat) pro označení knih jako zboží. Slovo 書物 je také obecné označení ve smyslu českého „knížka/knižky“, ale zároveň může asociovat konkrétní knihu, kterou někdo vlastní či má zrovna v ruce. Poslední ze synonym 図書 je výraz spíše abstraktní a formální, může označovat jakýkoliv typ publikace.

V souladu s vyzněním japonského 英米文学関係の書物 by tedy bylo ideálním a nejpřesnějším překladatelským řešením „knížky angloamerické literatury“, případně „své knihy angloamerické literatury“, avšak ve spojení s přívlastkem „angloamerické literatury“ se tyto varianty jevily jako kontextově nevhodné, a proto jsem se nakonec přiklonil k variantě „díla angloamerické literatury“. V poněkud expresivnějším užití 邪魔なばかりで一銭にもならぬと母親を嘆かせていた書物の山 jsem pak zvolil namísto výrazu „hromada knížek“, u kterého by se ztratil expresivní tón originálu, variantu „**hromada knih**, nad kterými Manaseho matka lamentovala, že jen překáží a že za ně neutrží ani sen“.

I u dalších výrazů jsem nakonec upřednostnil kontextově vhodnější řešení. Například slovo 書籍類 ve větě 土蔵に仕舞い置いた書籍類をリヤカーに積んで jsem nepřeložil jako „publikace“, protože tak by se význam mohl v češtině zúžit pouze na odborné publikace, a raději jsem zvolil: *knihy si pokaždé naložil na káru*. Taktéž v dalším výskytu tohoto slova ve větě 月に一度は担げるだけの書籍と野菜を抱えて東京に出 jsem se nakonec s ohledem na popisovanou skutečnost přiklonil k českému „knihy“: *vozíval jednou měsíčně tolik knih a zeleniny, co jen na zádech unesl, i do Tokia*. U posledního ze jmenovaných synonym jsem při jeho jediném výskytu v předloze užil

navzdory formálnímu vyznění japonského slova 図書 v češtině slovo „knížky“, a to s ohledem na kontext, tedy že jde o literaturu pro děti: 子供向けの図書など集められるだけを集め („dokázal obstarat tolik dětských knížek o kamenech a podobných publikací, kolik jen šlo“), přičemž jsem zde pro upřesnění doplnil, že se jedná o knížky o kamenech.

V českém překladu jsem tato synonyma po poradě s rodilými mluvčími a s ohledem na kontext, v jakém jsou užitá, i neexistenci jejich úplného českého protějšku tedy nakonec důsledně nereflektoval a pokaždé jsem upřednostnil přirozené vyznění v cílovém textu.

V novele se často objevuje slovo „kámen“ v různých obměnách:

石 – označuje obecně „kámen“

石ころ – označuje „kámen“, jde o mírně expresivní výraz zdůrazňující obyčejnost (jen tak na zemi poházené, všudypřítomné kameny)

小石 – označuje malý kámen, „kamínek“, příp. „oblázek“

Při překladu výše uvedených synonym ke slovu 石 („kámen“) jsem zvažoval v češtině tato slova: kámen, kamínek, oblázek, šutr. Poslední jmenovaný jsem vyloučil nejdříve, jelikož byl posouzen jako příliš expresivní. České výrazy „kamínek“ a „oblázek“ se jeví jako nejbližší pro japonské slovo 石ころ nebo 小石. Nicméně v kontextu díla a při zvážení konotací se podle rodilých mluvčích češtiny do české verze příliš nehodí, jelikož v japonském výchozím textu jde o slovo, které užívá svobodník, čili muž. „Aby účinek textu zůstal nezměněn, je vystižení správné konotace stejně důležité jako převedení správně pochopených denotačních složek.“ (Knittlová, 2010, s. 64) „Kamínek/oblázek“ má v češtině konotace *malinký, roztomilý, hezounký*, a proto se do mužské řeči, navíc vojáka, moc nehodí, obzvlášť v kontextu, kdy svobodník přesvědčivě hovoří o nestálosti. V japonštině je ho užito ve spojení s přídavným jménem 変哲のない („obyčejný“, „prostý“) pro zdůraznění, že historie je vyryta i na tom nejobyčejnějším kameni. Pro konečnou verzi věty, která se v různých obměnách objevuje v celé novele, jsem nakonec zvolil variantu „kámen“.

V druhém výše zmíněném případě jsem se zamýšlel nad využitím českých synonymických výrazů pro překlad stejných slov v japonském originálu. „K volbě cílové l<sub>j</sub> [lexikální jednotky] dochází jednak na základě širšího, situačního kontextu, jednak na základě bezprostředního jazykového kontextu, obvyklé spojitelnosti či kombinovatelnosti l<sub>j</sub> v VJ [výchozím jazyce], ale v nemenší míře i na subjektivní volbě

překladatelově, která je však opět řízena v prvé řadě přihlížením k individuálnímu stylu autorovu, pojetím překládaného díla a konečně i vkusem.“ (Knittlová, 2010, s. 114) V českém překladu jsem tak občas zvolil synonymický výraz, aby například časté opakování stejného výrazu, které není pro japonštinu neobvyklé, nepůsobilo v českém překladu rušivě.

### 3.1.5 Ostatní problémy na lexikální úrovni

Do této podkapitoly zařazuji zbylé problémy překladatelského procesu týkající se lexikální roviny. Konkrétní ukázky uvádím níže doplněné o komentář.

1) 疎開先 a 疎開する – substantivum a sloveso označující „odjezd před nebezpečím do bezpečí“, v češtině se mi zdálo nejbližší sloveso „uchýlit se“, případně doplněné o „před válkou“. Substantivum 疎開先 jsem poté řešil jako „místo, kam se před válkou uchýlili“.

2) 限度を超えた栄養不良 – podvýživa, která překročila hranice (únosnosti)

Zvažoval jsem a) (příliš) těžká podvýživa, b) nadměrně těžká podvýživa, c) extrémní/extrémně těžká podvýživa. Variantu c) jsem vyřadil kvůli její expresivitě a nakonec jsem zvolil po konzultaci s rodilým mluvčím variantu a), ale bez slova „příliš“, a to kvůli tempu souvětí, a také proto, že si myslím, že toto řešení dostatečně vystihuje původní japonský výraz.

Dále bych zde rád zmínil překlad výrazu 後年 („později“, „po letech“), který sám o sobě není těžký, ale jeho překlad v souvětí, ve kterém figuruje, byl obtížný vzhledem k tomu, že naznačuje časovou situaci příběhu:

後年真名瀬剛が岩石蒐集に打ち込むに至った最初のきっかけは、太平洋戦争中の昭和十九年師走半ば、フィリピンはレイテ島北部の山岳地帯、カリガラ湾を臨む熱帯雨林に穿たれた天然洞窟の中で、一人の男から聞いた話である。

Prvním zvažovaným řešením bylo neuvést v češtině nic, tedy slovo 後年 zcela ignorovat, čili:

*Na samém počátku toho, že se Cujoši Manase stal vášnivým sběratelem kamenů, byla slova (...)*

Toto řešení se mi však nejevilo jako ideální, vzhledem k tomu, že nevylučuje interpretaci, že Manase začal kameny sbírat ještě na Leyte, už v té době, co svobodníková

slova vyslechl. Proto jsem chtěl slovo 後年 v českém překladu reflektovat. Jakmile si toto slovo japonský čtenář totiž přečte, začne se podle něj orientovat v dějové lince (časových podmínkách) příběhu. Časová perspektiva je stanovena na dobu druhé světové války (rok 1944), tam vznikla příčina a až od té doby „později“ začal Manase kameny sbírat. Z novely je zřejmé, že s tím začal asi po třech letech od té doby, tedy někdy v roce 1947 nebo 1948.

Druhým navrhovaným řešením tedy bylo připsat v češtině „po návratu z války“, ale to v originálu autor hned v této větě neprozrazuje, čtenář se to dozvídá postupně. Toto řešení jsem tedy nakonec zamítl. Třetí způsob překladu, který jsem zvažoval, bylo přeložit daný výraz jako „později“ či „po několika letech“, ale to se ukázalo nevhodné vzhledem k tomu, že jde o teprve druhou větu novely, které nepředchází žádná informace, na kterou by se české „později“ mohlo vázat.

Nakonec jsem si tedy zvolil svůj první návrh, protože věta, která tvoří úvodní odstavec celé novely, není zbytečně narušena a z české věty bez slova „později“ je znát i tak, že Manase začal sbírat kameny až poté. To, že to bylo až o několik let později, se čtenář dozví, jak bude v četbě pokračovat. Domnívám se také, že ve snaze o zachování plynulosti textu netřeba explicitně uvést. Nechtěl jsem odvést čtenářovu pozornost hned na samém začátku díla tím, že by musel přemýšlet nad tím „později vzhledem k čemu?“, „po několika letech od kdy?“. Pro zajímavost ještě zmíním, že ani překladatel v angličtině toto slovo nereflektoval.

Podobný překladatelský problém nastal u výrazů v souvětí:

だがなにより驚いたのは「君」の呼称である。十八年の正月に召集されて以来、山梨の歩兵連隊から南洋の戦地に至るまで、真名瀬が「君」と人に呼びかけられたのはそれが唯一はじめての機会である（後略）

Postupoval jsem stejně, tedy zvážením kontextu i účinku na čtenáře. Prvotní řešení pro 「君」の呼称 (výraz 君 („ty“) uvádí sám autor v uvozovkách) bylo „tykání“, které se v češtině přímo nabízí. To jsem však s ohledem na prostředí, kde děj probíhá, zamítl, neboť by neznělo v češtině logicky. Jde o popis toho, že Manaseho překvapil „důvěrný tón“, kterým k němu svobodník hovořil. Pokud bych napsal „tykání“, český čtenář by se asi podívoval, proč by starší a zkušenější voják s vyšší hodností nemohl tomu mladšímu tykat. Byla by to chybná interpretace. Navíc zde nejde o tykání, jak jej znají čeští mluvčí, toto použití zájmena 君 se blíží spíše k významu „vy“. Proto jsem nepřeložil jako „tykat“, ale „promlouvat důvěrným tónem“. Ve vojenském prostředí na stejné úrovni, příp. shora dolů, bylo běžným oslovením 貴様 nebo お前. Například kapitán Manaseho

oslovuje stroze příjmením (真名瀬). Svobodník však takto Manaseho neoslovuje, jedná s ním jako se sobě rovným, a proto jsem pro konečné řešení zvolil:

*Ale ze všeho nejvíc ho překvapil **důvěrný tón**, kterým k němu muž promlouval. Od chvíle, co byl v lednu roku 1943 povolán do armády a sloužil u pěšího pluku v Jamanaši, do doby, kdy působil na tichomořské frontě, to bylo poprvé a naposled, kdy k němu někdo mluvil tak **důvěrně**.*

### 3.2 Syntaktická rovina

Problematika týkající se syntaktické roviny, spočívá zejména v odlišnosti výchozího a cílového jazyka. V japonštině se větné členy řadí jiným způsobem než v češtině, základním rozdílem je skutečnost, že řídicí člen následuje za řízeným a přísudek se nachází na konci věty. Japonský slovosled je zpravidla v pořadí podmět, předmět a přísudek, zatímco čeština větné členy řadí od podmětu, přes přísudek k předmětu. Dále je běžné, že v japonských větách není vždy explicitně zmíněn podmět, čtenář se orientuje dle kontextu. V českém textu bývá podmět také vynechán, ale tam, kde dochází ke změně pohledu či podmětu v jednom souvětí, jsem v českém překladu ve snaze o dosažení koherentního textu podmět podle kontextu explicitně doplnil.

Níže se věnuji problematice převodu dlouhých japonských souvětí a přívlastků a vedlejších vět přívlastkových. Zpravidla jsem se rozhodoval mezi dvěma přístupy – zachování souvětí i v překladu v délce, kterou má v originále, nebo rozdělení souvětí na několik vět jednoduchých či kratších souvětí. Okuizumi zejména v narativních pasážích, které v mnou přeložené části novely dominují, velmi často užívá dlouhých souvětí obsahujících dlouhé přívlastky, které v japonštině zaujímají až několik řádků. Jako rodilý mluvčí japonštiny je vnímám jako součást autorského stylu, v originálu působí velmi přirozeně a nijak zdlouhavě nezní. Při čtení nijak neruší a celé četbě navíc dodávají unikátní tempo.

Při překladu těchto souvětí do češtiny jsem se v první řadě snažil o zachování dělení originálu, tedy nejprve jsem souvětí překládal ve stejném rozsahu, jako jsou v originálu. Bylo však mnohdy náročné jednotlivé části souvětí vhodně, přirozeně a logicky v češtině propojit. Mým cílem v této fázi bylo zachování tempa originálu, nicméně oslovení rodilí mluvčí se nezávisle na sobě shodli na tom, že takové zachování originálu nemá v češtině ani kýžený efekt, ani nepůsobí přirozeně. Nakonec jsem tedy přistoupil na jejich rozdělení po sdělných celcích, většinou jsem se orientoval podle míst, kde spojky a jiné výrazy naznačovaly významový přechod a umožňovaly v češtině začít



novou větou za použití vhodného konektoru. Upřednostňoval jsem však minimální možné dělení, protože přílišné dělení by mohlo vyžadovat přidání dodatečných informací nebo zopakování již jednou zmíněných skutečností, a to jsem považoval již za neoprávněný zásah do autorského záměru. Níže na několika vybraných příkladech takových japonských souvětí demonstruji, jak jsem se kdy rozhodnul.

### 3.2.1 Souvětí

Narativní pasáže novely jsou z většiny tvořeny středně dlouhými a dlouhými souvětími. Výjimkou jsou pasáže s nepřímou řečí, kde je užíváno vět kratších, které nápadně kontrastují s délkou vět ve vypravěčových popisech. Pro přiblížení problematiky převodu japonských souvětí do češtiny jsem vybral několik ukázek, které níže komentuji. Je vhodné upozornit, že vybrané pasáže jsem řešil vždy na několika úrovních, jak z hlediska celku, tak jejich částí (jednotlivé větné členy, spojky, vazby aj.), proto se mohou objevit v mém komentáři vícekrát. Překlad dlouhých souvětí mi nejčastěji komplikovalo množství přidaných informací ve formě přívlastků či jiných větných členů nebo vedlejších vět.

Hned úvodní větu druhého odstavce novely bylo velmi náročné přeložit. Její stavba v japonštině tvoří dobré tempo, které jsem chtěl zachovat i v českém překladu. Nicméně nakonec jsem se s ohledem na vyznění v češtině i na předpokládané vnímání českým čtenářem rozhodl souvětí rozdělit. Základní struktura tohoto souvětí je zvýrazněně tučně a v češtině by ji bylo možné shrnout následovně: *Když muž (= podmět) uchopil ..., podal výklad ..., a poté, co přesvědčivě řekl ..., pověděl následující.*

限度を超えた栄養不良とアメーバ赤痢による消耗の果て、針金細工に渋紙を貼りつけた趣の顔面にあつて、そればかりが敏捷に動く眼で真名瀬を眺めた男は、すっかり肉が削げ落ち痩せ牛蒡みだいになった指に傍らの石を摘んでみせると、これは種別するなら緑色チャートという石であると講釈を述べ、いまわれわれがいる洞穴は古生代に堆積した岩床が隆起し海食を受け生じたもので、その後さらに新生代第四紀に海水面が後退して森林の洞穴になったのである、したがって周囲の壁には海棲生物の化石がたくさん含まれているはずであり、このかけらにしても、子細に顕微鏡観察をするなら、放散虫等の生物化石が必ず見つかるのだと断言したあと、おおよそ次のような事柄を語った。

Vzhledem k tomu, že souvětí obsahuje různé přívlastky, předměty, časová určení i nepřímou řeč, nebylo možné ji v původním stavu převést do češtiny, která funguje

syntakticky jinak než japonština. Rozhodl jsem se ji tedy s ohledem na přirozené znění a soudržnost vět rozdělit a konečný překlad zní:

*Muž, který byl kvůli těžké podvýživě a amébové úplavici zcela vyčerpán, hleděl na Manaseho očima, které se na jeho tváři podobající se zašlému papíru nataženému na drátěném výrobku jako jediné hbitě pohybovaly. Svými na kost vyhublými prsty, které se podobaly nevyživovaným kořínkům, uchopil na ukázkou kámen ležící poblíž a jako učitel žákům ve škole vykládal, že měl-li by ho kategorizovat, šlo by o kámen zvaný zelený buližník. Dále přesvědčivě hovořil o tom, že jeskyně, ve které se právě nacházeli, byla utvářena působením mořské eroze na vystupující skalní podloží prvohorních sedimentů a že v pralese se objevila až ve čtvrtohorách, kdy poklesla mořská hladina, díky čemuž se v jeskynních stěnách okolo nich určitě nachází spousta zkamenělin mořských živočichů, a proto kdyby si pod mikroskopem důkladně prohlédli úlomek, který měl v ruce, určitě by na něm podle něj objevily zkamenělé organismy jako třeba mřížovce. Poté vyprávěl zhruba následující.*

U několika souvětí jsem při překladu řešil také výskyt různých, funkčně odlišných spojek. V takovém případě jsem nakonec opět většinou zvolil pro češtinu nejpřirozenější variantu. Jednalo se například o japonské souvětí:

蛆そのものは珍しくもない、皮膚の下を無数の蛆が這い廻る腐乱死体などは至る所でみかけたし、熱帯潰瘍にやられた彼自身の膝の傷にも膿にまみれてぞろぞろいたけれど、息をして話をする人の目玉にたかる蛆ははじめてだったから 吃驚した。

Toto souvětí není nijak extrémně dlouhé, ale i tak jsem jej v češtině musel rozdělit na tři kratší samostatné úseky. Důvodem byl především právě odlišný typ spojení. V japonštině by bylo možné představit si tečku hned za první částí 蛆そのものは珍しくもない („larvy samotné nebyly nic zvláštního“), ale autor zde větu neukončil. Učinil tak zřejmě záměrně, a to jednak proto, že volné spojení pomocí čárky zde tvoří dynamiku a dobré tempo a jednak proto, že záhy následuje vysvětlení toho, proč larvy nejsou (pro Manaseho) nic zvláštního. Já jsem však v české verzi za touto částí tečku udělal a v následující větě užil slova „totiž“. Zbývá část souvětí obsahuje tři spojky (spojovací partikule) – první je し, která má funkci souřadného spojení, druhou je けれど, která plní funkci odporovací, a poslední je příčinná spojka から. Hlavním sdělením je 珍しくもない, ...みかけたし, ...ぞろぞろいたけれど, ...はじめてだったから, 吃驚した („Není

to nic zvláštního, jelikož ... vídal a hemžily se..., jenže ... bylo poprvé, a proto byl šokován“). Samotná konstrukce by v češtině nezněla nepřirozeně, avšak po doplnění všech ostatních informací se toto souvětí jevílo v češtině jako příliš krkolomné. Konečným řešením tedy je:

*Larvy samotné **nebyly** pro Manaseho **nic zvláštního**. Všude **totiž** **spatřoval** rozkládající se těla, kterým pod kůží prolézal bezpočet larev, i jemu samotnému ránu tropického vředu na koleni **zaplnily** larvy hemžící se v hnisu. **Jenže** larvy, které se usadily v očích člověka, který ještě dýchá a mluví, **viděl** Manase poprvé **a byl** tím **šokován**.*

Níže uvádím další ukázky souvětí, která jsem v českém překladu rozdělil na menší části.

十八年の正月に召集されて以来、山梨の歩兵連隊から南洋の戦地に至るまで、真名瀬が「君」と人に呼びかけられたのはそれが**唯一はじめての機会****で**、しかも相手は階級こそ上等兵ではあるものの、齡上の古年兵であったから、その人から出し抜けて君といわれて、君とはいったい誰のことかと不審に思い、それが他ならぬ己を指すのであると悟るやひどい狼狽に見舞われ、中空に落ちつかぬ**視線を漂わせるばかりだったのを****覚えている**。

V tomto souvětí je hlavní přísudek „(Manase) si vzpomíná“. To, na co si vzpomíná je v souladu s japonskou větnou stavbou uvedeno před tímto přísudkem. Zároveň jsou v souvětí obsaženy vedlejší věty příčinné, časová určení atp. Pokud bych vše i v češtině umístil do jednoho souvětí, narušilo by se plynulé tempo českého textu a čtenář by se v daném souvětí stěží orientoval a hledal souvislosti. Proto bylo mou konečnou volbou následující:

*Od chvíle, co byl v lednu roku 1943 povolán do armády a sloužil u pěšího pluku v Jamanaši, do doby, kdy působil na tichomořské frontě, to **bylo poprvé a naposled**, kdy k němu někdo mluvil tak důvěrně. Ten muž měl jakožto svobodník nejen vyšší hodnost než Manase, ale byl to i starší a déle sloužící voják, a proto když Manase zničehonic jeho důvěrné oslovení zaslechl, **zprvu váhal**, na koho to asi mluví. **Vzpomíná si také**, že když mu tehdy došlo, že právě jeho a nikoho jiného, zcela **ho to vyvedlo z míry**, a tak jen neklidně **bloumal očima** po prostoru.*

Ve finální verzi překladu jsem japonské souvětí nakonec rozdělil na tři česká. Koncový přísudek japonského souvětí 覚えている („vzpomíná si“) se vztahuje ke třem skutečnostem – 1) že „zprvu váhal“, 2) že „ho to vyvedlo z míry“ a 3) jak „bloumal očima

po prostoru“. V českých souvětích bylo kvůli dělení původního souvětí náročné přísudek „vzpomíná si“ vhodně navázat na všechny jednotlivé skutečnosti. Nakonec jsem to řešil přidáním slova „také“ za přísudek „vzpomíná si“, abych čtenáři naznačil, že tři skutečnosti se odehrály ve stejný čas na stejném místě, a že na všechny si Manase vzpomíná.

Častým slovesným tvarem v japonské syntaxi je přechodník, ať již přítomný či záporný. V češtině působí užití přechodníku archaicky, a proto jsem se jeho užití snažil vyvarovat. V českém překladu jsem ho nahrazoval jiným adekvátním způsobem. Například v následujícím souvětí je použit záporný přechodník do slovesa „znát/vědět“ a kladný přechodník slovesa „vrátit se“.

さっそく戦争前に働いていた上野の印刷屋に行ってみたところ、一帯はいまだに焼野原、世話になった社長を探してみたが行方は知れず、仕方なく秩父に戻って、姉たちの庭の畑仕事を手伝う傍ら、父親が店から運んで土蔵に仕舞い置いた書籍類をリヤカーに積んで行商をはじめた。

V této větě jsem zohledňoval následující spojky a slovesné tvary: 探してみたが, 知れず, 戻って, 手伝う傍ら, はじめた („Zkusil hledat, ale aniž by věděl, vrátil se, zatímco pomáhal, začal“). V češtině jsem je doslova nepřekládal, neboť to vyznívalo těžkopádně. U kladného přechodníku slovesa „vrátit se“ (戻って) jsem kladl důraz na adverbium 仕方なく („nebylo zbytí“) a rozhodl se jej v češtině dát do nové věty za použití „tedy“. Záporný přechodník slovesa „znát/vědět“ (知れず) jsem v překladu řešil interpretací a opisem. Výraz mu předcházející „zkusil ho hledat, ale“ (探してみたが) jsem v překladu reflektoval v obratu „nebyl k nalezení“, který dostatečně naznačuje, že hlavní protagonista svého bývalého ředitele hledal. V japonštině má svou funkci i výraz 傍ら napojený na sloveso 手伝う („pomáhat“), kterým se vyjádří „zatímco pomáhal“. Doslovný překlad tohoto výrazu působil v češtině jako jednorázová činnost, a tak jsem jej vhodně opsál. Výsledný překlad daného souvětí je tedy následující:

*Manaseho první kroky po návratu z války vedly do tiskárny v tokijské čtvrti Ueno, kde pracoval před válkou, ale celá oblast byla srovnána se zemí a ředitel, kterému byl za mnohé zavázán, **nebyl nikde k nalezení**. **Vrátil se tedy** do Čičibu, kde **pomáhal** svým sestrám na poli **a zároveň začal** obchodovat s knihami, které jeho otec převezl ze svého tokijského obchodu a uložil ve stodole. Knihy si pokaždé naložil na káru a vydal se s nimi po okolí.*

Kromě již výše zmíněné nepřímé řeči jsem řešil také překlad nepřímých citací či parafrází vložených přímo do souvětí. V následujícím souvětí je takové místo zvýrazněno tučně.

岩石を切って磨いた薄片を偏光顕微鏡で覗き、造岩鉱物の質を調べたところで岩石同定は最終的に完成するのであると、本の叙述は無情にも素っ気なくて、すっかり途方に暮れながら、それでも諦めずに（後略）

Japonskému čtenáři je jasné, že jde o citaci, neboť pasáž je uvozena výrokovou partikulí と, po které následuje upřesňující popis 本の叙述は無情にも素っ気なくて („popis knihy je nemilosrdně strohý“). V češtině jsem nakonec použil uvozovky a japonskou výrokovou partikuli signalizující rodilým mluvčím japonštiny citaci jsem v češtině nahradil slovesem „zněl“. Po vyřešení této části souvětí už mi jeho překlad do češtiny zásadní potíže nečinil.

**„Identifikace horniny je dokončena ve chvíli, kdy se z jejího tenkého vyleštěného vzorku pozorovaného pod polarizačním mikroskopem určí vlastnosti horninotvorných nerostů“**, zněl nemilosrdně strohý popis v knize, ze kterého byl Manase sice naprosto v úzkých, ale přesto se nevzdal (...)

Jako poslední příklad japonské stavby věty, která byla do češtiny obtížně přeložitelná v jejím původním celku, uvádím poslední větu překládané části novely (přísudky jsou vyznačeny tučně, přívlastky v rámečku):

真名瀬は自家製の岩石標本の作成をはじめ、まずは五十種類を当面の目標に、自ら鋸をひいて組み立てた木箱にひとつまたひとつと収めていき、ほぼ半年かけて、ちょうど長男が誕生した日にこれが出来上がると、間を置かず目標を百種に引き上げ、さすがに百ともなれば近所だけでは難しく、正月や盆の休みを使って関東一円から遠く九州にまで足を延ばし、自力で手に入らぬものは鉱山会社から譲りうけたりして、今度は次男が生れる直前の真冬の一日、どうしても標本に加えたかった石鉄隕石を知り合いから買いとり、最後にひとつ空いていた木箱の区画に収めたところで、百種岩石標本は完成した。

Překlad tohoto v japonštině velmi plynulého a dynamického souvětí jsem řešil jeho rozdělením do pěti vět.

Manase **začal** vytvářet vlastní sbírku mineralogických vzorků a jako prozatímní cíl si stanovil nasbírat jich padesát druhů. Jeden vzorek po druhém **umístoval** do dřevěné krabičky, kterou si sám vyrobil pomocí pilky, a zhruba po půl roce,

zrovna v **den, kdy se mu narodil první syn**, svou sbírku **zkompletoval**. **Ihned poté si stanovil** nový, ještě vyšší cíl, a to shromáždit sto druhů. Nasbírat tak velký počet vzorků po okolí ale **nebylo jen tak**, a proto využil novoročního volna i volna kolem svátku zemřelých a scestoval celou oblast Kantó a **vrazil** až na vzdálené Kjúšú. **Nerosty, které nedokázal najít sám**, **si sehnal** od těžařských společností, a když **jednoho dne uprostřed zimy, těsně předtím, než se mu narodil druhý syn**, **koupil** od známého **vytoužený železo-kamenný meteorit** a **umístil** ho do **posledního prázdného políčka** v dřevěné krabici, **byla** jeho sbírka o sto mineralogických vzorcích **dokončena**.

Velký kontrast k výše okomentovaným překladatelsky komplikovaným souvětím narativních pasáží tvoří krátké, až úsečné věty svobodníka, když poučuje Manaseho o proměnách kamenů. Tento popis je v japonštině realizován velmi krátkými větami, v nichž se podmětem (tématem) stává výraz užitý ve větě předchozí. Zde uvádím jen část ze svobodníkovy repliky a tučně zvýrazňuji výše komentovaná místa.

たとえば君は岩石がどうして出来るかを知っているか？ 岩石はマグマから生じる。赤熱のマグマが冷え固まって岩になる。岩は地表の風化作用で細かく砕かれる。それが石である。石はやがて砂になる。砂は土になる。岩や砂や土は今度は水に運ばれ、湖沼や海底に堆積し、凝って再び岩になる。

V japonštině je strohost těchto jednoduchých vět velmi výrazná a v úzké souvislosti se svobodníkovým posláním v příběhu jakožto „spasitele“ (viz 2.3.2), a proto jsem se ji rozhodl zanechat i v češtině, přestože mi rodilí mluvčí češtiny navrhovali krátké věty spojit, případně jejich podměty nahradit namísto konkrétních substantiv vhodnými zájmeny. Zájmena jsem v českém překladu umístil v tomto případě pouze tam, kde se pro ně rozhodl i samotný autor.

*„Viš třeba, jak vzniká hornina? **Hornina vzniká z magmatu. Do ruda rozžhavené magma ztuhne a vznikne hornina. Hornina se pak působením zvětrávání na zemském povrchu rozpadne na kousky. A to jsou kameny. Z kamenů se po nějaké době stane písek. A písek se stane hlínou. Hornina, písek i hlína jsou dále odnášeny vodou a usazují se třeba na dně jezer a mokřin, nebo na mořském dně, kde se poté spojí a znovu se stanou horninou.**“*

### 3.2.2 Přívlastky a vedlejší věty přívlastkové

Přívlastky mohou být v japonštině krátké, ale i velmi dlouhé a rozvětvené. Rozvité japonské přívlastky (přívlastkové věty) a jejich uspořádání značně komplikovaly překlad dlouhých japonských souvětí do cílového jazyka. I když holou konstrukci souvětí nebylo v češtině obtížné vyjádřit, po přidání všech přívlastků k jednotlivým jménům již bylo celé souvětí pro přílišnou rozvětvenost celého větného útvaru nepřehledné a zpravidla tedy ve své původní formě nepřeložitelné.

Hned v úvodním souvětí druhého odstavce novely se nachází několik vedlejších vět přívlastkových. Konkrétně jde o souvětí uvedené jako první příklad dlouhého souvětí. (viz výše 3.2.1) Ke slovu 消耗 („vyčerpání“) se v něm pojí přívlastková věta 限度を超えた栄養不良とアメーバ赤痢による („způsobené těžkou podvýživou a amébovou úplavici“), další slovo rozvité přívlastkem je 顔面 („tvář“). Tvář je specifikována jako 針金細工に渋紙を貼りつけた趣の („podobající se zašlému papíru nataženému na drátěném výrobku“). Na tváři jsou pak oči (眼) charakterizované jako そればかりが敏捷に動く („jediné hbitě se pohybující (na tváři)“). Všechny výše uvedené přívlastky tvoří pak souhrnnou charakteristiku podmětu celého souvětí 男 („muž“), jehož celkový popis tedy v originále zní:

限度を超えた栄養不良とアメーバ赤痢による消耗の果て、針金細工に渋紙を貼りつけた趣の顔面にあって、そればかりが敏捷に動く眼で真名瀬を眺めた  
男

V češtině jsem po vyzkoušení mnoha variant nakonec zvolil:

**Muž**, který byl kvůli těžké podvýživě a amébové úplavici zcela vyčerpán, hleděl na Manaseho očima, které se na jeho tváři podobající se zašlému papíru nataženému na drátěném výrobku jako jediné hbitě pohybovaly.

Podmět japonského souvětí s dlouhou přívlastkovou větou tedy v českém překladu utvořil jedno samostatné souvětí.

Ve stejném souvětí se v nepřímé řeči nachází v předloze ještě další přívlastková věta, která rozvíjí jeskyni:

洞穴は古生代に堆積した岩床が隆起し海食を受け生じたもの

Mé řešení tohoto přívlastku v české verzi je následovné:

**jeskyně** ve které se právě nacházeli, byla utvářena působením mořské eroze na vystupující skalní podloží prvohorních sedimentů.

V následující ukázce se vyskytuje hned několik přívlastků – pro výraz 丘陵地 („kopcovitá oblast“), pro hlavního protagonistu 真名瀬 (Manase), pro 橋 („most“), pro 山並み („hory“), pro 夏の朝 („letní ráno“) a pro 石 („kámen“). Základní sdělení věty je následující: 家は ... 丘陵地にあつて, ... 真名瀬は, ... 自転車を止め, ... 降りて一服つけて, ... 山並みを眺めやるのが朝夕の日課で, ... 夏の朝, 靴を脱いで流れに足を漬けていると, ... 石に眼がとまった („*Dům se nacházel v kopcovité oblasti ..., Manase, který ..., zastavil kolo ..., sešel ..., zakouřil si ..., pozorování hor ... bylo ranním a večerním rituálem, letní ráno ..., sundal si boty a když nohy smočil v proudu, ... upoutal ho kámen, který ...*“). Vzhledem k tomu, že souvětí obsahuje šest vedlejších vět přívlastkových (přívlastků), nebylo možné v češtině všechny vtěsnat do jednoho souvětí při zachování přirozeného znění a plynulého tempa této narativní pasáže. Překlad jednotlivých přívlastků jsem řešil různě, například vedlejší větou přívlastkovou, přímým či nepřímým přívlastkem, nebo i příslovečným určením nebo opisem. Celé souvětí jsem rozdělil.

家は市街から外れた盆地西側の、山岳につながる丘陵地にあつて、自転車で店まで通う真名瀬は、途中荒川に架かる橋で自転車を止め、河原で降りて一服つけ、武甲山をはじめ秩父の岬々たる山並みを眺めやるのが朝夕の日課で、盆地に特有の湿熱にはやくも肌がじっとり濡れたある夏の朝、靴を脱いで流れに足を漬けていると、水の中に燦めく鳶色の石に眼がとまった。

Statek se nacházel za městem, v západní části kotliny v kopcích přecházejících postupně v hory. Manase jezdil do obchodu na kole a pravidelně každé ráno i večer se cestou zastavil u mostu přes řeku Arakawa, sešel k jejímu břehu, zapálil si tam cigaretu a pozoroval obrys hory Bukó i dalších strmých hor kolem Čičibu. Když si jednoho letního rána Manase už úplně propocený v dusnu příznačném pro tuto oblast zul boty, aby smočil nohy v proudu řeky, upoutal jeho pozornost temně hnědý kámen třpytící se ve vodě.

### 3.3 Stylistická rovina

V poslední fázi překladu jsem ve spolupráci s rodilými mluvčími češtiny důkladně řešil stylistické a pragmatické otázky svého překladu, které jsem v předcházejících fázích



řešil jen částečně. Konkrétně jsem s nimi konzultoval celkové vyznění textu, jeho koherenci, užitý slovesný čas, přirozené vyznění zvolených jazykových prostředků, přenos konotací atp. V podkapitolách níže uvádím konkrétní příklady z této fáze s komentářem.

### 3.3.1 Koherence

Koherence je definována jako „celková funkční souvislost, spojitost, resp. soudržnost a identita textu“ (Lotko, 2003, s. 60). Myšlenkovou a komunikační soudržnost výchozího textu jsem se snažil v překladu zachovat v míře, v jaké jsem ji cítil v originále. Například na místech, kde v originále scházela logická souvislost, jsem zvažoval, zda ji po jejím odvození z kontextu uvést v české verzi explicitně nebo také opomenout. Koherence může vyplývat z širokého kontextu, čili koherence textu může být zajištěna, přestože na sebe jeho jednotlivé části nijak neodkazují.

V překládaném úryvku jsem jednou řešil logický výpadek v originální větě:

数日後、どこかに金魚鉢があったはずだと思い出し、水を張って石を沈めてみるとなかなか具合がよろしい。

hrubý překlad: *Po několika dnech si vzpomněl, že někde by měl mít akvárium na zlaté rybky, a naplnil ho vodou, a když do ní ponořil kameny, vypadalo to docela dobře.*

V tomto sdělení chybí informace o tom, že Manase akvárium našel a přinesl. Řešil jsem tedy, zda tuto informaci, kterou lze z kontextu odvodit, vypustit i v překladu. Nakonec jsem japonské souvětí rozdělil na dvě věty, díky čemuž jsem chybějící informaci přidat nemusel. Rozdělení původního souvětí totiž vznikla jakási pauza, která chybějící (logický) krok nahrazuje. Finální verze překladu zní:

*Po několika dnech si vzpomněl, že by měl někde mít kulaté akvárium na zlaté rybky. Naplnil ho vodou, a když do ní kameny ponořil, docela se mu to líbilo.*

V dalším příkladu jsem v češtině doplnil informaci, která v originále scházela. Rodilí mluvčí češtiny se totiž vyjádřili, že český text takové doplnění vyžaduje. Konkrétně šlo o spojení 子供向けの図書 („knihy určené dětem“) v následujícím souvětí:

益富壽之助博士の『原色岩石図鑑』が出版されたのが昭和三十年であるから、当時は手頃な邦語の図鑑がなく、しかしそこは商売柄、子供向けの図書など集められるだけを集め、机に並べた石ころを眺め暮らしたものの、いっこうに埒が明かない。

V japonštině není explicitně uvedeno, o jaké knížky pro děti šlo, ale z kontextu daného souvětí je zřejmé, že o knihy související s nerosty. V českém překladu jsem tuto informaci na doporučení rodilých mluvčích doplnil:

*Vzhledem k tomu, že „Barevný atlas hornin a nerostů“ od doktora Kazunosukeho Masutomiho byl vydán až v roce 1955, neměl Manase tehdy ještě k dispozici žádnou vhodnou obrázkovou příručku nerostů psanou japonsky, ale jako knihkupec si dokázal obstarat tolik **dětských knížek o kamenech** a podobných publikací, kolik jen šlo.*

V pasáži přeložené pro dokreslení interpretace díla v druhé kapitole této práce se objevuje následující popis kapitána:

病に軀を冒され、気力と執念の塊となった陸軍大尉の、鬼神とも悪霊とも見える姿が恐ろしくて、しかし恐ろしければ恐ろしいほど魅惑的で、惑溺を促す何かがあって、隅から密かに窺う真名瀬はどうしても眼が離せなかった。

V této větě je uvedeno, že kapitán byl „zasažen nemocí“ (病に軀を冒され). Z kontextu však čtenář ví, že nešlo o žádné onemocnění, ale o zranění nohy. V novele není žádná zmínka o tom, jak se mu to stalo. V Manaseho vzpomínkách byl kapitán na začátku zdravý, ale ke konci kulhá. Dalo by se odhadnout, že postižení nohy utrpěl vlivem postřelení nebo infekce. V každém případě české slovo „onemocnění“ určitě ve čtenáři neevokuje nefunkčnost nohy. Pokud bych v českém překladu uvedl „zasažen nemocí“, vznikl by českému čtenáři významový rozpor s kontextem, a proto jsem se rozhodl pro překlad:

*Když **byl** kapitán japonské pěší armády **zraněn**, stal se pravým ztělesněním odhodlanosti a neodbytnosti a vypadal hrozivě jako děsivý bůh či démon, ale čím děsivěji vypadal, tím byl přitažlivější. Měl v sobě něco, co podněcovalo ke zvrácenosti, a Manase, který ho tajně pozoroval z kouta, od něj prostě nedokázal svůj zrak odpoutat.*

V rámci soudržnosti textu jsem řešil i slovesný čas, konkrétně volbu mezi minulým a přítomným časem, a také slovesný vid. Přeložená pasáž novely je z většiny psána v čase minulém, ale na vybraných místech je přísudek v čase přítomném. Domnívám se, že přítomného času je užito pro oživení scény a zachování realističnosti s účinkem dynamického vyznění. Konečnou volbu slovesného času jsem na těchto místech konzultoval s rodilými mluvčími češtiny.

Pro zajištění koherence cílového textu jsem užíval různé prostředky. Například odkazování pomocí synonym, zájmen, opakováním stejných slov, přidáním konektorů. Konektor označuje „prostředek, jehož hlavní funkcí je zprostředkovávat návaznost textových jednotek a vyjadřovat jejich vzájemný vztah, konektory mohou mít povahu lexikální (synonyma, antonyma, navazovací slova), gramatickou (kongruence, vazba, některé částice), paralingvistickou a extralingvistickou (zvukové prostředky, kinezika) aj.“ (Lotko, 2003, s. 63) Konektory jsem užíval zejména tam, kde jsem byl nucen rozdělit dlouhá japonská souvětí na menší úseky, abych navázal a propojil jednotlivé samostatné úseky v českém překladu. (konkrétní příklady viz 3.2)

### 3.3.2 Frazémy, metafory, konotace a symbolika (kulturní asociace)

V této podkapitole popisují několik míst z překládané části, které u rodilých mluvčích japonštiny vyvolávají nějaké asociace, jejichž přenos do jazyka cílového je takřka nereálný. Jedná se zejména o překlad frazémů a ustálených obrátů, které text předlohy ožívují. Jsou to většinou výrazy vycházející z lidské zkušenosti a z vnímání reality v dané společnosti anebo založené na kulturně sdílených rámcích či metaforách, a tak bývají pro danou kulturu specifické a mezikulturně nesdílné. „Svět, v němž žijeme, se skládá z předmětů a jevů, které nabývají v jednotlivých kulturních oblastech různou tvárnost.“ (Levý, s. 121) U konkrétních příkladů níže jsem se nejprve zabýval tím, jaká konotace či asociace se za daným výrazem pro rodilé mluvčí japonštiny skrývá, a poté jsem řešil jejich překlad do češtiny. Přestože bylo možné pro vybrané japonské frazémy vyhledat jejich české varianty, byly většinou nepoužitelné a do kontextu cílového textu nezapojitelné – ať už kvůli tomu, že zněly příliš expresivně, nebo kvůli tomu, že se do něj prostě jen nehodily.

Jak již bylo zmíněno, specifickou oblastí překladu jsou metafory, které jsou založené na (národně sdílené) podobnosti. Jeden frazém, který se vyskytl v mnou překládané části textu, byl: 戦局の秋風が誰の肌にも感じられ (dosl. „všichni na kůži pociťovali podzimní vítr válečné situace“). „Podzimní vítr“ (秋風) v japonštině označuje „nepříznivou tendenci“ nebo „nepříznivý vývoj“. V překladu jsem zvolil: *když lidé začali na vlastní kůži pociťovat nepříznivý vývoj válečné situace*. Zde se podařilo zachovat alespoň obrat „pociťovat na vlastní kůži“, který sdílí japonské i české prostředí. Další frazémy ve výchozím textu byly:

1) 罫が明く – „jít jako po másle“, „najít východisko“

Tento frazém se v záporném tvaru vyskytuje ve větě, kdy vypravěč uvádí, že se Manase pomocí různých knih pokouší o identifikaci kamenů, ale vůbec mu to nejde a neví, jak pokračovat (je ve stavu stagnace):

机に並べた石ころを眺め暮らしたものの、いっこうに<sup>らち</sup>埒が明かない。

V češtině jsem zvažoval variantu: *Ale i když trávil zkoumáním kamenů vyrovnaných na pracovním stole celé dny, tak se v jejich identifikaci **daleko nedostal***. Nicméně v japonské větě je navíc výraz いっこうに („stále ne“/„ne a ne“), který jsem chtěl v překladu reflektovat, a proto jsem jako konečnou variantu zvolil:

*Ale i když trávil zkoumáním kamenů vyrovnaných na pracovním stole celé dny, **ne a ne se v jejich identifikaci posunout dál***.

### 2) (もう) お手上げである – „zvednutí rukou“ (na základě gesta vyjadřuje „vzdát se“)

Tímto výrazem je popsán stav, kdy Manase není schopen ani pod lupou spatřit malé krystaly horniny.

虫眼鏡ぐらいでは結晶の粒が視えぬとなればもうお手上げである。

V tomto případě jsem zvažoval překlad „musel se vzdát“, ale v této varinatě se mi nelíbilo přidané modální sloveso „musel“, protože v japonštině je „vzdání“ (お手上げ) uvedeno se sponou a v doslovném překladu by znělo „je to vzdání (se)“. Dále jsem uvažoval o „se vzdával“ nebo „to vzdával“, ale rodilí mluvčí se vyjádřili, že v češtině se takové hodnocení většinou používá v první osobě „vzdávám to/vzdávám se“ a že do vyprávěného textu ve třetí osobě se moc nehodí. Nakonec jsem se tedy přiklonil k poslední zvažované variantě, významovému opisu, který se řídil kontextem:

*když se mu částice krystalů u některých hornin nedařilo pozorovat ani lupou, byl **naprosto bezmocný***

### 3) 途方に暮れる – „nevědět, co si počít“, „být v úzkých“

Toto ustálené spojení se užívá pro popis situace, kdy si člověk neví rady. U Manaseho se to týká situace, kdy si v knize přečte strohý popis identifikace hornin:

本の叙述は無情にも素っ気なくて、すっかり途方に暮れながら (後略)

V češtině jsem v tomto případě zvažoval české obraty „byl zoufalý“, „nevěděl, co si počít“, „tápal“ aj. Nakonec jsem se rozhodl pro „byl v úzkých“, které se jevilo jako nejvhodnější.

zněl nemilosrdně strohý popis v knize, ze kterého **byl** Manase sice naprosto v úzkých, ale (...)

4) あてがない – „nemít odhad (o tom, co bude dál/jak něco bude dál)“

Tento výraz se používá v situaci, kdy člověk nemá odhad a budoucím vývoji. V japonské předloze je užit ve větě:

いきなりセリウムといわれてもあてがないので、試しに木工用のワニスを塗ってみたところ案外にうまくいく。

V této větě naznačuje, že si Manase neví rady, jak má s takovou informací naložit dál, tedy kde má cer shánět. Do češtiny jsem jej proto o tuto interpretaci doplnil a danou pasáž přeložil následovně:

*Neměl ponětí, kde nějaký takový cer sehnat, a tak kámen na zkoušku potřel lakem na dřevo, což dopadlo nečekaně dobře.*

5) あてができる – „získat něco (někoho), na co se lze spolehnout“

あて v tomto ustáleném spojení označuje něco či někoho důvěryhodného, spolehlivého. Tímto někým důvěryhodným v japonském originálu je středoškolský učitel geografie:

しかも幸運なことに、店によく来る地元高校の地学教師とまもなく知り合いになって、専門家に訊くあてができ (後略)

Při překladu jsem zvažoval několik variant, avšak většina z nich působila v celku cílového textu kostrbatě, a proto jsem nakonec zvolil:

*Mimoto se Manase ke svému velkému štěstí osobně seznámil s učitelem geografie z místní vyšší střední školy, který k němu často chodil do obchodu, a tím získal důvěryhodného odborníka ke konzultacím.*

6) 垂涎の的 – „objekt touhy/vytoužený cíl“ (dosl. „cíl slintání“)

Jedná se o frazém, který se do japonštiny dostal ze staré čínské literatury. Označuje vytoužený předmět, který si člověk velmi přeje, po kterém prahne.

彼の好意で長らく垂涎すいぜんの的であった五十種類の岩石標本セットを譲りうけるに至って、分類作業は飛躍的な進展をとげた。

V češtině jsem uvažoval i o překladu „po které pahnul“, ale nakonec jsem vybral méně expresivní variantu:

*Když od tohoto učitele dostal darem sbírku hornin a nerostů čítající padesát vzorků, po níž již dlouho velice toužil, dosáhl v určování ohromného pokroku.*

#### 7) 腹具合が落ちつく – „stav břicha se uklidní“

„Stav břicha“ zde označuje hlad, který lidé během války měli.

まもなく人々の腹具合が落ちつくにつれて、紙に活字が書いてあれば何でも売れる時代がきた。

Doslovný český překlad by zněl nevhodně a varianta „když lidé utišili svá břicha“ by byla moc expresivní, a proto jsem frazém interpretoval a v češtině opsal:

*Zanedlouho poté, jen co lidé utišili svůj hlad, nastala doba, kdy se prodal jakýkoliv potištěný papír.*

#### 8) 古い顔を使う – „využit (staré) dobré známosti“

Přeložen doslovně znamená tento frazém „použít starou tvář“. Název části těla „obličej“ v japonštině získává přenesený význam „dobré jméno“. Například ve frazému 顔が広い (dosl. „(mít) široký obličej“) označuje „mít hodně známých“, „být vlivný“.

V předloze je tohoto přeneseného významu užito v souvislosti s tím, že Manase využívá dobrého jména a známostí svého otce, aby nakoupil nově vydávané časopisy:

帰りにはぼちぼち出始めていた新刊雑誌の類を、父親の古い顔を使って仕入れた。

Pro překlad jsem s ohledem na kontext zvolil výraz „známí“ namísto „dobrého jména“:

*a na zpáteční cestě obstarával přes otcovy staré známé různé časopisy, které tehdy teprve začínaly vycházet.*

V souvislosti s frazémy uvádím ještě přirovnání, která také mnohdy vycházejí z kulturně sdílených představ. Jde například o přirovnání svobodníkových prstů vyhublých na kost k nedorostlým, tedy tenkým, kořenům (či spíše kořínkům) rostliny *gobó*. (více viz 3.1.3) V češtině jsem ani *gobó* ani české označení „lopuch“ vůbec nezmiňoval a uvedl jen přirovnání k tenkým, nevyživovaným kořínkům s přesvědčením, že český čtenář bude mít adekvátní obrazovou představu.

Další příklad je z úvodní části mého překladu, kdy o očích svobodníka vypravěč říká, že se „hýbají hbitě“. Japonské adverbium 敏捷に vyjadřuje rychlý pohyb či jednání

jedinice a může evokovat například svižný pohyb malých ryb. V českém jazyce by však překlad „oči, které se pohybovaly svižně“ nepůsobil přirozeně. S ohledem na to, že v daném odstavci bude teprve postupně čtenáři odhaleno, že svobodník má v očích larvy a zmíněný svižný pohyb bude tedy opodstatněn, jsem se rozhodl zmíněný výraz přeložit neutrálně (tedy „hbitě se pohybují“), abych čtenáře neochudil o pocit překvapení a informaci o larvách v očích mu tak zbytečně neprozradil dříve.

V předloze jsem si občas všiml, že je text místy rytmizován v tradičním slabičném formátu – sedm a pět mór, čímž pro japonského čtenáře nabývá plynulého tempa, které také přispívá k tomu, že se čtenáři dlouhá japonská souvětí dobře čtou. Jednalo se například o souvětí:

さっそく戦争前に働いていた上野の印刷屋に行ってみたところ(5)、一帯は  
いまだに焼野原(5)、世話になった社長を探してみたが(5)行方は知れず(5)、  
仕方なく(5)秩父に戻って(8)、姉たちの(5)庭の畑仕事を(7)手伝う傍ら(8)、  
父親が(5)店から運んで(8)土蔵に仕舞い置いた書籍類をリヤカーに積んで行  
商をはじめた。

Za daným úsekem vždy uvádím v závorce počet mór ze kterých se skládá. Jedná se zpravidla o pět nebo sedm mór, které jsou typické pro délku veršů v tradiční japonské poezii (např. u básňových forem *tanka* a *haiku*). Tento jev nebylo bohužel možné v cílovém jazyce nijak reflektovat, protože je založen na odlišných fonologických pravidlech.

### 3.3.3 Zdvořilost, expresivita

V části novely, kterou jsem překládal, převažují narativní pasáže psané v důvěrném tónu (である). Vypravěč zprostředkovává čtenáři Manaseho příběh, a tak je text napsán ve třetí osobě, výjimkou byla místa s nepřímou řečí nebo vnitřním monologem hlavního protagonisty. Překlad takových pasáží do cílového jazyka jsem řešil pružně podle situačního kontextu. Přímá řeč se v úvodní části první kapitoly nevyskytovala ani jednou, několikrát se objevila řeč nepřímá, a to v souvislosti se svobodníkovým projevem. Tato pasáž je také psána důvěrným tónem, neboť svobodníkovy vyjadřování je vůči Manasemu sice důvěrné, ale do jisté míry formální. (více viz 2.3.2) Dialogy se v překládané části neobjevily žádné. Přeložená část je celkově psána neutrálním jazykem s minimem citově zabarvených slov, který jsem se snažil dodržet i v českém překladu.

Expresivita byla vyjádřena jen na několika místech, většinou v souvislosti s Manaseho vzpomínkami na druhou světovou válku na Leyte. Konkrétně se jednalo o pasáž:

悪臭充満する穴蔵で聞いたときには内容とは全然別の事柄に気を奪われていた。

V této větě je namísto neutrálního výrazu 洞窟/洞穴 („jeskyně“) užito expresivní 穴蔵 („díra“), navíc s přívlastkem, který expresivnost ještě zdůrazňuje. V překladu jsem se snažil expresivitu originálu zachovat:

*Ale když tehdy v té tmavé díře prosycené strašným pachem muže poslouchal, poutalo jeho pozornost něco zcela jiného než obsah jeho vyprávění.*

Expresivně vyznívá v originále i následující pasáž o larvách v lidském těle:

目玉の中で蛆が蠢いていた。蛆そのものは珍しくもない、皮膚の下を無数の蛆が這い廻る腐乱死体などは至る所でみかけたし、熱帯潰瘍にやられた彼自身の膝の傷にも膿にまみれてぞろぞろいたけれど、息をして話をする人の目玉にたかる蛆ははじめてだったから吃驚した。

Expresivita je v tomto japonském souvětí z velké míry dána samotným charakterem popisované skutečnosti, a proto nebylo obtížné zachovat ji i v cílovém jazyce:

*Larvy samotné nebyly pro Manaseho nic zvláštního. Všude totiž spatřoval rozkládající se těla, kterým pod kůží prolézal bezpočet larev, i jemu samotnému ránu tropického vředu naoleni zaplnily larvy hemžící se v hnisu. Jenže larvy, které se usadily v očích člověka, který ještě dýchá a mluví, viděl Manase poprvé a byl tím šokován.*

Na závěr bych chtěl zmínit ještě místo, kde je potřebná znalost historického kontextu. Jde o japonský válečný slogan, expresivní čtyřznakovou složeninu 鬼畜米英 („d'ábel“ + „svině/zvíře“ + „USA“ + „Velká Británie“), který se v původním textu objevuje v souvislosti s uschováním knih angloamerické literatury během války:

戦時中 鬼畜米英の掛け声に死蔵されていた英米文学関係の書物を蔵から出す (後略)

Jedná se o dobovou narážku na Američany a Brity, proti kterým Japonci za války bojovali. Do češtiny jsem jej jen přeložil bez většího vysvětlování nebo doplňování, protože jsem předpokládal, že se český čtenář bude v historickém kontextu orientovat:



*jakmile vytáhl ze skryše díla angloamerické literatury, která otec kvůli **dobovému sloganu „prokletí Američané a Britové“** ukryl během války ve stodole (...)*

### 3.4 Shrnutí

V rámci celé své diplomové práce jsem dlouho zvažoval překlad názvu Okuizumiho novely do češtiny. Teprve po důkladném přečtení a interpretaci novely a porozumění smyslu jejího názvu v originále jsem začal uvažovat o možných variantách jejího českého názvu. Levý (2012, s. 140–141) rozlišuje dva druhy knižních názvů – popisný<sup>32</sup> a symbolizující<sup>33</sup>. Okuizumiho novela nese symbolizující název 石の来歴. Výraz 来歴 se používá o lidech a označuje „osobní“ či „profesní historii“ dané osoby, nicméně Okuizumi jej použil pro kámen, a tak by název novely bylo možné doslova přeložit jako „historie/životopis/profil kamene/kamenů“. Při interpretaci novely se ukázalo, že kameny hrají v příběhu klíčovou roli, mystickým způsobem propojují jednající postavy a v příběhu mají velmi hlubokou symboliku. (více viz kap. 2) Již v samotném epigrafu novely, který čtenáře do díla uvádí, je řeč o kamení. Epigraf je vlastně citací ze 40. verše 19. kapitoly Evangelia podle Lukáše a zní:

あなたがたに言うておく、もしこの者らが沈黙するなら、石が叫ぶであろう。

Jeho českou verzi jsem převzal z českého ekumenického překladu Bible:

*Pravím vám, budou-li oni mlčet, bude volat kamení.*

Česká verze tohoto biblického verše, zejména v něm užitě slovo „kamení“, byla spolu s interpretací díla klíčovým faktorem, na základě kterého jsem pro český překlad Okuizumiho novely zvolil název „Původ kamení“. Zvažoval jsem i „Původ v kamení“, ale ten mi připadal příliš konkretizující, a proto jsem jej nakonec vyloučil. Westerhoven zvolil pro svůj překlad novely název „The stones cry out“, který převzal z anglické verze zmíněného biblického verše.

Při překladu vybraného japonského textu jsem postupoval od jeho nejmenších úseků – vyhledával jsem ekvivalenty pro jednotlivá slova a vytvářel jsem de facto doslovný překlad. V této fázi jsem usiloval o to, abych v překladu neopomněl jakoukoliv

---

<sup>32</sup> „Čistě sdělovací, udává přímo téma knihy, zpravidla tím, že jmenuje hlavní osobu a často i literární druh (...)“ (Levý, 2012, s. 140)

<sup>33</sup> „Zkratkový, udává téma, problematiku nebo atmosféru díla zkratkou, typizujícím symbolem, který není popisem, ale obraznou transpozicí tématu.“ (Levý, 2012, s. 141)

část obsahu předlohy, a zároveň jsem se snažil dodržovat délku souvětí výchozího textu. V této fázi jsem také konzultoval terminologii s odborníky. (viz 3.1.2) V druhé fázi jsem pracoval s doslovným překladem. Hrubý překlad z první fáze jsem upravoval, výrazy nahrazoval kontextově vhodnějšími a dlouhá souvětí jsem rozdělával. Ve třetí fázi jsem spolupracoval s rodilými mluvčími a usiloval jsem o koherenci českého textu a přirozenost jeho vyznění. V konečné fázi jsem celý český překlad četl paralelně s předlohou důsledně od začátku do konce znovu a kontroloval jsem vhodnost a úplnost překladu. Když jsem v cílovém textu objevil nějakou nepřesnost nebo nedostatek, snažil jsem se jej napravit, aby byl překlad co nejvíce v souladu s originálem. Ve všech fázích jsem vycházel z interpretace předlohy, abych zabránil jakémukoliv odchýlení se od ní. Pokud bych v překládání Okuizumiho novely pokračoval, postupoval bych stejným způsobem, čili v zásadě bych nejprve vyhotovil hrubý doslovný překlad, následně jej uzpůsobil a nakonec finálně upravil ve spolupráci s rodilým mluvčím češtiny.

Největší obtíže při překladu do češtiny spočívaly v převodu dlouhých japonských souvětí a přívlastků a mezikulturně nesdílené symboliky. V první fázi mé práce se na několika místech ukázalo, že pro daný japonský výraz nebo frazém v češtině protějšek existuje, nicméně v dalších fázích úpravy českého textu vyšlo najevo, že český ekvivalent je jen částečný, neboť se od japonského výrazu liší zejména na stylistické úrovni či v praktickém užití, nebo proto, že má v češtině jiné konotace. Takové ekvivalenty nebylo možné pro překlad použít, a tak jsem je nakonec vhodně nahradil, například opisem.

## Závěr

Ve své magisterské diplomové práci jsem představil v České republice zatím neznámého japonského spisovatele Hikaru Okuizumiho a jeho tvorbu a podrobně jsem se zabýval jeho novelou *Původ kamení*. Cílem práce bylo nejen představit autora a jeho tvorbu, ale také vypracovat český překlad úvodní části autorovy oceněné novely, prezentovat jej českému čtenáři a v komentáři na konkrétních příkladech z díla popsat problematiku převodu japonské předlohy do češtiny a také odůvodnit zvolená překladatelská řešení.

V první kapitole jsem představil osobnost autora a jeho dílo. Hikaru Okuizumi je soudobý japonský spisovatel, který píše hlavně novely a romány a za mnoho svých děl byl v Japonsku oceněn různými literárními cenami (získal například Nomovu cenu za literární umění, Akutagawovu cenu aj.). Dále jsem charakterizoval jeho tvorbu včetně jejich základních rysů a autorem užívaných literárních metod a postupů. Postoj, který Okuizumi k literární tvorbě zaujímá, spočívá zejména ve snaze pokořit dosavadní hranice literárního umění a posunout románový žánr dále, proto ve své tvorbě neřídka experimentuje a kombinuje různé literární metody a postupy. Závěr první kapitoly tvoří vymezení a definování základních témat a rysů autorovy tvorby. Klíčovým tématem Okuizumiho tvorby je víra v lidskost a morální hodnoty člověka. V dílech je dále patrný autorův kritický pohled na skupinový konformismus. Mezi nejčastěji aplikované literární metody v Okuizumiho tvorbě patří zařazení postavy trickstera, které vychází z teorie karnevalu (カーニバル理論) definované ruským literárním kritikem M. Bachtinem a v Japonsku interpretované zejména kulturním antropologem M. Jamagučim, a dále užití koncepce „smrt a znovuzrození (死と再生)“, která je pozorovatelná napříč díly světové literatury. Okuizumi užívá ve své tvorbě obě metody většinou v kombinaci, a tím dochází k jejich spolupůsobení a znásobení literárního účinku.

Okuizumiho novelu *Původ kamení* jsem z různých hledisek rozebral ve druhé kapitole své práce. V této kapitole jsem popsal strukturu a děj novely, klíčové postavy příběhu i Okuizumiho literární postupy (zejména zařazení postavy trickstera a koncepce „smrt a znovuzrození“) v jejich konkrétním užití v této novele, přičemž jsem svůj rozbor dokládal konkrétními ukázkami z díla. Jednotliví protagonisté – Cujoši Manase, svobodník a kapitán – sehrávají v příběhu důležitou roli, zejména svobodník a kapitán pak spolu svými charaktery i jednáním tvoří velký kontrast, na jehož pozadí se odehrávají klíčové scény Manaseho příběhu. V závěru svého rozboru Okuizumiho novely jsem se snažil

popsat její celkové vyznění. V životním příběhu hlavního protagonisty lze pozorovat prototyp chování jednotlivce v absurdním prostředí, což je téma nadčasové a aktuální i v dnešní době a v současné společnosti. Z příběhu je cítit autorova víra v lidskost a ve schopnost jednotlivce odolat tlaku okolí a postavit se absurditě prostředí.

První a druhá kapitola byly vyústěním první fáze překladatelské práce v souladu s definicí překladatelského procesu podle Jiřího Levého, kterou je fáze pochopení předlohy. Po dokončení prvních dvou kapitol jsem přistoupil k samotnému překladu úvodní části první kapitoly novely do češtiny, tedy k fázi druhé a třetí, kterými jsou interpretace a přestylizování předlohy. Postup při interpretaci a přestylizování předlohy jsem popsal ve svém překladatelském komentáři (3. kapitola mé práce). Výsledkem těchto dvou fází je český překlad části Okuizumiho novely, který je přílohou mé diplomové práce.

Proces překládání vybrané části Okuizumiho novely do češtiny a vybrané problémy překladu jsem ve třetí kapitole své práce okomentoval tak, jak jsem je v jednotlivých fázích překladu řešil. Na začátku se týkaly zejména roviny lexikální, poté jsem řešil vyšší jazykové celky a problematika překladu se přenesla na úroveň syntaktickou. V poslední fázi překladu jsem se pak ve spolupráci s rodilými mluvčími zabýval úrovní stylistickou. Během celého procesu překládání jsem se snažil o maximální zachování estetické hodnoty Okuizumiho díla.

Na lexikální úrovni jsem se v překladu zabýval zejména problematikou vhodných ekvivalentů pro vlastní jména, odbornou terminologii (vzhledem k obsahu novely zejména z mineralogie a petrologie a také z vojenství) a pro výrazy vázané na japonské reálie a kulturní prostředí. V této fázi jsem se zabýval také synonymickými výrazy použitými v předloze, jejichž překlad jsem vždy řešil s ohledem na jejich významové nuance a konotace v cílovém i výchozím jazyce. Pro překlad lexika s nulovými protějšky jsem se rozhodl používat vnitřní vysvětlivky nebo opis, neboť mi nepřipadalo vhodné narušovat soudržnost vyprávění odkazy na poznámkový aparát nebo dodatky, v nichž bych českému čtenáři objasňoval kulturní specifika.

Problematika týkající se syntaktické roviny spočívala v odlišnosti výchozího a cílového jazyka. Ve svém komentáři k této jazykové rovině jsem se věnoval především problematice převodu dlouhých japonských souvětí, přívlasků a vedlejších vět přívlaskových. Při jejich překladu jsem se zpravidla rozhodoval mezi dvěma přístupy, a to zachováním souvětí i v překladu ve stejné délce, kterou má v předloze, nebo jeho rozdělením na několik kratších souvětí. Okuizumi v narativních pasážích, které v mnou přeložené části novely převládají, užívá mnoho dlouhých souvětí obsahujících dlouhé

přívlastkové věty, které v japonštině zabírají až několik řádků. Jako rodilý mluvčí japonštiny je vnímám jako část autorského stylu, v originálu působí velmi přirozeně. Při překladu těchto souvětí do češtiny bylo však mnohdy náročné jednotlivé části souvětí vhodně a přirozeně v češtině propojit. Ve většině případů jsem taková souvětí překládal do češtiny tak, že jsem je rozdělil po sdělných celcích, přičemž jsem upřednostňoval minimální možné dělení. Přílišné dělení by totiž mohlo vyžadovat přidání dodatečných informací nebo zopakování již jednou zmíněných skutečností, a to jsem považoval za neoprávněný zásah překladatele.

V poslední fázi svého překladu jsem ve spolupráci s rodilými mluvčími češtiny důkladně zvažoval řešení stylistických a pragmatických otázek. Konkrétně jsem s nimi konzultoval celkové vyznění textu, jeho koherenci, užitý slovesný čas, přirozené vyznění zvolených jazykových prostředků, převod výrazů, které mají u rodilých mluvčích specifické konotace, atp. V samém závěru třetí kapitoly jsem okomentoval i překlad symbolizujícího názvu Okuizumiho novely do češtiny. Popsal jsem okolnosti, které mě ke konečné verzi českého názvu *Původ kamení* vedly.

Největší obtíže při překladu do češtiny spočívaly v převodu dlouhých japonských souvětí a přívlastkových vět a mezikulturně nesdílené symboliky, jejichž překlad se zároveň řadí mezi největší odchylky českého textu od předlohy. Při překládání jsem se setkal s případy, kdy v češtině pro japonský výraz existoval ekvivalent, ale později se ukázalo, že jde o ekvivalent částečný, který se s daným výrazem ve výchozím textu liší na stylistické či pragmatické úrovni. Překlad takových výrazů jsem tedy řešil případ od případu a podle kontextu.

Věřím, že se mi mnou zvolená řešení pro překlad jednotlivých komentovaných pasáží podařilo v mém překladatelském komentáři dostatečně obhájit. A doufám také, že svou diplomovou prací podním v českých čtenářích zájem o japonského autora Hikarua Okuizumiho i současnou japonskou literaturu.

## **Příloha 1 (český překlad)**

### *Původ kamení*

#### **Hikaru Okuizumi**

„Pravím vám, budou-li oni mlčet, bude volat kamení.“ (Lukáš: 19:40)

I na pouhém kamenu na břehu řeky jsou vyryty veškeré procesy vývoje vesmíru. Na samém počátku toho, že se Cujoši Manase stal vášnivým sběratelem kamenů, bylo vyprávění, které vyslechl v polovině prosince roku 1944 během války v Tichomoří od jednoho muže v přírodní jeskyni uprostřed tropického deštného pralesa v horském pásmu severní části filipínského ostrova Leyte nad zálivem Carigara.

Muž, který byl kvůli těžké podvýživě a amébové úplavici zcela vyčerpán, hleděl na Manaseho očima, které se na jeho tváři podobající se zašlému papíru nataženému na drátěném výrobku jako jediné hbitě pohybovaly. Svými na kost vyhublými prsty, které se podobaly nevyživovaným kořínkům, uchopil na ukázkou kámen ležící poblíž a jako učitel žákům ve škole vykládal, že měl-li by ho kategorizovat, šlo by o kámen zvaný zelený buližník. Dále přesvědčivě hovořil o tom, že jeskyně, ve které se právě nacházeli, byla utvářena působením mořské eroze na vystupující skalní podloží prvohorních sedimentů a že v pralesě se objevila až ve čtvrtohorách, kdy poklesla mořská hladina, díky čemuž se v jeskynních stěnách okolo nich určitě nachází spousta zkamenělin mořských živočichů, a proto kdyby si pod mikroskopem důkladně prohlédli úlomek, který měl v ruce, určitě by na něm podle něho objevily zkamenělé organismy jako třeba mřížovce. Poté vyprávěl zhruba následující:

„Za normálních okolností si kamenů u cesty nejspíš vůbec nevšímáš. U zahradních kamenů nebo stavebního kamene je to možná jinak, ale normálně si asi myslíš, že kameny a skály jsou prostě nudné, že jsou to jen věci nahodile rozházené v horách, u řek a na polích, a tedy jenom překáží, a tak ti vůbec nestojí za to, abys je vzal do ruky a prohlédl si je. Jenže to se pleteš. I na tom nejobyčejnějším kameni je totiž podrobně zaznamenána celá historie planety zvané Země. Víš třeba, jak vzniká hornina? Hornina vzniká z magmatu. Do ruda rozzhavené magma ztuhne a vznikne hornina. Hornina se pak působením zvětrávání na zemském povrchu rozpadne na kousky. A to jsou kameny. Z kamenů se po nějaké době stane písek. A písek se stane hlínou. Hornina, písek i hlína jsou dále odnášeny vodou a usazují se třeba na dně jezer a mokřin, nebo na mořském dně,

kde se poté spojí a znovu se stanou horninou. A tato hornina se opět rozpadne v kameny, písek a nakonec hlínu, nebo když je zatlačena hluboko pod zemský povrch, kde na ni působí vysoká teplota a tlak, přemění se na různorodé horniny, a dále se může třeba rozpustit v magmatu, a dostat se tak zpět ke svému počátku. Podoba nerostů se mění neustále, aniž by byla sebemenší chvilku stejná. Veškerá hmota je součástí neustálého koloběhu. I ty jistě víš, že souš, která je zdánlivě pořád na jednom místě, se ve skutečnosti kousek po kousku pohybuje. Čili jeden kámen, který při procházce vezmeš z dlouhé chvíle do ruky, je jedním střípkem dramatu, které začalo zhruba před pěti miliardami lety v době, kdy na místě později nazvaném sluneční soustava vznikla tato planeta sražením plynů plujících ve vzduchoprázdnu. Jinými slovy je kondenzovanou historií vesmíru, v níž je uzavřen jeden mžik pohybu hmoty.“

Manase si slova toho muže, který leže na tvrdém skalním podloží vyprávěl a vyprávěl, živě vybavil velmi dlouho poté, až v době, kdy se po roce a půl stráveném v zajateckém táboře v Calambě vrátil z války zpět do Japonska a zabydlel se v místě, do kterého se jeho rodiče za války uchýlili. Ale když tehdy v té tmavé díře prosycené strašným pachem muže poslouchal, poutalo jeho pozornost něco zcela jiného než obsah jeho vyprávění.

Za prvé to byly larvy. Je přirozené, že když člověku vyhublému z vyhladovění na kost začnou kvůli ztrátě tuku a svalů oční bulvy vystupovat z tváře, vypadají jeho oči přehnaně obrovské a rozzářené. Vždyť kdybychom přiložili oční bulvy k lebce, tak by prostě vypadaly výrazně. Oči vyčerpaných lidí jsou obvykle nehybné, ale zorničky hovořícího muže se pohybovaly, a to až příliš hbitě. Manasemu to přišlo divné, a proto je pečlivě pozoroval, načež v nich spatřil larvy. Muži se v očích hemžily larvy. Larvy samotné nebyly pro Manaseho nic zvláštního. Všude totiž spatřoval rozkládající se těla, kterým pod kůží prolézal bezpočet larev, i jemu samotnému ránu tropického vředu na koleni zaplnily larvy hemžící se v hnisu. Jenže larvy, které se usadily v očích člověka, který ještě dýchá a mluví, viděl Manase poprvé a byl tím šokován.

Ale ze všeho nejvíc ho překvapil důvěrný tón, kterým k němu muž promlouval. Od chvíle, co byl v lednu roku 1943 povolán do armády a sloužil u pěšího pluku v Jamanaši, do doby, kdy působil na tichomořské frontě, to bylo poprvé a naposled, kdy k němu někdo mluvil tak důvěrně. Ten muž měl jakožto svobodník nejen vyšší hodnost než Manase, ale byl to i starší a déle sloužící voják, a proto když Manase zničehonic jeho důvěrné oslovení zaslechl, zprvu váhal, na koho to asi mluví. Vzpomíná si také, že když

mu tehdy došlo, že právě na něho a na nikoho jiného, zcela ho to vyvedlo z míry, a tak jen neklidně bloumal očima po prostoru.

Stále rozpačitý Manase si lehl vedle svobodníka a zavřel oči. Svobodník, který podle Manaseho již nejspíš blouznil, pokračoval ve svém vyprávění do tmy jeskyně a jeho hlas k Manasemu ještě nějakou dobu doléhal přes záda. Na frontě se usínalo stejně rychle, jako se upadá do mdlob, a tak je vlastně divné, že Manasemu zůstala svobodníkova slova v paměti, přestože je vleže na boku nemohl už vůbec vnímat. Fungování jeho paměťového aparátu však nestojí zas až o takové znepokojení, zvláště ve srovnání s řadou podivuhodných historek, které vyslechl v táboře, například o dvorní dámě oděné v ceremoniálním rouchu, která bez ustání láká muže k sobě do temných vln, nebo o tom, jak kdosi ze stíhačky spatřil nad mraky plout poloprůsvitného živočicha podobajícího se medúze o velikosti velryby. Možná že vyprávění nemocného muže zapůsobilo na Manaseho tak silně proto, že na frontě, kde se neustále rozléhalo hučení letadel a burácení explodujících dělostřeleckých granátů, to byla slova zcela z jiného světa. Každopádně jisté je, že zatímco jeho vzpomínky na válku spolu s tím, jak čas rychle plynul, bledly, svobodníkovo vyprávění z jeskyně se mu vybavovalo stále živě, a tak později, když si Manase sám začal pohrávat s kameny, získala svobodníkova slova jasné obrysy a našla si pevné místo v jeho paměti. Pokaždé, když se někdo Manaseho zeptal na důvod, proč začal nerosty sbírat, pomyslel na leytskou jeskyni, ve které strávil velmi krátký čas do doby, než byl nakonec odzbrojen. Slova, kterými by na otázku odpověděl, však nenacházel, a tak se vždy v souladu se svou povahou, jež byla pravým opakem výřečnosti, namísto odpovědi jen skromně usmál svými malými hluboce posazenými očima.

Manaseho otec provozoval v tokijské čtvrti Kanda antikvariát, ale když lidé navzdory optimistickým a vyšperkovaným zprávám v novinách už začali na vlastní kůži pociťovat nepříznivý vývoj válečné situace a také se mezi nimi začaly šířit zvěsti o plánovaných náletech na japonské území, okamžitě svůj obchod zavřel a uchýlil se s rodinou ke vzdáleným příbuzným do Čičibu v prefektuře Saitama. Zprvu zde žili ve stísněných podmínkách pronajaté zemědělské stodoly, ale když zanedlouho nato majitel statku zemřel bez dědice, byl Manaseho otec požádán, aby statek i s pozemky odkoupil, a tak se tam celá rodina usadila. Když se na jaře roku 1946 vrátil Manase z války domů, byl již jeho otec kvůli chronické srdeční nemoci po smrti a na statku žily ve stínu vzrostlých a bujících bambusových dubů a kafrovníků již jen jeho matka a dvě starší sestry. Manaseho první kroky po návratu z války vedly do tiskárny v tokijské čtvrti Ueno, kde



pracoval před válkou, ale celá oblast byla srovnána se zemí a ředitel, kterému byl za mnohé zavázán, nebyl nikde k nalezení. Vrátil se tedy do Čičibu, kde pomáhal svým sestřím na poli a zároveň začal obchodovat s knihami, které jeho otec převezl ze svého tokijského obchodu a uložil ve stodole. Knihy si pokaždé naložil na káru a vydal se s nimi po okolí.

Domníval se, že z toho žádný velký obchod nebude, protože Čičibu je malé město, ale knihy se prodávaly až překvapivě dobře. Kromě obchodování v místě vozíval jednou měsíčně tolik knih a zeleniny, co jen na zádech unesl, i do Tokia, a na zpáteční cestě obstarával přes otcovy staré známé různé časopisy, které tehdy teprve začínaly vycházet. Zanedlouho poté, jen co lidé utišili svůj hlad, nastala doba, kdy se prodal jakýkoliv potištěný papír. Předválečná edice kapesních knížek nakladatelství Iwanami se vyprodala rychlostí blesku a jakmile vytáhl ze skryše díla angloamerické literatury, která otec kvůli dobovému sloganu „prokletí Američané a Britové“ ukryl během války ve stodole, dostalo se mu za ně nabídek překvapivě vysokých cen. A zejména když se rozkřiklo, že má detektivky ze zlaté éry, které jeho otec sbíral částečně z vlastního zájmu, zaplavila ho vlna poptávek od vášnivých čtenářů tohoto žánru, dokonce i ze vzdálených koutů země. Manase sepsal seznam svých knih a nechal ho u známého knihkupce v Džinbóčó ve čtvrti Kanda, což se posléze ukázalo jako výborný nápad, protože hromada knih, nad kterými Manaseho matka lamentovala, že jen překáží a že za ně neutrží ani sen, mizela před očima a měnila se v hotovost.

Za utržené peníze si Manase otevřel obchod v rušné části města Čičibu. Už tak stísněný obchod ještě dále rozdělil na dvě části, jednu pro staré knihy a druhou pro novinky, a již za půl roku prodejnu rozšířil a začal knihy také půjčovat. Manaseho sestry využily své dovednosti šít oděvy jak japonského tak západního typu a začaly přijímat různé zakázky. Získaly dobrou reputaci, a tak měly časem práce tolik, že musely na výpomoc přijmout i dívku ze sousedství. Rozlehlá vstupní místnost statku s hliněnou podlahou nakonec vypadala jako oděvní závod, a rodinu tak zcela opustily obavy o zajištění vlastního živobytí.

Právě v této době začal Manase sbírat kameny. Statek se nacházel za městem, v západní části kotliny v kopcích přecházejících postupně v hory. Manase jezdil do obchodu na kole a pravidelně každé ráno i večer se cestou zastavil u mostu přes řeku Arakawa, sešel k jejímu břehu, zapálil si tam cigaretu a pozoroval obrys hory Bukó i dalších strmých hor kolem Čičibu. Když si jednoho letního rána Manase už úplně propocený v dusnu příznačném pro tuto oblast zul boty, aby smočil nohy v proudu řeky,

upoutal jeho pozornost temně hnědý kámen třpytící se ve vodě. Zářil tak moc, že ho Manase sebral, a když ho detailně pozoroval, zjistil, že původcem jeho lesku byla nejspíš nepatrná zrnka rozptýlená po celém jeho povrchu. V Manaseho dlani nasvícen slunečními paprsky zářil ještě více a oslnivěji.

Když toho dne skončil v práci, vrátil se domů, dal si koupel a po večeři, v pozdních večerních hodinách, položil svůj ranní nález na stůl a prohlížel si ho. Povrch kamene, který uschnul, ztratil veškerý svůj třpyt, a tak už to byl jen obyčejný, barevně nevýrazný kámen. Manaseho to mírně zklamalo, nicméně už následujícího dne sebral další dva, tři kameny a přinesl si je domů. Po několika dnech si vzpomněl, že by měl někde mít kulaté akvárium na zlaté rybky. Naplnil ho vodou, a když do ní kameny ponořil, docela se mu to líbilo. Od té doby sbíral pár nových kamenů každý den, přičemž si vybíral ty s hezkou barvou, zajímavým vzorem anebo neobvyklým tvarem, a tak časem v místnosti v prvním patře stodoly, kterou obýval, měl vyrovnáno už pět, šest akvárií plných kamenů. V té době v jedné z knih v obchodu náhodou objevil popis, jak kameny vyleštit. Stálo tam, že běžně se brousí pomocí směsi brusného prášku a vody na otáčivém kruhu, ale Manase se domníval, že kameny z řeky jsou díky přirozenému obrušování většinou již hladké a že by je tak stačilo jen doleštit. Jenže když četl pozorně dále, dozvěděl se, že k doleštění by měl použít chemickou látku s nezvyklým jménem, oxid ceričitý. Neměl ponětí, kde nějaký takový cer sehnat, a tak kámen na zkoušku potřel lakem na dřevo, což dopadlo nečekaně dobře. Obešel obchody se smíšeným zbožím a nakoupil si nejrůznější laky, leštidla na kovy a jiné podobné přípravky, a každý večer se uzavíral ve svém pokoji. Upravování kamenů se stalo jeho každodenním rituálem, ale zanedlouho poté mu pouhé kochání se vystavenými kameny již nestačilo a zrodila se v něm touha začít je sbírat systematicky.

Ze všeho nejdřív se musel začít orientovat v názvech kamenů. Vzhledem k tomu, že „Barevný atlas hornin a nerostů“ od doktora Kazunosukeho Masutomioho byl vydán až v roce 1955, neměl Manase tehdy ještě k dispozici žádnou vhodnou obrázkovou příručku nerostů psanou japonsky, ale jako knihkupec si dokázal obstarat tolik dětských knížek o kamenech a podobných publikací, kolik jen šlo. Ale i když trávil zkoumáním kamenů vyrovnaných na pracovním stole celé dny, ne a ne se v jejich identifikaci posunout dál. Myslel si, že tvar nejspíš mají různý podle toho, jak se zrovna odlomily, ale že průhledný bezbarvý kámen na světě snad neexistuje, a proto že klíčem k jejich určování musí být prostě barva. Jenže nečekaně zjistil, že stejný jeden druh horniny může mít až několik různých barevných odstínů. Už jen příměsí nepatrného množství kovových

prvků jako je draslík, železo nebo sodík v krystalech horniny se její barva liší, a proto třeba žula může být jak bělavá, tak načervenalá, jak světlá, tak i tmavá. S určením žuly, která má velké krystaly, ještě problém neměl, ale když se mu částice krystalů u některých hornin nedařilo pozorovat ani lupou, byl naprosto bezmocný. „Identifikace horniny je dokončena ve chvíli, kdy se z jejího tenkého vyleštěného vzorku pozorovaného pod polarizačním mikroskopem určí vlastnosti horninotvorných nerostů“, zněl nemilosrdně strohý popis v knize, ze kterého byl Manase sice naprosto v úzkých, ale přesto se nevzdal a s příručkou neustále po ruce a za využití své největší zbraně, kterou byl výtečný zrak a hmat po rodičích, lál na vzorky hornin kyselinu chlorovodíkovou, testoval je magnetem, lámal je, škrábal do nich, čichal k nim nebo je třeba olizoval. Tato usilovná námaha se mu nakonec vyplatila, protože už po půl roce dokázal rozpoznat základní druhy hornin už jen tím, že je vzal do ruky, a po celé ploše jeho pracovního stolu ve stodole měl vyrovnány kameny opatřené štítky s jejich názvy. Mimoto se Manase ke svému velkému štěstí osobně seznámil s učitelem geografie z místní vyšší střední školy, který k němu často chodil do obchodu, a tím získal důvěryhodného odborníka ke konzultacím. Když od tohoto učitele dostal darem sbírku hornin čítající padesát vzorků, po níž již dlouho velice toužil, dosáhl v určování ohromného pokroku.

To už mu ale kameny z řeky přestaly stačit. Ve svůj jediný den volna v týdnu vyrazil s topografickou mapou v ruce a kladívkem u pasu do pohoří Čičibu a putoval od jednoho skalního výchozu k druhému. Odborné sbírání nerostů v terénu ho bavilo, i když to ještě nedělal úplně správně. Z počátku toužil mít všechny možné druhy, a tak se mu často stávalo, že ani nemohl uzvednout plátěný vak, který si na kameny přichystal. S postupujícími znalostmi se ale začal do hor vydávat vždy s jasným cílem a s kladívkem už zacházel tak obratně, že dokázal odebírat vzorky v patřičné velikosti a přesně v souladu se stavbou dané horniny.

K Manaseho štěstí se ukázalo, že Čičibu je vlastně Mekkou geologů. Na místních horninách jsou nádherně zastoupeny vrstvy ze všech geologických ér, jak z prvohor a druhohor, tak i ze třetihor a čtvrtohor, a po celé oblasti se vyskytují všudypřítomné magmatické a sedimentární horniny, ale nacházejí se zde i regionálně metamorfované a kontaktně metamorfované horniny jako třeba krystalická břidlice v Nagatoro. Navíc se zde hojně vyskytují i vzácné nerosty a zkameněliny, a tak lidé, kteří se zde usadili, vlastně jako by na zahradách u svých domů měli obrovský poklad. Oblast již dlouhá léta zkoumají odborníci, a tak již byly vytvořeny i její detailní geologické mapy, což amatérským geologům velmi usnadňuje práci. Manase začal vytvářet vlastní sbírku

mineralogických vzorků a jako prozatímní cíl si stanovil nasbírat jich padesát druhů. Jeden vzorek po druhém umísťoval do dřevěné krabičky, kterou si sám vyrobil pomocí pilky, a zhruba po půl roce, zrovna v den, kdy se mu narodil první syn, svou sbírku zkompletoval. Ihned poté si stanovil nový, ještě vyšší cíl, a to shromáždit sto druhů. Nasbírat tak velký počet vzorků po okolí ale nebylo jen tak, a proto využil novoročního volna i volna kolem svátku zemřelých a scestoval celou oblast Kantó a vyrazil až na vzdálené Kjúšú. Nerosty, které nedokázal najít sám, si sehnal od těžařských společností, a když jednoho dne uprostřed zimy, těsně předtím, než se mu narodil druhý syn, koupil od známého vytoužený železo-kamenný meteorit a umístil ho do posledního prázdného políčka v dřevěné krabici, byla jeho sbírka o sto mineralogických vzorcích dokončena.

## Příloha 2 (původní text)

### 石の来歴

奥泉光

あなたがたに言うておく、もしこの者らが沈黙するなら、石が叫ぶであろう。

『ルカによる福音書』——十九章四〇節

河原の石ひとつにも宇宙の全過程が刻印されている。後年真名瀬剛が岩石しゅうしゅう蒐集に打ち込むに至った最初のきっかけは、太平洋戦争中の昭和十九年師走半ば、フィリピンはレイテ島北部の山岳地帯、カリガラ湾を臨む熱帯雨林うがに穿たれた天然洞窟の中で、一人の男から聞いた話である。

限度を超えた栄養不良とアメーバ赤痢による消耗の果て、針金細工に渋紙を貼りつけた趣の顔面びんしょうにあって、そればかりが敏捷びんしょうに動く眼で真名瀬を眺めた男は、すっかり肉が削げ落ちや痩せごぼう牛蒡みみたいになった指に傍らの石を摘んでみせると、これは種別するなら緑色チャートという石であると講釈を述べ、いまわれわれがいる洞穴は古生代に堆積した岩床が隆起し海食を受け生じたもので、その後さらに新生あどない代第四紀に海水面が後退して森林の洞穴になったのである、したがって周囲の壁には海棲生物の化石がたくさん含まれているはずであり、このかけらにしても、子細に顕微鏡観察をするなら、放散虫等の生物化石が必ず見つかるのだと断言したあと、おおよそ次のような事柄を語った。

君は普段路傍の石に気をとめることなどないだろう。庭石や石材ならばまた話は別だろうが、およそ石や岩などは詰まらない、ただ意味もなく山河野原に散らばっているもので、邪魔にこそなれわざわざ手にとって眺めてみる価値などないと考えているのだろう。だがそれは違う。変哲のない石ころひとつにも地球という天体の歴史が克明に記されているのである。たとえば君は岩石がどうして出来るかを知っているか？ 岩石はマグマから生じる。赤熱のマグマが冷え固まって岩になる。岩は地表の風化作用で細かく砕かれる。それが石である。石はやがて砂になる。砂は土になる。岩や砂や土は今度は水に運ばれ、湖沼や海底に堆積し、

凝って再び岩になる。と岩はまた砕かれ石になり砂になり土になり、あるいは地下深く押し込められ熱と圧力が加われば、多種多様な岩石に生まれ変わって、さらには再びマグマに溶けて元に還っていきもする。鉱物の形は一瞬も静止することなく変化している。素材は絶えず循環している。永劫不動とみえる大陸にしても僅かずつ移動しているのは君も知っているだろう。つまり君が散歩の徒然に何気なく手にとる一個の石は、およそ五十億年前、後に太陽系と呼ばれるようになった場所で、虚空に浮遊するガスが凝固してこの惑星が生れたときからはじまったドラマの一断面であり、物質の運動を刹那の形態に閉じ込めた、いわば宇宙の歴史の凝縮物なのだ。

固い岩床に横たわって語り続ける男の話をも真名瀬が印象深く思い出したのは、それから随分時間が経ってから、カランバンの捕虜収容所で一年半過ごしたあと復員し、実家の疎開先に落ちついてからのことで、悪臭充満する穴蔵で聞いたときには内容とは全然別の事柄に気を奪われていた。

ひとつは蛆である。脂肪と肉がなくなると眼球が飛び出たようになるから、飢餓で痩せ細った人間の眼が無闇に巨しく光って見えるのは自然である。骸骨に目玉をくっつけば否が応でも際立って見える。ところが衰弱した人間の眼はたいてい固着しているものなのに、喋り続ける男の眸がやけに活発に動いているのが妙であると、不思議に思ってよくよく観察してみれば蛆であった。目玉の中で蛆が蠢いていた。蛆そのものは珍しくもない、皮膚の下を無数の蛆が這い廻る腐乱死体などは至る所でみかけたし、熱帯潰瘍にやられた彼自身の膝の傷にも膿にまみれてぞろぞろいたけれど、息をして話をする人の目玉にたかる蛆ははじめてだったから吃驚した。

だがなにより驚いたのは「君」の呼称である。十八年の正月に召集されて以来、山梨の歩兵連隊から南洋の戦地に至るまで、真名瀬が「君」と人に呼びかけられたのはそれが唯一はじめての機会、しかも相手は階級こそ上等兵ではあるものの、齢上の古年兵であったから、その人から出し抜けて君といわれて、君とはいったい誰のことかと不審に思い、それが他ならぬ己を指すのであると悟るやひどい狼狽に見舞われ、中空に落ちつかぬ視線を漂わせるばかりだったのを覚えている。

困惑したまま真名瀬は傍らに寝そべり眼をつむった。正気はどうに失っていたのだろう、上等兵は洞穴の暗がりに向かって喋り続け、その声はしばらく背中越しに耳に届いていた。戦場の眠りは必ず気絶に似た仕方で訪れたから、軀を横にしてなお人の話を聴けたはずがないにもかかわらず、言葉が頭に残ったのは不思議といえば不思議であったけれど、たとえば収容所で耳にした怪異の数々、暗い波間に十二単の女がいて、こちらに來いとしきりに手招いていたとか、鯨ほどもある半透明のクラゲみたいな生き物が、雲のう上に漂うのを戦闘機から目撃したといった話に較べるなら、記憶装置の奇妙な働きなどはたいして訝るには足らなかった。あるいは飛行機の唸り声や砲撃の炸裂音が絶えず響きわたる戦地で聞くには、あまりに場違いな言葉が強い印象を刻み込んだのだとも考えられ、いずれにせよ、遠く月日を隔てるにつれ戦時の記憶が加速度をつけて薄れてゆく一方で、洞穴の上等兵の語った言葉ばかりが鮮やかに甦るのは間違いなく、やがて自ら好んで石をいじるようになれば、言葉は明瞭な形をなして確固たる場所に根を下ろすようになった。

岩石蒐集をはじめた動機は何ですかと人から訊かれるたびに真名瀬は最後に武装を解かれるまで僅かな時間を過ごしたレイテの洞穴に思いを馳せ、しかし問いにはうまい言葉がみつからなくて、雄弁とは対極にあるその人柄にふさわしく、臉の奥に引っ込んだ小さな眼で慎ましく笑うことでいつも返答に代えた。

真名瀬の父親は神田で古書業を営み、華々しく言葉を飾る新聞報道とは裏腹に、戦局の秋風が誰の肌にも感じられ、本土空襲の噂が密かに囁かれはじめると、いち早く店を畳んで遠縁のある秩父に移り住んだ。疎開した当初は農家の土蔵を間借りして不自由に暮らしていたものの、まもなく貸主の家が絶えると、頼まれて母屋を敷地ごと買い取って一家を構えた。昭和二十一年の春に真名瀬が引き揚げてきたときには、父親はすでに持病の心臓で亡くなって、シラカシやクスの大木が鬱蒼と生い茂る屋敷には母親と二人の姉が残されていた。さっそく戦争前に働いていた上野の印刷屋に行ってみたところ、一带はいまだに焼野原、世話になった社長を探してみたが行方は知れず、仕方なく秩父に戻って、姉たちの庭の畑仕

事を手伝う傍ら、父親が店から運んで土蔵に仕舞い置いた書籍類をリヤカーに積んで行商をはじめた。

秩父などは小さな町だからたいした商売にはなるまいと思っていたところ、意外にも本はよく売れ、月に一度は担げるだけの書籍と野菜を抱えて東京に出、帰りにはぼちぼち出始めていた新刊雑誌の類を、父親の古い顔を使って仕入れた。まもなく人々の腹具合が落ちつくにつれて、紙に活字が書いてあれば何でも売れる時代がきた。戦前の岩波文庫などは飛ぶように捌け、戦時中鬼畜米英の掛け声に死蔵されていた英米文学関係の書物を蔵から出すや、吃驚するくらいの高値がついた。ことに父親が半ば道楽で蒐集していた黄金期の探偵小説は、噂を聞きつけた遠方のマニアからの問い合わせが殺到するほどで、手書きの蔵書リストを作って神保町の知り合いの本屋に置いて貰ったところ、これがあたって、邪魔なばかりで一銭にもならぬと母親を嘆かせていた書物の山は、みるみる減って現金に変わった。

元手を得た真名瀬は秩父の市街地に店を出した。狭い空間をさらに二つに割って、古本と新刊書をそれぞれに置いて、半年後には店舗を広げて貸本もはじめた。二人の姉は洋裁和裁の腕を活かして注文を取り、結構近所の評判になって忙しく、隣家の娘をアルバイトで雇うほどで、農家の広い土間はさながら縫製工場みたいな有り様となったから、一家が生活に困る心配は消えた。

石を集めだしたのはこの頃である。家は市街から外れた盆地西側の、山岳につながる丘陵地にあって、自転車で店まで通う真名瀬は、途中荒川に架かる橋で自転車を止め、河原で降りて一服つけ、武甲山をはじめ秩父の峨々たる山並みを眺めやるのが朝夕の日課で、盆地に特有の湿熱にはやくも肌がじっとり濡れたある夏の朝、靴を脱いで流れに足を漬けていると、水の中に燦めく鳶色の石に眼がとまった。あんまり光るので拾って子細に観察してみれば、生地に散った微細な粒が輝きの正体であるらしく、掌のなかの石は陽を受けていっそう眩く輝いている。

この日の仕事を終え、家に戻って風呂も食事もすませた夜刻、朝拾ったものを机に置いてみると、乾燥した石肌からはすっかり輝きが失せ、色のくすんだただの石ころにすぎなくて、少々がっかりはしたけれど、翌日にはまた二つ三つ拾っ



て持ち帰った。数日後、どこかに金魚鉢があったはずだと思い出し、水を張って石を沈めてみるとなかなか具合がよろしい。それからは色の綺麗なもの、模様の面白いもの、形の珍しいものと、毎日少しずつ集め、石の詰まった水槽が五つ六つ、居室にしていた土蔵の二階に並ぶ頃になって、たまたま店にあった書物に石を磨く方法が出ていた。動力で回転する円筒に砥石粉と水を混ぜて研磨すること、しかし河原の石はだいたい天然の研磨でつるつるしているから、仕上げのところだけやればいいのかろうと思って詳しく読んでみると、艶出しには酸化セリウムを使うべしと、聞きなれぬ化学物質の名前が書いてある。いきなりセリウムといわれてもあてがないので、試しに木工用のワニスを塗ってみたところ案外にうまくいく。金属の艶出し剤やらなにやら、雑貨屋を廻っていろいろな種類のニスを買集め、夜毎独り部屋にこもって石を加工するのがそれからの日課になり、いじっているうちには飾って眼に楽しむばかりでは飽き足らず、体系的蒐集への欲求が生れた。

まずは石の名前を知らねばならない。益富壽之助博士の『原色岩石図鑑』が出版されたのが昭和三十年であるから、当時は手頃な邦語の図鑑がなく、しかしそこは商売柄、子供向けの図書など集められるだけを集め、机に並べた石ころを眺め暮らしたものの、いっこうに<sup>らち</sup>埒が明かない。形は割れ方で雑多だろうが、無色透明でもあるまいし、色はどうしたって決め手になるだろうと思っていたら、意外にも同じ岩石種でも色合いはさまざまだったりする。カリウムや鉄やナトリウム、金属元素がほんの僅か結晶に混入しただけで色は違ってしまうものらしく、たとえば同じ花崗岩で白っぽいものもあれば、赤味を帯びたものもあり、明るいものもあれば暗いものもあるといった具合で、それでも結晶が大きい花崗岩はまだいいので、虫眼鏡ぐらいでは結晶の粒が見えぬとなればもうお手上げである。岩石を切って磨いた薄片を偏光顕微鏡で覗き、造岩鉱物の質を調べたところで岩石同定は最終的に完成するのであると、本の叙述は無情にも素っ気なくて、すっかり途方に暮れながら、それでも諦めずに手引き書にかじりつき、親譲りの眼と指を最大の武器に、塩酸をかけたり磁石で試したり、割ったり搔いたり嗅いだり舐めたりと、さんざん苦勞した甲斐あって、半年もする頃には基本的なものは手に取っただけで分かるようになり、土蔵の机一面に名札の付いた小石が並ぶようにな

った。しかも幸運なことに、店によく来る地元高校の地学教師とまもなく知り合いになって、専門家に訊くあてができ、彼の好意で長らく垂涎<sup>すいぜん</sup>の的であった五十種類の岩石標本セットを譲りうけるに至って、分類作業は飛躍的な進展をとげた。

そうなれば河原の石では物足りない。週に一度の休日には、地形図片手にハンマーを腰に、秩父連山の山々に分け入り、露頭から露頭へと駆け回った。曲がりなりにも専門的な野外採集が楽しくて、最初のうちはついあれもこれもと欲張ってしまい、準備したズックの袋が持ち上がらぬこともしばしばであったけれど、知識がつくにつれて狙いを持って山に入るようになり、ハンマーを振るう手さばきも鮮やかに、石理<sup>せきり</sup>に沿って的確な大きさの標本を採集できるようになった。

知ってみれば嬉しいことに、秩父は地質学のメッカともいべき所であった。古生、中生、新生、各時代の地層が見事に揃って、火成岩堆積岩はむろんのこと、長瀨の結晶片岩をはじめとする広域変成岩や接触変質岩も広く分布し、珍しい鉱石や化石なども豊富であったから、山裾近くに居を構える者にとってはさながら家の庭に宝の山を抱えているようなもので、しかも秩父は早くから専門家の手が入り、綿密な地質図が作成されていたのは、素人地質学者には至極便利だった。真名瀬は自家製の岩石標本の作成をはじめ、まずは五十種類を当面の目標に、自ら<sup>のこぎり</sup>鋸をひいて組み立てた木箱にひとつまたひとつと収めていき、ほぼ半年かけて、ちょうど長男が誕生した日にこれが出来上がると、間を置かず目標を百種に引き上げ、さすがに百ともなれば近所だけでは難しく、正月や盆の休みを使って関東一円から遠く九州にまで足を延ばし、自力で手に入らぬものは鉱山会社から譲りうけたりして、今度は次男が生れる直前の真冬の日、どうしても標本に加えたかった石鉄隕石を知り合いから買いとり、最後にひとつ空いていた木箱の区画に収めたところで、百種岩石標本は完成した。

## 修士論文要旨

本論文では現代日本文学の作家である奥泉光を取り上げている。1994年に出版された小説『石の来歴』に焦点をあて作品を分析するとともに、同作をチェコ語に翻訳する際の問題点および翻訳技法を論じることが本稿の主題である。本論文は全三章から構成されており、添付資料として作品導入部のチェコ語訳を原文の該当部分と併せて収録している。

第一章では奥泉光の人物像を紹介し、主要な作品を概観しながら奥泉の小説技法と作風を論じている。奥泉は創作に探偵小説の技法を取り入れ、引用やパロディー、文体模写など実験的な手法も用いながら、虚構と現実が交錯する物語世界を作り出している。本稿において筆者は、『神器』（2009年）をはじめとするいくつかの作品を「死と再生の物語」ととらえ、分析にはトリックスターとカーニバル理論を援用して論を進めた。

第二章では『石の来歴』を詳細に分析している。筆者はトリックスターとカーニバル理論に関連付けながら物語の中で登場人物が担う役割を明らかにし作品の主題を考察した。この作品では戦争や学生運動急進派など、極限状況における人間の決断と行動が描かれており、人間性の回復への希求と大勢順応主義への警告がメタフォリックに表現されていると分析した。

第三章では作品の導入部をチェコ語に翻訳するにあたり筆者が直面した問題を論じている。『石の来歴』は1994年に文藝春秋社から単行本が出版されたが、翻訳には2009年の講談社文芸文庫版を底本とした。筆者は翻訳の質を確保するため、多様な技法を駆使しながら翻訳を進め、翻訳困難な文章や細部の仕上げにはチェコ語話者の協力を仰いだ。翻訳上の様々な問題点や筆者の工夫を、語彙論、統語論および文体論の三つの観点から具体例を挙げて論じている。翻訳が困難だったのは専門用語よりもむしろ日本語の慣用表現であり、修飾語や修飾節を含む長文をチェコ語に訳す際に工夫が必要だったことなどが述べられている。

本論文において筆者は当初の目的を達成したと考える。本稿を通して少しでも多くの読者に奥泉光の作品の魅力を伝えることができたなら筆者にとって幸甚である。

## **Anotace**

Katedra asijských studií, Filozofická fakulta, Univerzita Palackého v Olomouci

**Název a autor práce:** Novela *Původ kamení* od Hikarua Okuizumiho – interpretace díla a překlad úvodní části do češtiny s komentářem; Bc. Yuji Nakaya

**Vedoucí diplomové práce:** Mgr. Sylva Martinásková

**Počet titulů použité literatury:** 42 (vč. online)

**Počet znaků:** 175 846

**Klíčová slova:** Hikaru Okuizumi, Iši no raireki, Původ kamení, literární překlad, komentovaný překlad, analýza, současná japonská literatura, interpretace, ekvivalence, karnevalovost, trickster

V diplomové práci je představena novela „Iši no raireki (*Původ kamení*)“ od soudobého japonského spisovatele Hikarua Okuizumiho. Obsahem práce jsou biografické informace o autorovi, popis hlavních témat jeho tvorby i jeho literárních postupů, český překlad úvodní části první kapitoly novely „Iši no raireki“ a interpretace této novely. Třetí kapitolu tvoří překladatelský komentář k přeložené části novely. Přístup k překladu a postup při řešení vybraných překladatelských otázek je demonstrován na příkladech a pokrývá lexikální, syntaktickou i stylistickou rovinu.

## Seznam literatury

### Primární literatura:

OKUIZUMI, Hikaru, 2009a: *Iši no raireki. Romanteki na kógun no kiroku* [Původ kamení. Záznamy z romantického pochodu]. Tokio: Kódanša bungei bunko (kapesní vydání), 2009. ISBN 978-4-06-290070-6.

### Sekundární literatura:

BAUER, Jaroslav, TVRZ, František, 1988. *Minerály*. Praha: Artia, 1988.

HRDLIČKA, Martin, 1992. Ekvivalence a adekvátnost v překladu. In *Translatologica Pragensia V*. Praha: Karolinum, 1992. s. 57–64.

JAMAGUČI, Masao, 1986. *Dóketeki sekai* [Svět šašků]. Čikuma šobó, 1986. ISBN 4-480-02035-7.

JAMAGUČI, Masao, 1990. *Warai to icudacu* [Humor a odchylka]. Čikuma šobó, 1990. ISBN 4-480-02386-0.

JAMAGUČI, Masao, 1992. *Šikake to šite no bunka* [Kultura jakožto mechanismus]. Kódanša, 1992. ISBN 4-06-158823-0.

KNITTLOVÁ, Dagmar, et al., 2010. *Překlad a překládání*. Olomouc: Univerzita Palackého Olomouc, 2010. ISBN 978-80-244-2428-6.

LEVÝ, Jiří, 2012. *Umění překladu*. Praha: Apostrof, 2012. ISBN 978-80-87561-15-7.

LOTKO, Edvard, 2003. *Slovník lingvistických termínů pro filology*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2003. ISBN 80-244-0720-5.

MANN, Thomas, 1975. *Kouzelný vrch*. Odeon, 1975. Přel. Jitka Fučíková, Berta a Pavel Levitovi.

NOVOTNÝ, Josef, 1993. *Causa Dohihara*. Plzeň: Laser, 1993. ISBN 80-85601-76-1.

OKUIZUMI, Hikaru, 1998. *Kjokó mamire* [Plno fikcí]. Tokio: Seidoša, 1998. ISBN 4-7917-5635-5.

OKUIZUMI, Hikaru, 1999. *The stones cry out*. Přel. James Westerhoven. Florida: Harcourt, 1999. ISBN 978-0-15-601183-9.

OKUIZUMI, Hikaru, ÓOKA, Akira. 1995. Šósecu ga ičiban omoširoi to iu koto wo hakkiri šučó šinakute wa ikenai [Je třeba jasně tvrdit, že romány jsou to nejzajímavější.] (dialog Hikarua Okuizumiho a Akiry Óoky). *Kaien*. 1995, roč. 14, č. 1, s. 144–160.

OKUIZUMI, Hikaru. 2009b. Nenpu [Životopisná data]. In *Iši no raireki. Romanteki na kógun no kiroku* [Původ kamení. Záznamy z romantického pochodu]. Tokio: Kódanša bungei bunko (kapesní vydání), 2009. s. 354–362. ISBN 978-4-06-290070-6.

OKUIZUMI, Hikaru. 2009c. Čoša kara dokuša e. Raireki no raireki [Vzkaz autora čtenáři. Původ původu]. In *Iši no raireki. Romanteki na kōgun no kiroku* [Původ kamení. Záznamy z romantického pochodu]. Tokio: Kōdanša bungei bunko (kapesní vydání), 2009. s. 333–337. ISBN 978-4-06-290070-6.

OKUIZUMI, Hikaru. 2009d. *Šinki* [Posvátný poklad]. Tokio: Šinčōša, 2009.

REISENAUER, Roman, et al., 1973. *Co je co (2). Příručka pro každý den*. Praha: nakl. ČTK, 1973.

VILIKOVSKÝ, Ján, 2002. *Překlad jako tvorba*. Praha: Ivo Železný, 2002. ISBN 80-237-3670-1.

### Internetové zdroje:

Český ekumenický překlad Bible. Lukáš 19. [online]. [cit. 2014-04-11]. Dostupný z WWW: <<http://www.bibleserver.com/text/CEP/Luk%C3%A1%C5%A119>>.

OKUIZUMI, Hikaru, IKEGAMI, Fujuki. 2012. *Šōsecu o kaku to iu koto kara šōsecu no omoširoša o miidašite ikitai*. [Chci objevovat zábavnost románu prostřednictvím jeho psaní.] (dialog Hikarua Okuizumiho a Fujukiho Ikegamiho) [online]. 2012. [cit. 2013-11-18]. Dostupný z WWW:

<<http://www.sakuranbo.co.jp/livres/sugao/2012/07/post-20.html>>.

OKUIZUMI, Hikaru. 2001. Novárisu no in'jó [Citace Novalise]. *Banárušugi Okuizumi Hikaru* [Banalismus Hikarua Okuizumiho] (webové stránky autora, poslední aktualizace k 15. 3. 2010) [online]. 2001. [cit. 2013-11-09]. Dostupný z WWW:

<[http://www.okuizumi.com/work\\_list/novalis.html](http://www.okuizumi.com/work_list/novalis.html)>.

ŠIMIZU, Honjú. 1996. Okuizumi Hikaru no „Banáru na genšó“ to Níče: Gendai no seišindžókjó ni cuite no ičikósaku [„Banální jev“ od Hikarua Okuizumiho a Nietzsche: Úvaha o současném psychickém rozpoložení]. *Ningen to šakai* [Člověk a společnost] [online]. 1996, roč.7. [cit. 2013-10-18]. s.183–195. Dostupný z WWW:

<<http://ci.nii.ac.jp/naid/110004672542>> ISSN: 13410946.

ČVUT Stavební fakulta, Katedra geotechniky. Textury a struktury hornin. *Webové kurzy základů geologie pro studenty Stavební fakulty ČVUT v Praze*. [online]. [cit. 2014-03-21]. Dostupný z WWW:

<<http://departments.fsv.cvut.cz/k135/wwwold/webkurzy/petro/textury.html>>.

### Slovníky:

*Daidžirin* [online]. Ed. Akira Macumura 3. vyd. Sanseidó. Dostupný z WWW:

<<http://kotobank.jp/dictionary/daijirin/>>.

*Daidžisen (dedžitaru daidžisen)* [online]. Ed. Akihiko Ikegami; Hiroši Kaneda; Kazuo Sugisaki et al. Šógakukan. Dostupný z WWW:

<<http://kotobank.jp/dictionary/daijisen/>>.

*Džíniasu eiwadžiten* [v: elektronický slovník CASIO Ex-word XD-M600. Casio computer co., ltd. Tokyo]. Ed. Tomošiči, Koniši; Kósei, Minamide et al. 3.vyd. Taišúkan-šoten, 2001-2004.

*Džíniasu waeidžiten* [v: elektronický slovník CASIO Ex-word XD-M600. Casio computer co., ltd. Tokyo]. Ed. Tomošiči, Koniši; Kósei, Minamide et al. 2.vyd. Taišúkan-šoten, 2003-2004.

*Encyklopedický slovník geologických věd A-M (1.svazek)*, 1983 (ESGV1). Praha: Academia, 1983.

*Encyklopedický slovník geologických věd N-Ž (2. svazek)*, 1983 (ESGV2). Praha: Academia, 1983.

FILIPEC, Josef; DANEŠ, František; MEJSTRŮK, Vladimír et al. 2003. *Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost*. 3.vyd. Praha: Academia, 2003. ISBN 80-200-1080-7.

HAIŠ, Karel; HODEK, Břetislav. *Velký anglicko-český slovník I. A-M*. 3.vyd. Praha: LEDA, 2003. ISBN 80-7335-022-X.

HAIŠ, Karel; HODEK, Břetislav. *Velký anglicko-český slovník II. N-Z*. 3.vyd. Praha: LEDA, 2003. ISBN 80-7335-022-X.

HAVRÁNEK, Bohuslav et al. *Slovník spisovného jazyka českého: I-VIII*. Praha: Academia 1989. 2. vyd.

*Kandžigen* [v: elektronický slovník CASIO Ex-word XD-M600. Casio computer co., ltd. Tokyo]. Gakken, 2001.

*Kódžien. Gjakuhiki kódžien* [v: elektronický slovník CASIO Ex-word XD-M600. Casio computer co., ltd. Tokyo]. 5.vyd. Iwanami-šoten, 2002.

*Kokugo kanjóku džiten* [Slovník japonské frazeologie]. Ed. Daidži Širaiši. 29.vyd. Tokio: Tókjó-dó-šuppan, 1995. ISBN 4-490-10050-7.

LABUŠ, David; YAMADA, Harumi. *Příručka japonských sloves*. 1.vyd. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2008. ISBN 978-80-246-1557-8.

*Nihon kokugo daidžiten*. 1.–14. svazek. 2.vyd. Tokio: Šógakukan, 2001–2002. ISBN 409521001X (1.svazek).

PALA, Karel, VŠIANSKÝ, Jan, 2000. *Slovník českých synonym*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000. ISBN 80-7106-450-5.

*Pravidla českého pravopisu.* Olomouc: Fin Publishing, 2002.

*Weblio džišo.* Weblio. [online]. Dostupný z WWW: <<http://www.weblio.jp/>>.