UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra asijských studií

MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Překlad povídky „Doboku keikaku“ autorky Tawady Jóko s doprovodnou analýzou

The translation of the short story "Doboku keikaku" by Tawada Yōko and its analysis

OLOMOUC 2016 Bc. Monika Dytrtová

vedoucí diplomové práce: Mgr. Sylva Martinásková, Ph.D.

Kopie zadání diplomové práce

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta
Akademický rok: 2012/2013

Studijní program: Filologie
Forma: Prezenční
Obor/komb.: Japonská filologie (JAPFN)

Podklad pro zadání DIPLOMOVÉ práce studenta

PŘEDKLÁDÁ:	ADRESA	OSOBNÍ ČÍSLO
DYTRTOVÁ Monika	T.G.Masaryka 664, Choceň	F120279

TÉMA ČESKY:

Překlad povídky Tawady Jóko "Doboku keikaku" s doprovodnou analýzou

TÉMA ANGLICKY:

The translation of the short story by Tawada Joko "Doboku keikaku" and its analysis

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. Sylva Martinásková, Ph.D. - ASJ

ZÁSADY PRO VYPRACOVÁNÍ:

Ve své práci se budu věnovat komentáři k českému překladu povídky "Doboku keikaku" současné japonské spisovatelky Tawady Jóko. Zaměřit bych se chtěla především na následující problémy: 1. charakterizace autorčina stylu a možnosti jeho převedení do češtiny; 2. odlišnosti japonštiny a češtiny na různých jazykových rovinách (zejména lexikologie, morfologie, syntax), přičemž pozornost bude věnována především snaze překladatele o co největší výslednou stylovou, funkční a estetickou ekvivalenci originálního a výstupního textu; 3. překlad s ohledem na naratologickou stránku díla (zejména kategorie vypravěče, času a promluv).

SEZNAM DOPORUČENÉ LITERATURY:

PRIMÁRNÍ LITERATURA
- TAWADA, Jóko: Umi ni otošita namae, Šinčóša, Tokio 2007
SEKUNDÁRNÍ LITERATURA
- KNITTLOVÁ, Dagmar: Teorie překladu, Vydavatelství Univerzity Palackého, Olomouc 1995
- LEVÝ, Jiří: Umění překladu, Apostrof, Praha 2012
- HRDLIČKA, Milan: Literární překlad a komunikace, ISV nakladatelství, Praha 2003
- KUFNEROVÁ, Zlata: Překládání a čeština, H&H, Jinočany 1994
- WINKELHÖFEROVÁ, Vlasta: Slovník japonské literatury, Nakladatelství Libri, Praha 2008

Podpis studenta: ..... **Datum:** .....

Podpis vedoucího práce: ..... **Datum:** .....

(c) IS/STAG , Portál - Podklad kvalifikační práce , F120279 , 19.06.2016 22:24

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

V Olomouci dne .....

Anotace

Jméno autora:	Bc. Monika Dytrtová
Název fakulty – katedry:	Filozofická fakulta – Katedra asijských studií
Název práce:	Překlad povídky „Doboku keikaku“ autorky Tawady Jóko s doprovodnou analýzou
Vedoucí bakalářské práce:	Mgr. Sylva Martinásková, Ph.D.
Počet stran:	109
Počet znaků s mezerami:	149527
Počet titulů použitých pramenů a literatury:	28
Počet příloh:	3
Klíčová slova:	překlad, analýza, japonská literatura, Tawada Jóko, Doboku keikaku, Plán výstavby

Obsahem magisterské diplomové práce je komentář překladu povídky „Plán výstavby“ (v originále „Doboku keikaku“) japonské autorky Tawady Jóko do češtiny. Práce je rozdělena do pěti kapitol. V první kapitole se autorka věnuje životopisným údajům o spisovatelce Tawadě Jóko a stručně charakterizuje její tvorbu. V druhé kapitole jsou představena teoretická východiska přístupu k překladu, která se opírají o obecné poznatky překladatelské teorie i o názory samotné Tawady Jóko. V třetí kapitole je shrnut obsah překládané povídky a dále je zde věnován prostor její stručné charakterizaci. Čtvrtá a pátá kapitola představují stěžejní část práce, neboť je tvoří samotná analýza postupů při překladu použitých. Čtvrtá kapitola je konkrétně zaměřena na lexikální stránku díla (taktiku personifikace v povídce použité, překlad onomatopoií a vlastních jmen), objektem páté kapitoly je formální stránka díla (problematika pasiva, slovosledu, zdvořilostních stylů, překladu mluvnické osoby z naratologického hlediska a specifik syntaxe). V příloze je uveden originální text povídky i text českého překladu, dále seznam konkrétních překladatelských řešení v textu použitých onomatopoií.

Poděkování

Na tomto místě bych chtěla upřímně poděkovat vedoucí své práce Mgr. Sylvě Martináskové, Ph.D., za hodnotné postřehy, kontrolu a zejména za obrovskou podporu, ochotu, pochopení a vstřícnost.

Obsah

Anotace 4
Ediční poznámka 7
Úvod 8
1 Tawada Jóko – informace o životě a díle 10
2 Teoretická východiska přístupu k překladu 17
2.1 Obecný teoretický úvod 17
2.2 Názor Tawady na problematiku překladu 20
2.3 Zvolená taktika překladu 22
3 Obsah překládaného textu a jeho charakterizace 24
4 Lexikální rovina textu 28
4.1 Taktika personifikace 28
4.2 Onomatopoie 38
4.2.1 Teoretický úvod k překladu onomatopoií 38
4.2.2 Příklady překladatelských řešení onomatopoií 41
4.3 Vlastní jména 53
5 Formální stránka textu 58
Závěr 73
Summary 76
Seznam použité literatury 77
Seznam příloh 81
Příloha č. 1: Překlad povídky „Doboku keikaku“ 82
Příloha č. 2: Originální text „Doboku keikaku“ 92
Příloha č. 3: Seznam v povídce použitých onomatopoií včetně překladu 103

Ediční poznámka

Ve své práci užívám při přepisu japonských slov a jmen české transkripce s výjimkou jejich užití v textu, který je napsán v jiném jazyce než japonštině nebo češtině (včetně použité literatury v těchto jazycích), kde je použita původní anglická transkripce. V rámci textu práce zachovávám japonský způsob psaní jmen japonského původu (tj. na prvním místě uvádím příjmení a na druhém jméno osobní); při psaní jmen jiného než japonského původu je pořádek jmen běžný. Dále i v rámci textu překladu používám s ohledem na českého čtenáře pořadí jmen běžné v Evropě, tj. nejprve osobní jméno, následně příjmení. Konkrétní příklady z překládaného textu jsou uváděny v původním zápise ve znacích a český překlad je uveden v kurzívě a uvozovkách. Přepis japonských slov je v textu uveden kurzívou, jejich český překlad je pro změnu uváděn v uvozovkách. V rámci textu jsou jednotlivá díla zapsána kurzívou, části děl (např. povídky) jsou zapsána do uvozovek. U názvů cizích děl je uveden český název a v závorce název díla v originálním jazyce, v případě japonštiny ještě v české transkripci. Pokud není uvedeno jinak, jsou názvy děl a citace českým překladem autorky této práce.

Úvod

V této práci se zabývám překladem povídky „Doboku keikaku“ od japonské autorky Tawady Jóko. Povídka vyšla spolu s dalšími třemi texty v roce 2006 v rámci sbírky povídek *Jméno upuštěné do moře* (海に落とした名前, *Umi ni otošita namae*).[1] Text překladu a originálu jsou přiloženy v přílohách této práce.

Tawada Jóko se řadí mezi méně známé soudobé japonské autory. Její dílo se vyznačuje řadou specifik (např. bilingvnost, absurdní prvky, experimenty se zvukem či jazykem), ale přestože je Tawada autorkou kritikou velmi oceňovanou, v České republice není příliš známá. Avšak tato skutečnost není specificky českou otázkou, neboť tuto spisovatelku neznala ani většina Japonců, se kterými jsem o ní hovořila. Důvodem, proč tuto unikátní spisovatelku široká veřejnost nezná, může být vícero – jedná se o současnou autorku, jejíž kvality zatím neprověřila historie a jejíž díla mají specifický, experimentátorský a místy čtenářsky náročný charakter. Avšak to, že její díla nespadají do kategorie masové literatury, ale jsou něčím výjimečná, bylo spolu s cílem tuto autorku dostat více do podvědomí hlavními podněty, proč jsem se rozhodla právě pro překlad jejího textu.

Formálně je práce rozdělena do pěti kapitol. Obsahem první kapitoly budou životopisné informace o autorce a stručná charakterizace jejího díla. Při překládání textu jakéhokoli autora je totiž důležité, aby si o něm a jeho literárním stylu překladatel zjistil stěžejní informace, na jejichž základě bude schopen jeho dílo pochopit, interpretovat a adekvátně převést.

Ve druhé kapitole budu popisovat základní teoretické přístupy k překladu, na jejichž základě jsem při překládání postupovala. Prostor bude věnován zejména funkčně ekvivalentnímu přístupu k překladu, který se opírá o všechny textové roviny, a dále úkolům a roli postavy překladatele. Součástí této kapitoly budou i názory samotné Tawady na problematiku překladu, neboť překlad tvoří důležité téma jejích prací.

Třetí kapitola bude obsahovat převyprávění děje překládané povídky „Doboku keikaku“ a její stručnou charakterizaci. Pozornost bude zaměřena zejména na jistou tematickou heterogennost a nenávaznost, která je pro text typická. Tato kapitola má

[1] TAWADA, Jóko. Doboku keikaku. In *Umi ni otošita namae*. Tókjó: Šinčóša, 2006, s. 83–100.

pomoci čtenáři se zorientovat v dalším textu, který se bude skládat z praktického pojednání o postupech a řešeních aplikovaných při samotném překladu.

Konkrétními překladatelskými řešeními se budu zabývat ve dvou posledních kapitolách. Ve čtvrté kapitole budou zohledněny lexikální aspekty povídky a budou analyzovány její z hlediska lexikálního významu problematické části. Konkrétně zde bude popsána taktika personifikace zvířecích postav, která byla v rámci díla rozpoznána, a postup, který byl při snaze o její zachování zvolen. Dalšími problematickými jevy, jež budou v rámci této kapitoly řešeny, bude překlad onomatopoií jako specifického slovního druhu a překlad, respektive převod vlastních jmen.

Poslední, pátá kapitola se bude týkat překladu z hlediska formální stránky textu. Formální stránka bývá někdy při překladu upozaděna ve prospěch lexikálních významů, čehož jsem se v rámci vlastního překladu snažila vyvarovat. Kategoriemi, které budou v rámci této kapitoly rozebírány, bude pasivum, slovosled, zdvořilost, slovesná kategorie osoby a syntaktická specifika originálního textu.

Cílem práce je vysvětlit, jak jsem na základě jednotného teoretického přístupu, informací o autorce a jejím stylu a interpretace originálního textu povídky při překladu postupovala, a obhájit vybraná překladatelská řešení. Sekundárním, byť těžko dosažitelným cílem je pomocí překladu Tawadina kratšího uceleného text přispět k lepší percepci jejího díla.

1 Tawada Jóko – informace o životě a díle

Tawada Jóko (多和田葉子, nar. 1960) je považována za jednu z nejvýraznějších a nejvšestrannějších současných japonských autorek, o čemž svědčí i fakt, že je spisovatelkou čtenou nejen v Japonsku, ale i v zahraničí. Kromě originality jejích textů tomu napomáhá i skutečnost, že své knihy nepíše pouze japonsky, ale také německy, nadto je řada jejích prací překládána nejen do celosvětově užívané angličtiny, ale i do dalších jazyků. Jedním z důvodů, proč u množství svých prací upřednostnila němčinu před svým rodným jazykem, je fakt, že ačkoli se tato nadaná autorka narodila v Tokiu, již od roku 1982, tj. od svých 22 let, žije trvale v Německu (nejprve v Hamburku, od roku 2006 pak v Berlíně).[2]

O literaturu se tato spisovatelka zajímala již od mládí a svou pozornost zaměřovala nejen na první praktické pokusy o vlastní tvorbu, ale i na teoretické studium literatury. Ještě za života v Japonsku byl na tokijské Univerzitě Waseda (1978–82) v ohnisku jejího zájmu obor ruská literatura, přičemž ve své diplomové práci psala o novodobé ruské spisovatelce Belle Achmadulině.[3] Studium cizí literatury nejspíš hrálo v Tawadině uměleckém životě důležitou iniciační roli, neboť ji pro vlastní díla inspirovaly právě překlady cizích děl: *„Za svých studentských let jsem o japonskou literaturu vůbec nejevila zájem a čítávala jsem pouze literaturu překladovou a na jejím základě jsem si vybudovala svůj vlastní literární styl.“*[4] Domácí literaturu začala aktivně číst až po příchodu do Německa.[5]

Původně pak chtěla Tawada ve svých studiích pokračovat v tehdejším Sovětském svazu nebo v Polsku, ale nakonec se rozhodla pro Německo.[6] K tomu, aby se do této západoevropské země natrvalo přestěhovala, a to prakticky ihned po ukončení studií v Japonsku,[7] ji vedla touha *„zažít nějaký evropský jazyk v jeho každodennosti.“*[8] Problémem nebyla ani jazyková bariéra, neboť němčinu se jako druhý cizí jazyk učila již na střední škole, v prohlubování svých znalostí tohoto jazyka pokračovala i na

[2] LEVORA. Tawada, Jóko [online].
[3] Japanese/Nihongo. *Yoko Tawada* [online].
[4] Cit. in: Dai nikkai Waseda daigaku Cubouči Šójó taišó. *Waseda víkurí* [online].
[5] Dai nikkai Waseda daigaku Cubouči Šójó taišó. *Waseda víkurí* [online].
[6] GRIEHL, Viola (ed.). *Profile – Persönlichkeiten der Universität Hamburg*. Hamburg: Der Präsident der Universität Hamburg, 2013, s. 46.
[7] Japanese/Nihongo. *Yoko Tawada* [online].
[8] GRIEHL. *Profile – Persönlichkeiten der Universität Hamburg*, s. 46.

univerzitě[9] a již během studií Německo dokonce i jednou navštívila (1979).[10] Studovat zde nezačala hned, ale nejprve do roku 1987 pracovala a zároveň dělala výzkum v jedné knižní distribuční společnosti.[11] Až poté se vrátila ke studiu, tentokrát moderní německé literatury na Univerzitě Hamburk (1987–1992),[12] a zároveň si přivydělávala nejen psaním knih, ale i tlumočením či domácím doučováním.[13] Svá germanistická studia zakončila disertační prací s názvem *Hračky a magie jazyka v evropské literatuře* (*Spielzeug und Sprachmagie in der europäischen Literatur*) a doktorátem, jejž obdržela na univerzitě ve švýcarském Curychu v roce 1998. V roce 2011 se pak stala první hostující profesorkou mezikulturní poetiky na Univerzitě Hamburk.[14]

Z hlediska praxe může být Tawada považována za poměrně plodnou autorku, která do doby dokončení této práce vydala 25 knih v Japonsku a 21 v Německu,[15] kde od začátku své kariéry úzce spolupracuje s nakladatelstvím Konkursbuch Verlag.[16] Dosti široké je rovněž i pole jejího zájmu – lze v něm nalézt poezii, prózu, eseje, dramata, nebo dokonce i libreta.[17] Nadto jsou jednotlivá její díla z hlediska žánru těžko uchopitelná, neboť v nich dochází k jejich prolínání,[18] či se můžeme setkat i se tím, že se žánr konkrétního díla změní v souvislosti s překladem.[19]

Tawadinými prvními autorskými počiny byly ve 12 letech povídky, které šířila v kopiích. V případě prvního literárního pokusu se jednalo o dobrodružný dětský příběh o cestování napříč fantastickými zeměmi, další příběhy pojednávaly o každodenních zážitcích mladých lidí, ve škole i mimo ni.[20] Již v její rané tvorbě se tedy objevila témata, která se pro ni později stala typickými. Časopisecky začala roku 1985 uveřejňovat až své básně[21] a první oficiální knižně vydané dílo vzniklo až v roce 1987.

---

[9] Japanese/Nihongo. *Yoko Tawada* [online].
[10] GUTJAHR, Ortrud. Hamburger Gastprofessur für Interkulturelle Poetik: Yoko Tawada [online].
[11] Japanese/Nihongo. *Yoko Tawada* [online].
[12] GRIEHL. *Profile – Persönlichkeiten der Universität Hamburg*, s. 46.
[13] LEVORA. Tawada, Jóko [online].
[14] GRIEHL. *Profile – Persönlichkeiten der Universität Hamburg*, s. 46.
[15] Bio- Bibliographie. *Yoko Tawada* [online].
[16] PÖRTNER. Yoko Tawada: Wo Europa anfängt [online].
[17] Bio- Bibliographie. *Yoko Tawada* [online].
[18] Např. v díle *Überseezungen* se prolíná esej, autobiografie, cestopis a povídka. KRAENZLE, Christina. Traveling without Moving: Physical and Linguistic Mobility in Yoko Tawada's *Überseezungen*. *Transit*. Berkeley: University of California, Departement of German, 2006, sv. 2, č. 1.
[19] MACUNAGA, Miho. Tawada Jóko no bungaku ni okeru šinka suru "hon'jaku". *Waseda daigaku daigakuin bungaku kenkjúka kijó. Dai 2 bunsacu, eibungaku, furansu bungaku, doicu bungaku, rošija bungaku, čúbungaku*. Tókjó: Waseda daigaku daigakuin bungaku kenkjúka, 2002, č. 48, s. 79.
[20] PÖRTNER. Yoko Tawada: Wo Europa anfängt [online].
[21] PASEKOVÁ, Hana. *Proměny Tawady Yōko. Japonská spisovatelka v Evropě*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2008, s. 17.

Nese název *Jen tam, kde jsi ty, nic není* (あなたのいるところだけ何もない; *Anata no iru tokoro dake nanimo nai / Nur da wo du bist da ist nichts*) a jedná se o dvoujazyčnou, německo-japonsky psanou básnickou sbírku doplněnou o prozaické texty.[22] Prvním v Japonsku samostatně vydaným dílem se stala až sbírka povídek *Vztahy tří lidí* (三人関係; *Sannin kankei*) z roku 1991.[23]

Výše zmíněná dvojjazyčnost je příznačná i pro řadu dalších Tawadiných děl a dále, jak již bylo zmíněno, publikuje tato autorka i v obou jazycích odděleně. Z hlediska toho, jaký jazyk si v konkrétním díle zvolila, lze její tvorbu rozdělit do tří období. Do roku 1988 tvořila pouze v japonštině a tyto její práce byly následně publikovány až v němčině, do které je překládal Peter Pörtner. Později (zejména v první polovině 90. let) začala už svá díla psát primárně přímo v němčině, zvlášť přitom nadále tvořila i v japonštině, přičemž některá z těchto děl opět nechávala překládat do němčiny. V druhé polovině 90. let bylo pro její tvorbu typické, že práci sepsala v němčině a sama ji pak přeložila do japonštiny. Opačný proces, tedy překlad z japonštiny do němčiny, je spíše řídký,[24] což sama autorka vysvětluje následovně:

> *„Když překládám z němčiny do japonštiny, přijdu tím na spoustu japonských vět, které bych jinak nikdy nenapsala. To je vtipné a můžu v sobě objevovat nové možnosti. Obráceně to pro mě nemá moc význam, nezajímá mě to. Z japonštiny do němčiny je to velmi dlouhá cesta, která ode mě vyžaduje spíše píli japanoložky nežli kreativitu a radost z experimentování. To je namáhavé.“*[25]

V současnosti Tawada většinou tvoří každé dílo v jednom vybraném jazyce, ale najdou se i výjimky.[26] Kvůli této dvoujazyčná taktice je proto někdy komplikované

[22] WINKELHÖFEROVÁ, Vlasta. *Slovník japonské literatury*. Praha: Libri, 2008, s. 279.
[23] Intabjú: "Kafuka kaikoku". *Berurin ničidoku sentá kóhóši* [online], s. 3.
[24] Např. divadelní hra Sancho Panza (サンチョ・パンザ; Sančo Panza/ Sancho Pansa, 2013). MACUNAGA. Tawada Jóko no bungaku ni okeru šinka suru "hon'jaku", s. 78.
[25] Cit. in: PÖRTNER. Yoko Tawada: Wo Europa anfängt [online].
[26] Z originálu v němčině Tawada do japonštiny přeložila např. díla *Opium pro Ovidia* (*Opium für Ovid*, 2000 / 変身のためのオピウム; *Henšin no tame no opiamu*, 2001), *Putující nahé oči* (*Das nackte Auge*, 2004 / 旅をする裸の目; *Tabi o suru hadaka no me*, 2005) nebo *Švagr v Bordeaux* (*Schwager in Bordeaux*, 2008/ ボルドーの義兄; *Borudó no gikei*, 2009). Je zajímavé, že taktika překladu u všech těchto tří děl byla odlišná. V prvním případě psala autorka původní německou verzi bez ohledu na japonštinu, proto byl pro ni následný překlad složitý. Druhou knihu psala v obou jazycích paralelně, proto si texty v některých pasážích neodpovídaly a v konečném důsledku byly obě knihy vlastně překlady. Poslední zmíněné dílo pak již bylo psáno s ohledem na možný překlad do japonštiny. TAN. Im Meer der Mehrsprachigkeit [online].

rozpoznat, kterým jazykem bylo dílo původně napsáno.[27] Na druhou stranu bývá Tawada za tento svůj originální bilingvní styl oceňována jako *„japonsko-německá bilingvní spisovatelka, jaká nemá v rámci dějin japonské literatury obdoby.“*[28]

Mezi další její úspěšné práce patří japonské prózy *V případě čaje ze sedmikrásek* (ヒナギクのお茶の場合; *Hinagiku no oča no baai*, 2000), *Jméno upuštěné do moře* (海に落とした名前; *Umi ni otošita namae*, 2006)[29] nebo sbírka básní *Liščí měsíc* (きつね月; *Kicunecuki*, 1998). Jako zástupce esejistické tvorby pak může být jmenována kniha esejů *Exofonie* (エクスフォニー; *Ekusufoní*, 2003) a z rejstříku dramatické činnosti lze zmínit např. hru *Kafka kaikoku*[30] (2013). Při inscenaci svých divadelních děl Tawada od roku 1997 úzce spolupracuje s berlínským moderním divadlem Lasenkan.[31] Její německy psané dílo reprezentují dále např. smíšená kniha prózy a básní *Kde začíná Evropa* (*Wo Europa anfängt*, 1991), novela *Host* (*Ein Gast*, 1993) či sbírka povídek *Sépie na cestách* (*Tintenfisch auf Reisen*, 1994). Nakonec bych ráda zmínila také český překlad její povídky „Daň z chlupů“ („Haarsteueur“),[32] který vyšel pouze časopisecky, a byť je tvorba této spisovatelky rozsáhlá a v rámci literárního světa považovaná za velmi originální a nekonvenční, jedná se o zatím spíše ojedinělý překlad jejího díla do češtiny, nadto překlad díla miniaturistického rozsahu.

Mezi časté rysy výše představené Tawadiny tvorby patří prolínání reality a snu, očekávaného a uskutečněného a mnohdy její motivy zacházejí až na hranici absurdity. Návaznost motivů a dějů nepodléhá obecné logice, ale řídí se vlastními pravidly, např. volnými asociacemi, kdy si autorka se slovy pohrává, čímž se navyšuje jejich estetická hodnota, zvyšuje se nejednoznačnost a zesiluje se také filozofický aspekt díla. Proto řada otázek, které jsou v jejích dílech položeny, zůstává jakoby bez odpovědí či její prózy nejsou ohraničeny zřetelným začátkem a koncem.[33] V jejích textech lze také vypozorovat jistou „těkavost, pomíjivost“ (německy *flüchtig*) a sama autorka říká, že je pro ni *„důležité, aby u každé věty či každého slova měla pocit, že jeho obraz nebo*

[27] TAN. Im Meer der Mehrsprachigkeit [online].
[28] Dai nikkai Waseda daigaku Cubouči Šójó taišó. *Waseda víkurí* [online].
[29] V tomto díle vyšla povídka „Doboku keikaku“, která byla v rámci této práce přeložena.
[30] Hra, přestože v jejím názvu je použito japonského slova 開国(*kaikoku*, „otevření země světu“), je napsána v němčině a japonský termín se v jejím názvu nepřekládá. Z toho důvodu není ani zde její titul do češtiny přeložen.
[31] Intabjú: "Kafuka kaikoku". *Berurin ničidoku sentá kóhóši* [online], s. 3.
[32] TAWADA, Jóko. Daň z chlupů. Překlad Radovan Charvát. *Labyrint revue: Časopis pro kulturu*. Praha: Labyrint – Via Vestra, 2001, č. 9-10, str. 81.
[33] LEVORA. Tawada, Jóko [online].

myšlenka vzniká v daném momentě."[34] Naopak nemá ráda styl psaní, kdy je příběh prostě jen převyprávěn a myšlenková linie je od začátku do konce pevně daná, který je dobře zapamatovatelný, ale postrádá živost.[35]

Jako primární témata jejích knih lze identifikovat cestování a překlad,[36] a tím pádem i jazyk samotný. Tawada bývá charakterizována jako spisovatelka poklidně cestující napříč světy a kulturami a její literatura je často označována jako nadnárodní. Sama však tvrdí, že se nepovažuje za autorku, která svou bilingvností překračuje hranice. Dle jejího názoru je totiž každý jazyk součástí kultury dané země a dále jej chápe jako prostředek k vyjádření našich myšlenek, jako něco, v čem se skrývá naše identita. Pokud tedy píše, vyjadřuje pouze své subjektivní myšlenky prostřednictvím jazyka, který si zvolí a který je vždy spojen s jednou ohraničenou kulturou. Dodává však, že je mylné se na tomto základě domnívat, že by člověk nemohl textům psaným jiným jazykem, než je jeho mateřština, porozumět.[37] Takovéto vyjádření našich emocí totiž není dokonale autentické prostřednictvím žádného jazyka, ani toho mateřského. Vždy je zde totiž mezera mezi naší percepcí a jazykem a právě tu chce Tawada ve svých dílech osvětlovat.

Dále chápe jazyky jako místa a překlady, tj. přepínání mezi nimi, jako cestování. S výše zmíněným motivem cestování tedy Tawada nepracuje pouze v běžném smyslu slova, ve kterém je chápáno jako změna geografické polohy a ve kterém se v její tvorbě objevuje v různých formách (migrace, turismus či koloniální expanze), ale pojímá ho i lingvisticky. Ve svých dílech se následně zabývá otázkami, zda je nutné si vybrat jednu jedinou identitu, jeden jazyk, nebo zda můžeme mezi místy, jazyky a identitami cestovat, a jak se tyto změny kulturního a jazykového prostředí na lidech mohou promítnout.[38] Souvisejícím tématem je i proměna, ať už právě na úrovni jazyka, nebo prostřednictvím metamorfózy jedné formy existence v jinou.[39]

Zdrojem Tawadiny inspirace je často např. lidová literatura, dále pak bývá literární kritikou pro společné rysy tvorby porovnávána s autory jihoamerického

[34] PÖRTNER. Yoko Tawada: Wo Europa anfängt [online].
[35] PÖRTNER. Yoko Tawada: Wo Europa anfängt [online].
[36] KRAENZLE. Traveling without Moving: Physical and Linguistic Mobility in Yoko Tawada's *Überseezungen*.
[37] TAN. Im Meer der Mehrsprachigkeit [online].
[38] KRAENZLE. Traveling without Moving: Physical and Linguistic Mobility in Yoko Tawada's *Überseezungen*.
[39] TAN. Im Meer der Mehrsprachigkeit [online].

magického realismu[40] či s autorem pražské německé literatury Franzem Kafkou, a to konkrétně ve spojitosti s paranoidní poetikou jeho textů.[41] Její literatura vychází i z každodennosti, kterou ovšem dává čtenářům nahlížet z neobvyklých pohledů.[42]

Na Tawadinu uměleckou tvorbu jako takovou se váže také další její činnost, a to přednášková vystoupení spojená s autorským čtením jejích textů (od roku 1987 podnikla po různých světových zemích přes 900 takovýchto čtení,[43] kromě Německa a Japonska např. v USA, Lucembursku, Švýcarsku, Velké Británii, Polsku, Švédsku, Bělorusku, Rakousku aj.[44]). Zajímavostí je, že ukázky ze svých děl nepředčítá pouze v jazycích jí známých (kromě němčiny a rodné japonštiny mluví plynně rusky a anglicky),[45] ale dokonce je ochotná je číst i v jazycích, které neovládá, např. v češtině.[46] Tato výjimečnost je nejspíš spojená s faktem, že se Tawada zajímá nejen o psané slovo, ale i o propojení slova a hudby či *„zvukové podobnosti a odlišnosti různých jazyků“*.[47] Z tohoto hlediska je jistě zajímavé si poslechnout, jak zní tentýž text převedený do jiného jazyka, přestože slovům jako takovým posluchač nerozumí. Tawada navíc tvrdí, že právě i jazyk, který posluchač neovládá, mu říká něco sám o sobě už jen tím, jak zní.[48]

Za své umění byla Tawada oceněna velkým počtem literárních cen a stipendií – celkové číslo udělených ocenění čítá téměř třicet položek. Úplně první cena jí byla udělena v roce 1989 v Německu, když získala Cenu za literaturu města Hamburk (Förderpreis für Literatur der Freien und Hansestadt Hamburg), udělovanou autorům tvořícím v Hamburku a jeho okolí. Kromě této ceny získala Tawada i další německá ocenění, např. Cenu Adalberta von Chamissa (Adelbert-von-Chamisso-Preis, 1996),

[40] Směr vyskytující se nejen literatuře, ale i v jiných druzích umění, jehož hlavním rysem je existence nadpřirozených, magických prvků v rámci jinak reálného světa. Tyto prvky nejsou nijak vysvětlovány, neboť jsou pojímány jako jeho přirozená součást. V druhé polovině 20. století byl tento směr velmi populární mezi latinskoamerickými autory, jako hlavní představitel bývá jmenován Gabriela García Márquez.
[41] LEVORA. Tawada, Jóko [online].
[42] Einladung zur Auftaktveranstaltung mit Yoko Tawada. In: *Universität Hamburg* [online].
[43] Bio- Bibliographie. *Yoko Tawada* [online].
[44] *Yoko Tawada: The official homepage, information about Yoko Tawada's life, books, events, projects and news*[online].
[45] LÜTZELER. Ich Pistole, du Angst [online].
[46] Autorské čtení proběhlo v Praze dne 17. 4. 2000 pod záštitou Goethova institutu. Autorka četla výše již uvedenou povídku „Daň z chlupů“ („Die Haarsteuer“) a několik básní, a to jak v originální němčině, tak české překlady těchto textů. Pořad moderoval německý spisovatel Stephan Wackwitz. V ten samý den došlo i k setkání Tawady se studenty japanologie. (Uvedené informace jsem získala prostřednictvím emailové korespondence s pracovníky Goethova institutu.)
[47] LEVORA. Tawada, Jóko [online].
[48] PÖRTNER. Yoko Tawada: Wo Europa anfängt [online].

udělovanou cizím autorům za jejich přispění německé kultuře.[49] Většina Tawadiných ocenění však pochází z Japonska - v roce 1991 získala Cenu časopisu *Gunzó* pro nové autory (群像新人文学賞, *Gunzó šindžin bungakušó*)[50] za povídku „Bez podpatku“ (かかとを失くして; „Kakato o nakušite“*)* a v roce 1992 následovala Akutagawova cena (芥川龍之介賞, *Akutagawa Rjúnosuke šó*)[51] za nekonvenční prózu „Ženich byl pes“ (犬婿入り; „Inu mukoiri“). Z jiných prestižnějších ocenění lze dále jmenovat Tanizakiho cenu (谷崎潤一郎賞, *Tanizaki Džun'ičiró šó*), udělovanou již zavedeným dramatikům a prozaikům, již obdržela v roce 2003, tentokrát za novelu *Noční vlak s podezřelým* (容疑者の夜行列車; *Jógiša no jakkó rešša*, 2002).[52] Méně často jsou uváděny další japonské ceny, které jí byly uděleny, a to Literární cena Izumiho Kjóky (2000), Cena Bunkamura Du Mago (2002), Literární cena Itóa Seie (2003), Literární cena Murasaki Šikibu (2011), Nomova cena za literární umění (2011) a Literární cena Jomiuri (2012).[53] Za jistou formu ocenění lze rovněž považovat různé formy stipendií, díky kterým mohla Tawada pobývat, studovat a tvořit i na univerzitách ve Francii, Švýcarsku či Spojených státech amerických (Sorbonna, Basilej, univerzity Washington, Standford, Cornell aj.).[54, 55]

[49] Bio- Bibliographie. *Yoko Tawada* [online].

[50] Cenu lze obdržet ve dvou kategoriích, próze a kritice, pozornost je soustředěna zejména na díla tzv. čisté literatury (純文学*, džunbungaku*) neboli literatury zaměřené spíše na umělecké kvality nežli na pobavení čtenáře.

[51] Jedna z nejznámějších a nejprestižnějších japonských literárních cen, řadě laureátů její obdržení dopomohlo k profesionální spisovatelské dráze a i pouhá nominace je považována za velkou poctu. Je udělována dvakrát do roka novým autorům kratších próz, přičemž jsou opět vybírána pouze díla vyhovující kritériím čisté literatury.

[52] WINKELHÖFEROVÁ. *Slovník japonské literatury*, s. 279.

[53] Originální názvy cen a jejich stručná charakteristika v pořadí, v jakém byly uvedeny: 泉鏡花文学賞 (*Izumi Kjóka bungakušó*), cena udělovaná autorům romantické prózy; Bunkamura ドゥマゴ文学賞 (*Bunkamura Dúmago bungakušó*), japonská verze francouzské Literární ceny Prix des Deux Magots, je udílena novým talentům v oblasti prózy, kritiky, dramatu a poezie; 伊藤整文学賞 (*Itó Sei bungakušó*), cenu lze získat ve dvou oblastech – próze a literární kritice; 紫式部文学賞; cena zacílená na autorky uměleckých i výzkumných literárních prací; 野間文芸賞 (*Noma bungeišó*), cenu získávají autoři nejlepší tvorby rozmanitých druhů, žánrů i stylů; 読売文学賞 (*Jomiuri bungakušó*), cena udělovaná za nejlepší díla v šesti kategoriích, kromě prózy, za kterou byla udělena Tawadě, např. za poezii či literární kritiku.

[54] Bio- Bibliographie. *Yoko Tawada* [online].

[55] U některých cen se objevily nepřesnosti v datacích a údaje o roce, kdy byla cena udělena, se lišily. V tomto případě jsem vždy upřednostnila rok, který byl uveden na webových stránkách příslušné ceny. Viz: Literaturpreisträger 1989. SILVA. *Literaturpreise Hamburg.de* [online]; Akutagawašó džušóša ičiran. *Bungei šundžú hómupédži* [online]; Jomiuri bungakušó dai 61 kai (2009 nendo) - dai 64 kai (2013 nendo). *Jomiuri šinbun e jó koso* [online]. Konkrétně se tedy jednalo o tyto ceny: Cena za literaturu města Hamburk, u které jiné zdroje uváděly rok 1990, Akutagawovu cenu, u které byl uváděn i rok 1993, a cenu Jomiuri, u níž byl dále zmiňován rok 2013, a to např. na stránkách Tawady: Bio- Bibliographie. *Yoko Tawada* [online].

2 Teoretická východiska přístupu k překladu

Přístupů k tomu, jak překládat uměleckou prózu, je vícero. V rámci této kapitoly nejprve představím některé z mého pohledu důležité a přínosné poznatky týkající se teorie překladu. V další části osvětlím názor samotné Tawady na tuto problematiku. Nakonec vše shrnu v taktiku, na základě které jsem vypracovala svůj překlad, jenž je objektem této práce.

2.1 Obecný teoretický úvod

Za základní dělení přístupů k překládání se považuje dělení na volný či adaptační překlad a překlad doslovný či věrný, přičemž tyto dvě taktiky představují dva extrémní body na stupnici. Překlad volný se snaží reprodukovat zejména ideje originálního textu jako celku, nikoliv pouze slova, stěžejní jsou při něm estetické či literární hodnoty. Dochází při něm často ke generalizaci významu – za účelem zvýšení srozumitelnosti textu jsou specifické výrazy nahrazovány obecnými, dochází tak ke ztrátě nuančních významů a ochuzení originality. Řídícím principem taktiky volného překladu je funkční ekvivalence, kdy nezáleží ani tak na tom, zda překladatel použije stejných jazykových prostředků, ale zda tyto prostředky plní stejnou funkci. Oproti tomu překlad doslovný zanedbává stylistickou hodnotu originálního textu, chce jej reprodukovat pokud možno slovo od slova, v ideálním případě by tedy mělo dojít k transkripci jazykového materiálu. Takovýto přístup k překladu trvá na tom, že by se do textu nemělo nic přidávat ani se z něj něco odebírat, bývají při něm zachovávány specifické výrazy, což někdy může být na úkor srozumitelnosti. Typické přílišné lpění na formě může také vést k jisté šroubovanosti textu.[56]

Pro uchopení překladu jako takového je primárně důležité pochopit, jak funguje jazyk, neboť ten je hlavním stavebním kamenem textu jako objektu překladu. Jazyk je médium, díky kterému vnímáme a chápeme svět okolo nás i sebe samotné. Avšak tento svět se liší dle místa, kde žijeme, tudíž i jednotlivé jazyky se nutně liší. Navíc v závislosti na historickém a kulturním vývoji si každý jazyk mimojazykovou realitu segmentuje po svém. Překlad je pak převod textu z jazyka originálu do jazyka cílového

[56] LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. Praha: Ivo Železný, 1998, s. 33, 89, 112–115.

a překladatelovu prací je co nejvíce eliminovat dané rozdíly a jejich dopad na dojem, kterým text působí na čtenáře.

Důležité je rovněž rozdělení jazyka na význam a formu. Tradiční přístupy vyzdvihují při překládání spíše aspekt významový, ale najdou se i směry, které naopak kladou důraz na formu (např. ruští formalisté).[57] Avšak pro správný překlad je důležité chápat text jako organický celek, ve kterém je každý element vázán na další elementy, např. pomocí antonymických, synonymických, hyperonymických, hyponymických, vazebných a jiných vztahů. Proto se překladatel musí soustředit jak na význam, tak i na formu díla.[58]

Jak již bylo naznačeno, vztahy mezi jednotlivými prvky jsou v jednotlivých jazycích odlišné. Je nutno brát v potaz, že jedním lexikálním či gramatickým prvkem se v každém jazyce může vyjadřovat něco mírně odlišného. Z pohledu lexikálního významu se každé slovo skládá z významu denotačního a konotačního a také ze skupiny sémů, přičemž je zřídkavé, že by dvě slova v různých jazycích měla všechny tyto části naprosto totožné. Z pohledu významu gramatického např. čeština vyjadřuje probíhání/ukončenost či časovou neohraničenost děje pomocí slovesných vidů, kdežto angličtina má k tomu samému účelu k dispozici bohatě rozvinutý systém časů. Pokud bych se soustředila na vztahy mezi japonštinou a češtinou, které jsou pro tuto práci stěžejní, lze zmínit např. vyjadřování vztahů mezi větnými členy, které se v japonštině děje pomocí postpozitivních partikulí, kdežto v češtině zejména pomocí pádů, potažmo jejich kombinace s předložkami.

Překladatel tedy musí nejprve text pochopit, zjistit jeho hlavní ideje, stěžejní stavební vlastnosti. V druhém kroku se jej musí na základě takovéhoto jeho pochopení snažit co nejvěrněji napodobit, přičemž by měl zohledňovat všechny stránky díla, tj. lexikální i gramatické významy, dále pak stylistickou, zvukovou a grafickou stránku, [59] ale i mimotextové informace jako vlivy kulturního prostředí daného původního jazyka. Řídí se přitom dvěma tendencemi, a to snahou o reprodukci, tj. zachování a vystižení jazykového materiálu, a snahou o zachování jeho estetických

[57] LEVÝ. *Umění překladu*, s. 35.
[58] LEVÝ. *Umění překladu*, s. 27–29.
[59] Japonština je jazyk využívající složitého systému písma, ve kterém kombinuje významové znaky se systémem slabičných abeced. Do výrazu „grafická stránka textu“ zde však není zahrnut právě typ písma, jaké daný jazyk využívá, neboť se samozřejmě předpokládá, že je text převeden do systému písma, které využívá cílový jazyk. Grafickou stránkou textu je zde myšleno jeho rozdělení na odstavce, oddíly v případě prózy nebo na verše či sloky v rámci poezie. Důležité je také zachovávat např. původní zdůraznění v textu, grafické značení jako uvozovky, vykřičníky apod.

hodnot – překladatelovým cílem by mělo být to, že čtenáři překladu zprostředkuje stejný estetický zážitek, který je poskytován čtenáři originálu. Je tedy nutné, aby text rozebral, interpretoval účinky jeho prvků jako jednotlivostí, ale i ve vztahu k sobě navzájem, tedy ve vztahu k celku. Na základě této interpretace by měl překladatel vybrat vhodné lexikální, gramatické, potažmo další prvky, které mají v jazyce překladu stejný či velmi podobný účinek.[60]

Z toho vyplývá, že při procesu překladu je důležité hledání ekvivalentů, které by měly co nejvíce totožných rysů s předlohou, a to ve všech vrstvách jazyka.[61] Samozřejmě, že ve dvou jazycích lze nalézt prvky, jejichž funkce i výraz si navzájem odpovídají, ať už částečně, nebo úplně. Častým problémem jsou ale situace, kdy v cílovém jazyce daný ekvivalent zcela chybí, ale i v případě, kdy je v cílovém jazyce naopak více možností pro vyjádření daného prvku, byť významově volnějších.[62]

V případě, kdy ekvivalenty chybí, musíme buď přistoupit ke generalizaci, pokud to nebude na úkor důležitého aspektu díla (v případě specifických kulturních reálií, kde se *tatami* přeloží jako „rohož“ apod.), nebo najít prvek s adekvátní funkcí, byť formálně odlišný (např. již zmiňované porovnání mezi českými vidy a anglickými časy). Mezi další postupy patří opis, kalk či přejímka z původního jazyka.[63] V případě druhém, tedy pokud má překladatel na výběr z širšího spektra částečných ekvivalentů, které jsou vhodné, byť ne zcela shodné, je nutné si uvědomit, že záměrné nepoužívání těchto prvků jedinečných pro jazyk překladu tam, kde text volbu umožňuje, povede k ochuzení textu. Tím by mohl překládaný text při své percepci utrpět, neboť je zde riziko, že by jeho umělecká hodnota nedosahovala hodnot literatury domácí.[64]

Problémem jsou i výrazy originálního jazyka, které v sobě zahrnují více významů, přičemž v jazyce překladu neexistuje stejně shrnující pojem. V tomto případě

[60] LEVÝ. *Umění překladu*, s. 53–61.
[61] LEVÝ. *Umění překladu*, s. 23.
[62] Obecně lze ekvivalenty dělit na absolutní, částečné a nulové. Ekvivalenty absolutní jsou poměrně vzácné, neboť při nich dochází v daném kontextovém zapojení k naprosté shodě všech složek významu. Naopak nejčastější jsou ekvivalenty částečné, které si v dané situaci odpovídají, ale zároveň vykazují jisté odchylky (formální, denotační, konotační či pragmatické). Ekvivalenty nulové vznikají v případě, že v cílovém jazyce žádný ekvivalent neexistuje. Při překladu jsou dále časté již zmíněné případy, kdy původnímu výrazu odpovídá více vhodných ekvivalentů. KNITTLOVÁ, Dagmar. *K teorii i praxi překladu*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2000, s. 19–20, 35.
[63] KNITTLOVÁ. *K teorii i praxi překladu*, s. 84–95.
[64] LEVÝ. *Umění překladu*, s. 71–74.

je opět důležitá interpretace autora, který se na základě indicií, které text poskytuje, musí rozhodnout pro jeden z více významů původního výrazu.[65]

Tímto se plynule dostávám k hodnocení postavení překladatele. Překladatel by měl být osobou, která se vyzná v jazyce textu, který překládá, ale zároveň je velmi důležité, aby velmi dobře ovládal a měl cit pro jazyk, do kterého překládá, a aby měl přehled, i co se týče obecně lingvistických znalostí. Je rovněž nutné, aby znal i kulturní a historické pozadí, ve kterém byla předloha uvedena, a v neposlední řadě styl autora předlohy. To vše je potřebné, aby byl schopný plnit svou výše popsanou úlohu.

Dalším důležitým požadavkem na osobu překladatele je schopnost potlačit svůj osobitý styl. Nejčastějším pojetím vnímání osobnosti překladatele v díle je totiž pojetí iluzionistické, kdy se *„iluzionistický překladatel* (…) *schovává za originál, který jakoby bez prostředníka předkládá čtenáři.“* [66] Stěžejní je tedy snaha potlačit osobnost překladatele, jejímž cílem je to, aby vyniknul styl autora originálu. Je sice samozřejmé, že ač by měl překladatel zůstat skrytý, při procesu překladu se nutně, jak bylo výše předestřeno, často potýká se situací, kdy je jeho názor a interpretace nutná. Vždy by ale měl upozadit svou subjektivitu a snažit se na základě objektivních informací co nejlépe text vystihnout.

Výše uvedené poznatky považuji při přístupu k překládání beletristické literatury za nejvýznamnější. Avšak předtím, než přistoupím k jejich shrnutí a představím taktiku, kterou jsem si při svém překladu osvojila, uvedu v následující podkapitole názor na překládání samotné autorky povídky, kterou v této práci překládám.

2.2 Názor Tawady na problematiku překladu

Jak bylo popsáno v kapitole 1, tvoří v Tawadině tvorbě jazyk a překlad dva důležité prvky. Tento fakt samozřejmě vyplývá z toho, že autorka žije a tvoří v cizí zemi, nebo dále ze skutečnosti, že píše jak v mateřském jazyce, tak v jazyce cizím a sama si své texty překládá. A možná právě proto jsou pro Tawadu jazyk a překlad důležité nejen jako pouhé nástroje, pomocí kterých se může dělit o své myšlenky, ale tyto dvě entity jsou pro ni zajímavé i samy o sobě. Samotný překlad ve svých dílech

[65] LEVÝ. *Umění překladu*, s. 59–60.
[66] LEVÝ. *Umění překladu*, s. 41.

často tematizuje,[67] zajímá ji, jak jazyk funguje, jak na jeho základě člověk vnímá své okolí i sám sebe či jak přepínání mezi jazyky mění naše vnímání. Tawada svým způsobem bere překlad jako hru, jako způsob objevování skrytých významů, které by jinak zůstaly v jazyce skryty.[68] Tedy i překlad, nikoliv pouze tvoření nového textu, je v jejím pojetí z velké části uměleckým procesem.

Právě proto, že je problematika překladu pro Tawadu velmi důležitá, chtěla bych zde kromě obecných teoretických přístupů k překladu uvést i názor autorky textu, který v této práci překládám. Vycházím zde z textu Macunagy,[69] která na základě zkoumání Tawadiných výroků a textů shrnuje její názory na problematiku překladu do několika následujících bodů.

Tawada je toho názoru, že při překladu by neměl být jednoznačně protežován pouze sémantický obsah díla na úkor jeho dalších aspektů, jako např. zvukových, grafických či syntaktických, protože pouze slova text netvoří. Nestačí tedy jen vyměnit jedno slovo za jiné. Sama pak svými surrealistickými texty k zamyšlení nad více stránkami díla přímo vybízí. Nadto dokonalá korespondence dvou výrazů je dle ní pouze iluze. Proto je zcela samozřejmé, že překlad z odlišného jazyka, často i kulturního prostředí, v sobě bude obsahovat mnoho cizorodých prvků. Dále se domnívá, že originální text není nedotknutelný, že není nutné se jej striktně držet, že jej naopak překlad může obohatit. To potvrzuje již v kapitole 1 zmiňovaný fakt, že Tawada při překladu některých svých děl změnila jejich žánr, což je poměrně velký zásah do koncepce díla, nebo že text v japonštině se liší od textu v němčině, ať už v autorčině vlastním překladu[70], či v překladu jejího dvorního překladatele Petera Pörtnera.[71] Z toho důvodu Tawada obhajuje spíše jedinečnost překladu v závislosti na osobě překladatele

[67] Tématika překladu je výrazná např. v divadelní hře *Maska jeřába, která za noci září* (*Die Kranichmaske, die bei Nacht strahlt*,1995). GELZER, Florian. Sprachkritik bei Yoko Tawada. *Waseda-Blätter*. Tokio: Univerzität Waseda, 2000, č. 7, s. 94.

[68] Dokladem toho, jak Tawada k překladu přistupuje jako ke hře, tvůrčí činnosti, může být název díla *Überseezungen* (2002), ve kterém se snoubí hned několik významů, a to právě na základě německého slova *Übersetzung*, tj. „překlad“. V titulu lze nalézt další německá slova jako *Übersee*, „zámoří“, *Seezunge*, „mořský jazyk (druh ryby), *See*, „moře/jezero“, *Zunge*, „jazyk“ a snad i další. Samotný překlad titulu díla je tedy velmi náročný a vyžaduje překladatelovu fantazii. MACUNAGA. Tawada Jóko no bungaku ni okeru šinka suru "hon'jaku", s. 77.

[69] MACUNAGA. Tawada Jóko no bungaku ni okeru šinka suru "hon'jaku", s. 87–89.

[70] Jedná se např. o již zmiňované dílo *Putující nahé oči*. TAN. Im Meer der Mehrsprachigkeit [online].

[71] Lze jmenovat např. dílo *Jen tam, kde jsi ty, nic není*, které Pörtner přeložil poměrně volně – nesedí zde rozložení odstavců, objevují se zde vykřičníky, které v původním textu nebyly, či jsou významově oklestěna slova označující japonské reálie (*tatami* je přeloženo jako „koberec“, německy „Teppich“). Důraz při překladu je kladen spíše na přenesení dojmu. MACUNAGA. Tawada Jóko no bungaku ni okeru šinka suru "hon'jaku", s. 77.

nežli jedinečnost původního textu. Zajímá ji právě toto odkrývání rozdílů mezi dvěma jazyky, dvěma světy.

2.3 Zvolená taktika překladu

Jako jedno ze základních pravidel překladu lze uvést, že překladatel by si měl, ještě než přistoupí k samotné práci, určit jednotný systém a techniku, jak bude při překládání postupovat. Zastávám názor, že ani jeden z extrémních přístupů, tj. volný a doslovný překlad, není vhodný, nýbrž by se měly v praxi kombinovat. Při svém překladu jsem jako stěžejní zvolila funkční hledisko, tj. snažím se v něm co nejadekvátněji vystihnout původní text. Předlohu rozebírám na jednotky, určuji jejich funkci a hledám k nim odpovídající ekvivalenty v češtině. Zároveň je však nutné jednotlivosti vztahovat i k potřebám celku. Proto se tedy snažím vnímat nejen význam slov samostatně, ale i procesy, při nichž se spojují ve vyšší sémantické celky, postihnout vazby mezi nimi.

Jako výchozí chápu lexikální významy textových jednotek, avšak i vzhledem k autorčině názoru, že pouze slova dílo netvoří, kladu velký důraz rovněž na gramatické významy a konstrukce. Mým cílem není otrocké kopírování slov a gramatických konstrukcí z japonštiny do češtiny, přesto se snažím co nejvíce dodržovat i originální formální vyjádření, avšak pouze tam, kde dle mé interpretace nedochází k ztrátě přirozenosti vyjadřování. V těchto případech používám prostředky češtiny, jež mají podobnou funkci jako použité prostředky v japonštině.

Přestože se tedy snažím o co nejvěrnější reprodukci předlohy, jsem si vědoma toho, že výsledný text musí působit umělecky, aby obstál v konkurenci domácí literatury i jiné kvalitní literatury překladové. Snažím se proto hledat ekvivalenty nejen adekvátní, ale také originální. Při tom jsem si vědoma, že je žádoucí, abych co nejvíce potlačila svůj osobitý styl, a naopak se snažila vystihnout styl autorky originálního textu. Chápu však, že toto pojetí je do jisté míry idealistické. Komunikace prostřednictvím textu prochází několikanásobným kódováním a dekódováním, proto je nutné si připustit, že v tomto procesu dojde k řadě změn.

Tohoto jevu si je vědoma i Tawada, která jej naopak chápe spíše pozitivně, jako něco, co je prostředkem poznávání. Zajímá jí, jak se změní dílo v závislosti na jeho interpretaci jiným jedincem. Při objevování možností jazyka v rámci tvorby uměleckého

textu či jako filozofický přístup považuji toto pojetí za zajímavé, nicméně pro potřeby této práce jej neshledávám vhodným. Ostatně i Tawada své názory předkládá především prostřednictvím samotných uměleckých děl a spíše jakoby mimochodem, neboť překlad je jedním z jejích základních témat, nikoliv jako ucelený literárně-teoretický přístup.

Mým konečným cílem překladatelského procesu je, aby výsledný text působil stejně, nebo alespoň velmi podobně, jak na čtenáře originálu, tak i na čtenáře překladu. Za prostředek k dosažení tohoto cíle považuji postup, kdy je pozornost věnována všem složkám díla, tj. slovům jako lexémům, ale i jako prvkům gramatické struktury jazyka, dále zvukovým či stylistickým prvkům textu.[72] Základními hodnotami při překladu tedy pro mě jsou kompromis mezi adekvátností a originalitou, mezi čistou reprodukcí a uměleckostí, mezi důrazem na jednotlivé části a důrazem na celkové působení textu. Velmi důležitým měřítkem je pro mě přirozenost textu, a tím pádem i jeho srozumitelnost.

[72] Z hlediska grafiky není text nijak specifický. Jediné, co v tomto směru dodržuji, je důsledné rozdělení textu do odstavců a oddílů stejně, jako tomu je v originálním textu.

3 Obsah překládané povídky „Doboku keikaku“ a její charakteristika

Cílem této kapitoly je přiblížit děj překládané povídky a také ji stručně charakterizovat, a to zejména z hlediska tematické různorodosti a dějové rozvolněnosti jako jejích základních aspektů.

Předkládanou povídku lze popsat jako řadu vedle sebe položených událostí spojených hlavní postavou Asakiši Asami. Nelze jednoduše převyprávět nějaký její základní děj, aniž by došlo k opomenutí velkého dílu příběhu. Důvodem je fakt, že řada popisovaných událostí tvoří jen za sebou volně poskládaný sled obrazů, často bez výrazných logických, časových či příčinných souvislostí, přičemž žádnou z nich nelze označit za důležitější než ostatní.

Popisovanou tematickou rozvolněnost jen podtrhuje fakt, že i samotný název povídky 土木計画, *doboku keikaku*, který jsem do češtiny přeložila jako „plán výstavby“, text vůbec nevystihuje, neboť se týká zcela nepodstatné části povídky. Pod pojmem se skrývající plán výstavby dálnice, jenž je v konkrétním čase narativu Asaminou pracovní náplní, je zmiňován pouze jednou explicitně[73] a jednou implicitně[74] a mezi všemi zmiňovanými tematickým rovinami patří k těm méně významným. Z důvodu zachování autorova výběru a s přihlédnutím k tomu, že volné propojení názvu povídky s jejím obsahem odpovídá celkovému ladění textu, jsem daný název zachovala.

Povídka je formálně rozdělena do čtyř nepojmenovaných oddílů, které jsou oddělené pomocí odsazení odstavce. Právě první oddíl[75] je tematicky nejvíce různorodý. V úvodní scéně se čtenář ocitá v Asamině kanceláři, kde tato hlavní postava sedí v křesle a pracuje na počítači. Toto je hlavní časová linie, na základě které však vyprávění různě skáče, a to prostřednictvím Asaminých myšlenek, vzpomínek či asociací, takže je tato hlavní linie poněkud oslabena. Touto formou je zde postupně předestřen systém pravidel, jimiž se řídí firma, kde Asami pracuje, a také je popisována jistá asociálnost tohoto systému – Asami se s nikým nestýká, komunikace ve firmě je minimální a hlavní postava tak zná buď jména, nebo tváře lidí, které občas potká ve výtahu, ale nedokáže je k sobě navzájem přiřadit. Jednotlivé přechody mezi událostmi

[73] TAWADA. Doboku keikaku, s. 85–86.
[74] TAWADA. Doboku keikaku, s. 97.
[75] TAWADA. Doboku keikaku, s. 85–92.

jsou náhlé, často bez příčiny a mezi tuto jakousi kostru příběhu jsou dále vkládány další dílčí popisy a podrobnosti.

V rámci těchto různých výjevů je důležitá postava čističe oken, který se pravidelně zavěšen na laně objevuje za oknem Asaminy kanceláře, aby vykonával svou práci, tj. mytí oken budovy zvenku, a jehož postava je v povídce vzpomínána víckrát. Je kladen do opozice oproti ostatním Asaminým kolegům, protože pouze jeho tvář Asami dobře zná, na druhou stranu však nezná jeho jméno. Je také jediný ze zaměstnanců, s kým Asami v povídce zažívá nějakou větší interakci, avšak neúplnou, pouze vizuální a němou přes bezpečnostní sklo okna.

Dalším komplexnějším minivyprávěním v rámci této části povídky je Asamina nechuť k svému mladistvému vzhledu. Bez jakéhokoliv příčinného propojení je čtenáři sděleno, že jednoho dne Asami vstala, a přestože se cítila velmi unavená, její obličej byl svěží, což ji z nevysvětlitelného důvodu velmi rozčilovalo a deprimovalo. Proto šla k doktorovi, který jí pomocí plastické operace vyřezal do obličeje vrásky. Následuje podrobnější popis operace, Asamin návrat domů a její hodnocení výsledku zákroku.

Nato se děj opět vrací do firmy a k myči oken. Je popsána scéna, kdy on a Asami přes okno laškují, když vtom čistič bezdůvodně omdlí a nejspíš se na laně oběsí (Asamina kancelář je v třicátém pátém patře). Tato scéna, byť by ji bylo možno ohodnotit jako dějově nabitou a hodnou dalšího rozvíjení, je ponechána bez konce či vysvětlení a vyprávění se k ní již nevrací. Zároveň jí končí první oddíl povídky.

Zbylé tři oddíly jsou věnovány výjevům o Kacue, Asamině kočce. Druhý oddíl[76] popisuje stále častější Kacuino samotářství, vrtochy, nechuť k jídlu či začínající zdravotní problémy. Kromě tématu Kacuina zdraví zde dále vyniká scéna s kocourem ze sousedství, o kterého projevuje Kacue zájem a snaží se ho vyhnat ze svého teritoria. Jednotlivá fakta jsou opět spíše volně řazena bez zřetelného vzorce a i zde jsou mezi ně kladeny další volně související detaily (např. popis různého typu konzerv). Avšak jak již bylo výše zmíněno, od tohoto bodu povídka vyznívá uceleněji, poněvadž je stmelována tématem Kacuiných fyzických i psychických změn.

Ve třetím oddílu[77] jsou odvyprávěny dva případy, kdy se Kacue schovávala – obsahová jednotnost tohoto oddílu ještě více vyniká, a to právě díky motivu schovávání.

[76] TAWADA. Doboku keikaku, s. 92–95.
[77] TAWADA. Doboku keikaku, s. 95–97.

V prvním případě jsou jeho důvodem přerostlé drápky, které Asami kočce následně stříhá. V druhém případě není důvod objasněn, jen je naznačeno, že Kacue nejspíš není dobře.

V posledním oddíle[78] se Kacuin stav zhoršuje, odmítá jíst bez Asaminy asistence, avšak ta zrovna v tu dobu musí často pracovat přesčas, kvůli krizi, která jí v práci vznikla. Proto se rozhodne z práce odejít a o svou kočku doma pečovat. Ta však postupně slábne, přestává i ovládat vylučovací funkce, až nakonec umírá. V tomto oddíle dochází k vyvrcholení předešlých dvou oddílů, téma stárnutí kočky je zde završeno její smrtí. Umírání je pak hlavním tematickým tmelem tohoto posledního oddílu.

Jako stěžejní dějovou linii tedy lze určit stárnutí a umírání Asaminy kočky Kacue, avšak podstatné úseky jsou v povídce věnovány i dalším událostem, např. Asamině zaměstnání, vzhledu či postavě myče oken. Žádná z později zmíněných událostí se ale netáhne celou povídkou, pouze příhod s Kacue jako spojujícím prvkem v hlavní roli je většina, nadto má tato dějová linie jako jediná i rozuzlení či ukončení v podobě Kacuiny smrti (do kontrastu lze dát pouze dílčí příběh s čističem oken, který rovněž nejspíš končí smrtí, ale je ponechán otevřený). I ostatní příhody jsou sice spojeny postavou Asami, ale nepojí je k sobě žádný tematický prvek, jako je právě postupná změna povahy kočky v závislosti na stárnutí a zhoršování jejího zdravotního stavu. I přes výše popsanou obsahovou roztříštěnost však nedochází k nesrozumitelnosti a přílišné surreálnosti textu, povídka však postrádá pevné časové a příčinné vazby, které jednotlivé události k sobě pojí a ucelují je do jednoho velkého příběhu a které jsou typické pro většinu narativů. Místo toho je čtenáři nabídnuto několik dílčích příběhů, či lépe výjevů.

V povídce se snoubí konkrétnost při popisu zdánlivě nedůležitých detailů se značnou skoupostí ohledně důležitých informací. V rámci celé povídky se např. nedozvíme důležité informace jako to, kde Asami bydlí, jak je stará, jak vypadá, což ostatně nevíme ani o Kacue jako o další hlavní postavě. Nevíme, jak vztah mezi Asami a Kacue začal, jak se vyvíjel, víme pouze, jak skončil. Čtenář ví, jak vypadá Asamina kancelář, ale není mu ani naznačeno, jak vypadá Asamin dům. Je obeznámen s tím, jak funguje počítačový program, se kterým Asami pracuje ve chvíli, kdy je nám v příběhu představena, ale neví, v čem její práce konkrétně spočívá atp. Autorka tedy dává přednost popisu jednotlivostí, hraje si s kontrastem mezi povrchností celkového příběhu

[78] TAWADA. Doboku keikaku, s. 97–100.

a hloubkou jednotlivých jeho částí. Příběh jakoby samovolně plyne, jednotlivé události jsou spojeny zejména na základě volných asociací. Místy však nelze vypozorovat ani tuto asociativnost a do příběhu je zařazena scéna bez jakéhokoli úvodu či vysvětlení – např. scéna s Asaminou nechutí k mladistvému vzhledu.

Dalším rysem povídky je i zařazení scén, které jsou z hlediska zdravého rozumu či společenských pravidel na pomezí normálnosti. Jedná se např. o touhu Asami vypadat ztrhaně, která je vyřešena plastickou operací, jejímž hlavním účelem je normálně pravý opak, tj. zkrášlovat; dále lze uvést přehnanou racionalizaci a asociálnost v rámci Asaminy firmy, jež vede až k svévolnému přiřazování jmen a tváří, scénu, kdy se Asami a čistič oken prakticky líbají přes sklo, přestože se vůbec neznají, či jeho dále nerozvíjený a zdánlivě bezdůvodný pád. Nevyskytují se zde fantaskní motivy, ale obyčejné věci jsou dány do zvláštních souvislostí.

Na základě výše uvedeného lze tedy tvrdit, že povídka obsahuje řadu prvků typických pro Tawadinu tvorbu, která byla popsána v kapitole 1. Je tematicky heterogenní, přičemž jednotlivá témata jsou k sobě spojována volně, zejména na základě asociací. Objevuje se zde dále jistá nelogičnost určitých situací a také důraz na jednotlivosti spíše než na celek. Typická je zde i jistá nedovysvětlenost, otevřenost dílčích příhod.

4 Lexikální rovina textu

Již v rámci druhé kapitoly bylo zmíněno, že významy lexikálních jednotek jsou pro text stěžejní, byť by měly být překládány i ve vztahu k jejich formě, popř. dalším jejich kvalitám, např. zvukovým. Při překladu povídky „Doboku keikaku“ jsem se při hledání vhodných lexikálních ekvivalentů setkala s řadou problémů. Mnoho z nich se týkalo specifických slov či slovních spojení, někdy byl problém dané slovo usouvztažnit s jeho okolím. Stručně řečeno se jednalo o problémy, se kterými se potýká každý překladatel. Pro nedostatek prostoru však nebudu uvádět všechna tato problematická místa, ale vybrala jsem pouze tři nejdůležitější kategorie, ve kterých se problémy při překladu vyskytovaly, přičemž všechny tyto kategorie jsou charakteristické pro překládaný text.

4.1 Taktika personifikace

Důležitými postavami v povídce nejsou pouze lidé, ale i kočky. Vystupují v ní hned čtyři – Kacue, Micuo a Miminka, jejichž paničkou je Asami, a Tomí, o kterého se stará Asamina sousedka. Jejich počet se dokonce téměř vyrovná počtu lidských postav, kterými jsou Asami, čistič oken a Asamin lékař. V textu jsou uvedeny i další postavy (např. domnělý Jošio Sakura, žena ve výtahu, Asamina sousedka, Kacuin lékař), je ovšem nutné brát v potaz také míru, jakou se vyjmenované postavy aktivně podílejí na ději. Z tohoto hlediska mají výraznější vliv na vývoj příběhu právě jen první tři zmíněné lidské postavy, z těch zvířecích jsou to pouze Kacue a Tomí. Po ještě užším výběru by mohli být jako dva hlavní protagonisté identifikováni Asami a Kacue, kterým je věnována největší část povídky, čili člověk a kočka.

Přestože tedy z výše uvedeného vyplývá, že důležitými narativními prvky povídky nejsou pouze lidé, ale i zvířata, je zajímavé, že o této jejich druhové příslušnosti se dozvídáme až zcela na konci povídky. Konkrétně se tak stane v posledních dvou větách, v rámci kterých Asami přemítá nad tím, že možná po celou tu dobu u sebe doma nechovala kočku, ale nějakou divokou bestii pouze do tohoto zvířete převtělenou.[79] Než čtenář dospěje až k této pasáži, může mít po velkou část povídky dojem, že Kacue a ostatní nejsou kočky, ale lidé. Ze začátku totiž nic nenapovídá tomu,

[79] TAWADA. Doboku keikaku, s. 100.

že by to mělo být jinak, naopak jsou kočky v povídce vykreslovány tak, jako by se o lidi skutečně jednalo, jsou tedy víceméně personifikovány. Tento efekt je až později narušován kvůli některým scénám, do kterých si lze člověka dosadit jen těžko, avšak explicitně nic vysvětleno není.

Jak bylo uvedeno v kapitole 1, je Tawadin literární styl velmi neobvyklý a nepředvídatelný, tato spisovatelka si ráda hraje s čtenářovou fantazií. Dalším častým rysem její tvorby je také to, že ve svých dílech vdechuje věcem duši, což možná vychází z jejího názoru na propojení živých a neživých bytostí:

> *„Nemůžu vycházet z toho, že moje vědomí je od ostatních oddělené. Často nevím, zda myslím já, nebo moje tužka. Co si myslí pes, který sedí přede mnou, se přenáší do mých myšlenek a já už nemůžu říct, zda je to jeho myšlení, nebo moje. Tyto momenty jsou pro mě velmi důležité.* (...) *Celý svět, každá věc, každé zvíře, každá rostlina, je nějakým impulsem, ze kterého také vycházejí myšlenky nebo něco takového. Oni spolu navzájem komunikují a spojují se s námi. Tak vzniká jedna jediná velká síť, jedno zvíře – možná jsme my všichni dohromady jedno všeobsáhlé zvíře a jen si myslíme, že jsme samostatné existence.“*[80]

Z tohoto citátu lze vydedukovat, že Tawada považuje věci, kterými jsme obklopeni, ve svém životě za důležité, že respektuje živé tvory, ba i neživé předměty. Dokonce jim přisuzuje určitou psychickou aktivitu, duši a přiznává jim schopnost ovlivňovat naše myšlení, víceméně je staví na roveň s lidským druhem. Z tohoto úhlu pohledu tedy není překvapující, že v této povídce jsou kočky popisovány tak, jako by byly lidmi. Tawadina taktika ale zachází ještě dál, neboť jak již bylo řečeno, personifikace není na první pohled patrná, proto čtenář, minimálně ze začátku, netuší, že se jedná o zvířata. Z omylu je postupně vyváděn až zhruba od poloviny povídky, kdy si pozornější čtenáři mohou začít všímat různých zvláštností, avšak slovo „kočka“ je skutečně poprvé zmíněno až v předposlední větě textu.

Tímto zvláštním způsobem charakterizace postav si však Tawada hraje s čtenářovou představivostí, neboť je pravděpodobné, že ten si podstatnou část příběhu vůbec nebude vědom faktu, že několik postav, z toho jedna ze dvou hlavních, nejsou

[80] Cit. in: TAN. Im Meer der Mehrsprachigkeit [online].

lidmi. Následně, když si začne všímat toho, že se nejspíš o lidi opravdu nejedná, ale že chování některých postav poukazuje spíše na zvířata, bude nucen v polovině povídky svou interpretaci faktů přehodnotit, avšak nebude schopen ihned identifikovat, o jaké zvíře se konkrétně jedná. To mu bude prozrazeno až na samém konci a na základě nových vědomostí o fikčním světě si pak bude muset zpětně celou povídku zaktualizovat. Tento dojem je pak dle mého názoru důležité zachovat i v rámci překladu – nejprve nastíním, jak k této personifikaci v díle dochází, a následně se budu věnovat konkrétním problematickým místům

Jak bylo zmiňováno v kapitole 3, již název povídky, „Plán výstavby“, je z tohoto hlediska v podstatě nic neříkající a je zajímavé, že s celým dějem má společného jen málo. Zmiňovaný plán se týká Asamina zaměstnání, ze kterého stejně nakonec odejde, navíc mu je v textu věnována jen zcela minoritní pozornost. Název povídky tedy čtenáři nikterak neindikuje, že jejími postavami by mohla být zvířata.

Dalším argumentem je vystupování samotných již výše uvedených zvířecích postav, které se v první části povídky vyskytují spíše ojediněle. První se na scéně objeví Micuo, a to konkrétně ve chvíli, kdy je Asami zoufalá ze svého mladického vzhledu.

- „その声を聞いて驚いて満雄が部屋に入ってきた。麻美をなぐさめようと近寄って来て、頬に口を近づけた。麻美は満雄の顔を手のひらでゆっくり押し戻し(...)“[81]

  → *„Micuo, udivený, když ten křik zaslechl, vešel do pokoje. S úmyslem Asami ukonejšit k ní popošel a přiblížil pusu k její tváři. Asami Micuův obličej beze spěchu dlaní odstrčila* (...)*“*

Pokud čtenář netuší, že se jedná o kočku, tak to z popsaného chování postavy Micua nemůže vypozorovat. Může v něm evokovat Asamina manžela, milence, bratra či kohokoli jiného jí blízkého, kterému je líto, že je rozrušená. To, že se bude jednat o dospělého jedince, vyplývá z další scény, ve které některá z koček vystupuje. V ní se poprvé objeví Miminka (v originále みみちゃん, *Mimičan*, převod vlastních jmen viz další sekce v této kapitole). Už jméno ve spojení s přídomkem *čan* napovídá, že se může jednat o ženskou postavu spíše mladšího věku, a z úryvku jako takového se dozvídáme,

[81] TAWADA. Doboku keikaku, s. 89.

že Miminka je Micuovým potomkem. Celkově pak scéna může vypadat tak, že Asami přiběhla přivítat např. její dcera.

- „みみちゃんがドアの開く音を聞きつけて、玄関まで走って迎えに出て、麻美に身体を摺り寄せてきた。ねっとりとしたやさしさは父親の満雄譲りだ。麻美はみみちゃんの頭を撫で(...)“[82]

  → *„Miminka zaslechla zvuk otevírajících se dveří, přiběhla Asami přivítat až ke vchodu a tělíčkem se k ní přitulila. Mazlivé dobračisko byla po Micuovi, svém otci. Asami letmo Mimінčinu hlavu pohladila* (...)*“*

Do strany 92 jsou výjevy s postavou-kočkou pouze takto sporadické a čtenář si opravdu může myslet, že se jedná o Asaminu rodinu, nikoliv její domácí mazlíčky. Na zmíněné straně však začíná druhá část povídky, která je graficky oddělená pouze prostřednictvím odsazení odstavce. Pojednává zejména o již zmíněné Kacue, druhé hlavní postavě, a jejím problematickém chování. Od této chvíle je v povídce patrný poměrně velký zvrat a děj je již soustavně se věnován právě pouze Kacue a věcem s ní souvisejícím, proto zde již nebudu uvádět všechny pasáže, v nichž některá kočka vystupuje, ale pouze ty, které jsou z hlediska analyzovaného jevu relevantní.

Hned na začátku je uvedena klíčová informace, tj. že Kacue je matkou Micua a babičkou Miminky. Jiné rodinné vztahy mezi postavami, lidskými ani zvířecími, až do konce povídky osvětleny nejsou, popisuje se pouze to, jak se Kacue chová, a to zejména k osobě Asami. Je patrné, že Kacue je již stará, spíše samotářská a se spoustou podivných vrtochů. Bylo by si ji proto možné představit jako mrzutou, senilní důchodkyni, o kterou se Asami stará, nabízí se nějaký rodinný příslušník, např. matka či tchýně. Tento dojem se ale nejspíš postupně začne hroutit, nejpozději asi v souvislosti s konfrontací Kacue a Tomího, scénou, která je těžko vysvětlitelná, pokud by měl čtenář za to, že Kacue je člověk. Ta v ní totiž vyběhne na zahradu a odhání z ní Tomího tak, že na něj otevře tlamu, až jsou vidět její doruda zbarvené dásně.[83] Takovéto její chování by snad ještě mohlo být přisuzováno bláznovi, v potaz lze ještě brát typickou surreálnost Tawadiných textů, nicméně je toto pravděpodobně dějový bod, kdy se většina čtenářů asi začne nad identitou Kacuiny postavy hlouběji zamýšlet.

[82] TAWADA. Doboku keikaku, s. 90.
[83] TAWADA. Doboku keikaku, s. 95.

Od této chvíle pokračují scény, ve kterých je těžké si představit jako aktéra člověka, a je stále jasnější, že Kacue nejspíš bude zvířetem. Schová se za prádelník a Asami se ji snaží vylákat na zpěv ptáků, následuje scéna se stříháním přerostlých drápků atd.[84] Na druhé straně pokračují i vágní scény, ve kterých je opět možné Kacue ztotožnit se starou ženou. Určitým indikátorem, který potvrzuje, že se jedná o postavy-kočky, je i několik situací, ve kterých text navozuje představu, že tyto postavy mluví. Kočičí postavy sice v povídce nikdy nehovoří skrze přímou řeč, následující příklad však dokládá polidštění zvířecích postav alespoň pomocí iluze, že mluví.

- „克枝はくるっと身を引き抜いて麻美の手を逃れた。もう一度、手をさし延ばすと、なつかしそうに頬を押し付けて何か**言った**。“[85]

  → *„Kacue se pohotově vytáhla a unikla z dosahu Asaminých rukou. Když je po ní ještě jednou natáhla, toužebně k nim přitiskla tvář a něco* ***povídala****.“*

  Celkový dojem ohledně identifikace postav tedy může kolísat.

Přestože je tedy v druhé polovině povídky patrné, že je Kacue (a tím pádem i její potomci a nejspíš i Tomí) zvířecí postavou, projevuje se to víceméně pouze na úrovni popisovaných akcí, nikoli ve volbě lexika. Nyní se tedy dostáváme k problému týkajícímu se překladu. Autorkou zvolené lexikum je totiž buď vágní, že z něho nelze určit, zda odkazuje k člověku nebo ke zvířeti, nebo jsou vyloženě užitá taková slova, která bychom si spojili spíše s lidmi. Nyní bude pozornost věnována právě těmto případům a tomu, jak je s ohledem na snahu o personifikaci zvířecích postav dle mého názoru žádoucí je překládat do češtiny. Při překladu je potřebné uvažovat nad tím, zda se zvolená slova dají spojit jak se zvířetem, tak s člověkem.

Nejprve bude pozornost věnována specifickému použití lexika, které dle mého názoru potvrzuje autorčinu snahu o personifikaci. Konkrétně se to týká slov užitých v rámci tématiky krmení a lékařů. V prvně zmíněné oblasti mě zaujaly zejména výrazy 食べ物 (*tabemono*), „jídlo“; 食べる (*taberu*), „jíst“ a 碗 (*wan*), „miska“. Přestože se tyto výrazy v povídce vztahují ke zvířeti, ani jednou zde není použito synonymických výrazů 餌 (*esa*), „žrádlo, krmení“; 食う (*kuu*), „žrát“ nebo フードボウル (*fúdobouru*), „miska na žrádlo“, které bývají primárně spojovány právě se zvířaty. Je však poměrně

[84] TAWADA. Doboku keikaku, s. 95–96.
[85] TAWADA. Doboku keikaku, s. 96.

běžné, že se někteří lidé, pokud mají ke svým domácím mazlíčkům blízký vztah, uchylují k tomu, že s nimi jednají jako se členy své rodiny, svým způsobem je polidšťují. Z těchto důvodů se domnívám, že takovéto užití výrazů spojovaných spíše s lidmi může za jistých okolností též působit přirozeně. Naznačuje právě onu spřízněnost mezi člověkem a jeho zvířecím mazlíčkem. Využití první trojice slov tedy není nutně v rozporu s tím, že referují ke zvířeti, naopak poukazuje na blízký vztah k danému zvířeti a zároveň potvrzuje teorii o polidšťování zvířecích postav v rámci povídky.

Menší problém s překladem může nastat pouze v případě slova *wan*, neboť v českých zemích je servírování pokrmů v miskách méně časté. Avšak v Japonsku je stravování z misek naopak zcela běžné, proto tento výraz japonského čtenáře v textu nepřekvapí. Nabízí se možnost přeložit toto slovo jako „talíř“, aby i na českého čtenáře působilo stejně přirozeně. Domnívám se však, že by tento zásah do textu byl zbytečný, neboť i slovo „miska“ je veskrze přijatelné. Navíc může kromě nádobí užívaného lidmi evokovat zmiňovanou misku na žrádlo, přičemž tato víceznačnost je spíše vítaná, neboť s sebou přináší hru se slovy, pro Tawadu typickou.

S tématikou krmení pak dále souvisí pokrmy, které Asami Kacue podává a mezi kterými rovněž nacházím rozpory, kdy zvolené výrazy mohou evokovat jak lidskou, tak zvířecí postavu. Efekt je ještě působivější díky tomu, že této pasáži o krmení předchází zlomový bod Kacuiny hádky s Tomím. Konkrétně se jedná o tyto názvy: 兎とにんじんの煮付け (*usagi to nindžin no nicuke*), „dušený králík s mrkví v sójové omáčce“ a 鮭のヨーグルトサラダ (*sake no jóguruto sarada*) „jogurtový salát s lososem“, tedy pokrmy, které na první pohlede neevokují žrádlo pro kočky, ale zcela normální lidskou stravu.

Na hraně je pokrm 牛刺し (*gjúsaši*), „syrové hovězí plátky“, neboť syrové maso naopak v naší západní společnosti není zcela běžnou součástí lidského jídelníčku. Nicméně v Japonsku jsou pokrmy ze syrového masa podávány běžně, zejména je japonská kuchyně proslulá přípravou syrového masa v souvislosti se suši. Ovšem i v jiných světových kuchyních se s přípravou syrového masa setkáme, byť se jedná spíše o pokrmy výjimečné. Konkrétně v povídce uvedené hovězí maso je pro tento způsob přípravy typické a do této kategorie jídel spadá např. i v Česku známý tatarský

biftek nebo carpaccio. V českém překladu tedy nakonec slovo „syrový“ působí poměrně efektivně a opět vyvolává hru s čtenářovou fantazií.

Poslední věc související s krmením je fakt, že Asami Kacue kupuje žrádlo v konzervách (缶詰, *kanzume*). I toto slovo může působit dvojznačně, neboť označuje jednak polotovary určené lidem, ale také je to jedna z nejčastějších forem žrádla pro zvířata.

Personifikaci dále potvrzuje označení, které autorka zvolila pro dva doktory, kteří Kacue v průběhu povídky ošetřují – ani jednou není užito termínu „zvěrolékař“ (獣医師, *džúiši*), ale obecných termínů 歯医者 (*haiša*), „zubař“ a 医者 (*iša*), „doktor“. Na podobném principu funguje i označení 男 (*otoko*), „muž“, které referuje k postavě Tomího, přestože tento výraz bývá používán spíše k odlišování pohlaví u lidí. Ani ten nebyl nahrazen konkrétním pojmenováním 雄猫 (*osuneko*) „kocour“. V povídce sice není nikde přímo zmíněno, ke kterému živočišnému druhu Tomí doopravdy patří, ale implicitně se lze domnívat, že je rovněž kocourem. Pro překlad jsem v tomto případě zvolila výraz „chlapík“, který v češtině kromě lidského jedince mužského pohlaví může rovněž označovat nějakou bytost, ke které má mluvčí spíše kladný, mírně obdivný vztah (synonymum ke slovům „kabrňák“, „šikula“), což situaci vykreslené v povídce odpovídá. Ve všech třech zmíněných případech se tedy opakuje situace, kdy užité výrazy nerozporují fakt, že se jedná o zvířecí postavu, zároveň však spadají pod taktiku polidšťování.

Dosud uvedené příklady nebyly z hlediska překladu zohledňujícího snahu o personifikaci nijak problematické, ale spíše představují indikátory této taktiky. Problematickým se však jevil překlad některých částí těla, konkrétně slov 口 (*kuči*), 鼻 (*hana*), 毛 (*ke*), 爪 (*cume*) a 足 (*aši*).[86] Tato slova jsou výjimečná tím, že v japonštině mohou být použita jak pro člověka, tak pro zvíře, fungují v obou kontextech víceméně synonymicky, kdežto v češtině je přirozenější je přeložit různě. U dalších částí těla, např. 目 (*me*), 耳 (*mimi*) nebo 頭 (*atama*), se tento problém neobjevuje, neboť i v češtině slovo „oko“, „ucho“ či „hlava“ používáme jak pro zvířata, tak pro lidi.

Jako příkladový výraz, na kterém představím danou problematiku, použiji slovo *kuči*. V japonštině označuje vstupní část zažívacího traktu u všech živočichů bez rozdílu,

[86] Významy těchto slov viz níže v textu.

kdežto v lexikálně rozmanitější češtině je ve většině případů nevhodné použít stejný výraz u zvířat i lidí. Pro zvířata máme v češtině slova jako „tlama“, huba“ apod., u lidí zase „ústa“ či „pusa“. Podobný princip funguje i u ostatních zmíněných výrazů, viz Tabulka č. 1.

Tabulka č. 1: Překlad vybraných částí těla s ohledem na to, co označují

Japonský výraz	Překlad u zvířat		Překlad u lidí
鼻 (*hana*)	„čenich“, „čumák“	×	„nos“
毛 (*ke*)	„srst“, „chlupy“	×	„vlasy“, „chlupy“ (zde záleží na tom, co je konkrétně označováno)
爪 (*cume*)	„drápy“	×	„nehty“
足 (*aši*)	„packa“, „tlapka“	×	„noha“

***** Uvedená překladová slova byla vybrána v souvislosti s kontextem povídky

Takto jsou daná slova použita v neutrálním kontextu, nejsou obohacena o konotační složku. Je však možně použití převrátit, v tomto případě již však označení ztrácí svou neutralitu a v daném výrazu lze již vystopovat nějakou konotaci. Např. pokud v souvislosti s člověkem použiji slova „tlama“, bude to nejspíš vyjadřovat nějaké negativní emoce. V rámci překladu mě však zajímá princip opačný, tedy jak se změní konotační složka, pokud v souvislosti se zvířetem použiji slovo, které je za normálních okolností spojované spíše s lidmi. Kvůli taktice personifikace je totiž mým cílem, aby nebylo na první pohled zřejmé, že se jedná o zvířecí postavu, zároveň však výběr lexika musí znít přirozeně.

Výše jsem zmínila tendenci některých lidí s blízkým citovým vztahem ke svému domácímu mazlíčkovi si jej polidšťovat. Z té vycházím i v tomto případě a z toho důvodu považuji za nejlepší přeložit vyjmenované výrazy za pomocí slov spojovaných spíše s lidmi s tím, že přijímám určitou míru expresivity, kterou to přináší. Tento přístup je ostatně v souladu s jednou z možných interpretací překládané povídky, a to s tou, že zmíněnou personifikací může být vyjádřen hluboký citový vztah mezi Asami a Kacue.

Výjimku představuje pouze výraz *cume*, který je použit ve scéně, kdy Kacue přerostly drápky a zarůstaly jí do masa.[87] V tomto kontextu mi užití slova „nehty“ nepřipadá přirozené, a to i s ohledem na taktiku polidšťování. Zde by dle mého

[87] TAWADA. Doboku keikaku, s. 96–97.

mínění byla snaha nedovolit čtenáři si myslet, že by Kacue mohla být zvířetem, na úkor přirozenosti překladu, což by se mohlo projevit zejména při zpětné aktualizaci příběhu na konci povídky, kdy se dozvíme, že se opravdu jednalo o zvíře. U ostatních výrazů takovou překážku nevidím. Navíc tato scéna následuje až po zmíněné hádce Kacue a Tomího, kterou jsem v souvislosti s identifikací zvířecích postav označila za zlomový bod povídky. Důsledné polidšťování nese patřičný efekt zejména před tímto bodem, kdy si čtenář ještě žádných nesrovnalostí není vědom.

Zbývající čtyři výrazy jsem však překládala v souladu s výše popsanou taktikou. Slovo *kuči* se v povídce vyskytuje nejhojněji, poprvé v již zmiňovaném úryvku, kdy Micuo utěšuje Asami. Slovní spojení „頬に口を近づけた (*hoo ni kuči o čikazuketa*)“[88] jsem přeložila jako *„přiblížil **pusu** k její tváři“*. Slovo „pusa“ jsem vybrala proto, že kromě „úst“ může fungovat i jako výraz pro „polibek“, tím pádem se může prohloubit dojem, že vztah mezi Micuem a Asami by mohl být partnerský, zároveň však ani při zpětné aktualizaci by z výše uvedených důvodů nemělo působit nepřirozeně.

Podruhé se slovo *kuči* vyskytuje ve zlomové scéně pojednávající o konfrontaci Kacue a Tomího.

- „すると、克枝はトミーに向かって、大きく口を開けてみせた。あまり大きく開けたので、口のまわりに波のように深い皺が現れ、目が釣り上がった。声は出なかったが、血のように真っ赤な口蓋が燃えたつのを見ると(...)“[89]

  → *„Nato mu Kacue předvedla svá široce rozevřená **ústa**. Otevřela **je** opravdu široce, takže se v jejich okolí objevily vrásky, hluboké jako vlny, a vypoulily se jí oči. Nevydala hlásku, ale její krvavě rudé patro jen hořelo, a když to Tomí uviděl* (...)“

Zde je snaha o polidšťování na hranici, neboť právě tyto věty nejspíš začnou ve čtenáři vyvolávat pocit, že je něco jinak, než si původně myslel, nebo mu ho přinejmenším potvrdí, pokud jisté zvláštnosti zregistroval již dříve. Přesto bych úryvek přeložila jako *„předvedla mu svá široce rozevřená ústa“* (při druhém výskytu je pak slovo *kuči* nahrazeno zájmenem, které zní v českém překladu přirozeněji). Tento poměrně spisovný, neutrální výraz je v daném kontextu, co se týče přirozenosti,

[88] TAWADA. Doboku keikaku, s. 89.
[89] TAWADA. Doboku keikaku, s. 95.

překladu poměrně na hraně, ale volím jej zde proto, abych v tomto zlomovém bodě podpořila ztrácející se dojem personifikace, navíc mi tento interpretační rozpor připadá efektní i z estetického hlediska. Z podobných důvodů pokračuji v jeho užívání i v dalších scénách, ve kterých Asami pečuje o umírající Kacue.[90]

Druhým problematickým lexémem je *hana*, který se v povídce objevuje pouze jednou, a to ve složenině 鼻先 (*hanasaki*), „špička nosu" a nikoliv jako samostatné slovo.

- „いざ食べ物が**鼻**先に出てくると"[91]

  → *„jakmile měla jídlo přímo před **nosem***"

Dané spojení se v obou jazycích nachází na hranici mezi doslovným a idiomatickým užitím, což situaci ulehčuje, a nevidím zde tedy žádné překážky proto, použít zde slovo „nos" a celou sekvenci přeložit tak, jak je uvedeno v příkladu.

Třetím vytipovaným výrazem je slovo *ke*, jehož využití se rovněž omezuje na jeden výskyt, a sice při popisu Tomího.

- „腰は細く、**毛**は漆黒、つやつやと光っている。"[92]

  → *„Měl úzké boky a jeho **chlupy** se černočerně oslnivě leskly."*

Tento výraz má v japonštině velmi široké pole užití – může označovat různé formy porostu těla, jehož forma se liší v závislosti na konkrétním popisovaném živočišném druhu, a o jakou formu se konkrétně jedná, je často nutné vypozorovat z kontextu. Za účelem bližší specifikace je pak tento výraz obvykle užíván ve spojení s upřesňujícím slovem, např. 髪の毛 (*kami no ke*), „vlasy"; 眉の毛 (*maju no ke*), „obočí", nebo je označení provedeno přímo pomocí složeniny (毛髪 *móhacu*, 眉毛 *majuge*). V povídce však toto upřesnění realizováno není, termín je použit vágně a jeho interpretace závisí právě pouze na kontextu. Ten je však v daném bodě příběhu stále ještě nejasný, výraz se objevuje těsně před konfrontací mezi oběma kocoury, navíc, jak bylo již uvedeno, je zde Tomí označován jako *otoko*, „chlapík", a tím polidšťován.

Kvůli této vágnosti jsem se rozhodla hledat nějaký obecný výraz, který by měl vazbu jak na lidi, tak na zvířata, a dospěla jsem ke slovu „chlupy". I lidské tělo je jimi

[90] TAWADA. Doboku keikaku, s. 98–99.
[91] TAWADA. Doboku keikaku, s. 93.
[92] TAWADA. Doboku keikaku, s. 94.

z velké části porostlé, navíc zde výraz *ke* zřetelně referuje k postavě mužského pohlaví, u které může být ochlupení na některých místech, např. na hrudi, považováno za symbol mužnosti. Toto pojetí je pak v souladu s faktem, že i Tomího vzhled je v povídce vykreslován výrazně pozitivně a s jistým okouzlením. Pod uvedenou větou v českém překladu si tedy lze představit zvíře i muže. Řešení je určitým kompromisem, neboť přirozenější by samozřejmě byl výraz „srst“, avšak v tom případě by došlo k eliminaci hry se čtenářem. Na druhé straně jsou neobvyklá slovní spojení a absurdní prvky pro Tawadin styl typické.

Poslední výraz, *aši*, je asi nejméně problematický a je zde zmíněn spíše na okraj. V souvislosti se zvířaty se přirozeně užívá jak slova „packa“, kterému jsem se však v důsledku snahy o personifikaci vyhýbala, tak slova „noha“, často zdrobněle jako „nožka“, kterýmžto jsem naopak v překladu dala přednost.

Podobné výrazy jsou v povídce použity také v rámci idiomatických vazeb, např. 手をつける (*te o cukeru*), „dotknout se“. Toto jejich užití však s danou problematikou nesouvisí, neboť označení částí těla v nich ztrácí svůj původní význam ve prospěch významu celého spojení.

4.2 Onomatopoie[93]

Obsahem této kapitoly jsou onomatopoie jako z hlediska překladu problematický slovní druh. V řadě jazyků je totiž vyjadřování pomocí tohoto typu slov považováno za neobvyklé a příznakové, kdežto v japonštině tvoří onomatopoie velmi důležitou a významově bohatou kategorii, proto je často problém při překladu nalézt vhodný ekvivalent. V následujícím textu na základě teoretického úvodu představím konkrétní postupy, které jsem při překladu onomatopoií v povídce „Doboku keikaku“ používala.

4.2.1 Teoretický úvod k překladu onomatopoií

Zvukově-symbolický systém je ve většině indoevropských jazyků, mezi něž patří i čeština, využíván pouze okrajově, zvukomalebná a mimetická slova stojí na periferii slovní zásoby, proto není této problematice věnováno mnoho pozornosti.

[93] V textu nekladu ostrou hraniční čáru mezi zvukomalebná a mimetická slova, ale shrnuji je pod pojmem onomatopoie, neboť pro potřeby překladu není toto zřetelné rozdělování nutné.

Oproti tomu v japonštině je zvukově-symbolický systém nedílnou součástí jazyka a onomatopoická a mimetická slova jsou hojně využívána uživateli různého věku. Japonština má dokonce po korejštině druhou nejbohatší slovní zásobu tohoto typu, kterou tvoří více než 2000 výrazů. Běžně jsou používána v každodenním hovoru, v literatuře, v médiích, dokonce i v mluvených formálních projevech, nenacházíme je pouze v oficiálních textech. Rodilí mluvčí totiž považují promluvy, ve kterých onomatopoie využijí, za přirozenější a živější.[94]

Důvodem, proč japonština obsahuje takové množství onomatopoií, je to, že je to jazyk relativně chudý, co se týče rozmanitosti verbálních a nominálních kořenů slov. Přidáním zvukomalebného či mimetického slova k jinak významově jednoduchému slovesu tak japonština vyjádří nuanční významové rozdíly, které bychom v češtině vyjádřili použitím slovesa s jiným kořenem.[95] Např. sloveso *warau*, „smát se“ lze doplnit o různé onomatopoie – *kera kera warau*, „chichotat se“; *kusu kusu warau*, „hihňat se“; *gera gera warau*, „řehtat se“ apod.

Z výše uvedeného vyplývá, že onomatopoie jsou velmi podstatnou a neoddělitelnou součástí japonského lexika. Dále lze vyvodit i to, že při překladu onomatopoií je překladatel velmi často postaven před situaci, kdy v cílovém jazyce nenachází přesné, či alespoň vhodné ekvivalenty. Kromě této kvantitativní nevyváženosti zvukově-symbolického systému japonštiny a řady cílových jazyků je problematika překladu onomatopoií dále ještě složitější, protože jsou tyto výrazy významově značně nabité, exaktní a nezřídka se týkají specifických japonských reálií.[96] Dále mohou mít i více významů. Dalším důvodem, proč se někteří překladatelé brání používat v překladu zvukomalebná a mimetická slova, je skutečnost, že takovéto vyjadřování je v jejich jazyce považováno za dětinské, expresivní, příznakové a velmi nezvyklé.[97] Důsledkem toho je fenomén, kdy řada autorů onomatopoie nepřekládá za pomocí jim podobného výraziva.[98]

---

[94] BARTASHOVA, Olga A., SICHINSKIY, Anton E.. Japanese–English Onomatopoeic and Mimetic Parallels: the Problem of Translatability. *Journal of Siberian Federal University*. *Humanity & Social Sciences*. 2014, sv. 7, č. 2, s. 222–223.

[95] INOSE, Hiroko. *Translating Japanese onomatopoeia and mimetic words*. In *Translation and Research Project 1*. Tarragona: Intercultural Studies Group, Universitat Rovira i Virgili, 2008, s. 101.

[96] Lze uvést např. výraz *muši muši*, který označuje stav počasí typický pro Japonsko, kdy je parno, nefouká vítr a vzduch je velmi vlhký a dusný.

[97] BARTASHOVA, SICHINSKIY. Japanese–English Onomatopoeic and Mimetic Parallels: the Problem of Translatability, s. 223.

[98] INOSE. *Translating Japanese onomatopoeia and mimetic words*, s. 103.

Rovněž je nutné si uvědomit, že do japonských onomatopoií nepatří pouze slova napodobující zvuky, ale naopak nejpočetnější skupinou jsou výrazy, které vyjadřují stavy či pocity. Na tomto základě bývají japonské onomatopoie rozdělené do následujících tří kategorií:[99]

- *giseigo* = slova napodobující zvuky lidí a zvířat (např. *wan wan*, „haf haf“);
- *giongo* = slova napodobující jiné zvuky než zvuky lidí a zvířat (např. *batan*, „prásk“);
- *gitaigo* = slova vyjadřující stavy či činnosti založené na jiných než zvukových vjemech, tj. vjemech vizuálních, hmatových, emocionálních a dalších (např. *suja suja*, „stav klidného a hlubokého spánku“).

Je pravděpodobné, že pokud bychom se dovedli přenést přes neobvyklost používání citoslovcí, byli bychom víceméně schopni adekvátně překládat skupiny *giseigo* a *giongo*. Avšak samozřejmě i zde se můžeme potýkat s napodobením zvuku, pro který čeština citoslovcem nedisponuje.[100] Problematická je zejména skupina *gitaigo*, pro kterou v češtině většinou funkčně i formálně odpovídající prvek nelze nalézt, navíc, jak už bylo zmíněno, je to skupina nejpočetnější.

Do této chvíle jsem japonské onomatopoie klasifikovala na základě jejich významu a nyní se budu věnovat jejich dělení na základě jejich gramatických funkcí. Za primární funkci onomatopoií v japonštině se pokládá funkce adverbiální, čili se daný výraz chová jako příslovce. Z hlediska syntaxe pak funguje jako některé z mnoha druhů příslovečného určení, tedy přesně popisuje okolnosti dějů, stavů či vlastností.[101]

- *Kanodžo wa **niko niko** to waratta.* „**Široce** se usmívala.“

Jako častý lze považovat také výskyt onomatopoií ve funkci přídavného jména (doplňují méně početná adjektiva). Méně často se onomatopoie ocitají ve funkci podstatného jména (spíše jen při expresivním užití) nebo slovesa (spíše dochází ke vzniku sloves od onomatopoií odvozených).

- ***sara sara na** kami* / *kami wa **sara sara da***
  „**jemné** vlasy“ / „vlasy jsou **jemné**“
- *Asoko wa **wan wan** ga iru.* „Támhle je **hafánek**.“ (dětská mluva)
- ***beta**cuku* (odvozeno od *beta beta*) „být **patlavý**, **lep**it“

[99] INOSE. *Translating Japanese onomatopoeia and mimetic words*, s. 98.
[100] Takovým příkladem je třeba slovo *kon kon*, které vyjadřuje zvuky, které vydává liška.
[101] INOSE. *Translating Japanese onomatopoeia and mimetic words*, s. 99.

Z tohoto formálního dělení onomatopoií vyplývá, že by bylo vhodné je překládat jako obyčejná příslovce. Avšak japonské onomatopoie často popisovanou skutečnost významově specifikují a upřesňují. Nezřídka fungují na základě „přenášení zkušenosti", tedy evokují subjektivní zobrazení skutečnosti. Např. výraz *gata gata* ve spojení s nějakým nábytkem japonskému mluvčímu popíše specifický stav, kdy onen kus nábytku je vratký, nestabilní.[102] Čili pro postihnutí komplexního významu jedné onomatopoie nemusí jedno české adverbium stačit a je nutné hledat jiné možnosti.

Ze studií zabývajících se problematikou překladu japonských onomatopoií vyplývá, že nejčastěji se do cizích jazyků nedisponujících podobnými výrazy onomatopoie překládají jako příslovce, adjektiva, slovesa, kombinace více slov, dále pomocí vysvětlujících parafrází, idiomů, zvukomalebných či mimetických slov nebo dojde k jejich opomenutí.[103]

4.2.2 Příklady překladatelských řešení onomatopoií

V povídce „Doboku keikaku" se nachází zhruba šest desítek onomatopoických výrazů, přičemž některé z nich se i opakují, ale drtivá většina z nich se vyskytuje pouze jednou. S přihlédnutím k tomu, že kvůli velké významové nabitosti a specifičnosti onomatopoií, je velmi těžké v češtině najít formální ekvivalent, jsem se rozhodla, že se při jejich překládání budu soustředit zejména na jejich lexikální význam. Zároveň jsem se ale pokoušela při výběru prostředků zachovávat i pro onomatopoie typickou zvukovou kvalitu a jistou míru expresivity. Dle toho, jak se výraz nebo výrazy, kterými onomatopoie překládám, v českém textu formálně vyjadřují, jsem použitá překladatelská řešení rozdělila do několika skupin. Z důvodu omezeného prostoru nebudu uvádět všechny onomatopoie, ale od každé skupiny vyberu pouze reprezentativní příklady.

Onomatopoický výraz nahrazen přirovnáním

Častým řešením při překladu bylo vyjádření dané onomatopoie prostřednictvím přirovnání, ať už přímým, provedeným prostřednictvím částice

[102] SUGIYAMA, Yukiko. Not all verb-framed languages are created equal: the case of Japanese. In *Proceeding of the Thirty-first Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society. General Session and Parasession on Prosodic Variation and Change*. Berkeley: Berkeley Linguistics Society, 2005, sv. 31, s. 302.
[103] INOSE. *Translating Japanese onomatopoeia and mimetic words*, s. 104–105.

„jako“ (frekventovanější), nebo přirovnáním nepřímým, např. pomocí metafory. Tento způsob jednak zajišťuje poměrně přesné vyjádření významu jednotlivých výrazů, a navíc působí poeticky a navyšuje estetické působení textu. Proto bylo přirovnání často použito na úkor vyjádření pomocí obyčejných přísloví. Z hlediska funkce představuje dle mého názoru přirovnávání v češtině podobný způsob vyjádření specifických okolností jako v japonštině onomatopoie, proto funguje jako dobrý významový (přestože ne formální) ekvivalent.

Kromě toho byla často adekvátnost ekvivalence překladu pomocí přirovnání podporována využitím aliterace nebo opakováním hlásek či skupiny hlásek jiných než iniciálních. Opakování hlásek se objevuje nejen v případě přímého překladu daného onomatopoického výrazu, ale také v okolních slovech. Přestože se nejedná přímo o zvukomalbu, tj. slovy nejsou napodobovány zvuky, do českého překladu se tímto způsobem přelévá i jistá formální hodnota japonských onomatopoií, neboť i ony jsou často založeny na opakování podobných hlásek. Zvukovou stránku textu, jelikož si na ní Tawada zakládá, jsem se snažila obecně v textu zdůraznit, proto se aliterace a obecně opakování hlásek objevuje i u jiných překladatelských řešení onomatopoií. V této sekci je v překladech tato zvuková hodnota překladu zaznamenána tučným označeným daných hlásek.

- *suppori:* „すっぽりと裸になって“[104]

  → *„**n**ahá jako **n**ovorozeně“*

V tomto spojení výraz *suppori* značí, že daný stav byl kompletně, zcela dokonán. Avšak prosté použití výrazů jako „úplně“, „dokonale“ je významově ploché, hodí se spíše pro překlad *totemo* či *kanzen ni*, z toho důvodu jsem vybrala právě tento způsob překladu.

- *bonjari*: „ぼんやり感じられた“[105]

  → *„vnímala jako ve snách“*

Onomatopoie *bonjari* naznačuje duchem nepřítomnost, nepozornost, roztržitost, nesoustředěnost či činnost konanou bez speciálního důvodu. V uvedeném případě je výraz použit v situaci, kdy je postava Asami omámená částečnou anestezií a průběh operace vnímá nejasně. Spojení „jako ve snách“ dobře koresponduje jak se samostatným významem *bonjari*, tak i v češtině dobře popisuje stav otupělosti, do

[104] TAWADA. Doboku keikaku, s. 85.
[105] TAWADA. Doboku keikaku, s. 90.

něhož je pacient při částečné anestezii přiveden. Vybrala jsem také raději poetičtější ustrnulou vazbu se starším tvarem slova „jako ve snách“ než obyčejné spojení „jako ve snu“, abych navýšila estetické působení textu. V podobném významu se *bonjari* v povídce vyskytuje víckrát, při dalších dvou výskytech (viz Příloha č. 3) však bylo přeloženo neutrálně, pomocí příslovcí, neboť text v těchto případech nedovoloval zajímavější řešení.

- *džitto*: „じっと相手を見つめている“[106]

  → *„**s**polečníka **s**třež**ž**ila jako os**ž**tříž“*

  „じっとしゃがんでいる“[107]

  → *„dřepěla **s**i tam jako **s**ocha“*

  „じっとすわっている“[108]

  → *„**s**eděla **s**trnule jako **s**loup“*

Jak z uvedených příkladu vyplývá, je výraz *džitto* jedním z těch, které se v povídce opakují. Shodou okolností jsem jej ve všech příkladech přeložila pomocí přímého přirovnání, ačkoliv pokaždé šlo o přirovnání k něčemu jinému. Lze namítat, že jedno slovo by mělo být přeleženo vždy stejně, avšak pro různý překlad jsem se rozhodla ze dvou důvodů. První z nich je zásada zmiňovaná v kapitole Teoretická východiska přístupu k překladu, a to ta, že pokud by překladatel nevyužíval rozmanité výrazy cílového jazyka pouze proto, aby vyjádření kopírovalo jazyk originálu, vedlo by to nevyhnutelně k oslabení literárností výsledného překladu. Druhým důvodem je skutečnost, že onomatopoie *džitto* v sobě zahrnuje více dílčích významů, pro což poskytují důkaz samotné uvedené příklady.

V prvním příkladu se *džitto* váže na sloveso *micumeru*, „sledovat, zírat“. Umocňuje jeho význam v tom směru, že pozorování je upřené a soustředěné, oči neopouštějí objekt, který sledují. Tento význam je v překladu vyjádřen jednak přirovnáním „jako ostříž“, jednak překladem slovesa *micumeru* slovesem „střežit“.

Oproti tomu v dalších dvou příkladech není vyjádřena kvalita pozorování, ale kvalita pohybu, respektive jeho naprostého nedostatku. Jsou zde rozvíjena slovesa *šagamu*, „dřepět“ a *suwaru*, „sedět“, která obojí popisují podobný stav. Výraz *džitto* je

[106] TAWADA. Doboku keikaku, s. 95.
[107] TAWADA. Doboku keikaku, s. 95.
[108] TAWADA. Doboku keikaku, s. 98.

pak upřesňuje, že „dřepění“ či „sezení“ je vykonáváno bez pohybu, že daný stav delší dobu trvá beze změny.

Ve spojení se slovesem *šagamu* jsem použila přirovnání „jako socha“, které je v češtině běžně pro vyjádření popsané situace používáno a které se zde hodí vzhledem k celkové situace v povídce popisované. Kočka, která je zde aktérem, zalezla mezi prádelník a zeď, pyšně tam seděla a nechtěla vylézt. Přirovnání k soše dle mého názoru jakousi výše popsanou vznešenou pýchu kočky podporuje, neboť socha je uměleckým výtvorem a jako taková je považována za vznešený objekt. Pro spojení se slovesem *suwaru* bylo použito přirovnání „jako sloup“, které se klasicky pro vyjádření nehybnosti v češtině rovněž používá.

Ve všech třech příkladech v překladu také dochází k opakování hlásek, zejména hlásky *s*. Kvůli zdůraznění tohoto zvukového souladu jsem ještě do přirovnání přidala z hlediska významu ne nepostradatelné výrazy „si“ a „strnule“. Zvratné zájmeno „si“, které je použito v nevazebném dativu s emocionální funkcí,[109] nadto podtrhuje uvedený popis vznešenosti.

- *čikutto*: „腕にちくっとした“[110]

  → *„dostala včeličku do ruky“*

Onomatopoie *čikutto* vyjadřuje pocit bolesti vyvolané píchnutím ostrého předmětu. Fráze „dostat včeličku“ skvěle popisuje tento typ bolesti a hodí se i z hlediska toho, že je synonymem pro spojení „dostat injekci“, což zapadá do vykreslovaného lékařského prostředí.

- *šikkuri*: „その方がしっくりする“[111]

  → „*bylo **t**o **t**o pravé ořechové“*

Výraz *šikkuri* naznačuje dokonalý soulad či shodu. Použité spojení velmi dobře vyjadřuje danou situace, a k tomu text ozvláštňuje. Opakování zájmena „to“ jen přidává jedinečnosti tohoto obratu.

Onomatopoický výraz nahrazen citoslovcem

Jelikož jedním ze základních specifik onomatopoií je jejich zvuková struktura, dávala jsem v případech, že v češtině se nějaké odpovídající citoslovce nachází,

[109] Obsazení tohoto typu dativu ve valenční struktuře věty není oproti jiným typům dativu obligatorní. Pokud je obsazen, plní pouze pragmatickou funkci, v tomto případě jistou emocionální angažovanost mluvčího.
[110] TAWADA. Doboku keikaku, s. 90.
[111] TAWADA. Doboku keikaku, s. 89.

takovýmto výrazům přednost. Je přirozené, že zejména v těchto překladech se hojně objevovala aliterace a opakování hlásek.

Ačkoliv vyjadřování v citoslovcích může mnohdy působit nezvykle a stylisticky se hodí spíše do dětské literatury, domnívám se, že s ohledem na styl Tawadiných textů je naopak spíše žádoucí je při překladu využít. Konkrétně v případě povídky „Doboku keikaku“ je použití onomatopoických výrazů značné – v textu o délce přibližně deset tisíc znaků se, jak již bylo uvedeno, nachází téměř 60 takovýchto výrazů, z toho se navíc některé i opakují. Proto, abych vyjádřila toto specifikum překládaného textu a docílila jeho podobného působení i na českého čtenáře, shledávám jinak netypické vyjadřování v citoslovcích opodstatněným.

- *bjú bjú*: „風がびゅうびゅうなり始める“[112]

  → *„**f**úúú **f**úúú, začal venku **f**oukat vítr“*

Onomatopoický výraz *bjú bjú* zobrazuje vanutí silnějšího větru, a proto se užití citoslovce výborně hodí i v češtině. Zvukomalebná i rytmická funkce tak zůstává zřetelně zachována, dále podtrhována i slovesem „foukat“, kterým jsem přeložila významově vágní sloveso *naru*, „vydávat zvuk, znít“.

- *pitatto*: „椅子は、麻美の両手がキーの上に載る位置にぴたっと止まる“[113]

  → *„židle se zastavila **t**i**p t’**o**p**, v pozici, že se obě Asaminy ruce ocitly přesně nad klávesami“*

Výraz *pitatto* znamená dokonalost, přesnost dané akce a přeložila jsem jej pomocí spojení „tip ťop“, protože nejenom výstižně popisuje situaci, ale navíc koresponduje i z hlediska zvukového – dokonce se zde opakují stejné hlásky jako v originálním textu.

- *don don*: „それから医者は針と糸を手に取って、どんどん縫っていった“[114]

  → *„potom vzal doktor do ruky jehlu a nit a nato **š**up vše se**š**il“*

Slovo *don don*, které naznačuje rychlý spád akce, je jedním z výrazů, jenž je i pro českého mluvčího jednoduše interpretovatelný a není jej z hlediska významu

[112] TAWADA. Doboku keikaku, s. 85.
[113] TAWADA. Doboku keikaku, s. 87.
[114] TAWADA. Doboku keikaku, s. 90.

obtížné přeložit. I přesto jsem se jej pokusila přeložit originálněji než např. prostým výrazem „rychle“ a pro tento účel jsem využila významově odpovídajícího citoslovce.

- *cucucutto*: „そちらへ、つつつっと近寄った“[115]

  → *„**c**u**p**ity du**p**ity k onomu místu při**c**a**p**kal“*

Tento konkrétní výraz má poměrně netypický vzorec a ve slovnících je prakticky nedohledatelný. Nejspíše se jedná o expresivní vyjádření, které vychází z výrazu *cutto*, jenž vyjadřuje rychlý, plynulý a energický pohyb. Tuto interpretaci podporuje věta, která v originálním textu následuje a jež popisuje onen styl chůze jako *karui* čili „lehký, ladný“. Jelikož se zde výraz *cucucutto* pojí na sloveso *čikajoru*, „přiblížit se“, vyplývá z toho, že je jím popisován způsob, jakým se činitel děje někam přibližuje. Opakování slabiky つ pak může evokovat kvalitu rytmickou, což z něho dělá spíše prvek formálního rázu. Pro vyjádření všech těchto významů jsem v překladu použila citoslovce „cupity dupity“. Svou hláskovou strukturou rovněž působí rytmicky a adekvátně vyjadřuje i daný způsob pohybu. Zvuková stránka je nadále posilována v rámci použitého slovesa „přicapkat“, kterým jsem nahradila jeho neutrální synonymum „přiblížit se“.

Onomatopoický výraz nahrazen příslovcem

Jak bylo v teoretické části této podkapitoly uvedeno, je primární funkcí onomatopoií v japonštině funkce příslovce, přičemž je toto i jeden z častých způsobů, jak jsou onomatopoie do cizích jazyků překládány. I v mém překladu tohoto způsobu hojně využívám. V řadě případů jsem z nedostatku jiného zajímavějšího lexika nahrazovala japonské výrazy i neutrálními příslovci jako „nepřítomně“, „konečně“, „zvolna" aj. (viz Příloha č. 3). Kde to však výrazové prostředky češtiny a význam textu dovoloval, snažila jsem se vybírat neobvyklá příslovce, používat je metaforicky, nebo je alespoň opět zapojit do textu zvukově.

- *hirari*: „ヒラリとブラウスを脱ぎ捨てて“[116]

  → *„**s**vižně **z**e **s**ebe **s**etřá**s**la blů**z**u“*

Výraz *hirari* vyjadřuje pohyb, při němž lehce a rychle švihneme tělem. Jednodušeji se překládá výrazy jako „mrštně“, „lehce“, „hbitě“ apod. V překladu jsem

[115] TAWADA. Doboku keikaku, s. 95.
[116] TAWADA. Doboku keikaku, s. 85.

však použila slovo „svižně“, které daný stav poměrně dobře popisuje, navíc z hlediska zvukové stránky ladí ve spojení s dalšími okolními sykavkami.

- *šikkari*: „コンピュータは(…)**しっかり**と机に固定されている“[117]

  → *„**p**očítač byl na stole skálo**p**evně **p**řimontován“*

Výraz *šikkari* v sobě ukrývá několik významů, avšak v dané situaci v souvislosti se slovesem *kotei suru*, „připevnit, zajistit“, přichází v úvahu jediný – určitá věc je k něčemu napevno připevněná a nelze ji odejmout. Opět jsem volila mírně ozvláštněný prvek, abych se vyhnula jednotvárným výrazům jako „pevně“ či „napevno“.

- *nettori*: „そんなことを**ねっとり**ゆっくりしゃべり続けている“[118]

  → *„nepřestávala jí tohle a podobné věci medově a v poklidu vykládat“*

Slovo *nettori* označuje, že je něco lepkavé, má to vlastnost přilnout k jiným povrchům či materiálům. Jelikož v uvedené větě tento výraz popisuje styl mluvení (*šaberu*, „povídat“), nejedná se o skutečnou lepkavost a slovo je použito v přeneseném významu. Výraz *nettori* byl v povídce v podobně přeneseném smyslu použit ještě jednou ve spojení **ねっとり**したやさしさ,[119] které popisovalo charakter jedné z koček a jež jsem přeložila jako „mazlivé dobračisko“. K tomuto překladu mě mimo jiné vedl i kontext, z něhož vyplývá, že popisovaná kočka se ráda mazlí, a dále také sousední slovo *jasašisa*, „dobrota“. Z těchto informací vyplývá, že autorka v povídce tento výraz používá pro vyjádření něčeho příjemného, milého. Výše popsané jednotlivé významové složky slova *nettori*, tj. lepivost a přívětivost, jsem vyjádřila prostřednictvím metaforického příslovce „medově“. Med je hmota, která lepí, ale je také sladká. Pokud něco v češtině říkáme sladce, tak to říkáme mile, přívětivě. Z těchto důvodů tedy použitý výraz „medově“ vystihuje obě důležité významové složky původního výrazu.

- *šútto*: „しゅうっと血が噴き出す“

  → *„ven **š**umivě prýš**t**ila krev“*

V případě výrazu *šútto* se opět nejspíš bude jednat o významově v japonštině zatím neustálené slovo, které ještě nebylo do slovníků zavedeno. Jelikož základní slabikou, která v rámci japonských onomatopoií vždy nese primární lexikální význam,[120] je *šú*, zkoumala jsem jiné onomatopoie s tímto základem. Našla jsem slovo

[117] TAWADA. Doboku keikaku, s. 88.
[118] TAWADA. Doboku keikaku, s. 93.
[119] TAWADA. Doboku keikaku, s. 90.
[120] INOSE. *Translating Japanese onomatopoeia and mimetic words*, s. 100.

šúšú, které napodobuje zvuky, jež vydávají ptáci či hmyz, jako syčení, šumění, potažmo svištění křídel. Stejný základ má i slovo *šun šun,* které zobrazuje zvuk páry unikající např. z konvice, tedy opět jakési syčení. Z významu těchto dvou výrazů jsem odvodila základní význam slova *šútto*. Text tady však klade odpor, neboť je zde popisováno, jak teče z rány krev, a ta samozřejmě žádný zvuk nevydává. Jedná se zde tedy nejspíš o nějaký speciální básnický obrat. Tuto interpretaci podporuje již dříve deklarovaná absurdnost Tawadiných textů. Nakonec jsem pro překlad zvolila příslovce „šumivě“, které významově pokrývá výraz *šútto,* zapadá do textu i z hlediska zvukové stránky a vybízí čtenáře k významové hře.

Význam onomatopoie přenesen na sloveso

Jak bylo také již výše zmíněno, jedním z důvodů, proč japonštině disponuje tak komplexním zvukově-symbolickým systémem, je ten, že se jí naopak nedostává verbálních kořenů slov. Nuanční významové rozdíly jsou proto vyjadřovány právě různými onomatopoii. Čeština oproti tomu je jazyk v tomto ohledu velmi bohatý, a proto je jedním z častých překladů onomatopoií právě významově bohaté sloveso. Tento způsob jsem ve svém překladu rovněž několikrát použila. Zajímavým poznatkem je zjištění, že drtivá většina takto přeložených výrazů v původním textu byla napojena na sloveso *suru*, „dělat“, a tedy i v japonštině do jisté míry fungovala jako sloveso.

- *nikkori*: „にっこりして“[121]

  → *„**za**zubil se“*

Slovo *nittori* popisuje šťastný úsměv, při kterém aktér nevydává zvuky. Přeložila jsem jej prostě, pomocí slovesa „zazubit se“, které daný význam adekvátně vyjadřuje.

- *bura bura*: „用もなくぶらぶらしていても“[122]

  → *„i když se jen tak bezcílně poflakoval“*

Výraz *bura bura* označuje bezcílný pohyb ve vlastním tempu a dále také stav, kdy marníme čas nicněděláním. V povídce lze výraz usouvztažnit k jedné z předchozích vět, která popisuje stejnou situaci a ve které je použito slovesa *urocuku*, „bezcílně chodit sem a tam“. I z toho vyplývá, že těžiště významu slova *bura bura* v povídce spočívá v pohybu bez cíle. Ten je však vyjádřen již ve spojení *jó mo naku*, doslova „bez povinností, práce“. Použité sloveso „poflakovat se“ tento význam pak dále rozvíjí.

[121] TAWADA. Doboku keikaku, s. 91.
[122] TAWADA. Doboku keikaku, s. 94.

„Flákat se“ je přímé vyjádření druhého významu slova *bura bura*, ale předpona *po-* a přípona *-ovat* obmění tento původní význam tak, že se ve výsledném slovese kloubí jak sémantika „flákání se, nicnedělání“, tak sémantika „bezcílného pohybu“, a tím je dosaženo kompletního pokrytí původního japonského výrazu.

- *futo*: „ふと見ると“[123]

  → *„a zmerčila“*

Slovem *futo* bývá vyjádřen stav, kdy si něčeho náhle všimneme či si něco náhle uvědomíme, a to bez žádného konkrétního podnětu. V textu se bude jednat o první případ, protože je v něm výrazem *futo* popsána situace, kdy si Asami všimne zarostlých drápků své kočky. V češtině mu významově velmi dobře odpovídá použité sloveso „zmerčit“, které navíc v porovnání s neutrálními výrazy „zpozorovat“ či „spatřit“ odpovídá i zvýšenou mírou expresivity.

- *uto uto*: „一日うとうとしていた“[124]

  → *„prodřímala celý den“*

Výraz *uto uto* označuje pocit únavy či mělký spánek. Tomuto významu je v češtině dostatečně ekvivalentní sloveso „dřímat“. Od něho odvozená v překladu použitá varianta „prodřímat“ sjednocuje přísudek s příslovečným určením času *ičiniči,* „celý den“.

Význam onomatopoického výrazu v překladu vysvětlen více slovy

V teoretické části o onomatopoiích bylo uvedeno několik způsobů, jak bývají tyto výrazy do cizích jazyků překládány, a mezi nimi se vyskytl i případ, kdy je význam jednoho onomatopoického výrazu rozložen do více slov. Ve své práci jsem tento způsob také několikrát použila v případech, kdy jsem žádné jedno slovo, přirovnání či citoslovce neshledala pro daný japonský výraz dostatečně ekvivalentním.

- *jura jura*: „ゆらゆらと空から降りてくる“[125]

  → *„sestoupil z oblohy, kolébaje se sem a tam, tam a sem“*

Slovo *jura jura* popisuje pomalý, houpavý, kolébavý pohyb a v rámci věty jsem jej přeložila pomocí slovesa „kolébat“, které naznačuje způsob pohybu, a slovní kombinace „sem a tam, tam a sem“, která kromě houpání navíc indikuje i jistou pomalost dané akce.

[123] TAWADA. Doboku keikaku, s. 96.
[124] TAWADA. Doboku keikaku, s. 98.
[125] TAWADA. Doboku keikaku, s. 85.

- *paku paku*: „口を**ぱくぱく**させた“[126]

  → *„pusa (mu)* ***j****enom* ***j****ede“*

Výraz *paku paku* ve spojení s ústy popisuje akci, při níž jsou ústa několikrát otevřena a opět zavřena. V textu následuje věta, ze které plyne, že danou akcí nejspíš bude mluvení, s ohledem na použitou onomatopoii mluvení rychlé. Uvedený překlad vyjadřuje popsanou situaci, a navíc v sobě skrývá i aliteraci.

- *„sokkuri*: „離乳食**そっくり**の缶詰め“[127]

  → *„konzervy* (…)*, které by z fleku mohly nahradit dětskou výživu“*

Výraz *sokkuri* naznačuje, že jsou si dvě věci navzájem velmi podobné. V češtině takovou podobu vyjadřujeme např. frází „jako by z oka vypadl“, avšak ta je významově vymezená spíše jen pro popis lidí, tudíž je v tomto případě nepoužitelná. V povídce je uvedené spojení součástí věty, ve které jsou popisovány různé druhy kočičího krmení v konzervách, jež jsou plné výživných látek. Výraz *sokkuri* zde pak naznačuje, že tyto konzervy jsou natolik zdravé, že by mohly sloužit i jako jídlo pro děti. Takovéto spojení může vyznívat poněkud absurdně, je však nutné si uvědomit, že absurdní motivy jsou pro Tawadu typické, navíc toto spojení podporuje i výše v této kapitole zmiňovanou taktiku personifikace. Proto nehodnotím jistou významovou nepřirozenost použitého překladu, neboť ji pokládám za specifický rys textu. Popsanou situaci jsem tedy přeložila prostřednictvím jejího vysvětlení, kterému jsem dodala na expresivitě spojením „z fleku“.

Kombinované způsoby překladu

Dosud uvedené příklady překladu byly z hlediska funkčního rozdělení poměrně jednotné. Avšak pro potřeby co nejpřesnějšího vyjádření původního významu bylo mnohdy zapotřebí tyto způsoby kombinovat. Dochází tak k vysvětlení japonského výrazu prostřednictvím více slov, ve kterých dále daný význam upřesňuje přirovnání či připodobnění, zvukomalba atd. Velmi často v překladu došlo k přelití významu dané onomatopoie na jiné slovo celku nebo jiné slovo jejímu významu napomáhalo či jej prohlubovalo.

- *gurutto:* „椅子ごと、**ぐるっと**一回転して“[128]

  → *„i s židlí se jak****o*** *na* ***o****brtlíku* ***o****točila jedn****o****u k****o****lem d****o****k****o****la“*

[126] TAWADA. Doboku keikaku, s. 88.
[127] TAWADA. Doboku keikaku, s. 93.
[128] TAWADA. Doboku keikaku, s. 86.

Slovo *gurutto* označuje jedno otočení kolem své osy, což ještě podporuje použité sloveso *ičikaiten suru*, „jednou se otočit“. Dochází zde ke kombinaci přímého přirovnání „jako na obrtlíku“ doplněného příslovcem „kolem dokola“. Slovo „obrtlík“, jež je v rámci přirovnání použito, je starší výraz, který se v moderní češtině používá právě jen v podobných frázích a označuje předměty, jež se otáčejí, vyznívá proto ještě literárněji.

- *paččiri*: „目はぱっちり開いている“[129]

  → *„oči mrkací panny byly doširoka rozevřené“*

Výraz *paččiri* popisuje velké a krásné oči nebo oči, které jsou široce otevřené. Jelikož si v dané situaci postava Asami stěžuje na svůj mladistvý a slušivý vzhled a zároveň je zde v originále použito sloveso *hiraku,* rozhodla jsem se v překladu využít obou významů, krásy i otevřenosti. Krásu má symbolizovat metafora mrkací panny, která zároveň vyjádření dodává na poetičnosti, otevřenost je vyjádřena přidaným příslovcem „doširoka“.

- *burjúúútto*: „風が東の方からぶりゅううううっと吹いた“[130]

  → *„od výýýchodu zavááál víítr“*

Překládání tohoto výrazu bylo velmi zajímavé. Už z jeho podoby, kde se objevuje *sokuon* a opakuje znak う pro prodloužení, je zřejmé, že i v japonštině bude takové vyjádření působit expresivně a neobvykle. Výraz v této podobě jsem nebyla schopna dohledat, domnívám se proto, že by mohlo jít o novotvar autorky. Tato teorie je velmi pravděpodobná i proto, že výraz jednoznačně označuje zvuk větru, a ten se mohla Tawada bez problému pokusit inovátorský napodobit. Při identifikaci významu této netypické onomatopoie jako zvuku větru vycházím nejenom z kontextu věty, ale i z analogie se slovem *bjú bjú* (viz oddíl Onomatopoický výraz nahrazen citoslovcem). Tyto dvě věty o vanutí větru nespojuje jen podobný obecný význam, ale také skutečnost, že se objevují ve spojení s postavou čističe oken. Z těchto důvodů jsem se snažila přenést neotřelý způsob vyjádření i do češtiny a daný zvuk jsem imitovala pomocí nápadného prodloužení všech dlouhých vokálu ve větě. Tento způsob je intenzivně zvukomalebný, a nadto natolik netypický, že čtenáře jistě zaujme.

- *boroboro*: „口のまわりの肌がぼろぼろに乾いてきた“[131]

[129] TAWADA. Doboku keikaku, s. 89.
[130] TAWADA. Doboku keikaku, s. 92.
[131] TAWADA. Doboku keikaku, s. 99.

→ začala *„kůže okolo úst na troud vysychat a praskat“*

Výraz *boro boro* může mít více významu, avšak v souvislosti s použitým slovesem *kawaku*, „uschnout, vyschnout“ připadá do úvahy pouze vyjádření stavu vysušení bez přítomnosti jakékoli vlhkosti, které v konečném důsledku vede až k dezintegraci daného materiálu. V češtině použité nepřímé přirovnání „na troud“ vyjadřuje zejména popsaný stav vysušení, neboť troud je obecně materiál suchý natolik, že jím je možno pomocí jiskry či rozžhaveného předmětu zapálit oheň. Za účelem vyjádření druhé složky významu slova *boro boro* je v češtině věta doplněna o sloveso „praskat“, které evokuje právě rozpadání se kůže. Význam jednoho onomatopoického výrazu se zde tedy dělí mezi více slov a za použití přirovnání.

Shrnutí

Na základě výše uvedeného výběru překladatelských řešení některých konkrétních onomatopoií byla má taktika překladu tohoto fenoménu následující. Stěžejním východiskem byl lexikální význam onomatopoických výrazů. Ten byl do češtiny převáděn nejen na základě významu samotné onomatopoie, ale i s ohledem na okolní text či styl autorky originálního textu. Zároveň však byl kladen důraz na neotřelost pojmenování a zvukovou stránku textu. Z obdobně vhodných ekvivalentů jsem vybírala vždy ty, které působily poetičtěji či expresivněji. Z hlediska zvuku jsem se snažila využívat přímo citoslovcí, nebo alespoň opakování stejných či artikulačně podobných hlásek v rámci přeloženého výrazu i jeho okolí.

V předloze se objevily i výrazy, které lze považovat za běžně užívané a frekventované a již i pro českého mluvčího významově ustálené a jejichž překlad byl tudíž poměrně nekomplikovaný.[132] Drtivá většina výrazů si však vyžádala hlubší práci s textem i slovem samotným. Mnohovýznamovost, komplexnost a komplikovanost použitých onomatopoií se odrazila ve formální rozmanitosti překladatelských řešení. Kromě zde uvedených typů, jimiž jsou překlad pomocí přirovnání, citoslovce, příslovce, slovesa, víceslovného vysvětlení nebo kombinace víceréhо, se zřídka objevil i jiný typ překladu, např. pomocí přídavného jména nebo částice (viz Příloha č. 3). V rámci překladu také často docházelo k úplnému nebo částečnému přelévání významu daného onomatopoického výrazu na sousední slova.

[132] Za takové výrazy považuji např. *jukkuri*, „pozvolna“; *jatto*, „konečně“; *zutto*, „po celou dobu“. Jejich konkrétní překlady viz Příloha č. 3.

4.3 Vlastní jména

V textu povídky „Doboku keikaku“ se vyskytuje celkem sedm vlastních osobních jmen. Z těchto jsou tři převoditelná téměř bez problému. Jedná se o zaměstnance firmy, kde hlavní postava pracuje, jistého Sakuru Jošia, kočku hlavní postavy Miminku a kocoura ze sousedství Tomího. Všechna tato jména jsou uvedena v *kaně*, tudíž je eliminován jinak zásadní problém s čtením *kandži*.

Jméno Sakura Jošio je však součástí jednoduché významové hry:

- „昨日、エレベータの中で髪の長い男を見て、あれが「さくらよしお」かもしれないと思った。かすかに桜餅に似た石鹸の香りがしたからだ。“[133]

  → *„Včera ve výtahu uviděla muže s dlouhými vlasy a pomyslela si: To by mohl být* Jošio Sakura*. To proto, že z něj byla mlhavě cítit vůně mýdla rýžového koláčku obalenému v listu sakury."*

V této scéně tedy hlavní postava hádá jméno muže ve výtahu na základě toho, jak voní. Asociace je velmi nepřímá, neboť jí mužova vůně připomíná vůni mýdla, které je pouze podobné rýžovému koláčku obalenému v listu sakury. Slovo *sakura* označující okrasnou třešeň je dnes již výrazem zdomácnělým i v češtině, proto není nutné jej překládat nebo vysvětlovat. Tím pádem je i českému čtenáři tato významová hříčka volně přístupná.

Zbylá dvě jména, tj. Miminka a Tomí, nejsou součástí žádné jazykové hříčky ani nejsou signifikantní z hlediska lexikálního významu. Jméno Miminka zní v originále みみちゃん (*Mimičan*). Jelikož *-čan* je sufix značící oslovení, základní podoba jména zní jen Mimi. Poněvadž však tento sufix značí blízký vztah k jmenovanému, rozhodla jsem se tuto implikaci v češtině vyjádřit zdrobnělinou, aby zůstala zachována původní expresivita. Navíc toto jméno v povídce identifikuje kočku a je běžné, že lidé své domácí mazlíčky oslovují něžně. Dále má hlavní postava tři kočky, při čemž Miminka je vnučkou nejstarší z nich, tím pádem jakýsi rodinný „benjamínek“, a nakonec je vykreslena jako milá a přítulná. Z toho vyplývá, že i celkový obsah textu zdrobnělinu Miminka potvrzuje.

[133] TAWADA. Doboku keikaku, s. 88.

Jméno Tomí je s největší pravděpodobností přepis anglického jména Tommy, což dokazuje fakt, že je jméno v textu zapsáno *katakanou*. Nasnadě je otázka, zda jméno uvést v jeho japonské, anglické nebo potažmo ještě české verzi Tomík jako zdrobnělinu od jména Tomáš. Jako první jsem eliminovala verzi anglickou, neboť ji významově s textem nic nepojí, a tedy není důvod, proč by se v povídce japonské autorky mělo objevit anglické jméno.[134] Jelikož se však jedná o překlad do češtiny, je verze Tomík již přijatelnější. Z následujících důvodů však není ani tato varianta z hlediska textu vhodná. Nejdůležitější byl pro mě fakt, že v textu nikde není ke jménu připojen přídomek *-čan*, který by poukazoval na zdrobnělinu, druhým důvodem, proč je nezdrobnělá verze více adekvátní, je to, že lépe koresponduje s mou snahou vykreslit postavu Tomího jako „úžasného mladého chlapíka“, a to z důvodu dodržení taktiky personifikace (viz podkapitola 4.1 Taktika personifikace). Proto jsem jméno tohoto kocoura ponechala v originálním znění Tomí.

Zbývající čtyři vlastní jména jsou však již uvedena v *kandži* a bez udaného čtení. Tři z nich 麻美, 克枝 a 満雄 jsou skutečně existující osobní jména, avšak mají vícero možných čtení. Čtvrté jméno, 朝岸, které je jako jediné příjmení, se mi v dané kombinaci znaků nepodařilo dohledat, proto předpokládám, že si jej autorka vymyslela.

Uvedená problematická propria jsem nejdříve analyzovala z hlediska jejich významu, abych se pokusila zjistit, zdali se v nich neskrývá nějaká pro Tawadu typická významová hříčka, která by dodala podklad tomu, že by se daná jména měla místo transkripce přeložit do češtiny. Avšak většina z těchto ve jménech použitých znaků se jinde v textu nevyskytovala (výjimka: 麻 a 朝), nadto se jedná o znaky s poměrně specifickými významy, které do textu nezapadaly (výjimka: 朝 a 美). Významy jednotlivých znaků viz Tabulka č. 1.

Tabulka č. 2: Významy znaků v problematických propriích

麻	konopí, juta, len a další textilní plodiny nebo z nich vyrobené tkaniny
美	krása
朝	ráno; dynastie; epocha; Severní Korea
岸	břeh, nábřeží, pobřeží a jiný u vody se nacházející kus země; strmý
克	přemoci, zdolat, zvítězit; dostatečný; dobrý, schopný

[134] Varianta anglického jména by se dala zvažovat např. v případě, že by v textu bylo zapsáno latinkou.

枝	větev; výhonek; končetiny; podpora
満	plnost, být plný; uspokojit, splnit
雄	samec; předčit, vynikat; statečný, hrdinný

Jak bylo zmíněno, znaky 朝 a 麻 se v textu vyskytují i mimo vlastní jména, avšak jejich výskyt není podložen nějakou významovou hrou. A jelikož ani významy všech těchto znaků obecně k textu nic neváže, byl by překlad do češtiny nepřirozený a nepodložený. Z toho důvodu jsem se rozhodla jména nepřekládat a zachovat jejich japonské znění a tomuto problému se věnovat z hlediska zvukového.

Čtení japonských jmen bývá velmi rozmanité, neboť Japonci si svá jména mohou tvořit, přičemž jsou omezeni jenom seznamem *džójó kandži*, tj. zákonem stanoveným seznamem standardizovaných znaků, ve kterém se nachází něco přes 2000 znaků. Kombinatorika je tedy obrovská a navyšuje ji ještě několikeré čtení jednotlivých znaků či jejich nepravidelné čtení. Jelikož však text nejeví známky toho, že by byl zvuk jmen postav z hlediska estetického působení nějak signifikantní, rozhodla jsem se použít ta čtení daných znaků, která jsou ve jménech nejtypičtější. Nejprve rozeberu každé jednotlivé jméno a následně se výsledky toho rozboru pokusím usouvztažnit, abych zjistila, zda jména jednotlivých postav nemohou zvukově fungovat alespoň mezi sebou navzájem.

Nejdříve se budu zaobírat jménem hlavní lidské postavy, jež v sobě zahrnuje problematická jména hned dvě, tj. příjmení i osobní jméno, a které zní 朝岸麻美. Jak jsem již uvedla, příjmení 朝岸 se mi nezdařilo dohledat. Vycházím však z předpokladu, že se v rámci japonských příjmení většinou upřednostňuje japonské čtení. Tomu odpovídá i skutečnost, že znak 朝 na začátku jmenné složeniny bývá nejčastěji čten jako *asa* a znak 岸 na konci složeniny jako *kiši*, potažmo *giši*.

Mezi nejčastější čtení jména 麻美 patří Asami a Mami. Čtení druhého znaku jako *mi* je tedy jednotné, nadto je to nejspíš nejčastější čtení tohoto znaku, pokud se nachází na konci složeniny. Problémem zůstává čtení prvního znaku. Ten bývá, pokud se nachází na začátku jmenné složeniny, častěji čten jako *ma*. Dále, pokud je ke znakům 麻美 přidán nějaký další znak, v drtivé většině se začátek složeniny čte jako *mami* (např. 麻美絵, 麻美枝, obojí jako *Mamie*).

Dalším jménem je jméno hlavní kočičí postavy, 克枝. Jeho nejčastější čtení jsou Kacue a Jošie, opět je zde tedy jednoznačné čtení druhého znaku, jež je zároveň i nejčastějším čtením tohoto znaku jako koncové složky jména. Z hlediska frekvence čtení prvního znaku jako iniciální části jmenné složeniny je častější čtení *kacu*.

Poslední jménem je jméno vedlejší kočičí postavy, 満雄, které má opět dva ustálené způsoby čtení jako Micuo a Mičio. I zde je tedy problematické čtení prvního znaku, které má v iniciální pozici jmenné složeniny rozmanité čtení, přičemž varianta *miči* je poměrně běžná, avšak převažuje čtení *micu*.

Z výše uvedených údajů vyplývají nejvíce pravděpodobné možnosti transkripce problematických proprií, které jsou uvedeny v Tabulce č. 2. Tyto možnosti jsou dále usouvztažněny i se jmény dalších postav.

Tabulka č. 3: Nejpravděpodobnější transkripce problematických proprií

麻美	Asami	Mami
朝岸	Asakiši	Asagiši
克枝	Kacue	Jošie
満雄	Micuo	Mičio
さくらよしお	Sakura Jošio	
トミー	Tomí	
みみ（ちゃん）	Mimi(nka)	

První velmi výraznou zvukovou analogií je možné stejné čtení počátečních slabik příjmení a jména hlavní postavy jako Asakiši/giši Asami. Čtení Asami je sice mírně v rozporu s uvedenými statistikami, avšak i ono je frekventované, proto jej pro zachování zvukové shody upřednostním. V případě příjmení zase volím variantu Asakiši, neboť ve všech jménech se objevují pouze neznělé párové hlásky (*s, k, c, č, š*), tudíž by hláska *g* jakožto párová znělá hláska tuto harmonii narušovala. Celé jméno hlavní postavy je tedy v povídce transkribováno jako Asakiši Asami.

Dále se při výběru varianty jména 克枝 nabízí analogie se jménem Jošio, a tudíž jej transkribovat jako Jošie. Avšak v povídce mezi těmito dvěma postavami neexistuje žádný vztah. Naopak by mohla být dvě takto podobná jména pro čtenáře matoucí. Navíc by toto čtení bylo v rozporu s jistou zvukovou hříčkou, kterou jsem objevila mezi jmény

tří koček 克枝, 満雄 a Mimi. Ty v povídce vlastně tvoří rodinu, neboť nejstarší 克枝 je matkou 満雄 a ten je otcem Mimi. Pokud by byla první dvě jména transkribována jako Kacue a Micue, vznikla by mezi nimi následující zvuková souvislost:

Ka**cu**e → Mi**cu**o; **Mi**cuo → **Mi**mi

Toto řešení navíc využívá frekventovanější varianty dvou problematických jmen.

Na základě výše popsaných důvodů jsem se rozhodla v povídce osobní jména transkribovat jako Sakura Jošio, Tomí, Miminka, Asakiši Asami, Kacue a Micuo.[135]

Snažila jsem se tedy uvedená vlastní jména transkribovat na základě nejčastějších čtení daných znaků v konkrétních pozicích v rámci složeniny a usouvztažnit je z hlediska zvuku mezi sebou navzájem. Avšak je možné, že japonský čtenář by preferoval jiné čtení, ačkoliv i to může být značně individuální – ostatně je v Japonsku běžnou praxí se při představování pro jistotu zeptat na čtení znaků ve jméně. Zajímavé by bylo rovněž vybrané transkripce porovnat s překlady do jiných jazyků, avšak pokud je mi známo, nebylo toto dílo zatím do žádného přeloženo.

[135] V rámci textu překladu je pořadí osobní jméno – příjmení převráceno, viz Ediční poznámka.

5 Formální stránka textu

V kapitole o teoretických východiscích překladu bylo zmíněno, že ačkoliv pro pochopení díla je při překládání důležitý zejména lexikální význam textu, funguje dílo jako celek, proto je důležité soustředit se i na co nejvýstižnější přenesení jeho formálních náležitostí. Toto pravidlo platí o to více v rámci beletristické literatury, a tím spíše v rámci práce Tawady Jóko, pro kterou je důležitý nejen obsah díla, ale i jeho další složky, jak bylo rovněž uvedeno ve druhé kapitole této práce. Japonština a čeština jsou však jazyky, které se od sebe z hlediska systému, na jehož základě fungují, velmi liší, což naopak překladatelské snaze o co nejvěrnější přenos formy brání. V této kapitole tedy budu věnovat pozornost právě formě překládané povídky „Doboku keikaku" a tomu, jak ji adekvátně přenést do českého překladu, aniž by ztratil svou jazykovou přirozenost.

Rozdíly mezi těmito dvěma jazyky se projevují už na základní úrovni. Čeština např. pro vyjádření vztahů mezi větnými členy používá pády, někdy v kombinaci s předložkami, které dále určují prostorové a časové vztahy v rámci mimojazykové reality. Japonština však slovním druhem předložek nedisponuje a pády formálně nevyjadřuje, avšak ve stejné funkci využívá postpozitivních partikulí.[136] V tomto případě je jasné, že z nedostatku formálních ekvivalentů formu nelze při překladu zachovat a že v každém jazyce musí být dané významy vyjádřeny po svém. Existují však i formální rozdíly, které při překládání lze zohledňovat, neboť oba jazyky používají stejnou formu, ale jiným způsobem. Tyto a jiné rozpory mezi japonštinou a češtinou jsou předmětem této kapitoly, která se zaobírá tím, jak v originálním textu použité formální prostředky co nejadekvátněji přenést i do překladu, s ohledem na zachování jeho přirozenosti.

Pasivum a jiné kategorie slovesného rodu

Prvním příkladem zmiňovaného rozdílného užití formálních prvků jazyka je pasivum, které má v japonštině širší významové spektrum a je v ní i častěji využíváno. Při vyjadřování v japonštině je totiž důležité, aby byl děj vyjádřen z pohledu mluvčího

[136] Dalším příkladem je japonský systém tzv. *jarimorai* sloves (*jaru/ageru*, „dát"; *morau*, „dostat", *kureru*, „být obdarovaný"), která se napojují na významové sloveso a vyjadřují, ve prospěch koho je daná aktivita prováděna. V češtině pak bývá tato nuance vyjádřena tzv. dativem prospěchovým, který má podobnou funkci, tj. poukazovat na větný člen, ve prospěch kterého je činnost vykonávána. Dalším gramatickým prvkem, kterým čeština nedisponuje, je i kauzativum. Avšak jeho výskyt v povídce byl minimální a nejednalo se o překladatelsky složité případy, tudíž zde této problematice nebude věnována pozornost.

nebo členů, kteří k němu patří, aby celá věta měla stejný podmět.[137] Jeho specifickou funkcí je také schopnost vyjádřit, že daná činnost je vykonávána k úhoně patientu, tzv. pasivum trpitelské.[138] Z těchto důvodů je v japonštině pasivum využíváno častěji než v češtině, kde je typické spíše pro odborné nebo administrativní texty. Proto by mohlo jeho nadměrné využití v beletristickém textu působit nepřirozeně a je případně nutné jeho frekvenci snížit a některé jeho výskyty vyjádřit v aktivním rodu. I v povídce „Doboku keikaku" k tomuto jevu několikrát došlo, avšak lze konstatovat, že právě v tomto konkrétním díle nebylo použití pasiva výrazně frekventované.

- „病院に行くとすぐに診察室に通された。"[139]

  → *„Když dorazila do nemocnice, hned ji uvedli do ordinace."*

Toto užití pasiva je příkladem toho, že je celá věta popisována z hlediska Asami. Zde je ale v češtině přirozenější užít aktivního rodu.

- „克枝はにおいを嗅いでみるだけで、まるで腐ったものを出されたように、つんとして、そのまま食べずに行ってしまうことがある。"[140]

  → *„*(… Kacue) *jenom trošku nasála jeho vůni, a úplně jako by jí Asami předhodila něco zkaženého, načepýřila se a odešla, aniž by se ho dotkla."*

Tento druhý případ je zase příkladem trpitelského pasiva, kdy postava Kacue „trpí", protože jí Asami předložila nevhodné krmení. Samozřejmě zde připadá v úvahu i pasivum *„jako by jí bylo předloženo"*, avšak přirozeněji zní převést pasivum do aktivního rodu a dosadit Asami jako agens. „Utrpení" kočky je dostatečně naznačeno přirovnáním krmení k něčemu zkaženému. I v dalších případech bylo v textu trpitelské pasivum překládáno pomocí specifických výrazů naznačujících jakousi nekomfortnost z dané situace plynoucí, která má dopad na podmět věty (viz další příklad).

- „外から覗かれる心配はない。"[141]

  → *„Neměla strach, že by ji někdo zvenčí okukoval."*

[137] Jsem si vědoma toho, že se v rámci japonské lingvistiky vedou spory o to, zda je kategorie podmětu v japonštině relevantní, avšak pro zjednodušení zde tento v evropské lingvistice zavedený termín užívám.
[138] Funkcí pasiva je také vyjádření zdvořilosti vůči podmětu promluvy. Tohoto typu pasiva však v překládaném textu použito není.
[139] TAWADA. Doboku keikaku, s. 89.
[140] TAWADA. Doboku keikaku, s. 93.
[141] TAWADA. Doboku keikaku, s. 85.

Z hlediska problematiky pasiva je však zajímavý začátek povídky, kde je popisováno, jak Asamina kancelář funguje, a kde může být i v překladu pasivum stylisticky využito. Již bylo řečeno, že je tento rod v češtině hojně využíván v administrativních a odborných textech, čili tam, kde není důležité, kdo danou činnost koná, ale fakt, že je vykonána. Samozřejmě by i v této části povídky bylo možné jako aktéra označit Asami nebo její kolegy a použít aktivní rod, avšak zachováním pasiva (v příkladu naznačeno tučně) jsem se zde snažila o navození dojmu jakéhosi firemního jazyka. Toto řešení podporuje fakt, že je zde patrná vysoká hustota odborných termínů jako *kokusaiteki na tóši*, „zahraniční investice" či *džikoši josóricu*, „hodnoty předpokládaných úmrtí v důsledku nehody". Kvůli této taktice jsou zde dokonce některé aktivní rody nahrazeny rodem pasivním (v příkladu označeno podtržením). Pro vyjádření trpného rodu byl preferován jeho opisný tvar, který působí formálněji nežli tvar zvratný. Ovšem i v rámci tohoto úryvku lze identifikovat případy, kde by zachování pasiva vedlo k nesrozumitelnosti a nepřirozenosti (v příkladu podtrženy tečkovaně). Popsaná taktika byla obecně využívána i v dalších částech, ve kterých byly v povídce popisováno firemní prostředí a věci s ním spojené.

- „言葉の壁に隔てられることなく国際的な投資を誘いかけるために、建設計画の詳細まですべて数字で**表わされ**ている。(…)すべて数字に**置き換えられて**いる。道路建設によって生活の場を**奪われる**動物の種類と予定個数も環境局に提出しなければならないので、別のリストに載っている。"[142]

  → *„Aby slova nevystavěla jazykovou bariéru a mohli být pozváni i zahraniční investoři,* ***bylo*** *až po nejmenší detaily plánu vše* ***vyjádřeno*** *číslicemi.* (…) *vše* ***bylo zaměňováno*** *v čísla. Oddělení životního prostředí musely být předány i odhady o druzích a počtech živočichů, kteří* ***budou*** *kvůli výstavbě silnice* ***připraveni*** *o svůj životní prostor, což bylo zanášeno zase do jiného seznamu."*

Co se týče dalších řešení překladů pasiva, tak tam, kde bylo pasivum zachováno, bylo často využito zvratného tvaru pasiva, který není tolik nápadný a působí uvolněněji. Samozřejmě se však našly i případy, ve kterých adekvátně vyznělo i opisné pasivum a kde z hlediska kontextu nebylo možné použít aktivní rod nebo zvratné pasivum. Za

[142] TAWADA. Doboku keikaku, s. 86.

účelem toho, aby text zněl uvolněněji, bylo v těchto případech trpné příčestí zpřídavňováno. K zpřídavnění docházelo i v rámci přívlastkových klauzí.

V rámci poslední věty předchozího příkladu se plynule dostáváme k problematice předmětných a podmětných sloves v japonštině jako dalšího způsobu, jak tento jazyk vyjadřuje kategorii slovesného rodu.[143] Japonská slovesa se z hlediska valence primárně dělí na tyto dvě výše zmiňované skupiny, přičemž velké množství z nich tvoří dvojce odlišné právě jen tímto rysem (např. *akeru*, „otevřít" vs. *aku*, „otevřít se"). Navíc se tranzitivní slovesa pojí pouze na partikuli *o* představující akuzativ, a jejich vazebné možnosti jsou tímto omezené. Avšak čeština disponuje velmi rozmanitou škálou sloves s různou valencí, což je důsledek převažujícího flektivního charakteru tohoto jazyka, ovšem sloves, která jsou čistě podmětná, má čeština méně a také nedisponuje takto párovými slovesy jako japonština. Tato nevyváženost byla v překladu řešena různě. Japonská intranzitivní slovesa, pro která většinou v češtině neexistoval intranzitivní ekvivalent, byla dle kontextu převedena do pasiva, doplněna o zvratné zájmeno nebo nahrazena nějakou jinou odpovídající lexikální jednotkou. Takto použité pasivum však v češtině působí bezpříznakově, neboť je to v tomto jazyce běžná náhrada za neexistující podmětná slovesa. Překlad tranzitivních sloves byl obecně bezproblémový, pouze s formální obměnou, že si český lexikální ekvivalent vyžádal obsazení svých konkrétních vazebných pozic.

Slovosled

Jedním z výrazných formálních prvků je také slovosled. Jak čeština, tak japonština sice jsou jazyky s volným slovosledem, avšak základní typ slovosledu používají odlišný. Pro češtinu je typický vzorec SVO (subjekt – sloveso – objekt), kdežto v japonštině funguje vzorec SOV (subjekt – objekt – sloveso). Zatímco však v češtině bývá daný vzorec nezřídka narušován, protože český slovosled pracuje primárně na principu aktuálního členění, v japonštině je např. koncové postavení slovesa na konci věty poměrně pevné. Dále zde také platí zásada, že rozvíjející člen

[143] Mezi další taktiky týkající se slovesného rodu v japonštině patří již zmiňovaná *jarimorai* slovesa s kauzativem, ale také slovesný modifikátor *aru*, který funguje podobně jako pasivum. Žádná z těchto kategorií se však v textu výrazně nevyskytovala ani při překladu nečinila problémy, proto je zde nebudu podrobněji zmiňovat.

musí stát vždy před členem rozvíjeným, kdežto v češtině je to v řadě případů opačně (např. neshodný přívlastek, řada druhů vedlejších vět, např. věty přívlastkové).[144]

Avšak pořadí ostatních větných členů je již volnější, proto se v japonštině může tematicko-rématický slovosledný princip také do jisté míry uplatnit. Jednotlivé větné členy mohou být ve větě seřazeny na základě stupně svého výpovědního dynamismu, což je zjednodušeně míra novosti/známosti informace, kterou do výpovědi přinášejí. Dále japonština k vyjádření tematicky zapojených větných členů využívá např. kontextových partikulí, zejména partikule *wa*, která může zaktualizovat většinu větných členů, nebo naopak pro zdůraznění nové informace disponuje různými vytyčovacími vazbami.

Při překládání jsem tedy vycházela z předpokladu, že i konkrétní použitý slovosled je v určitém smyslu nositelem významu. V rámci informační struktury věty totiž platí, že čím více nalevo prvek leží, tím méně nových informací nese, a naopak čím více napravo se nachází, tím stoupá pravděpodobnost, že obsahuje novou, pro výpověď stěžejní informaci. Samozřejmě jsem musela primárně přihlížet k již zmíněným základním slovosledným či obecně gramatickým rozdílům mezi japonštinou a češtinou. Původní slovosled byl při překladu do češtiny narušován zejména postavením slovesa a z toho plynoucími změnami v postavení objektu a dalších větných členů, které jsou na sloveso vázány, ale i samotným faktem, že valence konkrétního japonského a českého slovesa je mnohdy odlišná. Problém se také netýkal jenom pozic jednotlivých slov v rámci věty, ale i pořadí jednotlivých vět v souvětí. Avšak v případech, kde tyto systémové rozdíly mezi jazyky nekladly odpor, jsem se snažila původní japonský slovosled dodržet, přičemž výrazným vodítkem bylo i použití tematické partikule *wa*. Následující prostor bude věnován právě některým těmto případům.[145]

- „新しい道路の建設計画だが、**文字は**ほとんど使われていない。“[146]

  → *„Jednalo se o plán nové silnice* (…)*, ovšem písmena se v něm prakticky vůbec neužívala.“*

[144] Uvedené poznatky se týkají především psaného textu, neboť v hovoru bývají pravidla slovosledu často narušována.
[145] Uváděny jsou pouze příklady, kde bylo možno dané věty přeložit z hlediska slovosledu různě, nikoliv příklady, kdy formální odlišnosti mezi japonštinou a češtinou hýbat se slovosledem nedovolovaly.
[146] TAWADA. Doboku keikaku, s. 85–86.

V uvedené větě je těžištěm zájmu z hlediska slovosledu zejména její koncová část. V textu je zvýrazněn její podmět *modži*, „písmeno“ a partikule *wa*. A právě ta je stěžejním ukazatelem toho, jaký slovosled by měl být v překladu užit. Nabízí se totiž ještě např. řešení *„ovšem prakticky se v něm neužívalo písmen.“* Písmena totiž do té doby nejsou v textu zmíněná, tudíž to z hlediska informační struktury věty není prvek výrazně aktualizovaný a tak by se mohl ocitnout i takto na konci věty. Autorka však namísto partikule *ga*, která by svědčila spíše pro tuto interpretaci, zvolila partikuli *wa*. Danou větu jsem přeložila tak, jak je uvedeno, abych tuto volbu respektovala. Tato věta je zajímavá dále tím, že i v češtině se zde objevilo sloveso na konci, a tím je zdůrazněn fakt, že se písmena v daném dokumentu neužívala.

- „質問の湧いてくる度に**電話**されたのでは忙しくなるだけで能率が悪いので、**電話は**基本的に禁止されている。“[147]

  → *„Otravována valícími se telefonickými dotazy by se pouze ocitla v jednom kole, což by zapříčinilo nízkou efektivitu, a proto bylo telefonování ze zásady zakázáno.“*

I v poslední větě tohoto souvětí byl z hlediska překladu důležitý původní slovosled v japonštině a použitá partikule *wa*. Danou větu by bylo možné přeložit i jako *„a proto bylo ze zásady telefonování zakázáno.“* Avšak zvýraznění výrazu „telefonování“ partikulí *wa* a daný slovosledný pořádek v původním textu rozhodl ve prospěch uvedeného řešení.

- „青年は麻美の顔を見て目をみはった。それから、もっとよく見ようとして**ガラスに顔を**押し付けた。麻美は、青年の顔がガラスに押しつけられて、目が釣り上がり、猫のような顔になるのを見ると、思わずそちらに駆け寄っていって、**人さし指でガラス越しに**青年の**目に**触れた。“[148]

  → *„Mladík spatřil Asamin obličej a vyvalil oči. Potom, ve snaze lépe vidět, přimáčknul **na sklo svůj obličej**. Když Asami spatřila, jak se mladíkovy oči vyvalily, jak je jeho tvář namačkaná na sklo a jak najednou vypadá jako*

[147] TAWADA. Doboku keikaku, s. 87.
[148] TAWADA. Doboku keikaku, s. 91.

kočičí, bez rozmyslu se k němu přihrnula a ***ukazováčkem*** *se* ***skrz sklo*** *mladíkových* ***očí*** *dotkla.“*

Uvedený úryvek je z hlediska slovosledu zajímavý hned třikrát. První a druhý případ je v příkladu vyjádřen tučně a týká se skutečnosti, že ve větě je dodrženo pořadí jednotlivých větných členů, přestože by překlad zněl přirozeně, i kdyby dané členy byly obráceně.

Ve třetím případě však příklad poukazuje na to, že je někdy pro lepší porozumění textu potřeba slovosled nedodržet. Konkrétně se jedná o poslední souvětí úryvku, kde došlo k přehození dvou celých vět, a to proto, aby souvětí nemuselo být přerušeno a hladce na sebe navazovalo (dané věty jsou v textu podtržené). Toto přehození totiž umožnilo usouvztažnění dvou vět, které se týkají mladíkova obličeje, a celé souvětí tak působí přirozeněji.

- „その声を聞いて驚いて満雄が部屋に入って来た。麻美をなぐさめようと近寄って来て、頬に口を近づけた。麻美は満雄の**顔を手のひらでゆっくり**押し戻し、(…)“[149]

  → *„Micuo, udivený, když ten křik zaslechl, vešel do pokoje. S úmyslem Asami ukonejšit k ní popošel a přiblížil pusu k její tváři. Asami Micuův* ***obličej beze spěchu dlaní*** *odstrčila,*(…)*“*

I tento úryvek pojednává hned o dvou víceznačných příkladech týkajících se slovosledu. První z nich (v textu vyznačen tučně) se opět týká pořadí jednotlivých větných členů, a to *kao*, „obličej“; *jukkuri*, „beze spěchu, a *te no hira de*, „dlaní“. Pro překlad se nabízí i jiné řešení, např. *„Asami Micuův obličej beze spěchu odstrčila dlaní.“* Takovéto řešení ovšem odporuje původnímu slovosledu, a navíc zdůrazňuje, že daná činnost byla provedena dlaní, což text nepodporuje. Použité řešení naopak původní slovosled zachovává a ani kontext neodporuje interpretaci, kdy sloveso na konci věty v tomto případě klade důraz na samostatný akt odstrčení, nikoliv jak k odstrčení dochází.

Druhým příkladem v tomto úryvku je poskládání jednotlivých vět v souvětí. Čeština totiž povoluje i takový překlad daného souvětí, ve kterém se začne hlavní větou (v textu podtržená): „*Do pokoje věšel Micuo, udivený, když ten křik zaslechl.“* Jelikož však obě varianty působí obdobně, není důvod se zpronevěřit původnímu slovosledu

[149] TAWADA. Doboku keikaku, s. 89.

a je lepší přeložit dané souvětí tak, jak je navrhováno. Avšak další formální i významové důvody brání se původního slovosledu přidržet ještě více.

Zdvořilostní styl

Důležitým rysem japonského jazyka je dále skutečnost, že gramaticky rozlišuje několik úrovní zdvořilosti. Z tohoto pohledu můžeme použitý styl, pokud neuvažujeme *keigo* (uctivou a skromnou řeč), rozdělit na neutrální, zdvořilý a formální. Oproti tomu čeština rozlišuje pouze tykání a vykání a to se ještě tolik nepromítá do jazyka obecně jako vyjadřování japonské zdvořilosti, neboť se týká spíše jen osobní komunikace. Překládaná povídka je z hlediska zdvořilostních stylů víceméně jednotná a převažuje v ní pro prózu poměrně typický styl neutrální. To je částečně zapříčiněno i faktem, že v narativu výrazně převažuje pásmo vypravěče nad pásmem přímé řečí postav, které by právě mohlo být z hlediska zdvořilosti více stylizované. Avšak i ve velmi řídkém výskytu přímé řeči se v povídce rozdíl mezi zdvořilostním stylem objevuje.

Přímou řeč v povídce lze dělit do dvou typů - jedná se o Asaminu samomluvu (ta se v textu vyskytuje pouze jednou) a o její promluvy vůči kočce Kacue. Mezi těmito dvěma typy je pak možno vypozorovat výrazný rozdíl.

- Asamina samomluva:
  „ばかばかしい。クソ少女顔!こんな顔は首だ、首だ、首だ、捨ててやる!“[150]
  → *„Absurdní. Panenskej ksicht! Takovýho obličeje mám po krk, po krk, po krk, skoncuju to s ním!“*
- Příklady promluvy Asami ke Kacue:
  „ほら、鳥の声ですよ。聞こえるでしょう。鳥の声ですよ。“[151]
  → *„Poslouchej, zpěv ptáčků. Myslím, že to slyšíš. Zpěv ptáčků, že?“*
  „もう少しですから、辛抱して下さいね。本当にね、遅くなってごめんなさいね。でも、本当にもう少しだから“[152]
  → *„Už jenom chviličku, tak buď prosím trpělivá, ano? Opravdu, fakt, promiň, že mi to tak trvá, ano? Ale skutečně už to bude za momentík,* (…)*“*

[150] TAWADA. Doboku keikaku, s. 89.
[151] TAWADA. Doboku keikaku, s. 96.
[152] TAWADA. Doboku keikaku, s. 92–93.

Na základě uvedených příkladů lze vypozorovat, že zatímco styl Asaminy samomluvy je velmi expresivní a je vyveden v neutrálním stylu, v Asaminých promluvách vůči Kacue se prolíná neutrální styl se zdvořilým.

Expresivita samomluvy, která je v japonštině vyjádřena užitím vulgarismu *kuso*, „zatraceně" či prostřednictvím dehonestujícího použití slovesného modifikátoru a která celkově vyplývá z kontextu, byla do češtiny převedena zejména pomocí nespisovných tvarů adjektiv („panenskej", „takovýho") a expresivního výrazu pro obličej s negativním zabarvením („ksicht"). Výsledné působení dané promluvy dokresluje idiomatické spojení „mít něčeho po krk" a opět expresivní výraz „skoncovat s něčím".

U promluv vůči Kacue je styl již proměnlivější. Na jednu stranu je zde užito zdvořilých tvarů spony *desu, dešó*, zdvořilé koncovky slovesa *-mašó* nebo zdvořilého rozkazu s frází *kudasai,* ale na druhé straně zde bývá užito i neutrálního tvaru spony *da*. Ta se ale i v jiných výskytech než v uvedeném příkladu nachází před spojovací partikulí *kara*, a navíc na konci věty, tudíž lze tyto části promluvy považovat i za nedokončenou výpověď, která by třeba eventuálně byla ukončena zdvořile.

Problémem z hlediska překladu však bylo, jak tuto zdvořilost převést do češtiny. Často se v těchto příkladech používá vykání, avšak to zde nepřichází v úvahu, protože vykat kočce by znělo značně nepřirozeně. Ve většině případů tedy zvýšená míra zdvořilosti do českého překladu převedena nebyla, někdy byla převedena alespoň v náznacích. Např. v uvedeném příkladu jsem se snažila vyšší míru zdvořilosti nastínit překladem koncové partikule *ne*, „ano" namísto „jo" nebo tím, že bylo do Asaminy promluvy přidáno slůvko „prosím". Ostatně daná zdvořilost v rámci Asaminých promluv není důsledná, a navíc ji lze i považovat za projev ženské řeči, která je obecně zdvořilejší, a tudíž by byla oslabena funkce zmiňovaných formálních prvků jako zdvořilosti vůči Kacue.

Nutno je ještě zmínit poslední výskyt zdvořilého stylu, a to neočekávaně ne v rámci přímé řeči, jak ukazuje následující příklad.

- „医者は注射をしてくれたが、もう年**です**から、というだけで、それ以上何も説明してくれなかった。"[153]

  → *„Ten* (doktor) *jí píchl injekci, ale řekl jen, má zkrátka svoje roky, a nijak jinak jí to neobjasnil.*

[153] TAWADA. Doboku keikaku, s. 97.

V tomto případě se ale spíše jedná o nevyjádřenou přímou řeč a užití zdvořilého tvaru spony může být jedním z jejích indikátorů.

Kategorie osoby a čísla s přihlédnutím k naratologii

Další problematickou sférou je slovesná kategorie osoby, potažmo čísla, které japonština formálně nevyjadřuje, avšak v češtině být vyjádřeny musí.[154] Ve většině případu napoví při určování těchto kategorií, stejně jako u jiných problematických jevů, kontext, avšak některé pasáže mohou být interpretované více způsoby. Překlad této kategorie pak uvádím do spojitosti s naratologickými postupy, které byly v povídce použity, neboť kategorie osoby úzce souvisí zejména s problematikou promluvových pásem a kategorie vypravěče, navíc pro mě bylo naratologické východisko při překladu víceznačných pasáží důležité.

Většina povídky je z hlediska určení kategorie osoby bezproblémová – příběh nevypráví žádná z postav a po celý text je zde užívána pouze třetí osoba, vyjadřována jmény nebo jiným označením postav (např. *džosei*, „žena“). Lze tedy tvrdit, že na narativ povídky je aplikována strategie er-formového vypravěče.

Objevuje se zde však několik pasáží, které se mohu z hlediska určení kategorie osoby jevit sporné. Prvním případem je typ uvozovacích vět se slovesem *wakaru,* „vědět, znát“, ve kterých není vyjádřen podmět, tudíž není jasné, kdo něco ví, respektive v těchto konkrétních případech neví. Tento problém se v povídce vyskytl víckrát, pro názornost však uvedu pouze jeden příklad.

- „克枝の目は黒く潤っている。どのくらい見えているのか分からない。“[155]

  → *„Kacuiny oči se zakalily a zvlhly. Do jaké míry mohla vidět, to nevěděla.“*

V daných případech bylo ještě možné větu posuzovat jako komentář nějakého ich-formového vypravěče, který k situaci dodává: *„Do jaké míry mohla vidět, to nevím.“* Avšak v celém narativu nikde jinde nejsou ani patrné náznaky formování nějakého extradiegetického vypravěče, navíc je celý příběh vyprávěn z hlediska Asami, často jsou zde vsunuty její myšlenky a úvahy. Dokonce se zde vyskytuje i jeden velmi

[154] V japonštině není také vyjadřována kategorie rodu, avšak ten lze dle kontextu, např. ze znění jména nebo lexikálního charakteru daného slova, velmi jednoduše zjistit.
[155] TAWADA. Doboku keikaku, s. 94.

podobný příklad, kdy je Asami přímo uvedena jako agens slovesa *wakaru* (viz další příklad).

- „木曜日になってやっと、女性が一人乗り合わせ、麻美に向かって二、三度、うなずいてみせた。どうしてうなずくのか、麻美には分からなかった。“[156]

  → *„Až přišel čtvrtek a konečně přistoupila jedna žena a dvakrát či třikrát pokývala hlavou Asaminým směrem. Proč jí kývala, tomu Asami neporozuměla.“*

Z těchto důvodů jsem se rozhodla tyto typy vět překládat s postavou Asami jako agentem, tudíž třetí osobou ženského rodu.

Problém s interpretací vět z hlediska osob se dále vyskytl např. v následujících ilustračních případech. Vždy byl řešen s ohledem na kontext a na to, jak se text profiluje z naratologického hlediska.

- „そうしたら、それをまたきれいに**しよう**。それが最後の運動ならば、止まってしまうまで**繰り返そう**。“[157]

  → *„Tak to zase všechno **vyčistím**. Co když to je její poslední pohyb, **budu** to opakovat tak dlouho, dokud se nezastaví.“*

Pátý slovesný základ (v příkladu vyznačen tučně) zde symbolizuje odhodlání Asami po kočce uklízet až do Kacuina skonu. Chybí zde uvozovací slovo, které by celou větu převedlo jednoznačně do třetí osoby, která by zněla např. *„Asami se rozhodla, že zase všechno vyčistí. Bude to opakovat tak dlouho, dokud se Kacue nezastaví, pro případ, že by to byl její poslední pohyb.“* Avšak originální vyjádření bez uvozovacího slovesa působí příměji, jako v duchu vynesená promluva, tudíž vlastně určitá forma neznačené přímé řeči. Proto byly obě převedeny do první osoby. Větší míře subjektivity odpovídá i vypjatá a gradující situace, která je v povídce v ten moment popisována.

- 麻美はビタミン剤などを定期的に送ってもらい、教えてもらった一日三分の体操も欠かさず実行している。そのせいで、身体が芯から疲れきっていても、疲れが顔に出てこないようになってしまった。そのことが重荷になって、もう起きるのもいやなほど憂鬱なの**だ**、

[156] TAWADA. Doboku keikaku, s. 91.
[157] TAWADA. Doboku keikaku, s. 100.

と医者に訴えた。医者はしばらく考えてから、疲れた顔が欲しいならば簡単な整形手術をしてはどうかと提案した。“[158]

→ *„Asami si od něj* (doktora) *nechávala pravidelně posílat vitamíny a jiné preparáty a praktikovala bez výjimky i cvičení, které jí doporučil a které spočívalo v tom, že se člověk každý den tři minutky protáhnul. Kvůli tomu se únava nedostala do obličeje, přestože tělo bylo do morku kostí totálně vyčerpané. Ta situace se stala neúnosnou, už* ***má*** *depresi, že i vstávání je utrpením, stěžovala si doktorovi. Pokud tedy* ***touží*** *po unaveném obličeji, co třeba provést jednoduchou plastickou operaci, navrhl lékař poté, co se na chvíli zamyslel.*

Daný příklad pojednává o převyprávěné konverzaci mezi Asami a jejím lékařem, přičemž problematické pasáže jsou v textu opět zvýrazněny tučně. Jiným než uvedeným řešením by bylo text interpretovat jako neznačenou přímou řeč a přeložit jej v prvním případě pomocí první a v druhém případě pomocí druhé osoby: *„*(…) *už* ***mám*** *depresi, že i vstávání je utrpením, stěžovala si doktorovi. Pokud tedy* ***toužíte*** *po unaveném obličeji* (…)*.“*Avšak v původním textu jsou v japonštině použity neutrální tvary *da* a *dó ka*, nikoliv zdvořilé tvary *desu* a *dó/ikaga desu ka*. Proto jsem se přiklonila k interpretaci, že se jedná o řeč převyprávěnou, a obě daná slovesa přeložila pomocí třetí osoby.

- „爪を切ってしまうと、克枝は水をたくさん飲んだ。麻美も水を飲んだ。それから何もなかったようにまた普通の生活に戻った。[159]

  → *„Když se stříháním drápků* ***skončily****, vypila Kacue spoustu vody. Asami se rovněž napila. A potom se zase, jako by se nic nestalo,* ***vrátily*** *k obyčejnému životu.“*

V posledním uváděném příkladu nebylo problematickým určení osoby, ale čísla, v tomto případě podmětu (daná slova jsou v příkladu vyznačena tučně). Obě věty by bylo možné interpretovat i jako singulár – drápky dostříhala Asami, k normálnímu životu se vrátila Kacue, ale klidně i Asami. Ani k jednomu z řešení text nijak nepoukazuje, proto řešení použít plurál působí neutrálně a není při něm nutno se rozhodnout, konkrétně která z postav jakou činnost prováděla.

[158] TAWADA. Doboku keikaku, s. 89–90.
[159] TAWADA. Doboku keikaku, s. 96.

Syntax

Do tohoto bodu jsem se věnovala problémům, se kterými se překladatel při překládání z japonštiny do češtiny obecně potýká, a tomu, jak se konkrétně projevovaly v překládané povídce. Nyní se však budu zaobírat syntaktickou stylizací typickou pro toto dílo. Pro povídku je i ve formě, stejně jako v obsahu, typická jakási roztříštěnost (popis tematické rozvolněnosti viz Kapitola 3). Tento dojem je způsoben tím, že mezi větami nezřídka chybí spojovací výrazy upřesňující vztah mezi nimi, které by podtrhly návaznost textu. V textu se téměř nevyskytují výrazy jako *demo*, „ale"; *mata*, „a (dále)"; *dakara*, „a proto" atd., které by zřetelně vyjadřovaly vztahy mezi jednotlivými větami. V rámci souvětí pak převládají významově vágní spojovací výrazy jako přechodník a druhý slovesný základ. Text proto z velké části působí stroze, věcně a trhaně.

Tento dojem je podporován i opakovaným používáním pro japonštinu spíše netypičtějších krátkých vět, které jsou místy kladeny do kontrastu s velmi rozvitými souvětími. V rámci souvětí se často nachází mnoho několikanásobných větných členů nebo jsou na sebe vršeny informace jedna za druhou, přičemž se někdy i uprostřed souvětí změní bez zdánlivého důvodu nebo vysvětlení jeho téma. K nijak neuvedené a nevysvětlené změně tématu dochází i mezi sousedními větami či navazujícími odstavci. Pro představu překládám dva ilustrativní příklady.

- „手術室には、まぶしいほど黄色いひまわり模様の壁紙が貼ってあった。台に横になった。腕がちくっと下。頬や唇に次々、ちくっちくっと遠慮がちな針が刺さった。医者は麻美の顔を固定した。"[160]

  → *„Operační sál byl polepený tapetami se vzorem zářivě žlutých slunečnic. Ulehla na operační stůl. Dostala včeličku do ruky. Do tváří a rtů se jí postupně, píchy pích, zapíchávala opatrná jehlička. Lékař Asamin obličej zafixoval.*"

Výše uvedený úryvek je názorných příkladem, jak je text segmentován – sekvence velmi krátkých vět, mezi kterými nejsou nijak naznačeny vztahy, chybí zde jakékoli uvozovací či spojovací výrazy. Nadto se zde vyskytuje i příklad tematické rozvolněnosti – zmínka o vzoru žlutých slunečnic na tapetách je sem jaksi vložená, nikde v povídce není dále rozváděna, ani ordinace lékaře není podrobněji popisována.

- „麻美は床を爪先で蹴って、椅子ごと、ぐるっと一回転してみた。子供の頃に遊園地で乗ったまわるコーヒーカップのことを思い出した。

[160] TAWADA. Doboku keikaku, s. 90.

足のはるか下の方で、マッチ箱のような家や車の列、蟻のように一列に進む人間たちのパノラマが展開し、椅子は、麻美の両手がキーの上に載る位置にぴたっと上まる。“[161]

→ *„Asami se špičkami prstů odrazila od podlahy a i s židlí se jako na obrtlíku otočila jednou kolem dokola. Vzpomněla si na točící se kávové šálky, ve kterých se jako malá vozívala v zábavním parku. Daleko, daleko dole pod nohama se rozprostíralo panorama řady aut a domů připomínajících krabičky od zápalek a lidí proudících v zástupech za sebou jako mravenečci a židle se zastavila tip ťop, v pozici, že se obě Asaminy ruce octly přesně nad klávesami.*

Druhý příklad je ukázkou, jež poměrně dobře vystihuje, jak text povídky celkově působí. Vyskytuje se zde spojení dvou témat, točení se na židli a návštěvy zábavního parku, jež jsou jen volně propojena jakousi analogií, přičemž ani není jisté, zda výhled na panorama aut, domů a lidí je součástí vzpomínky na zábavní park, nebo výjev z kanceláře. Lze zde dále vypozorovat i typické vršení informací či snaha vyvolat ve čtenáři obraz prostřednictvím co nejpodrobnějšího popisu bez dalších komentářů.

Pro japonské texty není výše popsaná nekoherentnost či nenávaznost příliš typická. Tento rys je však specifický pro Tawadu – v první kapitole této práce byl styl Tawadiných děl popsán jako těkavý či prchavý, protože že se v něm rychle střídají jednotlivé obrazy a text není založen na pevné myšlenkové linii. Proto jsem se text snažila podobně segmentovat i v rámci překladu, držela jsem se předlohy, a kde nebyly významové vztahy mezi větami naznačeny, nepřidávala jsem je ani do českého překladu. Takové přidávání by sice mohlo vést k lepší srozumitelnosti a čtivosti textu, avšak bylo by zpronevěřením se textu a jeho svévolnou interpretací.

Stejně tak jsem zachovávala i dlouhá souvětí, která jsou sice častá v japonštině, ale v rámci beletristického textu v češtině mohou působit rušivě. Avšak stejně jako nenávaznost textu je pokládám za vyjádření autorského stylu, který musí být zachován, ne jako rys japonského textu obecně. Potvrzení Tawadiny obliby ve velmi dlouhých souvětích a tematické mnohosti může být např. i dílo „Ženich byl pes“, které se skládá z veledlouhých souvětí, jež v sobě spojují mnoho navzájem nesouvisejících témat.[162]

[161] TAWADA. Doboku keikaku, s. 86–87.
[162] TAWADA. Inumuko iri.

Dalším problematickým bodem týkajícím se syntaxe byla dvě místa,[163] kde na konci vět chyběla spona, přestože normálně se jinde ve větách objevovala. Tím byla upozaděna jejich slovesnost a pozornost byla naopak upřena na užitá jména.

- „ところが、鏡の中をのぞくと、いつものように肌はむきたての**桃**、唇は**李**、目のまわりにも少しもたるみがない。“[164]

  → *„Když ale nakoukla do zrcadla, tam jako vždy pleť právě oloupaná* ***broskev****, rty jako* ***švestka****, i v okolí očí nebyly ani stopy po nějakém ochabnutí.“*

- „何も買わないし、初めから買うつもりなどない**克枝**。食べたかったり食べたくなかったりするだけで、買うということとは縁(えん)がない**克枝**。“[165]

  → *„****Kacue****, která nic nekupuje, čili od začátku ani neměla v úmyslu cokoli kupovat.* ***Kacue****, která prostě jen chce, nebo nechce jíst a s něčím takovým jako nakupování nemá co do činění.“*

Jak dokládají uvedené příklady, řešila jsem tyto situace i v českém textu odebráním sponové části jmenného přísudku, abych výsledný dojem zachovala.

[163] Do zmiňovaných případů nepočítám výše popsanou Asaminu samomluvu, která v sobě tento jev rovněž zahrnuje. Zde se totiž jednalo o emocionálně zabarvené zvolání, navíc v pásmu přímé řeči, proto je jeho charakter odlišný.
[164] TAWADA. Doboku keikaku, s. 89.
[165] TAWADA. Doboku keikaku, s. 94.

Závěr

Cílem této diplomové práce bylo představit překlad povídky „Doboku keikaku“ japonské autorky Tawady Jóko, a to zejména jeho problematické pasáže a místa. Ta byla vždy analyzována a na základě této analýzy byla představena konkrétní překladatelská řešení.

Analýzy problematických míst vycházely z několika zdrojů, které byly v rámci práce postupně představeny. První kapitola byla věnována životopisným informacím o autorce originálního textu a rovněž základním prvkům jejího autorského stylu. Mezi stěžejní prvky, které lze v jejím díle vystopovat patří bilingvnost, neboť Tawada píše jak japonsky, tak německy, tedy jazykem země, ve které trvale žije, dále alogičnost až absurdita, jazyková hra s významy, tematická rozrůzněnost, neohraničenost. Častými tématy jejích děl je samotný jazyk, překlad či cestování v širokém spektru významů. Řada z těchto informací byla následně využita při procesu překládání a často jsem o ně opírala zvolená překladatelská řešení.

V druhé kapitole byly uvedeny teoreticko-překladatelské zásady, na jejichž základě jsem k textu a jeho překladu přistupovala a které jsem obohatila o náhled samotné Tawady na problematiku překladu. Při překladu vycházím z toho, že text funguje jako celek, tudíž je nutné soustředit se na všechny jeho roviny. Při výběru vhodných ekvivalentů je zejména potřeba zohlednit kontext, styl textu, literárnost a přirozenost daného vyjádření. I na základě Tawadiných názorů jsem se pak při překladu snažila i o co největší zachování formálních náležitostí, grafických a zvukových aspektů.

Ve třetí kapitole byl stručně převyprávěn děj překládané povídky, aby se čtenář této práce mohl orientovat v dalším textu. Byl zde také shrnut základní princip, na kterém text funguje, a to velká tematická roztříštěnost a nenávaznost či nepropojenost, která, jak bylo v práci později dokázáno, se odráží i ve formální rovině díla, konkrétně v syntaxi.

Čtvrtá a pátá kapitola byly věnovány konkrétní praktické analýze problematických míst překladu. Ve čtvrté kapitole byla pozornost věnována překladu z hlediska převodu lexikálních významů, konkrétně byly zkoumány tři problematické kategorie, rozdělené do třech podkapitol. První byla taktika personifikace, která byla v rámci originálního textu použita a která se projevovala tak, že ačkoliv bylo několik postav kočky, byl tento důležitý fakt čtenáři sdělen až na konci povídky. Během čtení se

tak mohl potýkat s problémy s identifikací postav, neboť z velké části je mohl považovat za lidi. Vágnost některých japonských výrazů umožňovala bez problému tuto taktiku v originálním textu aplikovat, avšak při překladu do češtiny se objevilo několik problémů, které byly objektem dané podkapitoly.

V rámci druhé podkapitoly čtvrté kapitoly byl řešen problém překladu onomatopoií. Jejich výskyt v povídce byl značný, neboť v poměrně krátkém textu se jich objevilo téměř šedesát. Jejich překlad byl problematický jak z hlediska lexikálního významu, který bývá v rámci tohoto slovního druhu v japonštině komplexní a spletitý, ale i v rámci formy, neboť zvukově symbolický systém není v češtině natolik rozvinut. V dané podkapitole pak bylo s pomocí konkrétních příkladů popsáno, jaký přístup jsem při překládání onomatopoií volila, přičemž dle formy použitých českých výrazů byla klasifikována do šesti skupin. Důležitým prvkem byla snaha i v českém překladu vyjádřit zvukový charakter původních japonských výrazů, což se projevovalo zejména opakováním stejných či podobných hlásek v rámci překladu daného výrazu i jeho okolí.

Poslední část čtvrté kapitoly se týkala převodu vlastních jmen. V textu se vyskytovalo celkem sedm proprií, přičemž problematická byla zejména čtyři, která byla zapsána ve znacích bez uvedení jejich čtení. Při transkripci těchto jmen jsem zohledňovala především zvukovou stránku, přičemž jsem vycházela z nejčastějšího čtení daných znaků, která jsem ještě usouvztažnila z hlediska zvukových analogií u jmen v povídce se vyskytujících navzájem.

Náplní páté a poslední kapitoly byly prvky, které jsou při překládání problematické z hlediska formy. Základním měřítkem byla přirozenost vyjadřování, avšak i přes značnou systematickou odlišnost japonštiny a češtiny jsem se snažila zachovávat i formální náležitosti originálního textu. Analyzovány byly kategorie pasiva, slovosledu, zdvořilostních stylů či kategorie mluvnické osoby a čísla. Důležitým oddílem byl oddíl o syntaktické specifičnosti textu, která se projevuje vršením pro japonštinu méně typických kratších vět kombinovaných s dlouhými souvětími a jistou nepropojeností textu způsobenou opomíjením uvozovacích a spojovacích výrazů. Tento dojem koresponduje, jak bylo výše zmíněno, i s tematickou nenávazností díla, a proto jsem se ho snažila zachovat i v rámci překladu, jakožto specifický projev autorského stylu i stylu překládaného textu.

Všechna uvedená překladatelská řešení i celý text překladu tedy vycházejí z jednotného přístupu k procesu překládání, který jsem si osvojila. Ten čerpá z rozšířených translatologických teorií a je založen na respektování všech rovin díla, snaze o zachování autorského stylu a rysů typických pro překládaný text, přičemž klade důraz i na konečnou přirozenost a literárnost výsledného překladu.

Summary

Author:	Bc. Monika Dytrtová
Department – Faculty – University:	Department of Asian studies Faculty of Arts Palacky University in Olomouc
Title:	The translation of the short story "Doboku keikaku" by Tawada Yōko and its analysis
Advisor:	Mgr. Sylva Martinásková, Ph.D.
Number of pages:	109
Number of signs:	149527
Number of enclosures:	3
Number of reference titles:	28
Key words:	translation, analysis, Japanese literature, Tawada Yōko, Doboku keikaku, The Construction Plan

The subject of this master thesis is an analysis of the Czech translation of the short story "The Construction Plan" (the original title: "Doboku keikaku") by the Japanese writer Tawada Jōko. The thesis is formally divided into five chapters. Biographical information about Tawada Jōko and brief characterization of her works are stated in the first chapter. The second chapter presents the theoretical foundations for translation based on general translation theories and on Tawada's own opinion on translation. The third chapter consists of a summary of the content of the translated short story and its brief characterization. The fourth and fifth chapters form the main part of this thesis since they are dedicated to the actual analysis of the employed translation solutions. The fourth chapter is focused on the lexical features of the text (the personification tactics used in the story, the translation of onomatopoeia and proper names); the fifth chapter deals with the formal aspects of the work (the issues of passive voice, word order, the translation in relation to the grammatical expression of politeness, narratology, and syntactic specifics). The translation itself and the source text as well as the list of translation solution of all onomatopoeia used in the text are enclosed.

Seznam použité literatury

PRIMÁRNÍ LITERATURA:

1) TAWADA, Jóko. Doboku keikaku. In *Umi ni otošita namae*. 1. vydání. Tokio: Šinčóša, 2006, s. 83–100. ISBN 978-4-10-436103-8.

SEKUNDÁRNÍ LITERATURA:

2) Akutagawašó džušóša ičiran. *Bungei šundžú hómupédži* [online]. Bungeishunju, [cit. 2013-10-07].
Dostupné z: <http://www.bunshun.co.jp/award/akutagawa/list1.htm>.

3) BARTASHOVA, Olga A., SICHINSKIY, Anton E. Japanese–English Onomatopoeic and Mimetic Parallels: the Problem of Translatability. Natalia Koptseva (hl. ed.). *Journal of Siberian Federal University*. *Humanity & Social Sciences* [online]. 2014, sv. 7, č. 2 [cit. 2016-06-15], s. 222–229. ISSN 2313-6014.
Dostupné z: <http://elib.sfukras.ru/bitstream/2311/10223/1/02_Bartashova.pdf>

4) Bio-Bibliographie. *Yoko Tawada: The official homepage, information about Yoko Tawada's life, books, events, projects and news* [online]. © 2014 [cit. 2013-07-10].
Dostupné z: <http://yokotawada.de/?page_id=5>.

5) Dai nikkai Waseda daigaku Cubouči Šójó taišó. *Waseda víkurí* [online]. Tókjó: Waseda daigaku, 2009-12-03, č. 1204 [cit. 2014-02-21].
Dostupné z:
<http://www.waseda.jp/student/weekly/contents/2009b/1204/204a.html>.

6) Einladung zur Auftaktveranstaltung mit Yoko Tawada. *Universität Hamburg* [online]. Poslední změna 2011-06-20 [cit. 2014-02-21].
Dostupné z: <http://www.inpoet.uni-hamburg.de/Auftaktveranstaltung.pdf>.

7) GELZER, Florian. Sprachkritik bei Yōko Tawada. *Waseda-Blätter* [online]. Tokio: Univerzität Waseda, 2000, č. 7 [cit. 2014-02-21], s. 73–101. ISSN 1340-3710.
Dostupné z:
<http://dspace.wul.waseda.ac.jp/dspace/bitstream/2065/30677/1/WasedaBlatter_07_00_005_GELZER.pdf>.

8) GRIEHL, Viola (ed.), aj. *Profile – Persönlichkeiten der Universität Hamburg* [online]. Hamburg: Der Präsident der Universität Hamburg, 2013 [cit. 2014-02-21]. ISBN 978-3-924330-56-9.
Dostupné též z: < http://www.uni-hamburg.de/presse/publikationen/alumni-buch.pdf>.

9) GUTJAHR, Ortrud. Hamburger Gastprofessur für Interkulturelle Poetik: Yoko Tawada. *Universität Hamburg* [online]. 2011 [cit. 2014-02-21].
Dostupné z: <http://www.inpoet.uni-hamburg.de/interview.pdf>.

10) INOSE, Hiroko. Translating Japanese onomatopoeia and mimetic words. PYM, Anthony, PEREKRESTENKO, Alexander (ed.). In *Translation and Research Project 1* [online]. Tarragona: Intercultural Studies Group, Universitat Rovira i Virgili, 2008 [cit. 2016-06-15], s. 97–116. ISBN: 978-84-611-8821-5.
Dostupné též z: <http://isg.urv.es/library/papers/conf_v080208.pdf>

11) Intabjú: "Kafuka kaikoku". *Berurin ničidoku sentá kóhóši* [online]. Berlin: Berurin ničidoku centá (JDZB), 2010-12, č. 93 [cit. 2014-02-17], s. 3.
Dostupné z:
<http://www.jdzb.de/fileadmin/Redaktion/PDF/veroeffentlichungen/echo/echo93j.pdf>.

12) Japanese/Nihongo. *Yoko Tawada: The official homepage, information about Yoko Tawada's life, books, events, projects and news* [online]. © 2014 [cit. 2013-07-10].
Dostupné z: < http://yokotawada.de/?page_id=22>.

13) Jomiuri bungakušó dai 61 kai (2009 nendo) - dai 64 kai (2013 nendo). *Jomiuri šinbun e jó koso* [online]. © The Yomiuri Shimbun [cit. 2013-10-07].
Dostupné z: <https://info.yomiuri.co.jp/contest/clspgl/detail/718.html>.

14) KNITTLOVÁ, Dagmar. *K teorii i praxi překladu*. 2. vydání. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2000. ISBN 9788024401430.

15) KRAENZLE, Christina. Traveling without Moving: Physical and Linguistic Mobility in Yoko Tawada's *Überseezungen*. *Transit: A Journal of Travel, Migration, and Multiculturalism in the German-speaking World* [online]. Berkeley: University of California, Departement of German, 2006, sv. 2, č. 1 [cit. 2014-02-23]. ISSN 1551-9627.
Dostupné z: <http://transit.berkeley.edu/2006/kraenzle/>.

16) LEVORA, Jan. Tawada, Jóko. *iLiteratura.cz – časopis o literatuře z celého světa* [online]. Sdružení pro literaturu, 2007-07-18 [cit. 2013-10-07]. ISSN 1214-309X. Dostupné z: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/21321/tawada-joko>.

17) LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. 3. vydání. Praha: Ivo Železný, 1998. ISBN: 9788023735390.

18) Literaturpreisträger 1989. SILVA, Katrin. *Literaturpreise Hamburg.de: Förderpreise für Literatur und Literarische Übersetzungen* [online]. Hamburg, ©2009 [cit. 2013-10-07].
Dostupné z:
<http://www.literaturpreisehamburg.de/htm/1989/literaturpreistraeger.htm>.

19) LÜTZELER, Paul Michael. Ich Pistole, du Angst: Zwischen Nippon und Nippes: Yoko Tawada abenteuert durch Grammatik und Metropolen. *Der Tagesspiegel* [online]. Berlin: Der Tagesspiegel, 2011-07-23 [cit. 2014-02-22].
Dostupné z: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/ich-pistole-du-angst/4425374.html>.

20) MACUNAGA, Miho. Tawada Jóko no bungaku ni okeru šinka suru "hon'jaku". *Waseda daigaku daigakuin bungaku kenkjúka kijó. Dai 2 bunsacu, eibungaku, furansu bungaku, doicu bungaku, rošija bungaku, čúbungaku* [online]. Tókjó: Waseda daigaku daigakuin bungaku kenkjúka, 2002, č. 48, [cit. 2014-02-22], s. 77–89. ISSN 1341-7525.
Dostupné z: <http://dspace.wul.waseda.ac.jp/dspace/handle/2065/8480>.

21) PASEKOVÁ, Hana. *Proměny Tawady Yōko. Japonská spisovatelka v Evropě.* Olomouc, 2008. 52 s. Bakalářská diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta. Katedra asijských studií. Vedoucí práce Sylva Martinásková.
Dostupné též z: <https://library.upol.cz/aRLreports/kp/61802-283551205.pdf>.

22) PÖRTNER, Peter. Yoko Tawada: Wo Europa anfängt. *Planet Lyrik* [online]. 2013-09-23 [cit. 2014-02-22].
Dostupné z: <http://www.planetlyrik.de/yoko-tawada-wo-europa-anfangt/2013/09/>.

23) SUGIYAMA, Yukiko. Not all verb-framed languages are created equal: the case of Japanese. In *Proceeding of the Thirty-first Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society. General Session and Parasession on Prosodic Variation and*

Change [online]. Berkeley: Berkeley Linguistics Society, 2005, sv. 31, [cit. 2016-06-15], s. 299–310.
Dostupné z:
<http://journals.linguisticsociety.org/proceedings/index.php/BLS/article/view/877/659>

24) TAN, Daniela. Im Meer der Mehrsprachigkeit: „Vielleicht sind wir alle zusammen nur ein grosses Tier“ – ein Gespräch mit der japanisch-deutschen Schriftstellerin Yoko Tawada. *Neue Zürcher Zeitung* [online]. Zürich: NZZ-Mediengruppe, 2012-11-24 [cit. 2014-02-21].
Dostupné z: <http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/literatur/im-meer-der-mehrsprachigkeit-1.17842399>.

25) TAWADA, Jóko. Daň z chlupů. Překlad Radovan Charvát. *Labyrint revue: Časopis pro kulturu*. Praha: Labyrint – Via Vestra, 2001, č. 9-10, str. 81. ISSN 1210-6887.

26) TAWADA, Jóko. Inu mukoiri. In *Inu mukoiri*. Tókjó: Kódanša, 1998, s. 77–137. ISBN: 9784062639101.

27) WINKELHÖFEROVÁ, Vlasta. *Slovník japonské literatury.* 1. vydání. Praha: Libri, 2008. ISBN 9788072773732.

28) *Yoko Tawada: The official homepage, information about Yoko Tawada's life, books, events, projects and news* [online]. © 2014 [cit. 2013-07-10].
Dostupné z: <http://yokotawada.de/>.

Seznam příloh

1) Příloha č. 1: Překlad povídky „Doboku keikaku“
2) Příloha č. 2: Originální text povídky „Doboku keikaku“
3) Příloha č. 3: Seznam v povídce použitých onomatopoií včetně překladu

Příloha č. 1: Překlad povídky „Doboku keikaku“

Plán výstavby

V kanceláři Asami Asakiši byly stěny, vedoucí do všech světových stran, vyrobené ze zcela průhledného skla. Občas se stávalo, že se v práci ve chvilce volna jakoby zničehožnic rozhodla, svižně ze sebe setřásla blůzu, prudce zamávala kotníkem, setřásla boty, uvolnila háčky na sukni a nahá jako novorozeně se pustila do rozcvičky. Neměla strach, že by ji někdo zvenčí okukoval. Nebylo než jednoho jediného člověka, který mohl oknem v posledním podlaží pětatřicetipatrové budovy zvenku nahlížet. Byl jím mladý čistič oken, který nosil modrý pracovní oděv, a ten, s tělem omotaným tlustým pásem a máchaje mopem jako kouzelnickou hůlkou, jednou za dva týdny sestoupil z oblohy, kolébaje se sem a tam, tam a sem. Den, kdy mladík chodíval, byl stanovený na pondělí, deset hodin dopoledne, a když ten moment nastal, fúúú fúúú, začal venku foukat silný vítr.

Asami byla horní polovinou těla zcela zanořená do velké otočné židle, potažené černou, jaksi pytlovitě přilepenou kůží, a střídavě zabodávala pohled do čísel v jednom ze dvou monitorů a pohledem je porovnávala. Jednalo se o plán výstavby nové silnice, která běžela skrz Honšú, protínajíc jeho střed, ovšem písmena se v něm prakticky vůbec neužívala. Aby slova nevystavěla jazykovou bariéru a mohli být pozváni i zahraniční investoři, bylo až po nejmenší detaily plánu vše vyjádřeno číslicemi. Druhy stromů a keřů určených k pokácení, klima, náklady na použité roboty, počty živé pracovní síly, hodnoty předpokládaných úmrtí v důsledků nehody, harmonogram prací, vše bylo zaměňováno v čísla. Oddělení životního prostředí musely být předány i odhady o druzích a počtech živočichů, kteří budou kvůli výstavbě silnice připraveni o svůj životní prostor, což bylo zanášeno zase do jiného seznamu. Vyřádkovalo se v něm dokonce až přes tři sta čísel. Copak by tam mohlo být fakt takhle strašně moc druhů zvířat, podivila se Asami. Možná jich je tolik, protože je tam zahrnutý i hmyz. A třebas do toho patří taky druhy bakterií. Napadlo ji a trošku se upokojila. Nominální hodnoty byly šifrovány a dokonce ani Asami nebyla obeznámena s jejich obsahem. Systém, kterým se kódy dešifrovaly, byl obsažen v jiném počítači, aby jej neukradl někdo zvenčí. Tento počítač nebyl s venkovním světem propojen. Nejen že se z něho nedaly posílat maily, ale nesdílel informace ani s kterýmkoli jiným firemním počítačem. Dokonce neměl ani

síťový kabel a byl vybaven soukromým generátorem energie. V poslední době se už prý objevovaly i techniky, které kradly informace skrz elektrickou zásuvku.

Chtělo by to židli mnohem víc na tělo. Asami byla šéfová, takže se zdálo, že by takto nepatrné přání mohla prosadit, ale uvnitř přeracionalizovaného systému nebyl ani čas na to, aby jí někdo židli vyměnil, a už vůbec nebylo času nazbyt přemýšlet nad tím, jaké obstrukce by bylo třeba absolvovat.

Asami se špičkami prstů odrazila od podlahy a i s židlí se jako na obrtlíku otočila jednou kolem dokola. Vzpomněla si na točící se kávové šálky, ve kterých se jako malá vozívala v zábavním parku. Daleko, daleko dole pod nohama se rozprostíralo panorama řady aut a domů připomínajících krabičky od zápalek a lidí proudících v zástupech za sebou jako mravenečci a židle se zastavila tip ťop, v pozici, že se obě Asaminy ruce octly přesně nad klávesami. Hned nato se displej bleskově rozsvítil. Na stole bylo vše systematicky uspořádané. Nebo spíš byl jaksi nezabydlený. Nebyly na něm ani papíry ani tužky ani svorky. Ve firmě, kde byla Asami za svých studentských let na brigádě, se dopisy a jiné dokumenty kupily na stolech jednoho zaměstnance jak druhého jako vlnolam a za ním si každý z nich pokuřoval cigarety a všechno to pročítal. Když se přerozdělila pošta, vlnolam ještě více povyrostl. Byl to dennodenní boj s papírem. Papír jako takový je věc neefektivní, proto tam, kde je používán, vždycky dochází k omylům, kolizím, opomenutím, nedoplatkům. Proto se v posledních letech začala objevovat tendence se papíru zbavit, ale takto dokonale ho eliminovat se podařilo asi jenom v Asamině společnosti. Když už pošta dorazila, zaměstnanci pracující v kanceláři v nižším patře ji všechnu rozpečetili, přepsali do předepsané formy a k Asami se dostala mailem.

Se sekretářkou mluvila pouze jednou denně po telefonu. Skoro se nestávalo, že by, byť jen v tom telefonu, komunikovala i s ostatními zaměstnanci. Otravována valícími se telefonickými dotazy by se pouze ocitla v jednom kole, což by zapříčinilo nízkou efektivitu, a proto bylo telefonování ze zásady zakázáno. I maily nemohly být zasílány jinak než v předepsané formě a v předepsaném množství. Ten, kdo se přepíná, nad konkurencí nevyhraje. Je mnoho případů, kdy takovéto dotazy mířené k ostatním jsou jenom potřeba ujistit se, přání, aby si někdo jiný vyposlechl náš názor. Dříve, než položíš dotaz, sám popřemýšlej nad odpovědí, když i přesto něco nebudeš vědět, sepiš to, shrň to a zeptej se, snaž se otázku zkrátit, klidně i do jednoho písmena. To byla firemní politika.

Asami neznala ani tváře ostatních zaměstnanců společnosti ani tváře sekretářek. Pouze dle jejich jmen a zvuku hlasu v telefonu si svévolně vytvářela jejich podoby. Včera ve výtahu uviděla muže s dlouhými vlasy a pomyslela si: To by mohl být *Jošio Sakura*. To proto, že z něj byla mlhavě cítit vůně mýdla podobného rýžovému koláčku obalenému v listu sakury.

Jediný člověk, jehož obličej Asami na tuty rozpoznala, byl mladík v montérkách, co přicházíval leštit okna. Jeho jméno neznala. Nedávno se na Asami podíval a uculoval se, a potom mohla vidět, jak mu pusa jenom jede, ale jeho hlas, zachycený tlustým sklem, absolutně nemohla slyšet. To sklo bylo vyrobené tak, aby se neroztříštilo, ani kdyby do něj narazila malá bomba, proto jím nemohl proniknout hlas člověka. Z toho, co mohla odezírat z jeho rtů, to vypadalo, že mladík říká „eo“. Asami se rozhodla, že mu bude říkat Eo.

I Asami mu chtěla prozradit svoje jméno. Mladík již začal mopem s připevněnou automatickou pumpičkou okno stírat. I kdyby na něj zavolala, neohlédl by se. Možná, kdyby se na stole povalovaly papíry, mohla by na jeden něco napsat a ukázat mu ho, ale v místnosti nebyl samozřejmě byť jen jediný list papíru. Neměla ani tiskárnu. Už už uvažovala, že by jej napsala velkými písmeny na displej, ale počítač byl na stole skálopevně přimontovaný takovým směrem, že by na něj muž neviděl.

Když Asami minulého pondělního rána otevřela oči a vyhrabala tělo z postele, měla ztěžklé ruce. Úplně jako by jí z ramen visely ne vlastní paže, ale olověné tyče. Jakmile se postavila, měla v hlavě kolotoč a musela si dřepnout na podlahu. Když se zvedla na všechny čtyři a zkusila jít takhle, bylo to to pravé ořechové. Vzpřímená chůze jí nedělala dobře, tak se takhle doplazila až k toaletnímu stolku. Když ale nakoukla do zrcadla, tam jako vždy pleť právě oloupaná broskev, rty jako švestka, i v okolí očí nebyly ani stopy po nějakém ochabnutí. Vlasy byly pružné a sametově hedvábné, oči mrkací panny byly doširoka rozevřené. Obličej dívenky plné života. Nebyl tam ani náznak změny oproti normálu. „Absurdní. Panenskej ksicht! Takovýho obličeje mám po krk, po krk, po krk, skoncuju to s ním!“ zařvala Asami do zrcadla. Micuo, udivený, když ten křik zaslechl, vešel do pokoje. S úmyslem Asami ukonejšit k ní popošel a přiblížil pusu k její tváři. Asami Micuův obličej beze spěchu dlaní odstrčila, vletěla do pracovny a zuřivě prostředníčkem bušila do tlačítek telefonu. Proč použila zrovna prostředník, nevěděla.

Když dorazila do nemocnice, hned ji uvedli do ordinace. Její praktický lékař, který měl zlaté ručičky a v jehož péči byla již více než deset let, vypadal překvapený, že se Asami znenadání objevila, když v posledních letech se u něj neukázala jindy než patnáctého srpna před začátkem pracovní doby. Asami si od něj nechávala pravidelně posílat vitamíny a jiné preparáty a praktikovala bez výjimky i cvičení, které jí doporučil a které spočívalo v tom, že se člověk každý den tři minutky protáhnul. Kvůli tomu se únava nedostala do obličeje, přestože tělo bylo do morku kostí totálně vyčerpané. Ta situace se stala neúnosnou, už má depresi, že i vstávání je utrpením, stěžovala si doktorovi. Pokud tedy touží po unaveném obličeji, co třeba provést jednoduchou plastickou operaci, navrhl lékař poté, co se na chvíli zamyslel. Sdělil jí, že pokud by se provedla v částečné anestezii, zvládlo by se to za dvě, tři hodiny. Jen když zaslechla slova částečná anestezie, začala být Asami ospalá. Operační sál byl polepený tapetami se vzorem zářivě žlutých slunečnic. Ulehla na operační stůl. Dostala včeličku do ruky. Do tváří a rtů se jí postupně, píchy pích, zapíchávala opatrná jehlička. Lékař Asamin obličej zafixoval. Potom jí předmětem připomínající nůž na máslo dovedně vyřezal do vnějších koutků očí vrásky. Nebolelo to ani trošinku, ovšem, gáza, kterou jí doktor čas od času jemně otřel okolí očí, nasákla krví a zbarvila se do ruda. Byla cítit pachem krve, což jí na klidu zrovna nepřidalo. Přiložil jí nůž i pod bradu. Kvůli umrtvení měla pocit, že se její brada nachází nepředstavitelně daleko od očí. To, jak jí na tvářích lékařovy ledové prsty pošupují maso, které jí připadalo ještě ledovější, níž a popotahují ho, vnímala jako ve snách. Potom vzal doktor do ruky jehlu a nit a nato šup vše sešil.

Domů jela taxíkem. Miminka zaslechla zvuk otevírajících se dveří, přiběhla Asami přivítat až ke vchodu a tělíčkem se k ní přitulila. Mazlivé dobračisko byla po Micuovi, svém otci. Asami letmo Mimінčinu hlavu pohladila a potom beze slova vešla do svého pokoje a zavřela dveře. Před zrcadlem pozorovala svůj obličej, jak se vylupuje, jako by z ochranného obalu vytahovala třeba mandarinku. U vnějších očních koutků měla vřezané stopy vran, pod očima se jí vytvořily povislé váčky, oba koutky úst měla malinko svěšené dolů, jako by se sama sobě tak trošku vysmívala. Byla z toho cítit spíš zlost, než že by byla unavená. Krev v jizvách ještě bolestivě plála. Povrch očních bulev, byl neobvykle vlhký a svítil. Takhle ne, víc přirozeně, kdyby to vyvolávalo pocit, že člověk je provrtán strastmi života, vydán na pospas slanému mořskému větru, to by bylo lepší, litovala Asami. Ale bylo to menší zlo než obličej holčičky.

Den nato šla do práce. Ve výtahu na nikoho nenarazila. Ani další den nikoho nepotkala. Až přišel čtvrtek a konečně přistoupila jedna žena a dvakrát či třikrát pokývala hlavou Asaminým směrem. Proč jí kývala, tomu Asami neporozuměla.

V pondělí o týden později, něco málo po desáté hodině ranní, houpy hou, zavěšený na laně dorazil mladý čistič oken. Mladík spatřil Asamin obličej a vyvalil oči. Potom, ve snaze lépe vidět, přimáčknul na sklo svůj obličej. Když Asami spatřila, jak se mladíkovy oči vyvalily, jak je jeho tvář namačkaná na sklo a jak najednou vypadá jako kočičí, bez rozmyslu se k němu přihrnula a ukazováčkem se skrz sklo mladíkových očí dotkla. Mladík se v úleku stáhnul. Pak se rozpomněl, že ho chrání sklo, zazubil se a laškovně přitisknul na sklo své rty. Ty se na opačné straně skla plazily jako slimák. Asami k nim skrz sklo se smíchem připojila ty své. Mladík přivřel oči a usmíval se. Asami pomaličku doširoka otevírala ústa a vyslovovala svoje jméno. Mladík nedbale pronásledoval pohyby Asaminých rtů, když v tom, kdo ví proč, jak mrknutím oka zbledl, zavřel oči, svalil se a tak, jak byl, zůstal viset hlavou dolů. Ústa zůstala otevřená, vidět bylo jen vytřeštěné bělmo jeho očí. V tu samou chvíli jeho krk uvěznilo lano, na kterém byl zavěšený mop, a smyčku za smyčkou se mu kolem něj ovinulo. Od výýýchodu zaváááál vííítr.

Poslední dobou se stávalo, že přestože se všichni ostatní zdržovali v obýváku, po Kacue se vždy na několik hodin slehla zem. Na gauči vzniklo volné místo a jen to vždy zůstalo pusté a prázdné. Kacue se svému synovi Micuovi a vnučce Mimince podobala už jen v obličeji, ale s tím, jak jí přibývala léta, se jejich společné povahové rysy vytratily. Těžko říct, zda to mohla nazývat vrtochy. Tu a tam, jen tak pro nic za nic, jako by si vzpomněla, se objevila, už už že si k Asami přisedne a přisaje se jako klíště, nakonec ale bez zřejmého podnětu nespokojeně zakňourala a zase byla fuč.

Stávalo se, že se neukázala i několik hodin, ale když se přiblížil čas jídla a Asami vešla do kuchyně, najednou se odněkud vyloupla. Potom, jako by nemohla vydržet čekat tu kraťoučkou chvilku, co se jí jídlo připravuje do misky, Asami popoháněla, takže se jí třásly ruce, a naopak to trvalo déle. V mezičase ji bezmyšlenkovitě okřikla: „Budeš ticho!“ Okamžitě toho zalitovala a vrhla kradmý pohled na Kacuin obličej, ale vypadalo to, že se jí to ani za mák nedotklo. I když dostala vyhubováno, tak si to Kacue nijak nebere, pomyslela si Asami a odfoukla si, ale na

druhé straně z toho měla špatný pocit. Aby uchlácholila vlastní podrážděnost, začala Asami sladkým hlasem povídat a povídat, jako by to předtím vůbec nevypustila z úst. „Už jenom chviličku, tak buď prosím trpělivá, ano? Opravdu, fakt, promiň, že mi to tak trvá, ano? Ale skutečně už to bude za momentík," nepřestávala jí tohle a podobné věci medově a v poklidu vykládat a trošku se upokojila. Stávalo se ovšem, že ať chvátala, jak chtěla, jakmile měla Kacue jídlo přímo před nosem, jenom trošku nasála jeho vůni, a úplně jako by jí Asami předhodila něco zkaženého, načepýřila se a odešla, aniž by se ho dotkla. I Asami nakvašeně spolkla slova, co se jí drala nahoru, a vrátila se do pokoje. Nato si Kacue zase přišla stěžovat na prázdný žaludek.

Kacuiny dásně zčernaly. Šli i k zubaři, ale Kacue nemohla jít pod narkózu, takže jí je nešlo ani oškrabat, ani vyjmout. Pokud by ji uspali, byla by to pro játra a další orgány velká zátěž. Má slabá játra, takže anestezii v žádném případě nemůže podstoupit, tvrdil doktor.

Kacuiným zamilovaným jídlem byly syrové hovězí plátky, proto když jí Asami čas od času koupila něco podobně čerstvoučkého, hladově to zhltala. Doktor ji varoval, že by měla vypustit potraviny s vysokým obsahem cholesterolu, proto byly obyčejně základem Kacuina jídelníčku konzervy plné všelijakých výživných látek, které by z fleku mohly nahradit dětskou výživu. I mezi konzervami byly výrobky různých firem, v obchoďácích prodávali ty značkové, které byly odnepaměti spojené se jménem jisté restaurace, v bio-obchodech výrobky bez syntetických hnojiv, v supermarketech produkty, jejichž ceny nebyly tak vyšponované, ve specializovaných obchodech zase prodávali konzervy s podrobnou etiketou o obsahu bílkovin, cukrů a podobně. Asami se pokud možno snažila doma zásobit všemožnými druhy konzerv. Ať přemýšlela sebevíc, netušila, co a kdy Kacue bude, nebo nebude jíst a proč tomu tak je. Když si pomyslela, že tématem její diplomové práce byly nové analytické metody zabývající se tím, co, kdy a proč si zákazník koupí, začala se Asami cítit mizerně. Kacue není zákazník, proto ji asi prostě nemůžu zanalyzovat. Pomyslela si a vybuchla smíchy. Kacue, která nic nekupuje, čili od začátku ani neměla v úmyslu cokoli kupovat. Kacue, která prostě jen chce, nebo nechce jíst a s něčím takovým jako nakupování nemá co do činění. I dušeného králíka s mrkví v sójové omáčce, kterého včera dychtivě zdlábla, dneska nesnědla. A než si stačila všimnout, beze zbytku vylízala jogurtový salát s lososem, který až do teď nikdy nejedla. V okamžiku, kdy jí Asami podávala misku a pochopila,

že se netrefila, obtěžkal ji na prsou pocit bezmocnosti, podobný tomu, když se vyhlašují vítězná čísla v loterii. Neúspěchy zvolna přibývaly a z Kacue se stávala kost a kůže.

Kacuiny oči se zakalily a zvlhly. Do jaké míry mohla vidět, to nevěděla. Když jí Asami před očima zamávala rukou, smutně odvracela hlavu. Náhradou za to měla zase pohotové uši, jakmile zaslechla zvuk kroků, hned v pozoru zvedla hlavu.

Do sousedního domu se přibližně před dvěma týdny přistěhoval mladý chlapík a tu a tam se potuloval po zahradě. Měl úzké boky a jeho chlupy se černočerně oslnivě leskly. Byl mladý, takže i když se jen tak bezcílně poflakoval, pěkně se nesl a vypadal obdivuhodně. Snad proto, že měl silný smysl pro ostražitost, či snad proto, že byl extrémně plachý, jakmile Asami vešla do zahrady, šup a zahučel do domu. Když nadešel večer, byl občas slyšet ženský hlas volající: „Tomí“. Ve vedlejším domě bydlela soudkyně v důchodu. Zdálo se, že chlapík zvaný Tomí byl u ní nejspíš v neplaceném podnájmu. Vypadalo to, že Kacue jeví o Tomího zájem, a když venku zaslechla jeho kroky, běžela hned jak o závod k oknu, přitiskla tvář k okenní tabulce a svého společníka střežila jako ostříž. Asi proto, že si ten venku byl vědom toho, že je od něj Kacue odříznutá sklem a že hned tak nebude moct vyjít, hodil opatrnost za hlavu a beze spěchu se procházel sem a tam poblíž květinových záhonků. Jen aby Tomí nepošlapal krokusy, které sotva vystrčily hlavičky, začala se strachovat Asami. Mezitím to vypadalo, že Tomí v koutě zahrady něco zmerčil a cupity dupity k onomu místu přicapkal. Měl lehký styl chůze a i jeho hlava, působící příliš obrovsky, držela na krku šikovně balanc. Kacue skoro až nepřirozeně natahovala krk, jak se snažila sondovat, co to jen Tomí zahlédl. Jen co Asami otevřela dveře u zadního vchodu, nechala se Kacue táhnout směrem svého pohledu a vyrazila do zahrady čile jako lasička. Tomí se podíval přes rameno a výraz v obličeji mu ztuhl. Nato mu Kacue předvedla svá široce rozevřená ústa. Otevřela je opravdu široce, takže se v jejich okolí objevily vrásky, hluboké jako vlny, a vypoulily se jí oči. Nevydala hlásku, ale její krvavě rudé patro jen hořelo, a když to Tomí uviděl, schoval hlavu mezi ramena a kvapem uprchl do vlastního domu. Kacue se vrátila do domu, jako by konečně našla klid.

Kacue si hrála na schovávanou dvakrát. Poprvé to bylo v polovině srpna. Nacpala se do úzké skuliny mezi prádelníkem a zdí, nasadila pyšný výraz a dřepěla si tam jako socha. I když Asami rachotila s nádobím, nevyšla. I když na ni zvenčí mluvila,

nehnula ani brvou. Ale nevypadalo to, že se zlobí. Její oči se zdály být smutné. „No tak už, copak se mnou nechceš mluvit, ani jíst nechceš, ani zpěv ptáčků si nechceš poslechnout?“ mluvila na ni Asami a Kacue jako by něco ochraptělým hlasem zanaříkala v odpověď, ale pořádně ji neslyšela. Už si nevěděla rady, tak zkusila pustit Kacuino oblíbené cédéčko „Divocí ptáci Japonska“ a nato ona začala neposedně cukat boky, jak na jehlách. „Poslouchej, zpěv ptáčků. Myslím, že to slyšíš. Zpěv ptáčků že?“ Kacue konečně vstala, ale neměla pevnou půdu pod nohama. A Asami zmerčila, že drápky na jejích nožkách vyrostly přes tři centimetry, spirálovitě se stočily kolem dokola, zapíchly se do bříšek prstů a ta teď krvácela. Bingo, pomyslela si Asami. Vypadá to, že důvod, proč ji život netěšil, spočíval v takovéhle prkotině. Bylo to až příliš prosté, takže si toho ani nikdo v jejím okolí nevšiml. Asami přinesla kleštičky na nehty, zavelela: „Jdou se stříhat drápky“ a položila Kacue ruce na ramena. Kacue se pohotově vytáhla a unikla z dosahu Asaminých rukou. Když je po ní ještě jednou natáhla, toužebně k nim přitiskla tvář a něco povídala. Asami spatřila, jak jsou na tom její drápky hrozně. Vyrůstaly z masa ve tvaru srpu a zase se do masa zabodávaly. Vevnitř, v pevné, jako achát poloprůhledné hmotě, bylo vidět něco jako mrtvá a zakalená nervová síť. Uplynulo půl dne, než Asami Kacue drápky ostříhala. S hlasitým cvak drápek vždy odstřihla, a když vytáhla tu část, která byla zažraná do masa, ven šumivě prýštila krev. Kacue zachovávala klid, i když jí sem tam tekla krev, jindy zase náhle vyjekla, přestože se jí nic nedělo. Když se stříháním drápků skončily, vypila Kacue spoustu vody. Asami se rovněž napila. A potom se zase, jako by se nic nestalo, vrátily k obyčejnému životu. Na místech, kam byly drápky zapíchnuté, ještě nějakou chvíli zůstaly fialové stroupky, ale i ty se během několika hodin v pořádku odlouply.

Pak ovšem uplynuly zhruba dva měsíce a Kacue se zase izolovala na tom samém místě. Asami okoukla drápky, ale nebyly přerostlé. Kacue měla zamračený pohled, ale kromě toho na ní nic podivného nebylo. Asi ji něco bolí. Kacue, jako by ani sama nemohla rozpoznat, kde že ji to bolí, jako by hledala, jako by byla ztracená, kroutila krkem, a než si jeden stačil pomyslet, že se rozhlíží po okolí a dožaduje se něčí pomoci, měla už zase oči zavřené. Tím, koho žádala o pomoc, nebyla Asami, byl jím kdosi, kdo tu nebyl. Nikdo jiný tady nebyl, ale Asami prostě nepřicházela v úvahu. To Asami také popuzovalo. Když se vrátila z noční směny, vzala Kacue k známému doktorovi. Ten jí píchl injekci, ale řekl jen, má zkrátka svoje roky, a nijak jinak jí to neobjasnil.

Ten týden Asami v práci znenadání dostihla velká krize. Vláda totiž začala finančně podporovat cizí zemi, co vedla útočnou válku, a proto jí všechen zahraniční kapitál ukázal záda. Veškeré investice, na které se spoléhala, zmizely. I přestože se doposavad s celou firmou vespolek snažili, aby prostřednictvím všemožné racionalizace vymýtili přesčasy, kvůli takovémuto stavu nouze pokračovaly dny, kdy se Asami nemohla vrátit domů dříve než před svítáním. Zatímco ranní slunce barvilo střechy řad baráčků, taxík zastavil před domem, a i když zazněl zvuk otvíraných dveří, Kacue nepřiběhla na přivítanou jako dříve. Nicméně spolehlivě musela vědět, že se Asami vrátila domů. Seděla strnule jako sloup v kuchyni před jídlem, kterého se ani nedotkla a ze kterého nespouštěla oči. Až když si Asami sedla vedle ní a oslovila ji, konečně se do jídla pustila. Vypadalo to, jak kdyby naschvál jedení protahovala. Jakmile sebou Asami byť jen trochu pohnula, hned jíst přestala. Proto Asami zatajila dech a po celou dobu čekala. Přestože sama s prázdným žaludkem, neboť večeřet prostě nestihla, unavená tak, že ji málem obcházely mrákoty, nezbývalo jí nic jiného, než tam zůstat takto čekat.

Toho, že Kacuin způsob chůze je nějaký podivný, si všimla týden nato. Nejprve si pomyslela, že ji asi jen šálí smysly, ale ukazovalo se, že tomu tak nebude. Kacue chodila, jako kdyby měla vykloubenou kyčel. Noha se jí svezla do strany a plácla sebou na zadek.

Asami odešla z firmy. Byla ředitelkou celého podniku, takže ve skutečnosti nemohla rezignovat, aniž by si musela projít spletitými formalitami. Proto místo aby řekla, že končí, prostě jednoho dne přestala do práce chodit a zařekla se, že už tam nikdy víc nepůjde.

Asami Kacue udělala pelíšek ve vlastní ložnici a přenesla do ní pohovku, na které si čítávala. I ona zde měla v plánu pobývat. Kacue nade všechno nesnášela spát někde, kde pobýval ještě někdo jiný, ale tentokrát jí to ani trochu nevadilo a jakoby nic se uložila doprostřed Asamina zorného pole. Potom prodřímala celý den. Asami čas od času namočila starý ručník tmavě zelené barvy a navlhčila Kacue okolí úst. Měl stejnou barvu jako deka, pod kterou spávala jako dítě při poobědním šlofíku. V domě byla spousta novějších ručníků, ale Asami si usmyslela, že i nadále bude Kacuina ústa ovlažovat tímhle ručníkem. Když na Kacue voda dopadla, její dušička se probudila k životu. Potom zase pomalounku vysychala.

Nicméně i tak začaly její čelisti pozvolna slábnout, kůže okolo úst na troud vysychat a praskat. Zrak zůstával jasný, ale jestli něco vidí, to nevěděla. Když se vrátila z toalety, uprostřed pokoje mezitím vzniklo jezírko moči, tak ho Asami hadrem setřela. Potom, když se chystala z pokoje odejít, aby hadr uklidila, Kacue vstala a hodlala jít v jejích stopách. Chodit jí pořádně nešlo a vrávorala. Asami jí podala pomocnou ruku, postavila ji na nohy, a když jí s úmyslem pomoci jí zalézt do pelíšku trochu podepřela boky, až se lekla, jak bylo Kacuino tělo lehoučké. Mohlo být takové jedině proto, že její tělesná schránka zůstala pustá jako vyschlá dýně.

Ten den Kacue s chutí spořádala celý talíř syrových hovězích plátků, takže si Asami pomyslela, že udělala dobře, když zanechala práce. Pak také vypila hodně vody. Asami už si malovala, jak se Kacue uzdravuje, zatímco ji takto ošetřuje. Vzkříšenou, vracející se, ožívající.

Den nato už Kacue nic nesnědla. Neměla v ústech sílu, jenom vody do nich trochu vpravila a napila se. Potom se vyplazila z pelíšku. Výkaly se z ní řinuly, bez jakéhokoli propojení s její vůlí. Asami v sobě pocítila, jak je její já propojeno s hmotou. Hned to pěkně setřeme, pomyslela si. Ani jídlo, ani voda se nepřeměnily v energii, transformovaly se na intenzivní zápach vydávající hmotu, která znečistila vše okolo. I když to uklidila, hned to bylo zas špinavé. Tak to zase všechno vyčistím. Co když to je její poslední pohyb, budu to opakovat tak dlouho, dokud se nezastaví. Asami chtěla Kacue povzbudit: „Už tu určitě nezůstaneš sama, tak klid," pokusila se to vyjádřit slovy, vědoma si toho, že ten, koho zde utěšuje, je spíš ona sama.

Dalšího dne Kacue už nepila ani vodu. Asami nepřítomně koukala ven z okna. Občas otřela okolí Kacuiných úst vlhkou žínkou. Když tak učinila, jakoby bolestivě zatnula zuby a zahýbala hlavou ze strany na stranu. „Protože tu nebudeš sama," řekla Asami. „Protože tu budu stále po tvém boku." Dech se jí zrychlil, horní polovina těla se mohutně rozpínala a smršťovala. Když následně otočila hlavu dozadu, už nedýchala. Měla široce vytřeštěné oči a jako vycpaný panter, který zdobí pokoj lovce, z jiného světa upřeně pozorovala ten náš. V tom výrazu nebylo nic než zuřivost. Smutek z odloučení v něm nebyl. Ten fakt trochu ulehčil čemusi, co jako břemeno spočívalo v Asamině srdci. Představa, že chovala kočku, to byla jen a pouze její vlastní svévolná interpretace. Možná si to jen nějaká bestiální zuřivost propůjčila kočičí tělo a vevnitř jej sedmnáct let ovládala.

Příloha č. 2: Originální text povídky „Doboku keikaku“

土木計画

朝岸麻美の事務所は、東西南北の壁が透き通ったガラスでできている。仕事の合間に、ふいに思い立ったように、ヒラリとブラウスを脱ぎ捨てて、足首を激しく振って靴を振り落とし、スカートのホックをはずして、すっぽりと裸になってラジオ体操をすることもある。外から覗かれる心配はない。三十五階建てのビルの最上階の窓を外から覗き込むことのできる人間はたった一人しかいない。それは青い作業服を着いた窓拭きの青年で、太いベルトを身体に巻いて、モップを魔法の杖のようにかかげて、二週間に一度、ゆらゆらと空から降りてくる。青年の来る日は月曜日の午前十時と決っていて、その時間になると、外で風がびゅうびゅうとうなり始める。

麻美は黒い革をぶかぶかと張った大きな回転椅子の中にすっぽりと上半身を沈め、二つのディスプレイの中の数字をかわりばんこに睨んで見比べている。本州の中心を貫いて走る新しい道路の建設計画だが、文字はほとんど使われていない。言葉の壁に隔てられることなく国際的な投資を誘いかけるために、建設計画の詳細まですべて数字で表わされている。切り倒す樹木の種類、気候、使われるロボット経費、生きた労働者の数、事故死予想率、作業経過、すべて数字に置き換えられている。道路建設によって生活の場を奪われる動物の種類と予定個数も環境局に提出しなければならないので、別のリストに載っている。数字が三百以上も並んでいる。こんなにたくさんの種類の動物が本当にいるだろうか、と麻美は不思議に思う。昆虫も入っているから種類が多いのかも知れない。ひょっとしたらバクテリアの類も入っているのかもしれない。そう思うと少し落ち着いた。数値は、暗号化されていて、麻美にも内容は分からない。暗号を読み解くシステムは外部から盗まれないように、もう一台のコンピューターに入っている。こちらのコンピューたーは外と繋がっていない。メールが送れないだけではなく、社内のどんなコンピューターも情報を共有していない。電源コードさえなく、自家発電装置が付いている。最近はコンセントを通して情報を盗む技術まであるらしい。

もっとすっきりとした椅子が欲しい。麻美は社長なのだからそのくらいの希望は通せそうなものだけれども、あまりにも合理化されたシステムの中では、椅子を取り替えてもらう時間などないし、どんな手続きを踏めばいいのか、考えている余裕さえない。

麻美は床を爪先で蹴って、椅子ごと、ぐるっと一回転してみた。子供の頃に遊園地で乗ったまわるコーヒーカップのことを思い出した。足のはるか下の方で、マッチ箱のような家や車の列、蟻のように一列に進む人間たちのパノラマが展開し、椅子は、麻美の両手がキーの上に載る位置にぴたっと上まる。すると、ディスプレイがぱっと明るくなった。机の上は整然と片付けられている。というより、閑散としている。書類もペンもクリップもない。麻美が学生の頃にアルバイトしていた会社では、書類や手紙などが社員ひとりひとりの机の上に防波堤のように積み上げられ、その向こうでそれぞれが、煙草を吸ったり、書類を読んだりしていた。郵便物が振り分けられると、防波堤はさらに高くなる。毎日が紙との闘いだった。紙というのは効率の悪いもので、紙があるところには必ず間違いがあり、ダブりがあり、放置があり、払い残しがある。そこで紙を排除する傾向がここ数年のうちに出て来たが、ここまで徹底しているのは麻美の会社くらいだろう。郵便物が来ても下の階にあるオフィスで働く社員たちがすべて開封し、規定の形に書き直して、麻美にメールで送ってくる。

秘書とは一日一度だけ電話で話す。他の社員たちとは電話でもほとんど話したことがない。質問の湧いてくる度に電話されたのでは忙しくなるだけで能率が悪いので、電話は基本的に禁止されている。メールも規定の形にあったものを規定の分量しか送ることができない。忙しくしていたのでは競争に勝てない。人への質問などというのは自分の声を聞いてもらいたいという甘えに過ぎないことが多い。質問する前に自分で答えを考えること、それでも分からないことは箇条書きにしておいてまとめて聞くこと、質問文が一字でも短くなるよう努力すること。これが会社の方針だった。

麻美は、社員たちの顔も、秘書たちの顔も知らない。名前と電話の声だけから、勝手に相手のイメージを作っている。昨日、エレベーターの中で髪の長い

男を見て、あれが「さくらよしお」かもしれないと思った。かすかに桜餅に似た石鹸の香りがしたからだ。

麻美は顔をはっきり知っているのは、窓を磨きに来るオーバーオールの青年だけだった。名前は分からない。この間は、彼が麻美を見て微笑んで、それから口をぱくぱくさせたのが見えたが、声は厚いガラスに遮断されてまたく聞こえない。このガラスは小さい爆弾が一つくらいぶつかっても割れないようにできているだけあって、声など通さない。口の形から見ると、青年は「えお」と言ったように見えた。麻美は彼をエオと呼ぶことにした。

麻美も自分の名前を伝えたいと思った。青年はすでに自動ポンプのついたモップでガラスを拭き始めていた。声をかけてもこちらを見ない。もし、机の上に紙があったら、そこに何か書いて見せることもできただろうけれども、部屋にはもちろん紙など一枚もない。プリンターさえない。ディスプレイに大きな字で書こうかとも思ったが、コンピューターは男からは見えない向きにしっかりと机に固定されている。

前の週の月曜日の朝、麻美は目が覚めて身体を起こすと、腕が重かった。まるで自分の腕ではなく鉛の棒を肩から下げているようなのだ。立ち上がると頭がふらふらっとして、床にうずくまってしまった。四つん這いになって歩いてみると、その方がしっくりする。直立歩行するのが嫌で、そのまま化粧台まで這っていった。ところが、鏡の中をのぞくと、いつものように肌はむきたての桃、唇は李、目のまわりにも少しもたるみがない。髪はしなやかでつるつるし、目はぱっちり開いている。みずみずしい少女の顔。いつもと少しも変わりがない。「ばかばかしい。クソ少女顔!こんな顔は首だ、首だ、首だ、捨ててやる!」と麻美は鏡に向かって叫んだ。その声を聞いて驚いて満雄が部屋に入って来た。麻美をなぐさめようと近寄って来て、頬に口を近づけた。麻美は満雄の顔を手のひらでゆっくり押し戻し、書斎に飛び込み、電話のボタンを中指で乱暴に叩いて押した。どうして中指など使ったのか分らない。

病院に行くとすぐに診察室に通された。もう十年以上も世話になっている腕の利く総合医で、ここ数年、八月十五日の出勤前にしか姿を見せなかった麻美が急に現れたので驚いているようだった。麻美はビタミン剤などを定期的に送

ってもらい、教えてもらった一日三分の体操も欠かさず実行している。そのせいで、身体が芯から疲れきっていても、疲れが顔に出てこないようになってしまった。そのことが重荷になって、もう起きるのもいやなほど憂鬱なのだ、と医者に訴えた。医者はしばらく考えてから、疲れた顔が欲しいならば簡単な整形手術をしてはどうかと提案した。部分麻酔をかければ、二、三時間のうちにできるという。部分麻酔という言葉を聞いただけで麻美は眠くなってきた。手術室には、まぶしいほど黄色いひまわり模様の壁紙が貼ってあった。台に横になった。腕がちくっと下。頬や唇に次々、ちくっちくっと遠慮がちな針が刺さった。医者は麻美の顔を固定した。それからバターナイフのようなもので、目尻に器用に皺を刻み込んでいった。少しも痛くはないけれども、医者が時々目のまわりをやさしく拭ってくれるガーゼは血を吸って、真っ赤に染まっていた。血の臭いがするので、気持ちが落ち着かない。顎の下にもナイフが当たった。麻酔のせいで、顎が目からとんでもないほど離れたところにあるように感じられた。医者の冷たい指がそれ以上に冷たく感じられる頬の肉を下にずらしてひっぱっているのが、ぼんやり感じられた。それから医者は針と糸を手に取って,どんどん縫っていった。

タクシーで家に帰った。みみちゃんがドアの開く音を聞きつけて、玄関まで走って迎えに出て、麻美に身体を摺り寄せてきた。ねっとりとしたやさしさは父親の満雄譲りだ。麻美はみみちゃんの頭を撫で、それから何も言わないで、自分の部屋に入り、ドアを閉めた。鏡の前で包装紙から夏みかんでも出すように自分の顔を出して見た。目尻に切り込まれたからすの足跡、目の下がたるんで小袋ができ、唇の両脇が自分自身をかすかにあざ笑うように少し下に垂れている。疲れているというよりは、怒りが感じられる。傷跡の血がまだ痛々しく光っている。眼球の表面はいつになく濡れて光っている。こんな風ではなく、もっと自然に、たとえば海辺の潮風に晒されながら生活の苦労がしみていったような感じがよかったんだけれど、と後悔する。でも、少女の顔よりはこの方がまだましだ。

翌日から出勤した。エレベーターの中では誰にも逢わなかった。翌日も誰にも逢わなかった。木曜日になってやっと、女性が一人乗り合わせ、麻美に向か

って二、三度、うなずいてみせた。どうしてうなずくのか、麻美には分からなかった。

一週間後の月曜日午前十時少し過ぎに、窓拭きの青年がゆらりゆらりとロープに吊られて降りて来た。青年は麻美の顔を見て目をみはった。それから、もっとよく見ようとしてガラスに顔を押し付けた。麻美は、青年の顔がガラスに押しつけられて、目が釣り上がり、猫のような顔になるのを見ると、思わずそちらに駆け寄っていって、人さし指でガラス越しに青年の目に触れた。青年は驚いて身を引いた。それから、自分がガラスに守られていることを思い出し、にっこりして、戯れるように唇をガラスに押し付けて来た。唇がナメクジのようにガラスの向こう側の表面を這った。麻美は笑って、その唇にガラス越しに自分の唇を合わせた。青年は目を細めて微笑んだ。麻美はゆっくりと大きく口をあけて、自分の名前を発音した。青年は、ぼんやりと麻美の唇の動きを追っていたが、どうしたわけか、みるみる青ざめ、目を閉じ、横に倒れ、そのままロープに逆さ吊りになった。口は開けたままで、白目だけの目が剝けて見える。その時、モップを吊っていたロープが首に引っかかって、くるくると首に巻き付いていった。風が東の方からぶりゅううっと吹いた。

克枝は最近、みんなが居間に集っていても、何時の間にか姿を消している。ソファーに空白ができて、そこだけが陰々として寒々しい。克枝は息子の満雄や孫のみみちゃんと顔だけはまだ似ているけれど、年をとればとるほど、性格に共通点がなくなってきた。気紛れと呼んでいいのかどうか分からない。たまに用もないのに、思い出したように出て来て麻美の隣にぴったり身を寄せてすわっているかと思うと、そのうち何のきっかけもなく、不愉快そうな声を出して、姿を消してしまう。

何時間も姿が見えないこともあるが、食事の時間が近づいて麻美が台所に入ると、すぐにどこかから出てくる。それから食べ物が碗によそわれるまでのわずかな時間が待ち切れないらしく、せかすので、麻美は手がふるえて、かえって時間がかかってしまう。この間は思わず、「うるさい!」とどなってしまった。すぐに後悔し、克枝の顔を盗み見ると少しも傷ついていないようだった。

克枝はどなられても何とも思わないのだと思うと麻美はほっとする一方、気持ちがかげった。自分自身のいらだちをなだめるために麻美は以前は口にしなかったようなことを甘い声で何度も繰り返すようになった。「もう少しですから、辛抱して下さいね。本当にね、遅くなってごめんなさいね。でも、本当にもう少しだから」そんなことをねっとりゆっくりしゃべり続けていると、少し落ち着いてくる。ところがどんなに急かしても、いざ食べ物が鼻先に出てくると、克枝はにおいを嗅いでみるだけで、まるで腐ったものを出されたように、つんとして、そのまま食べずに行ってしまうことがある。麻美もむっとして、込み上げてくる言葉を噛み殺して、部屋に戻る。すると、克枝はまた空腹をうったえに来る。

克枝の歯茎は黒く変色している。歯医者に行ったこともあったが、麻酔をかけられないので、削ることも抜くこともできなかった。麻酔をかけると肝臓などに負担がかかる。肝臓が弱っているので麻酔をかけるわけにはいかないと医者は言う。

克枝の好物は牛刺しで、麻美がたまに新鮮なものなど買ってくると、がっつがっつと食べる。医者には、コレステロールの高いものは避けるように言われているので、普段は栄養剤のいろいろ入った離乳食そっくりの缶詰めを主食にしている。缶詰にもいろいろな会社の製品があって、デパートでは昔からあるレストランの名前をつけたブランドものを売っているし、自然食品の店では無農薬のもの、スーパーでは値段の張らないもの、専門店では、タンパク質や糖分のくわしい表示のあるものも売っている。麻美はなるべくいろいろな種類のものを家に常備しておくようにしている。克枝が何をいつ食べるか、食べないか、なぜそうなのか、いくら考えても　分からない。顧客がなぜいつ何を買うかについての新しい分析法が卒業論文のテーマであったことを思うと、麻美はなさけなくなる。克枝は顧客ではないから、分析できないだけかもしれない。そう思うと、笑いが込み上げてきた。何も買わないし、初めから買うつもりなどない克枝。食べたかったり食べたくなかったりするだけで、買うということとは縁(えん)がない克枝。昨日はいそいそと食べていた兎とにんじんの煮付けも、今日は食べない。かと思うと、今まで食べたことのない鮭のヨーグルトサラダを

ぺろっとたいらげてしまう。碗を差し出す瞬間、はずれるとわかっていて宝くじを開ける時のような無力感が麻美の胸を重くする。だんだんはずれが増えて来て、克枝は痩せ衰えていく。

克枝の目は黒く潤っている。どのくらい見えているのか分からない。麻美が目の前で手を振って見せると、悲し気に目をそらすこともある。その代わり、耳だけは冴えていて、足音がすると、はっと顔をあげる。

隣の家に二週間ほど前、若い男が越して来て、時々庭をうろついている。腰は細く、毛は漆黒、つやつやと光っている。若いので用もなくぶらぶらしていても格好がつくから不思議である。警戒心が強いのか、極度に恥ずかしがりなのか、麻美が庭に出て行くと、ささっと家の中に引っ込んでしまう。夕方になると、時々「トミー」と呼ぶ女の声が聞こえてくる。隣の家には引退した女裁判官が住んでいる。トミーと呼ばれる男はどうやら彼女のところに居候しているらしい。克枝はトミーに感心を持っているようで、外でその足音がするとすぐに窓に駆け寄り、窓ガラスに顔をつけて、じっと相手を見つめている。向こうは、克枝がガラスに隔てられてすぐには出て来られないと分かっているのか、警戒する様子もなく、花壇のあたりを悠々と歩き回っている。麻美はトミーが、頭をもたげたクロッカスを踏んでしまうのではないかと心配になってくる。そのうちトミーは庭の隅に何か見つけたらしく、そちらへ、つつつっと近寄った。足取りは軽く、大きすぎるように見える頭も首の上でうまくバランスをとっている。克枝はトミーが何を見つけたのか見極めようとして不自然なほど首を伸ばす。麻美が裏口の戸を開けると、克枝は自分自身の視線に引っ張られるようにして、するするっと庭に出ていった。トミーがふりかえって、顔をこわばらせた。すると、克枝はトミーに向かって、大きく口を開けてみせた。あまり大きく開けたので、口のまわりに波のように深い皺が現れ、目が釣り上がった。声は出なかったが、血のように真っ赤な口蓋が燃えたつのを見ると、トミーは首をすくめて、あわてて自分の家の庭に逃げていった。克枝はやっと安心したように、家の中に戻って来た。

克枝が身を隠したことが二度あった。一度目は八月半ばのことだった。たんすと壁の間の細かい隙間に入り込んで、ほこりを顔につけて、じっとしゃがんでいる。食器の音がしても出てこない。外から話しかけても、表情を動かさない。怒っている用でもない。目は悲しそうだった。「じゃあもう、わたしとも話したくないし、ごはんも食べたくないし、鳥の声も聞きたくないのですか」と麻美が話しかけると、克枝はしわがれ声で、何か呻くように答えたが聞き取れない。しかたなく、克枝の好きだった「日本の野鳥」というＣＤをかけてみると、そわそわ腰を動かした。「ほら、鳥の声ですよ。聞こえるでしょう。鳥の声ですよ。」克枝はやっと立ち上がったが、足元が安定しない。ふと見ると、足の爪が三センチくらいも伸びて、くるんと曲がって、指の肉に突き刺さって出血している。麻美は、これだ、と思った。生きるのが嫌になった理由は、どうやらこんな簡単なところにあったらしい。あまりに簡単すぎて、まわりも気がつかなかった。麻美は爪切りを持って来て、「爪を切りましょう」と言って、克枝の肩に手をかけた。克枝はくるっと身を引き抜いて麻美の手を逃れた。もう一度、手をさし延ばすと、なつかしそうに頬を押し付けて何か言った。麻美は、爪の激しさを見た。肉の中から鎌のかたちに生え出て、肉に突き刺さる。瑪瑙のように半透明で硬い材質の内部に死んで濁った神経網のようなものが透けて見える。麻美は半日かかって、克枝の爪を切った。ばちっと大きな音をたてて切って、肉に食い込んだ部分を引き抜くと、しゅうっと血が噴き出す。克枝は血が出ても平然としていることもあったし、なんでもないのに急に叫び声を挙げたりした。爪を切ってしまうと、克枝は水をたくさん飲んだ。麻美も水を飲んだ。それから何もなかったようにまた普通の生活に戻った。爪の刺さっていた跡にはしばらく紫色のかさぶたがへばりついていたが、それも何時の間にかきれいに落ちてしまった。

ところが、それからニか月ほどすると、克枝はまた同じ場所にこもってしまった。爪を見ても伸びていない。目は曇っているけれど、それ以外、おかしなところはない。どこか痛いところがあるのかもしれない。克枝はどこが痛いのか自分でもつかめないようで、探すように、迷うように、首をうねらせ、誰かに助けを求めるように辺りを見回したかと思うと、また目を閉じてしまう。助

けを求める相手は麻美ではなくて、そこにはいない誰かなのだ。他には誰もいないのに麻美ではだめなのだ。そのことが麻美をいらだたせもした。麻美は夜仕事から帰ってから、知り合いの医者に克枝を連れて行った。医者は注射をしてくれたが、もう年ですから、というだけで、それ以上何も説明してくれなかった。

その週、急に、麻美にとっては仕事の上で大変な危機が襲って来た。政府が他国の行なう侵略戦争に投資し始めたので、外国資本がみんなそっぽを向いてしまったのだ。当てにしていた投資がほとんど消えてしまった。絶対に残業をしないようにそれまでいろいろな合理化を通して会社ぐるみで努力して来たのに、このように非常事態のせいで、麻美は明け方まで家に帰れない日が続いた。朝日が家並みの屋根を染める中、タクシーが家の前にとまり、ドアの開く音がしても、克枝は以前のように迎えには出て来ない。そのくせ、麻美が帰ってきたことはちゃんと分かっている。台所で目を光らせて、手をつけていない食べ物を前にじっとすわっている。麻美が隣にすわって話しかけると、やっと食べ始める。わざとゆっくりと食べているように見える。麻美が少しでも身体を動かすと、食べるのをやめてしまう。だから、麻美は息も殺して、ずっと待っている。自分も夕食を食べ損ねて空腹で、倒れてしまいそうなほど眠くても、そのまま待っているしかない。

克枝の歩き方がおかしいことに気がついたのはその次の週だった。初めは気のせいかとも思ったが、どうやらそうではないようだ。克枝は腰の骨がはずれたような歩き方をする。足が斜になって、すわりこんでしまう。

麻美は会社をやめた。社長なので、本当は複雑な手続きを踏まなければ退社することはできない。だから、やめたと言うよりは、ただ、その日出勤するのをやめ、もう二度と行かないと心に決めただけだった。

麻美は自分の寝室に克枝の寝床を作って、読書用のソファーを持ち込んだ。自分もそこに寝起きするつもりだった。克枝は他人のいるところで寝るのが何よりきらいだったが、この時は少しも嫌がらないで、麻美の視野の中心に悠々と身を横たえた。それから一日うとうとしていた。麻美は時々、深緑色の古い

タオルを濡らして、克枝の口のまわりを濡らした。子供の頃に昼寝に使っていた毛布と同じ色だった。家の中にはもっと新しいタオルもたくさんあったが、麻美はこのタオルで克枝の口を濡らし続けようと心に決めていた。水に触れると克枝のたましいがはっとする。それからまた少しずつ乾いていく。

それでも、少しずつ、顎が薄くなってきて、口のまわりの肌がぼろぼろに乾いてきた。眼はくっきりとした形を保っているけれど、見えているのかどうかは分からない。トイレから戻ると、部屋の真ん中に尿の池ができていたので、麻美は雑巾で抜き取った。それから雑巾を片付けるために部屋を出ようとすると、克枝が立ちあがって、あとを追おうとした。上手く歩けず、よろめいた。麻美が手を貸して起こし、寝床とに入るのを手伝うつもりでちょっと腰をかかえるようにすると、克枝の身体はぎょっとするほど軽かった。身体の中が乾かしたヒョウタンのようにすかすかになってしまったとしか思えない。

その日は、克枝が牛刺しをひと皿おいしそうに食べたので、麻美は仕事をやめてよかったと思った。それから水もたくさん飲んだ。麻美は看病しているうちに回復していく克枝を夢想した。よみがえらせる、もどってくる、生き返る。

翌日、克枝はもう何も食べなかった。口に力がなく、水だけは口に持っていくと少し飲んだ。それから、寝床から這い出してきた。排泄物が本人の意思とは関係なく流れ出て来た。麻美は物質と関わっている自分を感じた。きれいにぬぐい取ろうと思った。食べ物も水も力に変換されることなく、きつい臭いを放つ物質に変換されて、あたりを汚す。きれいにしても、またすぐに汚れてしまう。そうしたら、それをまたきれいにしよう。それが最後の運動ならば、止まってしまうまで繰り返そう。克枝を慰めようと思って、「もう決して一人にはならないのだから平気」と口に出して言ってみて、麻美は慰められているのは自分の方だと気がついた。

克枝はその翌日はもう水も飲まなかった。麻美はぼんやりと窓の外を見ていた。時々、湿った布で克枝の口のまわりを抜いた。すると、苦し気に歯を食いしばって、顔を左右に動かす。「一人ではないのだから」と麻美は言った。「わたしはずっと側にいるから。」呼吸が速くなって、上半身が大きく伸縮していた。次にふりかえった時には、もう息がなかった。目をかっと見開いて、

狩人の部屋に飾られた剥製の豹のように、別の世界から、こちらを睨み返していた。その表情には怒りしかなかった。別れの悲しみはなかった。そのことが麻美の心の重荷のようなものを少し軽くしてくれた。猫を飼っていたというのは自分の勝手な解釈にすぎない。獣たちの怒りのようなものが猫のかたちを借りてうちに十七年間、とりついていただけなのかもしれない。

Příloha č. 3: Seznam v povídce použitých onomatopoií včetně překladu

Onomatopoie jsou řazeny abecedně, v případě opakovaného výskytu pak v pořadí, v jakém se objevila v textu. V rámci úryvku z originálního textu je vždy rozebíraná onomatopoie vyznačena tučně. V rámci překladového úseku je český ekvivalent vyznačen podtrženě a navíc jsou zde tučně zaznačeny opakující se hlásky dotvářející zvukovou kulisu překladu.

1) *bačitto* (s. 96)[166]: **ばちっと**大きな音をたてて切って“

→ *„s hlasitým cvak drápek vždy odstřihla“*

2) *bjú bjú* (s. 85): „風が**びゅうびゅう**なり始める“

→ *„**f**úúú **f**úúú, začal venku **f**oukat vítr“*

3) *bonjari* (s. 90): „**ぼんやり**感じられた“

→ *„vnímala jako ve snách“*

4) *bonjari* (s. 91): „青年は、**ぼんやり**と麻美の唇の動きを追っていた“

→ *„mladík nedbale pronásledoval pohyby Asaminých rtů“*

5) *bonjari* (s. 100): „**ぼんやり**と窓の外を見ていた“

→ *„nepřítomně koukala ven z okna“*

6) *boro boro* (s. 99): „口のまわりの肌が**ぼろぼろ**に乾いてきた“

→ začala *„kůže okolo ú**s**t na troud vy**s**ychat a pra**s**kat“*

7) *buka buka* (s. 85): „黒い革を**ぶかぶか**と張った大きな回転椅子の中にすっぽりと上半身を沈め“

→ *„horní polovinou těla zcela zanořená do velké otáčecí židle, potažené černou, jaksi **p**ytlovitě **p**řilepenou kůží“*

8) *bura bura* (s. 94): „用もなく**ぶらぶら**していても“

→ *„i když se jen tak bezcílně poflakoval“*

9) *burjúúútto* (s. 92): „風が東の方から**ぶりゅううっと**吹いた“

[166] TAWADA, Jóko. Doboku keikaku. In: *Umi ni otošita namae*. Tókjó: Šinčóša, 2006, s. 83–100. Všechny příklady jsou čerpány z tohoto vydání a bude k nim dále odkazováno pouze číslem stránek.

→ *„od výýýchodu zaváááál vííítr“*

10) *cucucutto* (s. 95): „そちらへ、**つつつっと**近寄った“

→ *„**cu**pity du**p**ity k onomu místu při**c**a**p**kal“*

11) *cuja cuja* (s. 94): „毛は漆黒、**つやつや**と光っている“

→ *„jeho chlupy se černočerně **os**lnivě le**s**kly“*

12) *cunto* (s. 93): „**つんと**して“

→ *„načepýřila se“*

13) *curu curu* (s. 89): „髪はしなやかで**つるつる**し“

→ *„vlasy byly pružné a sametově hedvábné“*

14) *čanto* (s. 97–8): „**ちゃんと**分かっている“

→ *„spolehlivě musela vědět“*

15) *čikuččikutto* (s. 90): „頬や唇に次々、**ちくっちくっと**遠慮がちな針が刺さった“

→ *„do tváří a rtů se jí postupně, **píchy pích**, za**pích**ávala opatrná jehlička“*

16) *čikutto* (s. 90): „腕に**ちくっと**した“

→ *„dostala včeličku do ruky“*

17) *dan dan* (s. 94): „**だんだん**はずれが増えて来て“

→ *„neúspěchy zvolna přibývaly“*

18) *don don* (s. 90): „それから医者は針と糸を手に取って、**どんどん**縫っていった“

→ *„potom vzal doktor do ruky jehlu a nit a nato **š**up v**š**e se**š**il“*

19) *džitto* (s. 95): „**じっと**相手を見つめている“

→ *„**s**polečníka **s**třežila jako o**s**tříž“*

20) *džitto* (s. 95): „**じっと**しゃがんでいる“

→ *„dřepěla **s**i tam jako **s**ocha“*

21) *džitto* (s. 98): „**じっと**すわっている“

→ *„**s**eděla **s**trnule jako **s**loup“*

22) *fura fura* (s. 89): „立ち上がると頭が**ふらふら**っとして“

→ *„jakmile se postavila, **m**ěl**a** v h**l**avě ko**l**otoč“*

23) *futo* (s. 96): „**ふと**見ると“

„a zmerčila“

24) *gaccu gaccu* (s. 93): „**がっつがっつ**と食べる“

→ *„**hl**adově to z**hl**tala“*

25) *gjotto* (s. 99): „克枝の身体は**ぎょっと**するほど軽かった“

→ *„až se lekla, jak bylo Kacuino tělo lehoučké“*

26) *gurutto* (s. 86): „椅子ごと、**ぐるっと**一回転して“

→ *„s židlí se jak**o** na **o**brtlíku **o**točila jedn**o**u k**o**lem d**o**k**o**la“*

27) *hakkiri* (s. 88): „顔を**はっきり**知っている“

→ „*obličej* (…) *na **t**ut**y** rozpoznala“*

28) *hatto* (s. 94): „**はっと**顔をあげる“

→ *„hned zvedla v pozoru hlavu“*

29) *hatto* (s. 99): „たましいが**はっと**する“

→ *„dušička se probudila k životu“*

30) *hirari* (s. 85): „**ヒラリ**とブラウスを脱ぎ捨てて“

→ *„**s**vižně **z**e **s**ebe **s**etřá**s**la blů**z**u“*

31) *hjotto* (s. 86): „**ひょっと**したらバクテリアの類も入っているのかもしれない“

→ *„třebas do toho patří taky druhy bakterií“*

32) *hotto* (s. 92): „**ほっと**する“

→ *„odfoukla si“*

33) *iso iso* (s. 94)*:* „**いそいそ**食べていた“

→ *„dychtivě zdlábla“*

34) *jatto* (s. 95): „**やっと**安心したように“

→ *„jako by konečně našla klid“*

35) *jatto* (s. 96): „**やっと**立ち上がった“

→ *„konečně vstala“*

36) *jatto* (s. 98): „**やっと**食べ始める“

→ *„konečně se do jídla pustila“*

37) *jukkuri* (s. 89): „顔を手のひらで**ゆっくり**押し戻し“

→ *„obličej beze spěchu odstrčila dlaní“*

38) *jukkuri* (s. 91): „**ゆっくり**と大きく口をあけて“

→ *„pomaličku doširoka otevírala ústa“*

39) *jukkuri* (s. 93): „そんなことをねっとりと**ゆっくり**しゃべり続けている“

→ *„nepřestávala jí tohle a podobně věci medově a **v** poklidu **v**ykládat“*

40) *jukkuri* (s. 98): „わざと**ゆっくり**と食べているように見える“

→ *„jak kdyby naschvál jedení protahovala“*

41) *jura jura* (s. 85):„**ゆらゆら**と空から降りてくる“

→ *„sestoupil z oblohy, kolébaje se sem a tam, tam a sem“*

42) *jurari jurari* (s. 91): „窓拭きの青年が**ゆらりゆらり**とロープに吊られて降りて来た“

→ *„**h**oupy **h**ou, zavěšený na laně dorazil mladý čistič oken“*

43) *katto* (s. 100): „目を**かっと**見開いて“

→ *„měla **š**iroce vytře**š**těné oči“*

44) *kukkiri* (s. 99): „眼は**くっきり**とした形を保っている“

→ *„zrak zůstával jasný“*

45) *kuru kuru* (s. 92): „ロープが首に引っかかって、**くるくる**と首に巻き付いていった“

→ *„jeho krk uvěznilo lano* (…) *a **smyč**ku za **smyč**kou se mu kolem něj ovinulo“*

46) *kurunto* (s. 96): „足の爪は三センチくらいも伸びて、**くるんと**曲がって“

→ *„drápky na jejích nožkách vyrostly přes tři centimetry, **s**pirálovitě **s**e **s**točily kolem dokola“*

47) *kurutto* (s. 96): „克枝は**くるっと**身を引き抜いて麻美の手を逃れた“

→ *„Kacue se pohotově vytáhla a unikla z dosahu Asaminých rukou“*

48) *mutto* (s. 93): „**むっと**して、込み上げてくる言葉を噛み殺して“

→ *„nakvašeně **s**polkla **s**lova, co se jí drala nahoru“*

49) *nettori* (s. 90): „**ねっとり**したやさしさは父親の満雄譲りだ“

→ *„mazlivé dobračisko byla po svém otci Micuovi“*

50) *nettori* (s. 93): „そんなことを**ねっとり**とゆっくりしゃべり続けている“

→ *„nepřestávala jí tohle a podobně věci medově a v poklidu vykládat“*

51) *nikkori* (s. 91): „**にっこり**して“

→ *„zazubil se“*

52) *paččiri* (s. 89): „目は**ぱっちり**開いている“

→ *„oči mrkací panny byly doširoka rozevřené“*

53) *paku paku* (s. 88): „口を**ぱくぱく**させた.

→ „*pusa* (mu) ***j**enom **j**ede*.“

54) *patto* (s. 87): „ディスプレイが**ぱっと**明るくなった“

→ „*di**s**plej **s**e bles**k**ově ro**zs**vítil*“

55) *perotto* (s. 94): „鮭のヨーグルトサラダを**ぺろっと**たいらげてします“

→ *„**z**e **z**bytku vylí**z**ala jogurtový salát s lososem“*

56) *pittari* (s. 92): „隣に**ぴったり**身を寄せてすわっている“

→ *„si k Asami přisedne a při**s**aje **s**e jako klíště“*

57) *pitatto* (s. 87): „椅子は、麻美の両手がキーの上に載る位置に**ぴたっと**止まる“

→ *„židle se zastavila **t**ip **ť**op, v pozici, že se obě Asaminy ruce ocitly přesně nad klávesami*“

58) *sasatto* (s. 94): „**ささっと**家の中に引きっ込んでしまう“

→ *„šup a zahučel do domu“*

59) *šikkari* (s. 88): „コンピュータは(…)**しっかり**と机に固定されている“

→ *„**p**očítač byl na stole skálo**p**evně **p**řimontovaný“*

60) *šikkuri* (s. 89): „その方が**しっく**りする“

→ *„bylo **t**o **t**o pravé ořechové*“

61) *„sokkuri* (s. 93): „離乳食**そっくり**の缶詰め“

→ *„konzervy* (…)*, které by z fleku mohly nahradit dětskou výživu“*

62) *sowa sowa* (s. 96): „**そわそわ**腰を動かした“

→ *„neposedně cukat boky, jak na jehlách“*

63) *suka suka* (s. 99): „身体の中が乾かしたヒョウタンのように**すかすか**になってしまった“

→ *„její těle**s**ná **sch**ránka zů**s**tala pu**s**tá jako vy**sch**lá dýně“*

64) *sukkiri* (s. 86): „もっと**すっきり**とした椅子が欲しい“

→ *„chtělo by to židli víc na tělo*“

65) *suppori* (s. 85): „**すっぽり**と裸になって“

→ *„**n**ahá jako **n**ovorozeně*“

66) *suppori* (s. 85): „黒い革をぶかぶかと張った大きな回転椅子の中に**すっぽり**と上半身を沈め“

67) → *„horní polovinou těla **z**cela **z**anořená do velké otáčecí židle, potažené černou, jaksi pytlovitě přilepenou kůží“*

68) *suru suru tto* (s. 95): „**するするっと**庭に出ていった“

→ *„vyrazila do zahrady **č**ile jako lasi**č**ka*“

69) *šútto* (s. 96): „**しゅうっと**血が噴き出す“

→ *„ven šumivě pr**ýš**tila krev“*

70) *uto uto* (s. 98): „一日うとうとしていた“

→ *„<u>prodřímala</u> celý den“*

71) *wazato* (s. 98): „わざとゆっくりと食べているように見える“

→ *„jak kdyby <u>naschvál</u> jedení protahovala“*

72) *zutto* (s. 98): „ずっと待っている“

→ *„<u>po celou dobu</u> čekala“*