

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav translatologie

Diplomová práce

Anh Phuong Doová

**Komentovaný překlad tří raných povídek od Kazua Ishiguro s úvodní
studií o autorovi, jeho stylu a problémech překladu**

**An annotated translation of three early short stories by Kazuo Ishiguro
with an introduction to the author, his style and translation
complexities**

Praha 2024

Vedoucí práce: Mgr. Šárka Tobrmanová, D.Phil

Poděkování

Na tomto místě bych moc ráda poděkovala své vedoucí Mgr. Šárce Brotánkové, D. Phil. za všechny cenné rady a připomínky, za její čas a ochotu a také za to, že jsme spolu během konzultací mohly sdílet lásku k Ishigurovu dílu.

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Nymburce, 28. 12. 2024

Anh Phuong Doová

Abstrakt

Diplomová práce je rozdělena na dvě části. Praktickou část tvoří překlady celkem tří povídek *A Strange and Sometimes Sadness*, *Waiting for J* a *Getting Poisoned* od britského autora japonského původu Kazua Ishiguro. Na překlad navazuje studie o autorovi, jeho životě a stylu psaní. Práce se dále věnuje Ishigurovi v kontextu mezinárodní literatury a translatologie. Následují literární rozbor povídek a analýza překladatelských problémů, mezi které patří např. idiolekty jednotlivých vypravěčů a japonské reálie.

Klíčová slova

Kazuo Ishiguro, *A Strange and Sometimes Sadness*, *Waiting for J*, *Getting Poisoned*, povídky, současná britská literatura, překlad, překladatelská analýza

Abstract

The thesis consists of two parts. The first presents translations of three short stories *A Strange and Sometimes Sadness*, *Waiting for J* and *Getting Poisoned* written by Kazuo Ishiguro, a Japanese-born British author. The translations are followed by a study about the author, his life, writing style, including Ishiguro's role in the context of international literature and translatology. The thesis also focuses on the literary analysis and translation problems, e. g. the idiolects of the three narrators and the specifics of Japanese culture.

Key words

Kazuo Ishiguro, *A Strange and Sometimes Sadness*, *Waiting for J*, *Getting Poisoned*, short stories, contemporary British literature, translation, translation analysis

Obsah

Úvod	6
Stručný životopis Kazua Ishigura	8
Ishigurovo dílo	9
Ishigurovo dílo a česká recepce	12
Ishiguro jako mezinárodní autor a jeho „překladatelština“	13
Ishigurův styl.....	18
K překladu povídek	23
Literární rozbor: <i>A Strange and Sometimes Sadness</i>	24
K překladu povídky <i>A Strange and Sometimes Sadness</i>	31
Literární rozbor: <i>Waiting for J</i>	40
K překladu povídky <i>Waiting for J</i>	44
Literární rozbor: <i>Getting Poisoned</i>	50
K překladu povídky <i>Getting Poisoned</i>	54
Porovnání idiolektů vypravěčů	61
Závěr	64
Seznam pramenů.....	65
Příloha	69

Úvod

Cílem této diplomové práce je překlad tří povídek od britského autora japonského původu Kazua Ishigura, vytvořit studii o jeho životě a stylu psaní, zaměřit se na literární rozbor překládaných povídek a předložit analýzu vybraných překladatelských problémů. Práce se dále zabývá zajímavou rolí, kterou hraje Ishigurovo dílo z pohledu translatologie v kontextu mezinárodní literatury.

Přestože je Kazuo Ishiguro světově známý spisovatel, mohlo by se zdát poněkud překvapující, jak malé pozornosti se dostalo a stále dostává jeho rané povídkové tvorbě jak v zahraničí, tak v České republice. Všechny tři povídky předznamenávají jeho pozdější románovou tvorbu a poskytují užitečný vhled do vývoje jeho stylu, nabízejí nové možnosti pro interpretaci již existujících děl a doplňují celkový obraz jeho spisovatelské dráhy, jejíž začátek najdeme právě v povídkách, které jsou hlavním tématem této práce – *A Strange and Sometimes Sadness* (navrhovaný překlad *Tu a tam zvláštní smutek*), *Waiting for J* (Čekání na J) a *Getting Poisoned* (Když tě otráví).

Na půdě Univerzity Karlovy už vznikla řada kvalifikačních prací, které se zabývaly osobností Kazua Ishigura, většina se však soustředila především na literární analýzu jeho díla – jednalo se například o takové práce, které se zaměřovaly na roli umělé inteligence, témata minulosti, paměti a dějin, na Ishigurovu narativní techniku, nespolehlivého vypravěče a na portrét „ishigurovské“ Anglie, či naopak Japonska.¹

Tato diplomová práce však seznamuje odbornou veřejnost s jeho povídkovými prvotinami a doplňuje je translatologickým komentářem. Zahrnuje translatologickou diskusi o problému překladatelštiny v Ishigurově díle, analýzu překladatelských úskalí, na která překladatel Ishigurova stylu naráží obecně i konkrétně v daných povídkách, poukazuje na Ishigurovu roli v překladatelském procesu a upozorňuje, proč se jeho dílo stává literaturou „nového světa“. Jedním z hlavních cílů práce je pak poskytnout čtenáři český překlad povídek a v ideálním případě jejich vydání se zkrácenou doprovodnou studií. Nabízí se oslovit např. nakladatelství Argo, kterému se už podařilo Ishigurovu dosavadní románovou tvorbu kompletně vydat a mohlo by mít zájem v publikování jeho díla pokračovat, popř. nakladatelství Academia nebo Pistorius. Bylo by možné se také pokusit vydat překlad časopisecky (vzhledem k jejich rozsahu) a nabídnout překlad např. časopisu Host, který již překlad jedné Ishigurovy povídky v minulosti publikoval.

¹ Viz např. práce *Etika umělé inteligence v románu Kazua Ishigura Klara and The Sun* Barbory Fenclové, *Umění sebeklamy: nespolehlivý vypravěč a jeho motivace v románech An Artist of the Floating World a The Remains of the Day* Kazuo Ishigura Jonáše Zbořila, *Role minulosti, paměti a historie v dílech Kazuo Ishigura* Veroniky Fišerové nebo *Japonsko v románech britského spisovatele Kazua Ishigura* Martiny Králové

Práce se skládá ze dvou částí. Úvodní kapitoly teoretické části přibližují život a dílo Kazua Ishigura jakožto význačného anglicky píšícího autora, jeho styl psaní a literární jazyk a pokouší se alespoň ve stručnosti vyložit témata, jimiž se ve svých dílech zabývá. Následuje kapitola o české recepci, výše zmiňovaná translatologická diskuse a literární rozbor povídek s analýzou vybraných překladatelských problémů – jedná se zejména o mluvnost textů, idiolekty vypravěčů a volbu rejstříku, interpretační úskalí názvů nebo kulturní realie. K práci je pak přiložena praktická část, tj. české překlady povídek spolu s původními texty.

Veškeré citace překládaných textů pochází z vydání Faber & Faber z roku 1981, a pokud není uvedeno jinak, citace z cizojazyčné sekundární literatury uvádím ve vlastním překladu.

Úryvky z originálů a jejich českého překladu jsou s příslušným číslem stránky označeny zkratkou podle povídky, a to následovně:

Anglický originál

SaSS *A Strange and Sometimes Sadness*

WfJ *Waiting for J*

GP *Getting Poisoned*

Český překlad

TaTZS *Tu a tam zvláštní smutek*

ČnJ *Čekání na J*

KTO *Když tě otráví*

Stručný životopis Kazua Ishigura

Dne 10. prosince 2017 přijal Kazuo Ishiguro z rukou švédského krále Nobelovu cenu za literaturu. Během semináře uspořádaného ku příležitosti udělení ceny hovořil Ishiguro o svém dětství, prvních spisovatelských krůčcích, ale také o tom, co přesně pro něho znamená být spisovatelem – kde nachází inspiraci nebo jakým způsobem se snaží předávat svoje myšlenky čtenáři (Ishiguro 2017). Často se zabývá problematikou paměti, sebereflexe, mezilidskými vztahy a vlivem historických událostí na jedince, tato témata však představují pouhý zlomek jeho literárního zájmu.

Kazuo Ishiguro se narodil 8. listopadu 1954 v japonském Nagasaki. Když bylo Ishigurovi pět let, byla jeho otci nabídnuta pracovní pozice v Southamptonu a celá rodina se přestěhovala do Anglie. Ishigurovi rodiče se sice plánovali do dvou let do Japonska vrátit, původně dočasný pobyt se však nakonec protáhl na dobu neurčitou. (The Nobel Prize 2024)

Před vysokoškolským studiem procestoval Spojené státy a Kanadu a po návratu do Anglie přišly první literární pokusy, v nichž uplatnil zkušenosti nasbírané z cest. V roce 1974 začal studovat filozofii a anglickou literaturu na Univerzitě v Kentu, později byl přijat na magisterský program tvůrčího psaní na Univerzitě ve Východní Anglii. K jeho školitelům patřili Malcolm Bradbury, Angus Wilson a také spisovatelka a novinářka Angela Carterová – ta se stala Ishigurovi mentorkou a zůstala jeho blízkou přítelkyní až do své smrti v roce 1992. Během studia se věnoval charitativní práci a ve folkových klubech hrál svoje písně. V roce 1982 publikoval první román, *A Pale View of Hills* (*Vybledlá krajina s kopci*), který Ishigurovi vysloužil Pamětní cenu Winifred Holtbyové za nejlepší debut a zároveň místo mezi „20 nejlepšími mladými spisovateli Británie“ v prestižním magazínu *Granta*, spolu s dnes již dobře známými spisovateli Salmanem Rushdiem, Martinem Amisem, Ianem McEwanem nebo Julianem Barnesem. Po pozitivním ohlasu prvního románu se Ishiguro stal spisovatelem na plný úvazek. (The Nobel Prize 2024; Bennett 2023: 2; Sim 2010: 6–7)

Věnoval se psaní scénářů a o několik let později byl vydán jeho druhý román, *An Artist of the Floating World* (*Malíř pomíjivého světa*), jenž mu vynesl Whitbreadovu cenu a byl navržen do užšího výběru na Bookerovu cenu. Tu však získal až Ishigurov třetí román *The Remains of the Day* z roku 1989 (*Soumrak dne*), který zamířil v režii Jamese Ivoryho i na filmová plátna, s Anthonym Hopkinsem a Emmou Thompsonovou v hlavní roli. Filmová adaptace sklídila velký úspěch a celkem osm oscarových nominací. Po celosvětovém ohlasu *The Remains of the Day* následovala další díla – *The Unconsoled* v roce 1995 (*Neutěšenci*), o pět let později *When We Were Orphans* (*Když jsme byli sirotci*), *Never Let Me Go* v roce 2005 (*Neopouštěj mě*), sbírka povídek z roku 2009 *Nocturnes: Five Stories of Music and Nightfall* (*Nokturna: Pět příběhů o hudbě a soumraku*), *The Buried Giant* v roce 2015 (*Pohřbený obr*) a jeho prozatím nejnovější román *Klara and the Sun* vydaný v roce 2021 (*Klára a Slunce*).

Ishiguro je také nositelem několika čestných titulů. V roce 2018 mu byl udělen Řád britského impéria za přínos na poli literatury a náleží mu titul „Sir“, dále je nositelem francouzského Řádu umění a literatury a konečně také japonského Řádu vycházejícího slunce (třídy zlaté a stříbrné hvězdy) za jeho mimořádný přínos literatuře a povznesení a prohloubení vztahů mezi Británií a Japonskem. (Bennett 2023: xvi–xvii)

V současnosti žije se svou manželkou Lornou MacDougallovou v Londýně (The Nobel Prize 2024).

Ishigurovo dílo

Ačkoli se Kazuo Ishiguro proslavil především díky svým románům, jeho umělecký záběr románovou tvorbu přesahuje – debutoval psaním povídek, je autorem písňových textů a je navíc také scenáristou.

Jeho první tři povídky, *A Strange and Sometimes Sadness*, *Waiting for J* a *Getting Poisoned*, jsou předmětem této diplomové práce a budeme se jim podrobně věnovat v nadcházejících kapitolách. Ishiguro však publikoval i další povídky: v roce 1983 vyšla ve druhé antologii *Firebird 2: Writing Today*, redigované T. J. Bindingem a R. Robertsonem, povídka s názvem *A Family Supper* (*Rodinná večeře*), ve stejném roce se objevila povídka *The Summer After the War* („Léto po válce“) v časopise *Granta*. *Granta* o dva roky později otiskla ještě jednu Ishigurovu povídku – *October 1948* („Říjen 1948“). Právě povídky *The Summer After the War* a *October 1948* byly do jisté míry prvními oficiálními náčrty Ishigurova druhého románu *An Artist of the Floating World*. Poslední časopisecky vydaná povídka nazvaná *A Village After Dark* („Vesnice po setmění“) byla vydána 21. května 2001 v *The New Yorker* a předznamenává kafkovsky snový svět a zároveň hlavního hrdinu románu *The Unconsoled*. Ishigurova povídková tvorba vrcholí v roce 2009 cyklem *Nocturnes: Five Stories of Music and Nightfall*.²

Jeden z opěrných bodů Ishigurovy rané románové tvorby je jeho vazba na Japonsko. Ishiguro komentuje, že jeden z impulsů, který ho přivedl na spisovatelskou dráhu, byla snaha konzervovat představu Japonska, se kterou vyrůstal a která podle jeho slov „již neexistuje“ (Ishiguro cit. podle Ishiguro a Oe 1991: 76). Jeho první dva romány, *A Pale View of Hills* (1982) a *An Artist of the Floating World* (1986), se tedy sice v Japonsku odehrávají, ale podle Ishigura jsou tomu skutečnému Japonsku podobné velmi málo. Časoprostor mu nicméně slouží jako užitečná kulisa – nástroj, prostřednictvím něhož zkoumá myšlenku abstraktnějšího rázu: v prvním případě používá jako podklad pro svou analýzu rehabilitaci Nagasaki po dopadu atomové bomby, v případě druhého románu se zabývá názorovým

² Dílo *Nocturnes* je Ishigurem často označováno spíše než jako „povídková sbírka“ jako „povídkový cyklus“ – je to z toho důvodu, že jsou jednotlivé povídky navzájem úzce propojené. Pořadí, v němž se objevují, je pro celý proces čtení důležité, a povídky by proto měly být vnímány spíše jako části vyššího celku, který společně utvářejí. (Aitkenhead 2009)

rozkoem generací japonské společnosti na druhou světovou válku. Už v těchto prvních románech je ústředním tématem paměť a trauma – to, jakým způsobem jedinec konfrontuje svou minulost a jak se vyrovnává s jejím obrazem, který s odstupem času nabírá tragický nádech.

Třetím románem, *The Remains of the Day* z roku 1989, se Ishiguro odklání od japonského prostředí, nikoli však od tématu přezkoumávání vlastních vzpomínek. Pro své účely si tentokrát vybírá protagonistu, který znázorňuje mezinárodní mýtus džentlmenské a „čistě anglické“ Anglie – postaršího anglického sluhu sloužícího v poválečné Anglii americkému zaměstnavateli. Ishiguro se v románu samozřejmě věnuje mnoha tématům (otázce loajality, potlačení osobních potřeb ve prospěch národní ideje apod.), nicméně právě v tomto románu vrcholí jeho mistrný portrét člověka chyceného v proudu času. Podle Ishiguro je perspektiva jedince příliš omezená, aby se sám dokázal odpoutat od vlastní doby a uvědomit si dopady svých činů daleko do budoucnosti – ať už se tedy člověk snaží jakkoli přispět společnosti, nevyhnutelně jedná s ohledem na domněnky a hodnoty své přítomnosti. Protagonista se musí vyrovnat se skutečností, že čas dokáže i ty nejlepší úmysly proměnit ve výčitky svědomí (Mackay-Smith 2024).

Ishigurov čtvrtý román *The Unconsoled* (1995) se v době vydání dočkal poněkud smíšených recenzí. Jedná se o jeho prozatím nejexperimentálnější dílo, které se od těch minulých diametrálně odlišuje. Ishiguro svého hrdinu, Rydera, sleduje v plastickém a v realitě neukotveném světě a vystavuje jak Rydera, tak i čtenáře snovému řetězci příhod kafkaovského rázu s cílem přenést na papír „pocity neurčitosti a chaosu, které [ho] začaly přepadat“ (Ishiguro cit. podle Wong a Shaffer 2008: x). Podle kritika *Guardianu* román „vynalezl vlastní kategorii špatnosti“ (Wood 1995 cit. podle Sim 2005: 84), zatímco jiní ocenili Ishiguro „za rozšíření obzorů na poli románové tvorby“ (Rorty 1995 cit. podle ibid.).

Po rozpačité recepci *The Unconsoled* se v dalším románu *When We Were Orphans* (2000) Ishiguro navrácí k povrchově konkrétnějšímu prostředí a umírňuje absurditu a neurčitost, které hrály významnou roli v *The Unconsoled* (Shaffer a Wong 2008: x), ačkoli od nich zcela neupouští. V díle, silně odkazujícím ke zlatému věku detektivek a k Dickensovým románům, se Christopher Banks vydává z Londýna do Šanghaje a na pozadí geopolitické situace třicátých let minulého století hledá své ztracené rodiče. Román se sice dostal do užší nominace na Bookerovu cenu, ale podle kritiky patří spíše k jeho slabším pracím a sám Ishiguro se k němu staví kriticky se slovy, že se nejedná o jeho nejlepší knihu (Diski 2001). Román se kromě nespolehlivosti paměti a síly nostalgie soustředí na téma růstu, obtížného přechodu z období dětství do dospělosti a vztahu člověka vůči společnosti. Právě v románu *When We Were Orphans* dochází k rozboru a rozkladu detektivního žánru jako takového – Christopher Banks, ač charakterizovaný jako věhlasný detektiv, se nedokáže podřídit „faktům“ a ztrácí se ve vlastním světě.

Ishiguro přirovnává román k expresionistickému obrazu (Richards 2000); neklade tolik důraz na „nespolehlivost“ vypravěče, ale popis světa, který vypravěč konstruuje vlastní zkušeností.

Další na první pohled radikální obrat zaznamenává veřejnost po vydání Ishigurova snad druhého nejznámějšího románu *Never Let Me Go* (2005). Tento dystopický román se sice tematicky pohybuje v žánru sci-fi, ale ani tentokrát není jeho typickým příkladem. Hrdinkou příběhu je Kathy H., která byla už od narození vychovávána za jediným účelem – aby posloužila společnosti jako „dárce“. Význam tohoto dárcovství je odkrýván postupně, ale napětí, které plyne z této záhady, se skrývá někde těsně pod povrchem, jak už je příznačné pro Ishigurův narativ. Ishiguro se v románu zajímá o témata, která zaujala již nespočet autorů: Co přesně znamená být člověkem? Jaký je jeho smysl, a pokud nějaký má, měl by se ho snažit naplnit? Jak se jedinec srovnává s vlastní smrtelností? Stejně jako v předchozích románech se Ishiguro snaží najít vhodný materiál, prostřednictvím něhož by své odpovědi mohl hledat. Je zajímavé, že ačkoli se jeho postavy v příběhu často ohlíží do minulosti a probírají se vzpomínkami, Ishiguro výstavbou dějové linie zároveň směřuje analýzu do budoucnosti a pokládá si otázku, jak by vypadal svět, kdyby se podobně, jako tomu bylo u bomb v jaderné fyzice ve dvacátém století, dosáhlo takových průlomových objevů i v biologii, zejména ve výzkumu klonování. (Ishiguro 2006) Problematika klonování získávala větší publicitu už od druhé poloviny devadesátých let díky prvnímu úspěšně vytvořenému klonu, ovci Dolly, a v dnešní době je toto téma ještě aktuálnější.

V románu *The Buried Giant* (2015) Ishiguro znovu využívá dobře známého žánru – artušovské legendy. Zasazuje příběh do světa, v mnohém připomínající středověkou Anglii, tentokrát se však posouvá od paměti jednotlivce k paměti celého národa. V prozatím posledním románu, *Klara and the Sun* (2021), se Ishiguro znovu vydává do žánru sci-fi, ale ani zde se jím nenechává omezovat. Ve zpodobení vyřazené robotky nadané umělou inteligencí se stejně jako ve svých předešlých románech zabývá tématem lidskosti a schopností prožívat emoce ve vši složitosti a neuchopitelnosti. Hlavní hrdinka, na první pohled pouhý stroj, zaujímá stanovisko pozorovatelky, která sbírá data o světě kolem, aby lidem porozuměla. Sama ze sebraných informací však nedokáže vyvozovat odpovídající závěry – tento nelehký úkol, jak to u Ishigurovy tvorby už bývá, je svěřen čtenáři.

Ishigurova tvůrčí činnost však romány a povídkami nekončí – v interview se Ishiguro přiznal, že se původně spisovatelem stát ani neplánoval a že jeho snem bylo prorazit jako hudebník. Psal písňové texty a hrál po klubech v Anglii, dokonce i na pařížských ulicích, a v naději na úspěch posílal svoje nahrávky do studií (Aitkenhead 2009). Po čase si však uvědomil, že mu žánr písňů neumožňuje to, co by dokázal vyjádřit románem. Jeho zájem o hudbu nicméně prodchnul i jeho psaní a je patrný především v cyklu povídek *Nocturnes*. Sbíрка celkem pěti povídek se soustředí na příležitostné muzikanty, kterým se tak docela nepodařilo dosáhnout snů – jejich hořkosladký pocit ztráty však není

prý Ishigurovi vlastní a přechod od psaní písní k románům považuje za „přirozený vývoj“ (Ishiguro cit. podle Aitkenhead 2009). Už jako etablovaný spisovatel nicméně pracoval s Jimem Tomlinsonem na textech pro jazzovou zpěvačku Stacey Kentovou. Jejich písně se objevily na albech *Breakfast on The Morning Tram* (2007), *Dreamer In Concert* (2011), *The Changing Lights* (2013) and *I Know I Dream* (2017) (The Nobel Prize 2024).

Ishiguro je dále známý svou prací scénáristy. V období po vydání debutového románu a před publikací druhého napsal dva scénáře: *A Profile of Arthur J. Mason* („Profil Artura J. Masona“) a *The Gourmet* („Labužník“). *A Profile of Arthur J. Mason* v režii Michaela Whytea byl odvysílán v roce 1984 a získal cenu za nejlepší krátkometrážní film na chicagském filmovém festivalu (The Nobel Prize 2024). Jedná se o příběh postaršího sluhy, kterého lze pokládat za jakéhosi předchůdce sluhy Stevense, hlavní postavy románu *The Remains of the Day*.

Dále se podílel na scénáři k surrealistické tragikomedii *The Saddest Music in the World* (*Nejsmutnější hudba světa*) z roku 2004, kterou režíroval Guy Maddin a v němž si hlavní roli zahrála Isabella Rossellini. Napsal také scénář k filmu z roku 2006 *White Countess* (*Bílá hraběnka*) Jamese Ivoryho a v roce 2022 adaptoval scénář filmového režiséra Akira Kurosawy, který na něj měl vedle dalšího japonského režiséra, Jasudžira Ozua, ohromný vliv. Právě tyto dva režiséři výrazným způsobem utvářeli podobu jeho představu o Japonsku a „pravděpodobně [ho] jako spisovatele nesmírně ovlivnili“ (Ishiguro 2007 cit. podle Groes a Matthews 2009: 116).

Ishigurovo dílo a česká recepce

Do češtiny byla Ishigurova románová tvorba již kompletně přeložena. Prvního překladu se v roce 1997 samozřejmě dočkal jeho nejslavnější román *The Remains of the Day* (1989, č. *Soumrak dne*), kterého se ujala Zdena Pošvicová. K tomuto vydání připravil doslov Jiří Hanuš, další Ishigurův překladatel; ten se chopil překladu druhého románu, *An Artist of the Floating World* (1986), vydaného v České republice nakladatelstvím Argo s názvem *Malíř pomíjivého světa* v roce 1999. Následovala další díla v rychlém sledu za sebou: nejprve v roce 2006 *When We Were Orphans* (2000) v překladu Renaty Kamenické (*Když jsme byli sirotci*) a nato v roce 2007 román *Never Let Me Go* (2005) přeložený Gizelou Kubrichtovou jako *Neopouštěj mě*. Kromě druhých vydání si však česká čtenářská obec musela na ostatní díla, jmenovitě na *A Pale View of Hills* a *The Unconsoled*, ještě nějakou dobu počkat. O téměř deset let později přichází ze strany nakladatelství Argo systematická snaha vydat Ishigurovo kompletní dílo – v edici angloamerických autorů se Ishigurovým druhým svazkem vedle *Malíře pomíjivého světa* stává *The Buried Giant* (2015; *Pohřbený obr*, 2016) v překladu Lenky Sobotové. Argo dále reaguje na Ishigurův mezinárodní úspěch a vůbec poprvé u nás vychází Ishigurův debutový román *A Pale View of*

Hills (1982) přeložený Zdenou Pošvicovou pod názvem *Vybledlá krajina s kopci* (2019) a o rok později konečně také i *The Unconsoled* (1995) v překladu Aleny Dvořákové (*Neutěšenci*). Ishigurův poslední román *Klara and the Sun* (2021) byl přeložen do roka od vydání originálu, a to znovu Alenou Dvořákovou pod názvem *Klára a Slunce* (2022).

V českém prostředí se Ishiguro dočkal vesměs podobné recepce jako v zahraničí. Například román *Neopouštěj mě* byl oceněn za to, jakým způsobem spojuje „tradiční britský román se žánrem ryze moderním“ (Musilová 2006), *Když jsme byli sirotci* se prý zase čtou „skoro jedním dechem“, ačkoli „se první třetina může zdát poněkud zdlouhavá“ (Valden 2006) a román „rozhodně nepatří k vrcholům Ishigurovy tvorby“ (Musilová 2007). *Soumrak dne* je vyzdvihován jako „Ishigurovo mistrovské dílo“ a za jedno z nejlepších děl „zachycující životní osudy [služebnictva] v britské klasické literatuře“ (Poncarová 2016). Ishiguro je považován za „jednoho z největších evropských i světových prozaiků posledních desetiletí“ (Poncarová 2017) a za spisovatele, který jako jeden z mála dokáže podat individuální i společenské, aktuální i trvalé problémy pouze pomocí drobných posunů, a to „bez zbytečné teatrálnosti nebo didaktičnosti“ (Schneider ml. 2024).

Přestože se tedy v posledním desetiletí Ishiguro těší v České republice zasloužené pozornosti, jeho povídkové dílo stále stojí na jejím samotném okraji. Kromě cyklu *Nocturnes: Five Stories of Music and Nightfall* (2009), přeloženého Ladislavem Nagym (*Nokturna: Pět příběhů o hudbě a soumraku*, 2010), a dvou překladů povídky *A Family Supper* zůstávají ostatní Ishigurovy povídky dodnes nepřeložené. Povídka *A Family Supper* (1983) se v českém prostředí objevila hned dvakrát, pokaždé pod názvem *Rodinná večeře* – nejdříve byla přeložena Milanem Orálkem ve 42. čísle časopisu *TEXTY* v roce 2006, poté vyšla v novém překladu Martiny Neradové v časopise *Host* v roce 2008. Tento překlad původně vznikl v rámci studentské seminární práce na Ústavu translatologie na FF UK. Pro českou veřejnost tedy Ishiguro jako spisovatel povídek není úplnou neznámou. Právě na překlady *Rodinné večeře* by bylo možné navázat překladem jeho zbývajících povídek, které doposud zůstávají českými čtenáři neobjevené.

Ishiguro jako mezinárodní autor a jeho „překladatelština“

Ishiguro byl médiu na začátku své literární kariéry vnímán jako velmi „japonský autor“ – zabýval se japonskými tématy, jeho první romány byly v době vydání mnohými považovány za příspěvek do diskurzu o skutečném Japonsku a sám Ishiguro pak za mluvčího japonského lidu – role, které se urputně bránil (Sim 2010: 13). Ishiguro totiž žil už od raného dětství v Británii a jeho vzpomínky na Japonsko oživovala pouze výchova rodičů, dárky, které mu příbuzní posílali z Nagasaki, a domněnka, že se do Japonska s rodinou jednou vrátí. Ta ho vedla k vlastní snaze si vazbu na Japonsko zachovat – četl

japonské populární časopisy a jeho představa o Japonsku se opírala především o filmy japonských režisérů Jasudžira Ozua a Akiry Kurosawy. Ishigurovo Japonsko je podle jeho slov pouhou iluzí – směsí vzpomínek, spekulací a fantazie, stylizovaným světem, který je mimo jiné výsledkem zoufalé snahy mladého člověka udržet si vzpomínky na zemi, která se mu stala cizí, ale která i nadále zůstává jedním z důležitých stavebních kamenů jeho bytí (Ishiguro 2017: 5). Právě kvůli této nejasné kulturní pozici se v prvních románech vydává téměř na jakousi výpravu za svou „imaginární domovinou“.

Ishiguro sám sebe nicméně nazval spisovatelem bez domova. V rozhovoru s Ishigurem v roce 1989 nadhodil další laureát Nobelovy ceny za literaturu, japonský spisovatel Kenzaburó Óe, že podle něho je každý skutečný spisovatel „mezinárodním“ spisovatelem, ale že Ishiguro je kromě toho také ve velké míře čistě „anglickým autorem“ nebo jednoduše autorem, který píše anglicky. Podle Ishigura je právě tato dvojí povaha jeho původu jedním z důvodů, proč se musel stát „mezinárodním autorem“. Byl si vědom, že nemá o moderním Japonsku dostatečné znalosti, ale zároveň tím pádem necítí vůči němu či Británii takovou zodpovědnost, aby je věrně popsal. (Ishiguro a Oe 1991: 82–86) Dějiny, hodnoty a tradice (a časoprostor v širším slova smyslu) se mu staly hlavně nástrojem pro analýzu otázek, které se ne nutně vážou na dané místo či dobu a které se naopak vztahují k člověku a lidstvu jako takovému. Výklad historických událostí nejsou Ishigurovým primárním záměrem.

„K žádné společnosti jsem zjevně nepatřil, protože jsem nebyl úplně anglický Angličan, ani tak docela japonský Japonec. Neměl jsem žádné pevné postavení, žádný lid nebo zemi, za kterou bych mluvil nebo o které bych psal. Žádné dějiny nebyly moje dějiny. Mám pocit, že právě tato skutečnost mě nevyhnutelně dotlačila k tomu, abych se pokusil psát mezinárodně.“ (Ishiguro cit. podle Ishiguro a Oe 1991: 82–83)

Ishiguro využívá historie konkrétních zemí, aby oslovil „mezinárodního“ čtenáře. Právě tohoto mezinárodního recipienta si je Ishiguro bolestně vědom – z cest do zahraničí si odnesl představu o recipientovi, poslepovaném ze zkušeností, které získal na různých setkání a rozhovorů s tamními čtenáři a novináři (Sim 2010: 20). Lze proto soudit, že právě kvůli této představě skutečného, možného recipienta vzniká zároveň Ishigurův adresát a z Ishigura samotného se pak stává jakýsi pseudopřekladatel pracující už v procesu produkce předlohy, jehož metodou je ve výsledku překlad vynecháním, popř. generalizací. Vnímá psaní jako komunikaci (Wong 2001: 317) a bere v úvahu kapacitu komunikačního kanálu, tj. s ohledem na překlad uvažuje nad kapacitou příjemce dekodovat sdělení a snaží se povrchově snížit komunikační zátěž (cf. Nida 1964).

O Ishigurovi je tedy možné uvažovat v překladatelském procesu jak jako o autorovi, tak jako o jakémsi prvotním překladateli, který s původním dílem pracuje. Jádrem jeho psaní se významně váže na překlad (který ve chvíli produkce ještě ani neexistuje) – a to tematicky, strategií psaní a adresátem

(Karni 2023: 74). Rebecca Walkowitzová taková díla označuje jako „born-translated“, tedy díla, která „byla napsána pro překlad už od samého počátku“ (cit. podle Karni 2023: 74). Walkowitzová zmiňuje ve své knize *Born Translated* (2017), zabývající se právě tímto fenoménem, vedle Ishiguro i další spisovatele, např. J. M. Coetzeeho, Junota Díaze, Jonathana Safrana Foera, Mohsina Hamida, Jamaica Kincaidovou, Bena Lerneru, Chinu Miévilleho, Davida Mitchella, Waltera Mosleyho, Caryla Phillipse, Adama Thirlwella nebo Amy Waldmanovou. Jejich díla, která se „rodí již přeložená“, jsou psána s myšlenkou na jejich pozdější překlad do dalších jazyků, a jejich vznik je tím pádem překladem konceptuálně podmíněný (Walkowitz 2017: 3, 4).

Podíváme-li se na Levého třífázový překladatelský proces, jaké jeho aspekty tedy tento Ishiguro-překladatel zohledňuje? Reflexe autora původního díla, jejímž cílem je výběr témat a idejí pro následnou formulaci, probíhá současně s první a druhou fází Levého překladatelského procesu, tedy pochopením díla (jaké ideově estetické hodnoty se dílem předávají), identifikací prostředků, jimiž je toho dosahováno, a následně i výběrem stylistických prostředků, který se váže na překladatelovo interpretační stanovisko.

Ishiguro se tak např. vyhýbá používání nářečí, považuje za redundantní uchylovat se v díle k charakteristikám pomocí kulturních referencí, které se vážou na specifický sociokulturní kontext, a stejnou pozici zastává vůči humoru, postavenému na hře se slovy:

„Nejenže se [v případě charakteristiky pomocí kulturních referencí] jedná o bezvýznamný trik, který bude dávat smysl jen malé skupině lidí, zároveň je něco takového pro budoucí generaci čtenářů zcela nadbytečné. Stejně tak by se spisovatel neměl spoléhat na chytré jazykové prostředky – zejména slovní hříčky –, které nemají naději proces překladu přežít.“ (Ishiguro, cit. podle Brandmark in Sim 2010: 20)

Jeho snaha psát takové romány, které by „přežily“ překladatelský proces, tvoří jeden z hlavních rysů jeho autorského programu. Po smrti svého mentora Malcolma Bradburyho Ishiguro v nekrologu (2000) pro *Guardian* vzpomíná na jednu z nejdůležitějších věcí, které se od Bradburyho naučil: „Nikdy nepředpokládejte, že je angličtina jediným jazykem na světě.“³ Dalším příkladem, kdy Ishiguro „překládá“ sám sebe už v procesu psaní, je jeho metoda práce s japonským jazykem, která se propisuje do jeho stylu psaní. Ishiguro přiznává, že se ve své „japonské“⁴ tvorbě pokusil stylizovat řeč postav v

³ V rozhovoru (Brandmark in Sim 2010: 20) Ishiguro dokonce poznamenává, že pokud se spisovatel opírá především o jazykový humor či jiné prostředky, které se v překladu nutně ztratí, a píše pouze s myšlenkami na svůj vlastní jazyk, omezenou skupinu čtenářů si zaslouží.

⁴ Označení „japonská tvorba“ může být samozřejmě velmi zavádějící. Na tuto problematiku v této kapitole okrajově poukazujeme, nicméně „japonskou tvorbou“ v diplomové práci odkazujeme především na taková Ishigurova díla, která se tematicky v Japonsku odehrávají, popř. která jsou vyprávěna postavami japonského původu.

monologu i dialogu tak, aby slova v angličtině sloužila téměř jako titulky a upozornila, že se za angličtinou vlastně skrývá cizí jazyk (Shaffer a Wong 2008: 13; Karni 2023: 74). Postavy, které vypráví či mluví japonsky, proto používají formálnější, stylizovanou angličtinu. V souvislosti s hlavní postavou *An Artist of the Floating World* Ishiguro podotknul, že používal jazyk, který je téměř pseudopřekladem, „a translationese“, a aby naznačil přítomnost jiného jazyka, vyhýbal se „západním“ kolokvialismům a dával pozor, aby řeč nebyla tolik „plynulá“ (Mason 1989: 345).

Ishiguro však při psaní na překlad pomýšlí nejen z hlediska formálního, ale také – a primárně – obsahového. Vrátime-li se k jeho pojetí „mezinárodního psaní“ a jeho pozici překladatele-autora, jádro „mezinárodního díla“ podle něj tkví právě v ideově estetické hodnotě, jejíž důležitost platí pro lidi z různorodých prostředí, bez ohledu na jejich soubor presupozic. Postavy v knize mohou létat z jednoho konce světa na druhý, ale stejně tak by mohli zůstat celou dobu v jednom malém městě a hodnota díla by se tím nezměnila (Brandmark in Sim 2010: 20). Ishiguro s ohledem na polemiku o mezinárodnosti díla a na diskurz, který doprovázel vydání jeho prvních románů (tj. diskuze o míře jejich „japonskosti“ a „britskosti“), naráží také na faktor, který ovlivňuje ke konci dvacátého století jak literaturu, tak i translatologii – globalizaci.

Podle Ishigura jeden z důvodů, proč se v osmdesátých letech dočkal pozitivní recepce, byl specifický požadavek doby – po druhé světové válce, po pádu britského impéria a poté, co Británie ztratila své výsadní postavení ústřední světové velmoci, se obzory rozšířily a lidé si začali uvědomovat jisté posuny ve společnosti. V reakci na tuto zásadní změnu ve smýšlení vzrostl i zájem o „mezinárodní literaturu“ – o příběhy, které by poskytly lidem globální kontext a jak do něho Británie zapadá.

„Dlouhou dobu se spisovatelé, píšící v angličtině, nemuseli příliš trápit, zda jsou mezinárodními autory, nebo ne. Mohli psát o bezvýznamných podrobnostech anglické společnosti a bralo se jako samozřejmé, že se o ně budou zajímat lidé ze všech koutů světa, protože už samotná anglická kultura byla něčím mezinárodně důležitým.“ (Ishiguro cit. podle Richards 2000)

Povaha mezinárodního psaní implikuje mezinárodní čtenáře. Jak již bylo zmíněno, Ishiguro se v procesu psaní takřka vtěluje do role překladatele a dělá (ne)vědomě taková rozhodnutí, aby překladu nekladl velké překážky. Na druhou stranu tato činnost s sebou samozřejmě nese i svá úskalí a paradoxy; potřeba psát „mezinárodně“ zároveň vyvolává v Ishigurovi jisté obavy.

Jelikož je původní dílo, předloha, výsledkem produkce jedné kultury, nevyhnutelně je i jejím nositelem a překladatelovým úkolem je zhodnotit, kolik a jak ji do své kultury převede. Vzpomeneme-li blíže na recepci Ishigurových prvních románů, které jsme se doposud dotkli jen povrchově, Ishigurov styl psaní byl ranou kritikou (Lewis 2000: 20) přirovnáván k japonským malbám a poezii – byl označován jako tichý, něžný a krásný, což jsou stereotypy, které o Japonsku v západním světě převládají, a představa,

kteřé podle Kenzabura Óeho i Japonci dávají přednost (Ishiguro a Oe 1991: 82). Když však Malcolm Bradbury poznamenal, že přeložit *A Pale View of Hills* do japonštiny musí být snadné, japonský překladatel odpověděl, že je to naopak velmi těžké, protože se jedná o tak „anglickou“ knihu.⁵ Je zajímavé, že román *The Remains of the Day* byl zase navzdory na první pohled ryze anglické tematice označen za jakýsi japonský román v převleku (Karni 2023: 77).

Pomineme-li, co přesně v Ishigurových románech vytváří ono „japonské“ či „britské“, a zaměříme se místo toho na problematiku tzv. mezinárodního psaní a následně na Ishigurův literární styl, nemůžeme přehlédnout zajímavou problematiku toho, jak se Ishiguro staví ke vztahu mezi výchozí a cílovou kulturou a k roli, kterou mezi nimi hraje původní dílo a překlad. Podobně jako Lawrence Venuti (2008), který vnímá překlad jako „násilí“ na originálu, autorovi, který podle Ishigura bere na mezinárodní čtenáře příliš velký ohled, hrozí vlastně nebezpečí, že se mu ho naopak oslovit nepodaří, protože svoji uměleckou vizi kvůli němu neúčelně zředí. Do popředí se tak dostává otázka boje malých a velkých kultur. Všechny kultury se měří optikou kultury „větší“ a to v těch větších vede k orientaci překladu primárně na jejich vlastní, protože různé kultury mají různou úroveň prestiže. Potřeba psát pro čtenáře ve světě, pro mezinárodní recipiety, a za tímto účelem odstraňovat kulturně specifické prvky, může mít za následek úpadek menších kultur – Ishiguro v této souvislosti odkazuje na George Steinera a přirovnává anglo-americkou kulturu k pokrývce, která zahálí svět, pohltí menší kultury a potlačí kulturní různorodost (Ishiguro a Oe 1991: 84, 87). Toto etnocentrické násilí, kterého se vlastně dopouští autoři sami na sobě v průběhu psaní, stojí v paralele k rozhodovacímu procesu překladatele – překladatel se však na rozdíl od nich snaží většinou oslovit pouze jednu specifickou kulturu, pro kterou překládá, a je na něm, zdali specifika výchozí kultury ve jménu – v případě děl z menších kultur – „aktivistického“ překladu (Tymoczko 2007: 189) zachová, nebo potlačí.

Navzdory tomuto chmurnějšímu pohledu na „mezinárodní psaní“ Ishiguro zdůrazňuje (Richards 2000), že právě díla paradoxně napsaná pro malou množinu adresátů, pevně vázaná na specifický čas a místo, se často mohou stát mezinárodními především kvůli skryté hodnotě, která překračuje hranice kultur a jazyka. Na otázku, kdo měl na jeho psaní vliv, uvedl Ishiguro v rozhovoru z roku 2005 nejen spisovatele Dostojevského, Čechova a Tolstého, ale také jejich překladatele. Jmenoval konkrétně Davida Magarshacka, oblíbeného překladatele ruských autorů v sedmdesátých letech, a přiznává, že kdykoli má odpovědět, kdo jeho dílo významně utvářel, má pocit, že by měl jmenovat Magarshacka. Vysvětlil,

⁵ Překladatelé do japonštiny např. čelí problému, jakým způsobem přeložit Ishigurovu stylizovanou angličtinu, která je ozvěnou jeho (a západní) představy o Japonsku a japonštině. Překladatel *An Artist of the Floating World* v doslovu zmiňuje především nesnadnou volbu, která se týkala překladu hlasu vypravěče – přemýšlel, zda nechat malíře Ona vyjadřovat se staromódní a zastaralou japonštinou, která odpovídá věku starého muže, vzpomínajícího na mládí, nebo se pokusit napodobit vynález britského autora, imitaci, která oslovila jeho britské čtenáře. (Matsuda 2016: 150)

že rytmus jeho vlastní prózy mu připadá ve velké míře podobný právě rytmu Magarshackových překladů, prostřednictvím nichž se s ruskou literaturou seznámil (Walkowitz 2007: 221). Překlad si klade za cíl právě toto – pomoci původnímu dílu stát se součástí „světové literatury“ (Lefevere 1995) a sám originálu jenom neslouží, může ho aktivně obohatit o nové verze a přispět tak k vývoji kultury (Levý 2012, Steiner 1976). Ishigurovy romány se navíc zabývají komparacemi na globální úrovni – nesnaží se o odstranění hranic mezi kulturami, ale mezi řádky čtenáře naopak pobízejí k porovnávání kultur, k tomu, aby se zamysleli, jak odlišné kontexty mohou ovlivnit lidské vidění světa a chování. V interview z roku 1990 (Vorda a Herzinger 1993 in Sim 2010: 9) Ishiguro uvedl, že za nejtěžší považuje přenést konkrétní místo na úroveň metafory, aby jeho čtenáři povrchně neusoudili, že vypráví jenom o Japonsku nebo Británii. Ishiguro je příkladem literatury „nového světa“ právě díky povaze svých děl – ta se nejen překladu nebrání, ale přímo ho vyžadují, poněvadž jsou určena ke čtení napříč kulturami a národy. Jsou „born-translated“, poněvadž berou v úvahu, jakým způsobem s nimi může být nakládáno a manipulováno jak v průběhu psaní, tak i po něm (Lefevere 1995, Walkowitz 2017).

Ishigurův styl

Ishigurův styl je samozřejmě mnohohrstevnatý a nejedna studie si kladla za cíl ho definovat a popsat v celé jeho složitosti. Nicméně za naším účelem se ho v této kapitole pokusíme alespoň stručně nastínit a okomentovat základní znaky Ishigurovy narativní strategie.

Ishiguro se nejčastěji uchyluje k vyprávění v ich-formě (*The Buried Giant* je jediný román vyprávěný v er-formě) a je tomu tak i u všech třech zkoumaných povídek. Vypravěčkou v *A Strange and Sometimes Sadness* je postarší Japonka, žijící v Anglii, která se rozpomíná na zesnulou přítelkyni. Ve druhé povídce *Waiting for J* nás provází bezejmenný čtyřicátník, ohlížející se do své minulosti a očekávající její následky v přítomnosti. Třetí povídku *Getting Poisoned* vypráví chlapec, který čtenáře seznamuje se svým životem prostřednictvím deníku. Podle Doležalovy definice a klasifikace vypravěčů (1993) se jedná o tzv. vypravěče s kontrolní funkcí – vypravěči řídí celkovou výstavbu narativního textu a rozhodují, s čím se budou chtít se čtenářem podělit. Takový vypravěč je samozřejmě užitečný nástroj, který omezuje perspektivu příběhu na jediný pohled, a právě toho Ishiguro naplno využívá. Ishigurův nespolehlivý vypravěč čtenáři mnohé zamlčuje, popř. ho přesvědčuje o opaku – těmito odmlkami a obhajobou se však nevědomky zároveň odkrývá, odhaluje svoje tužby, výčitky a nejniternější emoce.

Prostředek nespolehlivého vypravěče je samozřejmě v britském románu ke konci dvacátého století velmi populárním nástrojem a tematicky ho mnozí romanopisci stejně jako Ishiguro využívají pro

zkoumání konkrétního „malého“ života ve vztahu k velkým dějinám skrze omylnou nebo selektivní paměť (Fantys 2018: 192).⁶

Snad jedním z nejvýraznějších znaků Ishigurovy tvorby je však právě jeho schopnost vykreslovat děj v „negativním“ prostoru – tedy soustředit se slovy na vše kromě tématu, které stojí v jádru celého sdělení. V rámci textu tak vznikají jakási „prázdná místa“, tj. témata, na která se vypravěč vyprávěním nesoustředí, ale která bezpochyby hrají v jeho životě velkou roli. Hned v první analyzované povídce, *A Strange and Sometimes Sadness*, nacházíme hned dvě taková prázdná místa – katastrofu, která postihla Nagasaki, a tajné city vypravěčky, chované k snoubenci její kamarádky. Ve druhé povídce sledujeme negativní prostor v rámci celé povídky – ústřední enigmu tvoří vypravěč a skutečná podoba jeho života, ve třetí povídce pak čtenář musí vynaložit interpretační schopnosti, aby vyvodil, čeho přesně se hlavní postava bojí a jak „jed“ vlastně působí.

Lessinger (2018) se soustředí právě na tato prázdná místa a v případě *A Strange and Sometimes Sadness*, jak „tichá“ povídka je – na doslovná ticha, ale zároveň na ticha v narativu. Ishiguro bývá někdy označován jako „tichý spisovatel“, sám Ishiguro se však tomuto přívěsku brání a podle vlastních slov se nesnaží tichým spisovatelem být. Dodává, že toto „ticho“ je podle jeho názoru pouze povrchní a je jenom otázkou techniky psaní.

„Mé knihy jsou tiché napovrch – lidé se v nich příliš často nevraždí, nic takového. Pro mě to ale tiché knihy nejsou. Soustředí se totiž na otázky, které mě hluboce trápí a které mi dělají největší starost. Pro mě tiché rozhodně nejsou.“ (Ishiguro cit. podle Ishiguro a Oe 1991: 82)

Ishigurův styl je často charakterizován jako elegantní, minimalistický, sevřený, nedořečený a zdrženlivý (Sim 2010: 106). Tyto vlastnosti jsou zdůrazněny především v Ishigurově nejslavnějším románu *The Remains of the Day*, hlasem Stevense, jehož „butlerspeak“ je charakteristicky mlčenlivý, přílišně formální a čtenář je postupně nucen Stevense podezřívat z neschopnosti popsat události věrně. Stejně tak se tu – a v prvních dvou románech – mísí dva typy úzkostlivé zdvořilosti, a to britské a japonské, kdy v obou případech dochází k jakémusi potlačení výrazu. Kana Oyabuová (Sim 2010: 106) podotýká, že tento málomluvný styl je postavený na nedostatku sebevyjádření, aby naopak posílil ticho, které pomáhá předat a vykreslit kulturu a s ním i její společnost, aniž by se omezil nebo zaměřoval na její stereotypní znaky a kulturní reprezentaci.

O svém stylu Ishiguro říká, že se soustředí převážně na jazyk, který význam potlačuje a schovává ho, tedy na to, jakým způsobem slova skrývají skutečný význam (Vorda a Herzinger 1991: 136). Tento aspekt

⁶ Fantys Ishigurova nespolehlivého vypravěče dále přirovnává k jiným nespolehlivým vypravěčům – dochází k závěru, že Ishigurovi vypravěči nejsou ve vyprávění tolik „okázalí“ ve srovnání např. s Tomem Crickem z románu *Waterland* Grahama Swifta (1983) nebo Sálímem Sináímem z *Děti půlnoci* Salmana Rushdieho (1981).

provází většinu jeho děl. Hlavní hrdinové nahlíží do svého nitra, ale potýkají se přitom se dvěma protichůdnými silami – nutkáním se odhalit a ve stejnou chvíli zapřít. Retrospekce pak slouží nejen jako nástroj, kterým dostat „proces vzpomínání“ pod kontrolu, ale zároveň jako nástroj obhajoby a vysvětlení (Wormald 2003: 228). Volba vypravěče v první osobě tak dodává próze až důvěrný, konfesijní tón – ten sledujeme u všech třech povídek, přestože se projevuje různými způsoby. Například v prvním případě rétorickou otázkou, ve druhém explicitně slovesem *confess*, ve třetí povídce je daný už kompozicí ve formě deníku.

I find myself thinking of her father, and I feel ashamed at the way I judged him then. How could he be blamed for the situation he found himself in? Such things are beyond our control and it is futile to apportion blame. (SaSS: 14)

Myšlenky mi utíkají i k jejímu otci a zaplavuje mě stud, když si vzpomenu, jak přísně jsem ho soudila. Jak bychom ho mohli vinit z toho, co se mu přihodilo? Takové věci jsou zcela mimo naši moc a jen zbytečně bychom někomu připisovali vinu. (TaTZS: 11)

I am waiting for J. I may as well confess that I am frightened. (WfJ: 1)

Čekám na J. Snad bych měl rovnou přiznat, že se bojím. (ČnJ: 1)

I better start right from the beginning or else I'll forget things. So I better start from when I got up, about eleven o'clock. (GP: 12)

Radši se do toho pustím úplně od začátku, jinak na něco zapomenu. Takže radši začnu od chvíle, kdy jsem vstal, někdy kolem jedenáctý. (KTO: 8)

Všichni Ishigurovi raní hrdinové se vrací ke vzpomínkám, aby se zbavili nějakého břemene. Cynthia Wongová (1995: 128, 131, 144) hovoří přímo o vnitřním tlaku, o posedlosti, která je nutí si vzpomenout, aby poskládali, popř. reorganizovali obraz své minulosti, přičemž jsou poháněni jakýmsi tajemným pocitem, který čtenář následně identifikuje jako lítost, výčitku, nebo dokonce stud. Vzpomínají za účelem zapomenout – snaží se změnit podobu minulosti, protože ji chtějí zničit.

Sevřenost výrazu proto hraje významnou roli a jde ruku v ruce s emocionální zdrženlivostí, která je klíčová pro charakteristiku postav. Ishiguro často vykresluje jejich psychický stav pouhými náznaky a jakékoli mírné změny v syntaxi, lexiku apod. mohou naznačit posuny v jejich náladě. V povídce *Getting Poisoned* je syntaktická struktura výrazným prostředkem k popisu psychického vývoje hlavního hrdiny, a to především v posledních zápisech, kdy dochází ke kontrastu mezi zápisem vraždy kočky Naomi a vraždy Carol. Rozvitější popisné pasáže v povídce *A Strange and Sometimes Sadness* zase umožňují

vypravěče v klidu se ponořit do myšlenek, kratší věty a úsečnější frázování naopak naznačují odtažitost a snahu neseťrvat u tématu příliš dlouho:

It was warm that night, and he got to his feet to open the large sliding windows that opened to the garden. He remained standing there, his back to me, hands tucked into the sleeves of his kimono. Eventually I got to my feet to join him. He was looking out into the darkness, deep in thought. The insects were making their night noises amongst the trees at the end of the garden. (SaSS: 8)

I was never to see Yasuko again. The next day the bomb fell. The sky was strange, the clouds were huge, and there was fire everywhere. Yasuko died and so did her father. Others died. The man who sold fish on the corner, the woman who used to cut my hair, the boy who delivered the newspaper. (SaSS: 13)

Zdrženlivost Ishigurova stylu se ukazuje nejen v prázdných místech narativu, ale dokonce i v komentářích samotného vypravěče – ve chvíli, kdy se na své city rozhodne upozornit, jim většinou nedodává takovou váhu, jakou si zaslouží, nebo jejich sílu a s ním i svoje reakce zmírňuje. Mark Kamine v recenzi na *The Remains of the Day* poukazuje právě na tento aspekt Ishigurova vypravěče slovy: „Jen málo spisovatelů se odváží prozradit tak maličko z toho, co si myslí.“ (cit. podle Shaffer 2009: 10). K vlastní introspekci přistupují protagonisté zdrženlivě a vlastní emoce často přehlíží, čímž se do narativu dostává jistý nádech ironie.

Perhaps I coloured slightly then. “I’m not sure what you mean, Kinoshita-San.” (...) It is odd to think now that I felt so involved. After all, it had little to do with me. (...) Perhaps my tone had become too harsh. (SaSS: 4, 9, 10)

Možná jsem se při jeho slovech trochu začervenala. „Nejsem si jistá, co tím myslíte, Kinošita-sane.“ (...) Zdá se mi nyní podivné, proč jsem se cítila tolik dotčená. Přece jen se mě ta záležitost skoro vůbec netýkala. (...) Snad jsem v tu chvíli zněla moc přísně. (TaTZS: 3, 7, 8)

Zdrženlivost se pak v povídkách *Waiting for J* a *Getting Poisoned* projevuje spíše jako násilná represe. Skutečná introspekce je totiž mnohdy pro vypravěče obtížná a vyžaduje si radikální změnu perspektivy – čtenář je svědkem krize, která je stále v procesu řešení (Sim 2010: 107). V povídce *Waiting for J* vypravěč zapírá vlastní osobnost ve prospěch svých idealizovaných představ a explicitně se snaží přesvědčit čtenáře, aby udělal to samé. V *Getting Poisoned* naopak chlapec nechápe vlastní pozici v příběhu, který vypráví, a čtenář si musí sám mezi řádky vše najít a domyslet. Ani v dialogu není u Ishigura jasná komunikace obvyklá – postavy spolu často hovoří v náznacích a jejich neschopnost nebo

neochota otevřít se ostatním lidem vystupuje o to víc, pokud se nachází v citově vypjaté situaci. Dialog jen výjimečně slouží jako prostředek k otevřenému konfliktu, postavy se potýkají s nevyřčeným napětím a jsou uvězněné ve zdánlivě nekončícím „tichu před bouří“, kterým nevyhnutelně prostupuje i nádech žalu, způsobený vnitřním konfliktem a bránící hrdinům čelit skutečné povaze jejich citů.

Zatímco u Ishigurových tří „japonských“ povídek (*A Strange and Sometimes Sadness, The Summer After the War, A Family Supper*) a tří prvních románů je důraz kladen především na nevyřčené, které se skrývá „somewhere just beneath the surface of things“ (SaSS: 9), tj. „někde těsně pod povrchem“, a na to, jak se hrdinové snaží před sebou bolestnou minulost často skrýt (Shaffer 2009: 10), jeho ostatní povídky, jmenovitě zde analyzované *Waiting for J, Getting Poisoned* a dále jeho pozdější povídka *A Village After Dark*, se vydávají spíše na cestu experimentu a jsou jakýmsi „předskokany“ jeho románu *The Unconsoled* a *When We Were Orphans*. Zvláště povídka *A Village After Dark* sloužila Ishigurovi k tomu, aby si vyzkoušel nové narativní techniky, které následně uplatňuje u Rydera, hlavního hrdiny románu *The Unconsoled* (ibid.).

Ishigurův styl je na první pohled přímý, jasný, soustředí se na úspornost vyjádření a neobsahuje složité ani květnaté popisy. Tato přímost je nicméně často zavádějící, proto vzniká napětí mezi napovrch velmi strohým jazykem a hlubokými emocemi, které se skrývají v podtextu. V povídkách nenajdeme metafory na úrovni slov či frází, ale na úrovni celého textu. Na tyto metafory se blíže podíváme v následujících kapitolách. Ačkoli se sám Ishiguro staví ke svým prvotinám kriticky (Shaffer 2009: 11; Ishiguro 2017: 2), bylo by poněkud reduktivní nahlížet na ně pouze jako na zkušební náčrty jeho pozdějších románových děl. Jeho první literární pokusy nám totiž nabízejí nejen mnoho prostoru k analýze prvků, které v pozdějších románech vykrystalizují v typicky „ishigurovský“ narativ, ale také tematicky zajímavé povídky, které si zaslouží naši pozornost.

K překladu povídek

Všechny tři povídky představují s ohledem na již řečené další příklady Ishigurovy práce „s dvojitým“ narativem, tj. kdy se v podtextu skrývá další, druhý příběh, a literární analýza se proto může ukázat pro překladatelskou práci v mnohém klíčová. Právě pro překlad literárních textů zdůrazňuje Levý (2012: 50–67) důležitost pochopení předlohy jak po jazykové stránce, tak i po stránce jejích ideově-estetických hodnot a uměleckých celků – to spočívá především v překladatelově úspěšné analýze a identifikaci prostředků, jimiž je těchto hodnot dosahováno, jako např. expresivní zabarvení textu, jeho náladového ladění, působení na čtenáře, ideového záměru autora, charakteristiky postav, jejich vztahů a prostředí atd. Pouze po proniknutí „za text“ může překladatel přejít k interpretaci díla, hledat jeho objektivní hodnotu, zaujmout vlastní interpretační stanovisko a následně předlohu účinně přestylizovat. Překladatelovým cílem je primárně omezit rozpory a rozdíly mezi objektivním obsahem díla, konkretizací čtenářem originálu a konkretizací čtenářem překladu. Výsledkem této snahy je překlad, který reprodukuje sdělení ve výchozím jazyce v jazyce cílovém tak, jak autor původního díla zamýšlel (Newmark 1988: 5). Snažíme se dosáhnout překladu nejbližším přirozeným ekvivalentem v cílovém jazyce, který je v jádru reprodukcí původního sdělení – zajistí referenční a pragmatickou ekvivalenci a zachová co možná nejvyšší míru ekvivalence estetické funkce a stylu. (Newmark 1988: 70, 1991: 39) Za účelem vytvoření plynulého a přirozeného textu se zároveň snažíme využít veškeré možnosti cílového jazyka a v překladu zachovat hodnotu díla pro českého čtenáře tak, aby se příjemce domníval, že čte původní dílo, v souladu s iluzionistickou teorií Levého (2012: 39–40).

Z těchto důvodů předchází komentáři o konkrétních překladatelských problémech také literární analýza, která jednotlivá překladatelská řešení v uměleckém překladu často ovlivňuje. Problémy, které vznikají nesouměřitelností jazykových systémů angličtiny a češtiny a na které překladatel při své práci naráží běžně, nebudou hlavním předmětem naší pozornosti. Jedná se především o problémy na morfológico-syntaktické či lexikální rovině – sklon angličtiny ke kondenzaci, češtiny zase k větší slovesnosti, převádění polovětných vazeb a participií, řešení pasivu, práce se synonymy, změny podřadných souvětí na souřadná a obráceně, změny neplnovýznamových sloves na plnovýznamová apod.

V následujících kapitolách se naopak budeme soustředit na způsoby, jakými objektivní idea povídek ovlivnila překlad, pozornost věnujeme především překladu názvů povídek, idiolektu vypravěčů a volbě jejich rejstříku, s tím související mluvnosti a překladatelskému přístupu k japonským reáliím.

Literární rozbor: *A Strange and Sometimes Sadness*

Ishigurova povídka *A Strange and Sometimes Sadness* byla poprvé publikována v červnu roku 1980 v magazínu *Bananas*, později se objevila společně s jeho dvěma dalšími povídkami, *Waiting for J* a *Getting Poisoned*, v povídkové sbírce *Introduction 7: Stories by New Writers* (Bennett 2023: 4).

Děj povídky *A Strange and Sometimes Sadness* (dále jen *Strange*) se odehrává v Anglii – většinu vyprávěcího času se však autor věnuje Nagasaki a době krátce před svržením atomové bomby. Hlavní hrdinkou příběhu je Mičiko, ovdovělá Japonka, žijící v Anglii se dvěma dospělými dcerami. Návštěva mladší dcery vyvolá v Mičiko řetězec náhodných vzpomínek na život v Nagasaki, především na její kamarádku Jasuko a na Jasučinu otce, Kinošitu. Vybranými střípky Mičiko ilustruje svůj každodenní život během druhé světové války a až k samotnému závěru zmiňuje bombu a její důsledky.

Už pouze z tohoto stručného popisu děje lze povídku připodobnit k Ishigurovu debutovému románu, *A Pale View of Hills* (*Vybledlá krajina s kopci*) – ne náhodou se *Strange* někdy považuje za jakousi jeho preliminární studii (Shaffer, 2009; Sim 2010; Lessinger, 2018). Kromě očividných znaků (podobnost hlavních hrdinek, prostředí Japonska, otázky poválečného traumatu apod.) sdílí tato díla určité rysy, kterých se Ishiguro povrchově dotýká ve *Strange* a později rozvádí, popř. dokonce záměrně potlačuje o dva roky později v *A Pale View of Hills*.

Nespolehlivý vypravěč: Mičiko

U analýzy Mičiko (stejně jako u Ishigurových dalších protagonistů) je důležitější ne to, co čtenáři říká, ale naopak to, co čtenáři neříká. Povídku bychom mohli zařadit mezi Ishigurovu tzv. „japonskou“ tvorbu (spolu s povídkami *A Family Supper*, *The Summer after the War* a *October 1948*, dále s již zmiňovaným románem *A Pale View of Hills* a konečně pak s *An Artist of the Floating World*). Příběh je prodchnut klidnou atmosférou – Mičiko vzpomíná z pohodlí anglického domku na mládí v Nagasaki a stejným, nezúčastněným tónem popisuje tragické události z konce války. Pod povrchem se nicméně skrývá snaha vyrovnat se se silnými emocemi, plynoucími ze smrti blízkých přátel, z války, osobní viny a neopětované lásky. Stejně jako Ecuko, hlavní hrdinka *A Pale View of Hills*, i Mičiko se ztrácí ve vzpomínkách, v jejichž centru figuruje přátelství mezi dvěma ženami a které jsou zastřeny bolestí z potlačovaného a nezpracovaného zármutku.

Ačkoli nás Mičiko sama upozorňuje, že mnohé už zapomněla a že si ne vše vybavuje přesně, pečlivě si vybírá okamžiky, k nimž poskytne bližší komentář. Jedná se o jeden z hlavních rysů Ishigurova vypravěče

– při výkladu vlastní minulosti dochází k určité autocenzuře a filtraci, někdy až k sebeobhajobě, ať už vědomé, nebo nevědomé. Bruce King o tomto charakteristickém rysu Ishigurovy tvorby píše:

„V každém příběhu odhaluje vypravěč monologem více, než sám původně zamýšlel. Veškeré podrobnosti toho, co se doopravdy stalo, nejsou nikdy jasné a čtenář se musí dovtípit ke skutečnému jádru slov tak, že bude číst mezi řádky další příběh.“ (2004, cit. podle Shaffer 2009: 10)

Právě ve *Strange* pozorujeme Ishigurovy první pokusy s tímto typem narativu. Vytváří napětí mezi dvěma rovinami příběhu – nejen mezi minulostí a přítomností, ale mezi řečeným a neřečeným, mezi informacemi nabízenými čtenáři dobrovolně a těmi, které se na první pohled jeví jako bezvýznamné nebo jsou vypravěčem dokonce popírané. Podle Phelanovy typologie nespolehlivého vypravěče (2005) by však Mičiko spadala jak k vypravěčům, kteří nedodávají čtenáři dostatek informací, tak i k těm, kteří si je vykládají mylně. V úvodu Mičiko tvrdí, že si na Jasuko nevzpomněla už celé roky (SaSS: 1), nicméně už samotná skutečnost, že svou mladší dceru po Jasuko pojmenovala, toto tvrzení mírně podrývá. Čtenářovu skepsi pak posiluje rozhovor, během něhož dcera utne matku ve vyprávění (SaSS: 2) – podobně jako v *A Pale View of Hills*, kde je téma Keiko⁷ nevyřčeným tabu, i ve *Strange* se zdá Jasuko tématem, jemuž se dcera Mičiko chce spíše vyhnout (ať už kvůli jeho redundanci, nebo z jiného důvodu) (Lessinger 2018: 3).

I began telling my daughter about that first Yasuko, but was quickly interrupted. “You’ve told me before,” she said, impatiently. “You named me after her. The one who was killed by the bomb.” (SaSS: 2)

Začala jsem o této první Jasuko dceři vyprávět, rychle mě však přerušila. „To už jsi mi říkala,“ prohlásila netrpělivě. „Po ní jsi mě pojmenovala. Po kamarádce, kterou zabila bomba.“ (TaTZS: 1)

Mičiko o své kamarádce Jasuko hovořit chce i nechce – vynucené ticho (plynoucí z očividného nezájmu dcery a vlastního sebezapírání) Mičiko částečně překonává ve vzpomínkách návratem do minulosti. Vykresluje čtenáři život v Nagasaki vybranými zážitky a s odstupem hodnotí, popř. vysvětluje svoje tehdejší reakce.

Dvěma klíčovými tématy celého příběhu, kterých se Mičiko v průběhu vyprávění straní a která zároveň stojí v epicentru jejích úvah, jsou neopětované city k Jasučinu snoubenci Nakamurovi a shození atomové bomby na Nagasaki. Mičiko dodává v těchto případech minimální komentář a témata získávají její pozornost pouze okrajově. Stejně jako v *A Pale View of Hills* zde vyprávěcí strategie slouží téměř

⁷ Keiko je dcera hlavní hrdinky Ecuko v *A Pale View of Hills*, která spáchala sebevraždu.

jako nástroj pro jejich odsunutí v paměti, a tím pádem i jejich kompletního odstranění z vypravěččina života. Získávají spíše charakter zprávy, která se vypravěčky přímo netýká. Stejně jako Mičiko i Ecuko se zdráhá jakkoli komentovat, že vinou bomby ztratila rodinu, a o bombě samotné se zmiňuje pouze minimálně.

Zmínka o Nakamurovi přichází mimochodem, když v úvodu Mičiko představuje Jasuko (SaSS: 3). Mičiko přitom sama povahu svého vztahu s Nakamurou neupřesňuje a až interakce s dalšími postavami, s Jasučiným otcem Kinošitou a Jasuko, odkrývá nevyřčené. Jak už však bylo řečeno v kapitole o Ishigurově stylu, ani v dialogu není explicitně pravda konfrontována, zato je silně naznačena. Kinošita naznačí, že si je vědom její neopětované lásky k snoubenci jeho dcery – činí tak velmi nenápadně, v mezích zdvořilostních norem.

“You’ve been spared such worries, Michiko-San. Or is there perhaps someone you secretly wait for?”

“No,” I said, laughing, “there’s no one. But I worry about Nakamura-San.”

“Ah yes, of course. You were always very fond of Nakamura-San.”

“Yes, I’m fond of him. But mainly I worry for Yasuko’s sake.”

He bowed slightly. “It’s good of you to worry for her sake.”

(...)

“I too worry on Yasuko’s behalf,” he continued. Then he turned to me with a curious look. “We both of us must worry selflessly, isn’t that so, Michiko-San?”

Perhaps I coloured slightly then. “I’m not sure what you mean, Kinoshita-San.” (SaSS: 4)

„Ty se naštěstí s něčím takovým trápit nemusíš, Mičiko-san. Nebo snad také na někoho tajně čekáš?“

„Ne,“ odpověděla jsem se smíchem, „nikoho takového nemám. Ale dělám si starosti o Nakamura-sana.“

„Ach, ano, samozřejmě. Odjakživa jsi ho měla ráda.“

„Ano, mám ho ráda. Nicméně se o něj bojím hlavně kvůli Jasuko.“

Zlehka se uklonil. „Je od tebe hezké, že si děláš starosti kvůli ní.“

(...)

„Také si dělám starosti kvůli Jasuko,“ pokračoval Kinošita-san. Nato se ke mně se zvláštním pohledem otočil. „Oba se bojíme nesobecky, že, Mičiko-san?“

Možná jsem se při jeho slovech trochu začervenala. „Nejsem si jistá, co tím myslíte, Kinošita-sane.“ (TaTZS: 3)

Jasuko později děkuje Mičiko, že nežárlí – přestože se zdá, že jedná přímo, Jasuko záměrně používá minulý čas a nechce nahlas připustit možnost, že by byla Mičiko do jejího snoubence stále zamilovaná.

Then she looked down at her hands again and spoke in a rather forced voice: “I know you and Nakamura-San were very close. It’s good of you not to be jealous.”

We sat a few moments longer in silence. Finally, I said: “I wish all the best for you, Yasuko, but I don’t envy you.” (SaSS: 12).

Nato znovu sklopila zrak k rukám a značně strojeně pokračovala: „Vím, že jste si byli s Nakamura-sanem hodně blízcí. Jsem ráda, že nežárlíš.“

Znovu jsme na pár okamžiků ztichly. Konečně jsem promluvila: „Přeju ti jen to nejlepší, Jasuko, ale nezávidím ti.“ (TaTZS: 10)

Mičiko se tématu Nakamury vyhýbá a v těchto pasážích dochází k příznačnému „tichu“ v narativu, k odmlčení mluvčího. Mičiko čtenáři nepřizná, zda jsou Kinošitovy domněnky pravdivé – čtenář pracuje pouze s vágní odpovědí, kterou Mičiko poskytne Kinošitovi a Jasuko (absence komentáře nicméně spíš spekulace potvrdí, než vyvrátí). Klíčové informace se k čtenáři dostávají z druhé ruky a čtenář musí vynaložit vlastní schopnosti dedukce a interpretace, aby si vyložil jejich význam. Druhým hlavním tématem je pak samozřejmě atomová bomba – i její zmínka slouží spíš jako prostředek, jak vysvětlit absenci Jasuko, než jako důležitá událost, která Mičiko traumaticky poznamenala.

Lessinger (2018) upozorňuje dále na paralelu mezi láskou Mičiko k Nakamurovi a atomovou bombou. Mičiko tíží dvojnásobná vina – za „zakázané“ city, které chovala ke snoubenci své kamarádky, a že na rozdíl od Jasuko a Kinošity válku přežila.

Tato dvojnásobná vina nabývá určitých rysů především v jednom klíčovém okamžiku povídky, kdy spolu Jasuko a Mičiko sedí v zahradách den před dopadem bomby a Mičiko zahlédne výraz zděšení v Jasučině tváři.

And it was then that it happened, that strange thing, just then as I glanced towards my friend. The sun had fallen behind the skyline, and yet afterwards I felt certain it could not have been

to do with the fading light we sat in. I saw Yasuko staring towards me with an expression so ghastly it completely distorted her face. The eyes were staring so frantically they trembled with the tension. Her jaw was quivering, her teeth starting to bare. (SaSS: 11)

A právě v tom okamžiku k tomu došlo, k té zvláštní věci, zrovna když jsem se na svou přítelkyni letmo podívala. Slunce už sice zapadlo za obzor, ale ani později jsem nepochybovala o tom, že to mělo jen málo co do činění se slábnoucím světlem, v němž jsme seděly. Viděla jsem, jak se na mě Jasuko upřeně dívá a ve tváři se jí zračí takový děs, který jí úplně zkřivil obličej. Pohled třeštila tak horečně, až se jí vypětím třásl. Čelist se jí chvěla, téměř cenila zuby. (TaTZS: 9)

Jasučiny emoce by bylo možné připsat jakési nadpřirozené předtuše o blížící se katastrofě, zároveň však musíme v kontextu Ishigurova nespolehlivého vypravěče uvažovat o tom, jak psychický stav starší Mičiko z přítomnosti ovlivňuje její vnímání minulosti. Neschopnost zpracovat trauma přímým způsobem nutí Mičiko přenést ho ve vzpomínkách z vlastní osoby na jinou – konkrétně na Jasuko. Jasučin výraz zděšení je pravděpodobně výsledkem viny, kterou Mičiko cítí vůči své kamarádce – Mičiko rekonstruuje vlastní vzpomínky tak, že Jasučin výraz nabývá téměř věstecké povahy, který varuje před zkázou, a ačkoli Mičiko katastrofě uniká, Jasuko zachránit nedokáže. V této souvislosti se dostává do popředí další důležitý okamžik – reflexe starší Mičiko, kdy se ke vzpomínce vrací podruhé a uvažuje, zdali Jasuko nezahlédla něco dalšího v její vlastní tváři. Mičiko zápasí s nevyřčeným přesvědčením a vinou, že kromě vidiny vlastní smrti reaguje Jasuko také na její tajné city k Nakamurovi. (Lessinger 2018: 6; Sim 2010: 95)

Způsob, jakým se snaží Mičiko srovnat s tímto aspektem své minulosti, lze pozorovat už ve stylu vyprávění, v odtaziťém přístupu, který si udržuje od začátku až do konce. O okolnostech Jasučiny smrti se dozvídáme nejdříve z úst dcery Mičiko, která slova prohodí netrpělivým tónem – pro ni je celá událost pouhým příběhem. K závěru povídky se tato myšlenka nadále potvrzuje, když poprosí matku o podpis na petici proti atomovým zbraním, aniž by zmínila Nagasaki.⁸ Mičiko však dceru omlouvá a do popředí tak znovu vyplouvá otázka paměti, emigrace a odcizení, kterou se Ishiguro zabývá blíže v *A Pale View of Hills*.

Přestože se Mičiko trápí pocitu viny, odmítá si ji přiznat a zachovává si odstup od vyprávěného do takové míry, že mnohdy potlačuje svoji účast. Kromě již zmiňovaných případů, v nichž hrají aktivní roli její dcera

⁸ Jedná se o velmi zajímavou scénu, která má svou paralelu i v *A Pale View of Hills* a je jedním z témat, kterému Ishiguro v románu věnuje prostor také. V povídce Jasuko (dcera Mičiko) „zapomněla“, že její matka v Nagasaki v době shoení bomby byla (SaSS: 13), a Ishiguro už ve své první povídce naznačuje, jak úzce se „velké dějiny“ vážou na osobní zkušenost a paměť jednotlivce. V románu Ishiguro tuto problematiku rozvíjí dále a upozorňuje na nebezpečí, které hrozí, když jsou zkušenosti starší generace nesprávně mladšími interpretovány a trivializovány – toto téma v románu zkoumá především prostřednictvím kamarádky mladší dcery Ecuko, která chce o Ecuko a jejich vzpomínkách na dopad atomové bomby napsat báseň. (Sim 2010: 96)

a otec Jasuko (a kdy Mičiko spíše jen reaguje a často ani čtenáři neupřesní, co přesně odpověděla), její pasivita se projevuje také v dalších okamžicích (Lessinger 2018: 9).

I had taken but two or three mouthfuls when I noticed Yasuko looking over to me. Then I saw her father looking suspiciously from one face to the other. Yasuko burst into laughter, covering her mouth with a hand. The fish had been salted so much it was impossible to eat. (SaSS: 20)

Snědla jsem sotva dvě tři plné lžíce, když jsem si všimla, že se na mě Jasuko dívá. Pak jsem zahlédla, jak její otec mezi námi podezíravě třeš pohledem. Jasuko vyprskla smíchy a znovu si zakryla ústa rukou. Ryba byla tak přesolená, že se nedala jíst. (TaTZS: 6)

Mičiko se zdráhá jakkoli komentovat chuť ryby (dokud Jasučina reakce neposune příběh dopředu). Podobně pak čtenáři zamlčuje i další city a reakce. Ty se proto promítají do ostatních postav – láska k Nakamurovi je reprezentována jak její kamarádkou Jasuko, tak i Kinošitou (kladné city prodchnuté studem a výčitkami svědomí), pocitům z války se pak snaží Mičiko dát volný průchod skrz Jasuko. Tento narativní prostředek, pomocí něhož postava ve vzpomínkách přenáší svůj psychický stav na jiné lidi ve snaze mu porozumět, Ishiguro nepoužívá naposledy a rozvíjí ho dále v *A Pale View of Hills* pomocí Ecuko a Sačiko.

Jak už jsme předznamenal, povídku *Strange* lze považovat za jakýsi hrubý náčrt Ishigurova románu *A Pale View of Hills*. Mičiko a Ecuko sdílí podobný osud – obě emigrovaly z poválečného Japonska do Anglie, obě se srovnávají se ztrátami blízkých, obě mají dvě dcery a obě se ve vzpomínkách soustředí na jedno konkrétní přátelství, skrz které nahlíží do vlastního nitra. Podobně jako je Jasuko terapeutickým nástrojem a zrcadlem pro Mičiko, tak i Sačiko slouží Ecuko jako obraz a prostředek k přezkoumání minulosti. Ishiguro v jednom z rozhovorů zmiňuje, že je povídka napsána z perspektivy ženy, která se v mnohém Ecuko podobá (Wong a Shaffer 2008: 22). Dokonce i postava otce Jasuko je předchůdcem Ecučina tchána Ogaty a Nakamuru lze zase vystopovat k snoubenci Ecuko, zabitého ve válce. Vztah Mičiko a Ecuko je dále zjednodušeným obrazem vztahu Ecuko a Niki, Ecučiny mladší dcery: matky-imigrantky jsou kulturně i emočně izolovány od svých anglických dcer. Znovuzrození Jasuko v dceři Mičiko pak lze dohledat i v románu, kdy Keiko, zesnulá dcera Ecuko, znovu ožívá ve vzpomínkách prostřednictvím dcery své kamarádky Sačiko, Mariko. Román se však od povídky liší především rozvítějšími narativními technikami – Ishiguro na rozdíl od povídky rozehrává příběh složitějším vyprávěním, kdy Ecuko velkou oklikou a skoky mezi přítomností a minulostí, které doplňuje o mnohé odbočky, provádí čtenáře svými vzpomínkami skrz postavu Sačiko. Z psychologického hlediska je tak

román mnohem nejasnější a vhléd do Ecučina nitra přichází až k samotnému konci, kdy Ecuko naznačuje,⁹ že Sačiko možná nikdy neexistovala, alespoň ne tak, jak ji čtenáři popsala.

Literární analýza *Strange* každopádně přináší mnohé úhly pohledu, které je vhodné vzít v potaz během překládání. Strohý styl, mlčenlivost Mičiko a zároveň úsporná komunikace mezi postavami pomocí náznaků si žádají opatrnou práci s různými pasážemi, abychom neodstranili překladem nuance, které jsou pro povídku příznačné.

⁹ V *A Pale View of Hills* Ecuko přesvědčuje Mariko, dceru své kamarádky Sačiko, že emigrace do Ameriky pro ni bude dobrá, a slibuje, že pokud se jí v Americe nebude líbit, do Japonska se vrátí – v tomto rozhovoru však nastává velmi důležitá změna, kdy Ecuko začne mluvit k Mariko jako k vlastní dceři (změna v gramatické kategorii osoby).

K překladu povídky *A Strange and Sometimes Sadness*

Název

Po přečtení celé povídky zjistíme, že se název objevuje i v samotném textu:

My memory of her is not clouded with nostalgia, nor does it bring me pain. Rather, it brings me an oddly disturbing kind of sorrow, **a strange and sometimes sadness** I find hard to place.
(SaSS: 14)

Na první pohled samozřejmě upoutá čtenáře rytmus názvu a výrazná aliterace – hláska [s] se na velmi omezeném prostoru vyskytuje celkem pětkrát. Jedná se o klasický stylistický prostředek k docílení zvukomalby, rytmičnosti a používání ke zdůraznění určitých slov (v tomto případě každého slova v názvu). Sykavky pomáhají vytvořit různou atmosféru (sykavkový šum může evokovat syčení hada, zvuk větru a vody, šepot apod.). V závislosti na kontextu se pak význam jednotlivých slov umocňuje.¹⁰ Jelikož je povídka postavená v mnoha ohledech na tichu (doslovném tichu a tichu v narativu, tj. vynecháním informace a tvorbou mezer ve znalostech čtenáře), bylo by dobré se pokusit o podobnou aliteraci a rytmus k vytvoření melancholické, tajuplné nálady. S ohledem na obsah zdůrazňuje zvuková složka názvu znepokojivý tón povídky – narušuje zdánlivý klid a naznačuje, že se za tichem skrývá víc, než se na první pohled může zdát.

Další aspekt, kterého si můžeme při analýze názvu všimnout, je jeho nezvyklá syntaktická konstrukce: [neurčitý člen] + [adjektivum] + [spojka] + [příslovce] + [substantivum]. V názvu dochází k tzv. enallagé – jeden výraz je nesprávně zaměněn za jiný (záměna pádů, slovních druhů apod.). Jedná se o typ elipsy, kdy je očekávaná syntaktická konstrukce substituována za nesprávnou. Čtenář je nucen se nad názvem pozastavit, a to hned z několika důvodů (Lessinger 2018: 9–10):

- 1) Očekává mezi příslovcem „sometimes“ a substantivem „sadness“ přídavné jméno (např. *Strange and Sometimes [Suspicious] Sadness*).
- 2) Rekategorizuje si slovo „sometimes“ – povaha příslovce je potlačena ve prospěch adjektivních vlastností (tj. *Strange and [Occasional] Sadness*).
- 3) Slovo „sadness“ může s ohledem na rytmus podvědomě rozdělit do dvou jednotek, na [sad] + [-ness]. „Strange“ i „sad“ hrají v takovém případě funkci kvalitativních adjektiv a sufix -ness by poukazoval na nějaký blíže neurčený pocit (syntakticky by zastupoval jméno), tj. *Strange and Sometimes Sad [Ness]*.
- 4) S ohledem na kontext může příslovce „sometimes“ fungovat jako intenzifikátor následujícího podstatného jména (*A Strange [Sorrow] and Sometimes [Even] Sadness*).

¹⁰ Např. ve skladbě „Raven“ E. A. Poea opakování sykavek umocňuje tajupnou a truchlivou atmosféru celé básně.

- 5) Díky neurčitému členu získává název navíc sém neurčitosti – na jedné straně vymezené (nejedná se o něco nepočítatelného, o celou množinu), na druhé však nejasné.

Ve všech případech by vnímání názvu vyvolalo u čtenáře pochyby a přinutilo ho k hledání skutečného významu, stejně jako celá povídka vyžaduje aktivní účast recipienta, hledajícího mezi řádky „druhý příběh“.

Vzhledem k těmto faktorům bylo třeba uvážit, které rysy se nám v českém překladu podaří zachovat – které upřednostníme, a které bude naopak potřeba nivelizovat.

První instrukcí, která by množinu možných řešení mohla zúžit, je fonologická platnost (docílení podobného rytmu a zvukomalby). Jako druhá instrukce se nabízí slovnědruhovú platnost. Dále jako překladatelé čelíme oné „zvláštnosti“ nadpisu, která by přinutila čtenáře při čtení „klopýtnout“, popř. vyvolala podobnou reakci jako např. anakolut apod. Zároveň bylo potřeba brát na vědomí, že celý nadpis se objevuje v samotném textu a jeho radikální parafráze by samozřejmě měla na překlad větší dopad, než kdyby se jednalo o pouhý název.

Jako první řešení názvu jsme zvažovali s ohledem na již zmíněné instrukce název „Občas zvláštní smutek“ (popř. „Zvláštní a občas i smutek“). Ten by byl vhodný z několika důvodů: zachovává denotační významy slov, je zde pokus náznakem zachovat zvukomalbu (v každém slově se objevuje jedna sykavka [bohužel ne stejné kvality], každá z nich se vyskytuje na předělech slov, tj. na konci/začátku). Jedná se také o zvláštní spojení vytržené z kontextu – příslovce „občas“ se nachází v pozici přívlastku, který může být závislý jak na slově „smutek“, tak i na slově „zvláštní“.

Ačkoli se toto řešení zdá vhodné z hlediska zmíněné reflexe o originálu, jeho nepřirozenost je v češtině mnohem patrnější než v angličtině a není z čtenářské perspektivy zdaleka tak atraktivní jako původní název. Z tohoto důvodu jsem se ho nakonec rozhodla zavrhnout. Zaměřila jsem se spíše na rytmus a význam názvu a dospěla k řešení „Tu a tam zvláštní smutek“. Rytmicky je název sice odlišný od originálu (rychlejší především kvůli hláskám [t] a krátkým, jednoslabičným slovům na jeho začátku), je však vhodný z dalšího důvodu – povídka je, jak již bylo zmíněno, v mnoha ohledech založena na tichu a na nedostatečné introspekci a komunikaci mezi postavami. Starší Mičiko smířlivě, ale pouze jakoby mimochodem, přiznává zármutek nad nagasackou katastrofou a její tendence potlačovat a zmírňovat svoji účast i emoce je zároveň pro její postavu velmi charakteristická. Spojení *tu a tam* působí jako pokus o zmírnění tohoto smutku, který ji „občas“ a „zvláštním“ způsobem přepadne. Je v kontrastu s hlubokým žalem, který se skrývá v Mičiko „těsně pod povrchem“. Elegický tón závěru pak tuto reflexi o to více zdůrazňuje.

V překladu nicméně došlo i k nutným ztrátám, které se mi nepodařilo vykompenzovat. Jedná se především o dvojí povahu slova „sometimes“, tj. jeho adjektivní vlastnosti versus jeho vlastnosti příslovce. Další čtení, které se českým překladem názvu ztrácí, je právě neurčitost, které je docíleno v originálu pomocí přípony -ness a neurčitého členu *a* – tuto neurčitost však odráží do jisté míry slovo *takový*: to poukazuje na nějakou vlastnost, ale bez jakékoli bližší identifikace. Slovo vkládám přímo do textu, ale vynechávám ze samotného názvu, poněvadž by ho zbytečně prodlužovalo.

Ty vzpomínky nejsou zastřené pocitem nostalgie, ani mi nepůsobí bolest. Spíš s sebou přináší podivný nepokoj a zármutek, **takový tu a tam zvláštní smutek**, který se mi jen těžko popisuje.

(TaTZS: 11)

Japonská zdvořilost. Honorifika

Důležitou součástí japonské kultury a jazykového systému japonštiny jsou tzv. honorifika. Jedná se o partikule (sufixy a prefixy), které vyjadřují úctu, zdvořilost, respekt nebo jednoduše definují hloubku a povahu vztahu mezi mluvčím a recipientem, popř. referentem. Jejich vynechání značí velmi důvěrný vztah nebo blízké přátelství, popř. naznačuje vyšší postavení v hierarchii (např. když Kinošita mluví o Nakamurovi). V Japonsku je také mnohem běžnější se oslovovat příjmením, a to i mezi přáteli.

Mičiko a Kinošita se vzájemně oslovují honorifikem *-san* (*Kinoshita-San*, *Michiko-San*). Honorifikum *-san* (obvykle jako [příjmení] + [-san]) je v japonštině nejběžnější příponou a používá se jak v neformální, tak formální řeči. Vyjadřuje zdvořilost a respekt mluvčího k recipientovi a mohou se jím oslovovat dospělí bez ohledu na věk či postavení.

Honorifikum *-san* se nabízí překládat jako *pan/paní* – k tomu se např. na některých místech uchyluje Jiří Hanuš v překladu *An Artist of the Floating World* nebo Zdena Pošvicová v překladu *A Pale View of Hills*. Toto řešení by bylo především vhodné v takových případech, kdy by se oslovovaly ženy v povídce příjmením, a to s ohledem na úzus češtiny a konvenci připojovat ke všem ženským příjmením příponu *-ová* (to by komplikovalo připojení honorifika *-san*). Vzhledem k tomu, jak moc je však užití *-san* univerzální, nebylo by vhodné řešení *pan/paní* užívat automaticky ani důsledně v celé povídce, poněvadž závisí na vnějším kontextu konverzace, tj. na participantech a dynamice jejich vztahu (viz komentář níže o vztahu mezi Mičiko a Kinošitou). Ishiguro prý mluví japonsky „velmi špatně“ (Hunnewell 2008) a povídka byla samozřejmě napsaná v angličtině – Ishiguro zde záměrně (stejně jako v pozdější japonské tvorbě) vytváří honorifiky iluzi, že dílo bylo *původně* napsané v japonštině, popř. že myšlenky Mičiko a dialogy proběhlé v Nagasaki jsou v japonštině a čtenář čte pouze jejich překlad. Honorifika slouží ke konstrukci Ishigurova Japonska, dotvoření japonského prostředí a také k odlišení

„anglického“ a „japonského“. S honorifiky proto není potřeba nějakým zvláštním způsobem nakládat a v překladu je ponechávám ze stejných důvodů, tj. pro zachování Ishigurovy iluze.

Honorifikum *-san* poukazuje na vztah, který není příliš zatížen hierarchií, při překladu bylo však potřeba se rozhodnout, zdali si budou postavy Mičiko a Kinošity vykat, či tykat. Při překladu jsem se řídila zdvořilostními konvencemi češtiny. Přestože tedy *-san* vyjadřuje obousměrně stejný vztah (stejnou míru zdvořilosti jak ze strany Mičiko, tak i Kinošity), Mičiko v překladu Kinošitovi vyká, protože je (a) mladší, (b) Kinošita je otec její kamarádky (c) Mičiko oslovuje Kinošitu v originálu příjmením (Kinošita naopak říká Mičiko křestním jménem). I tato nerovnováha implikuje Kinošitovo vyšší sociální postavení. Kinošita naopak Mičiko tyká, a to právě z důvodů plynoucích z (a), (b) a (c). Kinošita navíc Mičiko zná pravděpodobně už od malička – Mičiko v úvodu zmiňuje, že spolu s Jasuko vyrůstaly (SaSS: 2–3).

Dalším překladatelským problémem je pak vztah mezi Jasuko a jejím otcem. V angličtině Jasuko oslovuje Kinošitu jednoduše „Father“. V Japonsku jsou nicméně pravidla zdvořilosti výrazně přísnější a při výchově je kladen mnohem větší důraz na to, aby děti respektovaly svoje rodiče a starší členy rodiny, než v západní kultuře a je běžné, že děti oslovují své rodiče honorifiky. (Scroope: 2021) Pro vyjádření této úcty dítěte k otci Jasuko Kinošitovi v překladu vyká, jelikož je však potřeba, aby její vztah s otcem nebyl na podobně formální rovině jako ten mezi Mičiko a Kinošitou, neumocňuji formalitu překladem „Father“ jako „otec“. Odtazitost, kterou vykání způsobuje, naopak zmírňuji deminutivem „tatínek“. Deminutiva mohou mít v češtině navíc v různých kontextech různé významy, např. tatínek, maminka, babička, dědeček apod. se v češtině používají jako zdvořilá varianta pro označení rodinného příslušníka, u některých dokonce jiná zdvořilá varianta neexistuje (např. babička).

„Oh, Father, you’ve been cooking for us,“ Yasuko was saying. (SaSS: 7)

„Tatínku, vy jste nám připravil večeři,“ říkala zrovna Jasuko. (TaTZS: 6)

Druhé honorifikum, na které při čtení originálu narazíme a kterému věnuji malou poznámku, je honorifikum *-chan*, v překladu přepsáno jako *-čan*. Toto honorifikum se v japonštině používá pro vyjádření náklonnosti a něžnosti k recipientovi – většinou se tak oslovují děti, mazlíčci, ale v každodenní konverzaci také mladé dívky, blízcí přátelé nebo partneři. Konotuje familiárnost, roztomilost a nevinnost. V původním textu Jasuko oslovuje Mičiko třemi způsoby: pomocí *-san*, *-čan* a pak křestním jménem bez jakéhokoli přízviska. Jak už jsem uváděla, upuštění od honorifika značí důvěrný vztah a v jiných kontextech by bylo zcela nevhodné. Kromě pouhého přepsání podle českého úzu se pro překlad honorifika *-čan* nabízí ještě další řešení (podobně jako u *-san* český protějšek *pan/paní*), a to například překlad (1) deminutivem křestního jména, popř. (2) citově zabarveným adjektivem v pozici přívlastku závislého na křestním jménu. K řešení (1) jsem se neuchýlila ze zjevných důvodů – forma původního jména nedovoluje vytvořit česky přirozenou zdvořilostní či familiární přezdívku, která by zároveň

nevyzněla příliš blahosklonně. Řešení (2) už bylo pro naše účely vhodnější (např. *“I heard differently, Michiko-Chan.”* [SaSS: 6] : *„Doneslo se mi něco jiného, milá Mičiko.“*). Nicméně s ohledem na naši analýzu „Ishigurova Japonska“, kdy jsme vyhodnotili honorifika jako součást jeho vykonstruovaného světa, jsme nakonec zachovali i honorifikum *-chan* po vzoru originálu (*Mičiko-čan*), i za cenu toho, že si čtenář rozdíl mezi honorifikem *-san* a *-chan* nebude vědom a všimne si ho pouze na formální rovině (podobně jako recipient předlohy). Nabízí se otázka důležitosti předmluvy, doslovu či poznámek překladatele. Ty by čtení překladů vhodně rozšířily a usnadnily by recipientům porozumění textu, na druhou stranu ani Ishiguro pravděpodobně nepočítal s tím, že by recipienti originálu byli obeznámeni se specifiky japonské kultury. Znovu se tak nepřímě navracíme k Ishigurově pozici autora-překladatele: stejně jako překladatelé používají náznak (Levý 2012), Ishiguro ve svém „pseudopřeklade“ přítomnost jiného jazyka, popř. iluzi japonské předlohy, naznačuje právě honorifiky, přičemž jejich kulturní význam není pro čtenáře důležitý.

Idiolekt postav

V literární analýze jsme poukázali na prvky, díky kterým se povídka zdá „tichá“. Dále jsme si jako jednu z typických vlastností Ishigurovy tvorby určili právě úsporu slov a čistotu výrazu. Mičiko důsledně používá ve vnitřním monologu nestažené tvary a beze spěchu rozvádí své myšlenky. Zároveň si od vzpomínek dodržuje odstup, který je vyjádřen jak konkrétními prostředky (pro vyjádření různé míry jistoty a nejistoty o platnosti sdělovaného obsahu), tak i její minimální emocionální účastí. Při čtení si nelze nevšimnout také hlubokého, potlačovaného zármutku, který se nese celým příběhem. Všechny tyto silné prožitky jsou však schovány pod povrchem, tj. textem. Je proto velmi důležité používat takový jazyk, který bude dostatečně bezpříznakový a který svou formou neprozradí vnitřní stav mluvčího.

V Ishigurově rané japonské tvorbě navíc hraje velkou roli jeho představa o japonštině jako neviditelném činiteli, který ovlivňuje jazyk jeho díla. Snaha připodobnit původní dílo k překladu, pokusit se stylizovanou, formální angličtinou naznačit přítomnost jiného jazyka můžeme pozorovat např. na následujícím odstavci:

When we were children together in Nagasaki, there were many occasions when I tried to provoke her to lose her temper. But I was never to succeed. When my maliciousness became too much, Yasuko would simply walk away crying to herself. (SaSS: 2)

Když jsme spolu v Nagasaki vyrůstaly, často jsem ji popichovala a snažila se ji rozzlobit. Nikdy se mi to však nepodařilo. Pokud jsem zašla se svou zlomyslností příliš daleko, Jasuko se tiše rozplakala a jednoduše odešla. (TaTZS: 1)

Ishiguro posouvá monolog na vyšší a formálnější stylistickou úroveň, jak už je např. patrné ze struktury věty *But I was never to succeed*, tj. na formu *to be + to + [infinitiv]*. S ohledem na tento faktor a na Ishigurovu snahu vyhnout se kolokvialismům Mičiko v našem překladu nepoužívá žádný specifický idiolekt, vyjadřuje se výhradně standardní spisovnou češtinou, která je stylisticky posazena o něco výše ve vnitřním monologu než v jejích replikách v dialogu s ostatními. V jejím slovníku převládají neutrální, bezpříznaková slova.

I cannot recall if I found the words of denial. I suspect not. (SaSS: 5)

Nemohu si vybavit, zda jsem našla slova, jimiž bych ta jeho popřela. Mám dojem, že nikoli. (TaTZS: 4)

That made me a little curious, and my curiosity grew when once we had boarded the tram I noticed his efforts to conceal the hand from me. I resisted the urge to question him further, but I remembered his bandaged hand the next time I saw Yasuko. (...) Like her father, Yasuko showed embarrassment at my mentioning the subject. (SaSS: 10–11)

Jeho odpověď ve mně probudila mírnou zvědavost, která ještě vzrostla, když jsme nastoupili do tramvaje, a mně neuniklo, že se přede mnou snaží svou zraněnou ruku skrýt. Odolala jsem pokušení ho dále zpovídat, ale když jsme se s Jasuko zase sešly, jeho obvázaná ruka mi vytanula na mysli. (...) Podobně jako její otec i Jasuko se zarděla, jakmile jsem na jeho zranění přivedla řeč. (TaTZS: 8–9)

V případě dialogů, které se soustředí na každodenní rozhovory v přátelském prostředí, jsem do přímé řeči všech postav naopak pro přirozenost zakomponovala hovorové a idiomatické prvky, podobně jako tomu je v originálu.

“I bought **this** fish from Oshima when I passed by his shop this evening. He was out sunning himself and **we got chatting**.” (SaSS: 8)

„**Tuhle** rybu jsem koupil od Ošimy. Když jsem večer míjel jeho krámk, zrovna se venku slunil, **tak jsme se dali do řeči**.“ (TaTZS: 6)

Při překladu rozhovorů jsem nicméně dodržovala čistě spisovné vyjadřování (např. místo hovorovějšího „jo“, všechny postavy používají spisovné „ano“), protože jsou dialogy zároveň silně ovlivněny pravidly japonské zdvořilosti, na kterou jsme poukazovali v kapitole o honorifikách, a Ishigurovou stylizací japonské řeči v originále.

Vlastní a místní jména

Krátce se zastavíme u vlastních jmen a názvů míst, které se v povídce objevují. Při překladu jsem dodržovala pravidla pro transkripci japonských jmen z příručky pro studenty sinologie *Úvod do sinologie a Úvod do metodiky oboru* z roku 2015, vypracované Ústavem Dálného východu FF UK. V originálu se nepracuje se znaky, bylo potřeba pouze transkribovat z angličtiny podle pravidel českého úzu.

U některých vlastních jmen nenastávaly žádné větší problémy: v překladu je *Kinoshita-San* transkribován jako Kinošita-san (japonská honorifika se podle úzu píše v češtině s malým písmenem), *Nakamura* pak beze změny jako Nakamura. Podle platných norem je pak u jmen, u nichž se vyskytuje honorifikum, skloňováno samotné honorifikum a jméno se ponechává v 1. pádě.

Další jména vyžadují o něco větší pozornost – u anglicky psané literatury často dochází k rozkolísanosti normy zápisu, kdykoli je potřeba vyjádřit u japonských jmen délku (téměř výhradně u slabik se samohláskami „u“ nebo „o“), angličtina bývá navíc k takto vzniklým chybám tolerantnější (FF UK 2015: 28). Dílo však bylo původně napsáno v angličtině, a ačkoli Ishiguro pracuje s japonskými jmény, nikde délku samohlásek nerozlišuje (v angličtině je na rozdíl od češtiny délka rozlišovaná vodorovnou čarou nad samohláskou, např. dlouhá hláska [o] by byla graficky vyjádřena jako ō). Jelikož jsme nepracovali přímo s japonskými znaky, bylo pro český zápis vhodné najít původní japonská jména, která by těm v povídce odpovídala, a podle japonštiny jsme pak transkribovali jména následovně: *Michiko* jako Mičiko, *Yasuko* jako Jasuko a jméno Jasučina zesnulého bratra *Jiro* jako Džiró.

V povídce jsou jmenována specificky pouze tři místa – *Nagasaki*, *Nakagawa district of Nagasaki* a *Shingokko gardens*. Město Nagasaki bylo přepsáno beze změny, větší pozornost si spíše zasloužilo místní označení *Nakagawa district* a za účelem překladu jsme zjišťovali, k jakému útvaru Ishiguro přesně odkazuje.

Města v Japonsku ležící na řece jsou často rozdělována na části podle polohy vůči vodnímu toku. *Nakagawa* v japonštině doslova znamená „střední tok řeky“ a konzultace s rodilým mluvčím potvrdila, že se podobným způsobem běžně označují jednotlivé části různých měst. Bylo však příhodné si na mapě potvrdit, jak velký úsek *Nakagawa district* pojmenovává. Bylo by v pořádku např. jednoduše upřednostnit překlad generalizací, *městská část*, která by ponechala prostor pro širší interpretaci. Podle mapy Nakagawa patří mezi „come“ (tj. Nakagawa-čome), městský úsek, který by velikostně a podle konvencí psaní japonských a českých adres (Shapiro 2023) odpovídal české konkrétnější *čtvrť*. Stejně řešení pak zvolila i překladatelka Zdena Pošvicová – z *Nakagawa district* totiž pochází i hlavní hrdinka románu *A Pale View of Hills*, Ecuko.

Skutečné *Shingokko gardens* se nám bohužel nepodařilo dohledat. Nicméně jméno zahrad se velmi podobá japonskému termínu, který se v anglické transkripci přepisuje jako *shingakkō*. Označuje školu studia teologie. Je možné, že se Jasuko a Mičiko procházejí právě v zahradách „shingakkō“, nacházejících se nedaleko Ishigurova místa narození a kde se nachází i socha Panny Marie – symbol obětí atomové bomby (Matsuda 2021). Jedná se o jednu z možných interpretací a samozřejmě by nebylo namístě název přepisovat – nicméně je vhodné si tento možný výklad uvědomit a místní název v překladu neopomenout, nebo ho generalizací dokonce nevynechat a přeložit ho z originálu jako pouhé „zahrady“. Zároveň je potřeba mít na paměti, že se jedná o další z prvků, kterými Ishiguro popisuje své Japonsko. Název zahrad jsme proto pouze přepsali podle platných norem jako *zahrady Šingokkó*.

Nespolehlivý vypravěč: Mičiko

V předchozích kapitolách jsme Mičiko definovali jako nespolehlivého vypravěče. Nastínili jsme, jakým způsobem hledá útočiště mezi slovy – čtenář je nicméně upozorněn na možnou neúplnost, popř. nevěrohodnost příběhu opakujícími se prostředky (epistémické predikátory, částice, modální slovesa). Tyto ukazatele se při překladu nesmí zanedbat, poněvadž se jedná o důležité aspekty celého narativu:

She **seemed** uninterested, **perhaps** a little embarrassed. (SaSS: 1)

Of course these things are in the past now and **there must be much I have forgotten**.

(SaSS: 3)

I **cannot recall if** I found the words of denial. I **suspect not**. (SaSS: 5)

Apparently no one had been hurt. (SaSS: 6)

I **must have** made **some** more bewildered remarks. (SaSS: 11)

Mičiko v příběhu často mlčí a nenachází vhodná slova ani v dialogu s ostatními postavami. Zčásti se vyhýbá zodpovědnosti za svoje reakce (na posunutí svatby, na Kinošitovy poznámky ohledně citů k Nakamurovi, její neurčitý až neexistující postoj k bombě a smrti blízkých) a podobné stanovisko zaujímá, když mluví o „zodpovědnosti“ s ohledem na válku a atomovou bombu – explicitně říká, že je zbytečné někoho obviňovat, a snaží se v souvislosti s bombardováním Nagasaki používat neosobní konstrukce:

(...) a place where a bomb once **dropped**. (SaSS: 2)

The next day the bomb **fell**. (SaSS: 13)

(...) perhaps two weeks before the bomb **fell** on Nagasaki. (SaSS: 13)

Podobně Ishiguro zachází s tématem shození bomby na Nagasaki i v románu *A Pale View of Hills*, kde bomba také hraje roli jednoho „z prázdných míst“ v narativu (ačkoli není tak zásadní jako v povídce). Ecuco se o bombě zmiňuje pouze výjimečně, a pokud tak učiní, vždy je to pomocí neosobní konstrukce s podmětem *the bomb*.

(...) a massive white statue in memory of those **killed by the atomic bomb**. (...) With his right hand, he pointed to the sky from where **the bomb had fallen** (...) I was ever able to associate with what had occurred that day **the bomb had fallen**, and those terrible days which followed. (Ishiguro 2005: 107)

Ishiguro se k tomuto neutrálnímu stanovisku, které Japonci zaujímají vůči svržení atomové bomby, vyjadřuje i v rozhovoru s Davidem Sextonem. V interview vzpomíná na matku, protože právě ona ho vyprávěním o Nagasaki inspirovala. Pozastavuje se nad tím, že nikdy o svržení bomby nemluvila nevraživě. Zdá se mu, že Japonci obecně shození bomby neodsuzují, a ačkoli zaníceně debatují o míru a jaderné problematice, nestaví se k bombardování Nagasaki nenávistně, což hodnotí jako podivné. Vzpomíná, že jeho rodiče a ani lidé v Nagasaki, kde strávil část dětství, nehovořili o dopadu bomby jako o velké události a že její shození vnímali téměř jako přírodní katastrofu. (Wong a Shaffer 2008: 29) Tuto nepřímou neutralitu je tím pádem důležité zachovat – v překladu používáme po vzoru originálu neosobní konstrukce s podmětem *bomba* také.

Literární rozbor: *Waiting for J*

Povídka *Waiting for J* se odklání od japonských témat Ishigurových raných děl a do jisté míry předznamenává jeho pozdější experimentální, avantgardní tvorbu. V den svých čtyřicátých narozenin čeká nejmenovaný vypravěč, až k němu domů dorazí jeho o čtyři roky starší přítel z dětství, kterého nenazve v povídce jinak než „J“. Během čekání se probírá vzpomínkami na J a na pakt, který spolu kdysi uzavřeli: že jakmile oba dosáhnou čtyřiceti let, navzájem se zabijí.

Povídka alternuje mezi dvěma vyprávěcími liniemi – mezi vzpomínkami vypravěče a současností, tedy dnem jeho čtyřicátých narozenin. Celý narativ je fragmentární, poskládaný ze vzpomínek a asociací, jak vypravěči přichází na mysl, v proudu vědomí. Tato „roztržitost“ má především umocnit vypravěčovy pocity neklidu a roztržitosti, ačkoli se při reflexi sám snaží o chladný a analytický tón – na ten se blíže podíváme v následujících kapitolách.

Nespolehlivý vypravěč: Nepojmenovaný

Identita vypravěče je prvním velkým otazníkem. Stejně jako jeho přítel, který je tajemně označován pouze písmenem „J“, ani vypravěč se jménem nepředstavuje. Rozhodnutí nepojmenovat hlavní postavy samozřejmě posiluje neukotvenost celé povídky, její neurčitost a snový charakter. Děj začíná *in medias res* a čtenář musí vynaložit nemalé úsilí, aby se v příběhu zorientoval.

Přestože neznáme vypravěčovo jméno, sám se na první pohled nezdráhá o své myšlenky podělit. V úvodu čtenáři explicitně říká, že v čase vyprávění slaví čtyřicáté narozeniny, věnuje se ve volném čase řezbě a sochařství, bydlí sám v hezky vybaveném bytě, působí na univerzitě, mezi studenty je oblíbený a jeho akademická práce je odborníky oceňována. V narativu se však s ohledem na jeho chování a vzpomínky odhalují i další informace – vypravěč úzkostlivě dodržuje umístění předmětů v bytě, nemá žádné blízké přátele, tajně sleduje svou sousedku a vykazuje psychotické tendence. Jedná se o ty stránky osobnosti, které nejsou tak „okázalé“ jako ty, které vystavuje na odiv, a jsou naopak schované mezi řádky. Znovu se totiž potýkáme se silně subjektivizovaným příběhem, pro který jsou podobně jako u Mičiko charakteristické prostředky k vyjádření úrovně spolehlivosti vypravěče a jeho zdánlivé nejistoty:

Quite probably she is a prostitute. (WfJ: 1)

I am not sure now (...). (WfJ: 3)

(...) **I do not remember exactly**. (WfJ: 4)

Dalším zajímavým rysem vyprávění jsou popisné pasáže, kdy vypravěč do detailu popisuje svoje úkony a zvyky – i ty přispívají k výstavbě celé jeho osobnosti, protože se jimi snaží ukázat důvtip, organizovanost a zároveň schopnosti chladně a logicky uvažovat. Vybírá si pro jejich demonstraci však takové okamžiky, které spíše vypovídají o jeho vratké mentální stabilitě a převládající paranoie než o jeho osobnosti vědce. Jako příklad uvádíme úryvek, v němž vypravěč plánuje, jak naváže kontakt se svou sousedkou:

As a matter of fact, I have been contemplating for several months a little scheme. I will enter her room on the pretext that I wish to borrow her telephone since mine has gone out of order. I could then make a note of her telephone number. This would enable me to compare it with the numerous numbers I have seen advertised on postcards under comically lewd headings in nearby newsagent windows. Of course my not finding her number would in no way sink my suspicions. However it is something to be going on and the prospect of further evidence stimulates me. (WfJ: 4)

Už několik měsíců spřádám takový drobný plán. Vstoupím do jejího pokoje pod záminkou, že se mi porouchal telefon, a zeptám se jí, zda bych nemohl použít její. Poté bych si mohl poznamenat její telefonní číslo. Nato by se mi naskytla příležitost porovnat telefonní číslo s nespočtem dalších čísel, která vidím ve výloze v nedaleké trafice na inzerátech hned pod směšně obscénními nápisy. Pokud bych mezi nimi její číslo nenalezl, mé domněnky by se tím samozřejmě nikterak nevyvrátily. Pokládal bych to nicméně za určitý krok kupředu ve vyšetřování a představa, že by se mi podařilo získat další důkaz, mě povzbuzuje. (ČNJ: 3)

Právě všechny informace, kterými se čtenáři prezentuje, postrádají postupem děje na důvěryhodnosti – na povrch vyplouvá vypravěčův „druhý“ příběh, který nabývá ostřejších obrysů díky další postavě – J.

Nejdůležitějším tématem je právě vztah mezi vypravěčem a jeho přítelem z dětství. Postavu J je možné považovat za skutečnou osobu ve vypravěčově životě, nebo ji naopak interpretovat jako pouhý výplod fantazie, popř. jako důsledek mentální poruchy. Jak však děj plyne, podobnosti (a paradoxně i odlišnosti) se mezi těmito dvěma postavami jen znásobují. To samozřejmě vede k interpretaci, že vypravěč a J jsou zrcadlovým odrazem toho druhého, nebo dokonce touž osobou.

V kontextu Ishigurova nespolehlivého vypravěče by taková interpretace nebyla překvapivá – podobně jako Mičiko a Ecuko i tento vypravěč, neschopný zpracovat vlastní trauma a myšlenky, vytváří nástroj, který mu pomůže vyrovnat se s problémy – postavu, za níž se skryje a na kterou podvědomě promítne svoje negativní emoce.

Zkoumáme-li tedy vztah mezi vypravěčem a jeho přítelem, čtenář si nemůže nevšimnout paralel, podobností a zrcadlově protikladných prvků:

Several times in the last few hours I have stopped typing on hearing footsteps ascending the staircase. (WfJ: 1)

Za posledních pár hodin jsem už několikrát přestal psát a poslouchal kroky mířící po schodech nahoru. (ČnJ: 1)

I nodded towards the door. "Perhaps that's why you don't sleep so well," I said. "All these footsteps going back and forth out there." (WfJ: 8).

Kývnul jsem směrem ke dveřím. „Možná kvůli tomu nemůžeš spát,“ prohlásil jsem. „Kvůli všem těm krokům venku na chodbě, co pořád chodí sem a tam.“ (ČnJ: 5)

Last week, for instance, two of my students dropped in to borrow a chess set and stayed for over half an hour. (WfJ: 2)

Například zrovna minulý týden se tady zastavili dva mí studenti, aby si půjčili sadu šachů, a zdrželi se víc jak půlhodinu. (ČnJ: 1)

"Those friends of yours just now. You know them from work?"

"Hardly friends, old fellow. Just acquaintances." (WfJ: 8)

„Ti přátelé, které jsi tu teď měl. Znáš je z práce?“

„Sotva přátelé, starý brachu. Jen známí.“ (ČnJ: 6)

I have studied extensively and it is acknowledged that I am as well acquainted with my particular field as anyone in the country. (WfJ: 1)

Za života jsem věnoval velkou pozornost studiu a mnozí uznávají, že se ve svém oboru vyznám jako kterýkoli jiný odborník v zemi. (ČnJ: 1)

"After all, old fellow, our fields are hardly unrelated (...)."

"What do you mean our fields are hardly unrelated? I'm a scholar. You supervise a warehouse." (WfJ: 8)

„Naše pole zájmu spolu přece úzce souvisí, kamaráde (...).“

„Co tím myslíš, že spolu naše pole zájmu úzce souvisí? Já jsem akademik. Ty jsi vedoucí skladu.“
(ČnJ: 6)

Kromě výše zmíněných příkladů najdeme v povídce další: oba se ve volném čase věnují řezbářství, oba mají sousedky, za kterými chodí v noci návštěvy, jednomu z nich hrozí poranění ruky a druhý si již ruku zranil, pak tu dále hraje roli podoba jejich bytů (jeden vybavený skvělým nábytkem, druhý omšelý a téměř prázdný) – všechny tyto indicie nám víceméně napovídají, že je potřeba věnovat vztahu mezi J a vypravěčem zvýšenou pozornost. Lze ho připodobnit ke vztahu „dvojníků“ s gotickými podtóny (Shaffer 2009: 13). Vypravěč zde zastupuje svou vybájenou, „ideální“ verzi, tj. dobře situovaného a úspěšného akademika, který touží zavraždit své druhé já – chudého, izolovaného, životem zmoženého vedoucího skladu. J vypravěče okamžitě poznává, přestože se za posledních dvacet let ani jednou neviděli. Shaffer (ibid.) také upozorňuje na další ukazatele tohoto dvojnictví:

“You come to haunt me, old fellow. Like a conscience.” (WfJ: 7)

„Pronásleduješ mě, kamaráde. Jako svědomí.“ (ČnJ: 5)

The light from the kitchen lit up one side of [J's] face (...) the other half of the face was in shadow (...). (WfJ: 9)

Světlo z kuchyně mu osvětlovalo jednu stranu obličeje (...). Druhá část tváře byla ponořená do tmy (...). (ČnJ: 7)

V takovém případě by proto bylo možné tyto dvě postavy vnímat jako dvě části jedné osobnosti, které spolu zápasí o přežití – jedna nemůže svobodně existovat, dokud ta druhá zůstává „naživu“. V tomto duchu bychom sledovali u Ishigura jakýsi nepřímý odkaz na typ dvojnictví, který najdeme např. v románu R. L. Stevensona *Podivuhodný případ doktora Jekylla a pana Hyda*.

Podíváme-li se na vypravěče povídky *Waiting for J* a porovnáme ho s Mičiko ze *Strange*, v mnohém se na první pohled odlišují. V jádru se oba nicméně uchylují k sebeklamu, aby se uchránili přes skutečným světem. Mičiko využívá Jasuko, protože se nedokáže zcela vyrovnat se zármutkem a vinou, které ji tíží – vzpomínání je pro ni jistým prostředkem, pomocí kterého dokáže čelit minulosti a vyrovnat se s ní. Postava J zase vypravěči slouží k tomu, aby se vyrovnal se ztracenými sny – násilím se pokouší „neúspěšnou“ část života odstranit.

K překladu povídky *Waiting for J*

Název

Název povídky odkazuje na podobný příběh, v němž hlavní hrdinové čekají na někoho, kdo nepřichází – na divadelní hru Samuela Becketta *Waiting for Godot* (česky *Čekání na Godota*). Kromě klíčového prvku obou příběhů (tedy procesu *čekání na entitu, která možná přijde*) sdílí Ishigurova povídka s Beckettovým dílem mnohé rysy – ať už hovoříme o povaze a nesmyslnosti samotné dohody, marnosti snahy nebo existenciálních otázkách, které si obě díla kladou. Jak je však už příznačné pro Ishigurovo psaní, tyto otázky „universální“ stojí spíše na okraji ve prospěch studie lidské povahy. Podobně jako u Beckettovy hry povídka končí přesně tam, kde začala – čekáním na J, aniž by se příběh jakkoli rozuzlil či posunul.

Okrajově pak povídka odkazuje názvem ještě k dalšímu autorovi, který je známý pro svoje enigmatické pojmenovávání postav písmeny, Franzi Kafkovi. Např. v díle *Zámek* (1926) se setkáváme s postavou označovanou pouze jako „K.“ a podobnou záhadu představuje jak J, tak i náš vypravěč.

Díky aluzi byl však formální překlad názvu této povídky bezproblémový. Pro její zachování stačilo název přeložit s ohledem na český překlad Beckettovy divadelní hry – tj. *Čekání na Godota* (*Waiting for Godot*) jako *Čekání na J* (*Waiting for J*).

J

Krátkou poznámku věnujeme středobodu celé povídky, vypravěčovu příteli a autorovu rozhodnutí označit ho pouze „J“.

Jak jsme naznačili, odkazy na již existující díla (Becketta a Kafky) Ishiguro předznamenává atmosféru celé povídky – snovost, absurdnost, psychologický horor, tajuplnost. Už záhadné označení „J“ dodává příběhu určitý zpovědní charakter, anonymitu oběma svým aktérům. S ohledem na to, jaký přístup Ishiguro zastává vůči důležitým prvkům díla postaveným na lingvistických prostředcích, význam zkratky by se mohl zdát zanedbatelný. Nicméně povídka byla napsána předtím, než si Ishiguro získal mezinárodní ohlas, proto stojí za úvahu podívat se na označení „J“ blíže. Pokusíme-li se tedy jméno přece jen rozklíčovat, nabízí se nám různé interpretace podle toho, jak na označení budeme nahlížet.

Fonologická platnost písmene J je v angličtině přepisována jako *jay*, vyslovováno jako /'dʒaɪ/. Shodou okolností se zvuková podoba písmene shoduje se zvukovou formou i anglického jména *Jay*, popř. s anglickým označením pro sojku, *jay*. Povídka by tak například ve formě audioknihy mohla ztratit jeden z aspektů tajuplnosti, protože by J „byl pojmenován“. Další možností je pak symbolická povaha tohoto

označení. Vypravěč se dopustil vraždy, nicméně se ospravedlňuje dohodou, kterou uzavřel s J. Pochyby o správnosti činů ho však dohání a jeho přesvědčení, že J přijde a splní svou část dohody, ho činí paranoidním. Nahlížíme-li proto na konflikt J a vypravěče jako na skutečnou vraždu, „J“ kromě přítele slouží i k identifikaci potlačované viny – tedy vypravěčova přítele a vypravěčovy snahy uniknout spravedlnosti, tj. *justice*.

Tyto interpretace se samozřejmě vzájemně nevylučují, nicméně v případě, že bychom připustili důležitost označení – zásah do originálu (např. změnou písmena) by samozřejmě mohl vést k nežádoucímu zúžení, popř. naopak k zvětšení množiny interpretací. Nicméně ani jedno ze zmiňovaných čtení nemá v příběhu dostatečnou oporu, abychom je interpretačně v překladu zohlednili, bylo naopak důležitější zachovat nejednoznačnost povídky a hlavně záhadu, která se za J skrývá – v překladu je tedy označení vypravěčova přítele ponecháno beze změny. (Výhodou pro překlad navíc je, že české slovo „justice“ nese význam „vykonávání soudní spravedlnosti“, popř. označuje orgány soudní moci, a z velké části tak spravedlnost substituuje.) Zároveň jsme zachovali i formální stránku označení, tj. bez tečky – tečka by totiž naznačila, že se jedná o iniciálu a že se za „J“ skrývá nějaké určité jméno.

Hlas vypravěče

S ohledem na literární analýzu, kterou jsme provedli v předcházející kapitole, bylo potřeba si při překladu všimnout, jak a jakými konkrétními prostředky si vypravěč buduje před čtenářem (a před sebou samým) image a na jakých místech prosvítá jeho „druhé“ já. Idiolekt mluvčích je samozřejmě formován a ovlivňován různými vlivy, a to jak vnitřními, tak vnějšími faktory a vyvíjí se v průběhu celého jejich života. Podoba idiolektu dokáže mnohé odhalit – jedincovo vzdělání, příslušnost k sociální skupině, věk, náladu, ale také si můžeme všimnout např. vyšší frekvence užívání určitých jazykových prostředků, které dělají jeho projev charakteristickým (Catford 1965: 86).

Jak už jsme zmínili v předchozích kapitolách zabývajících se literární analýzou, vypravěčova tvrzení jsou často v rozporu s informacemi, které vyplývají ze samotného textu. Vypravěč vnímá sám sebe jako úspěšného, zcestovalého a populárního akademika. Jeho projev se vyznačuje vycizelovaným jazykem, setkáváme se složitějšími slovními konstrukcemi a stylově vyššími prostředky, ve vnitřním monologu pak důsledně užívá nestažené tvary – právě formálním jazykem vypravěč komunikuje se svým čtenářem a přesvědčuje jeho i sám sebe o svém statutu. Pomocí náležitého vyjadřování se prezentuje jako člověk vysokého vzdělání. Pro překlad bylo tím pádem důležité vystihnout především tón a styl, ke kterému se vypravěč uchyluje. Upřednostnila jsem proto naprosto spisovný jazyk, a pokud to bylo možné např.

vzletnější fráze a knižní prostředky, ale v takové míře, aby se text zase nestal nepřirozeným nebo archaickým.

My fortieth birthday **commenced** just over three hours ago. (WfJ: 1)

Přibližně před třemi hodinami **započaly** moje čtyřicáté narozeniny. (ČnJ: 1)

For some minutes I **contemplated** these **implements, intrigued** by the problem of how precisely to use them. (WfJ, 1)

Několik minut jsem to **náčiní posuzoval** a **se zaujetím** přemýšlel, jak ho mám nejlépe použít. (ČnJ: 1)

As a matter of fact, I **have been contemplating for several months a little scheme**. (...) Of course **my not finding** her number **would in no way sink my suspicions**. However it is something to be going on and **the prospect of further evidence** stimulates me. (WfJ, 4)

Už několik měsíců **spřádám** takový drobný plán. (...) Pokud bych mezi nimi její číslo **nenalezl, mé domněnky** by se tím samozřejmě **nikterak** nevyvrátily. Pokládal bych to nicméně za určitý **krok kupředu** ve vyšetřování a **představa, že by se mi podařilo získat další důkaz, mě povzbuzuje**. (ČnJ: 3)

But now I find myself casting sudden glances over my shoulder. I feel an odd mixture of relief and disappointment each time I find J is not standing there behind me. He will come, of that I am certain. The futility of that triumph four years ago seems embarrassingly obvious to me now. (WfJ: 10)

Nyní se ale bezděky ohlížím přes rameno. **Pociťuji** zvláštní směs úlevy a zklamání pokaždé, když ho za sebou nevidím. Přijde, o tom není sporu. Je mi skoro hanba, že si teprve teď **uvědomuji**, jak bylo moje vítězství před těmi čtyřmi lety marné. (ČnJ: 7)

Jiný případ nastává v dialogu. Bylo potřeba vyhodnotit, na jakých místech se vypravěč stylizuje, a zdali této stylizaci podléhá i samotný J. V rozhovoru, který spolu vedou v dětství, však J mluví neformálním jazykem, který odráží přátelské prostředí a vztah s vypravěčem. Zároveň se jedná o vypravěčovu i Ishigurovu taktiku – čtenář se zpočátku domnívá, že se potýká s autentickým vyprávěním o dětství, proto je důležitá iluze přirozeného dialogu. Používání stažených tvarů a elips naznačuje přirozenou

hovorovost a zároveň se jedná o dialog mezi mladistvými, proto v překladu vypravěč odpovídá hovorovějším slovem „jo“ namísto „ano“, které se nabízí – dialog odráží jejich věk, přátelský vztah a vystupuje proti stylisticky vyššímu monologu vypravěče ze současnosti. Stejně jako v předchozí povídce jsem se tedy rozhodla uvolnit repliky zakomponováním hovorových prvků, zde jsem však posunula styl níže přidáním obecně českých (diftongizace ý > ej, změnou kvantity samohlásek apod.), a to následovně:

“**Don’t know** about you,” he was saying, “but I don’t ever want to get old. Not worth it.”

(...) “**Don’t ever want** to get as old as my dad,” J went on. “**Think I’ll die first.**”

“**Yes,**” I said hastily, “I quite agree.” (WfJ: 5)

„**Nevim** jak ty,“ říkal zrovna, „ale nechci nikdy zestárnout. Nestojí to za to.“

(...) „Nikdy nechci **bejt** tak **starej** jak táta,“ pokračoval J. „**Bych** radši dřív **umřel.**“

„**Jo,**“ vyhrknul jsem. „Úplně s tebou souhlasím.“ (ČnJ: 4)

Podobně přátelská je i konverzace, kterou spolu vedou v dospělosti. Oba tyto rozhovory dělí ale téměř dvacet let – oba hrdinové samozřejmě zestárlí, a v jednu chvíli dokonce dávají najevo, že si uvědomují, kolik času ve skutečnosti uběhlo. Vypravěč klade důraz na to, jakým způsobem se J změnil fyzicky, J zase přiznává dětinskost svých dřívějších snů (WfJ: 7). Tento dialog je tedy stejně jako v originálu stále neformální, hovorovost nicméně s ohledem na zmíněné zmírňuji (nezahrnuji např. obecně české prvky) – např. v ukázce níže neformální tón vyjadřuji především užitím ukazovacích zájmen, hovorovějších koncovek u sloves (-u), příponou -s místo příslušného tvaru *být* a vztažnou větu uvozenou zájmenem *co*.

“Do you remember **the** pact we made once?”

“**What’s that you say?**” came his voice.

“We made a pact, you and I. By the river once. I was fishing and you were sitting behind me.”

“Oh yes? When was **this**, old fellow? Do you take sugar?”

“No, thank you,” I said, getting to my feet. (WfJ: 8)

„Pamatuješ si na **tu** dohodu, **co jsme spolu kdysi uzavřeli?**“

„**Cos říkal?**“ ozval se jeho hlas.

„Uzavřeli jsme spolu dohodu, ty a já. Kdysi u řeky. Rybařil jsem a **tys** seděl hned za mnou.“

„Opravdu? Kdy že **tohle** bylo, kamaráde? Sladíš?“

„Ne, **děkuju**,“ odpověděl jsem a postavil se na nohy. (ČnJ: 6)

Dále bylo potřeba přeložit oslovení, která J pro vypravěče používá – tato oslovení znázorňují přátelskou atmosféru, důvěrnost a tvoří zároveň kontrast k napětí situace, v níž se obě postavy nachází. J opakovaně oslovuje vypravěče přátelskými pojmenováními typu „old chap“ nebo „old fellow“. Jedná se o lexikální prostředky, díky kterým Ishiguro ještě umocňuje napjatou scénu mezi dvěma odcizenými přáteli, nad kterými visí stín jejich staré dohody předznamenávající blížící se tragédii.

“What is this, **old chap?**“ (...) “You come to haunt me, **old fellow.**” (WfJ: 7)

„Copak to je, **starý brachu?**“ (...) „Pronásleduješ mě, **kamaráde.**“ (ČnJ: 5)

Další problémy

Jeden z konkrétních problémů, které bylo při překladu nutné vyřešit, byla pasáž, kdy vypravěč daruje svému příteli turecký nůž. J je zaskočen a zpočátku neví, co přesně mu vypravěč daroval:

“What is this, old chap? **A banana knife?**”

“No. It’s from Turkey. It’s modelled on the design the Turks used in the sixteenth century. I particularly liked the handle.” (WfJ: 7)

V angličtině má „banana knife“ denotační význam nože se specifickým tvarem čepele, který se podobá banánu. Je to právě kvůli tvaru čepele, podle níž J usuzuje, že se jedná o obyčejný nůž, a celá situace je jeho nevinným tipem nejdřív zlehčena – „banana knife“ je poměrně malý nůž, který se používá např. na řezání lina, koberců apod. Tato představa je však následně potlačena vypravěčem. Ten totiž nůž popisuje jako tureckou starožitnost a jako nůž, který je „almost two feet in length“ (WfJ: 7), tedy téměř šedesát centimetrů dlouhý. Vážnost a napětí scény navíc stoupá, protože se mezi dvěma hlavními postavami objevila zbraň.

V češtině samozřejmě neexistují žádné „banánové nože“, proto jsem se rozhodla přeložit název nože perifrází a přiblížit čtenáři, jak nůž vypadá. Pokus J uvolnit napětí scény jsme doplnili adjektivem „divný“, abychom naznačili nezvyklou podobu nože a zároveň nepřímou ukázali, že J ještě nepocituje žádné nebezpečí, když se bezstarostně vyptává na svůj dárek.

„Copak to je, starý brachu? **Nůž? Proč má tak divně zakřivenou čepel?**“

„Je z Turecka. Vyrobili ho podle těch, které používali Turkové v šestnáctém století. Obzvlášť se mi líbí jeho rukojeť.“ (ČnJ: 5)

Dalším důležitým rysem povídky je její důraz na paralely. Již v literární analýze jsme poukázali na to, že životy J a vypravěče spolu značně souvisí. V překladu je proto nutné tento paralelismus zachovat – dvěma nejdůležitějšími pasážemi, kdy k tomuto zrcadlení dochází, jsou pasáže, v nichž J usmrcuje králíka a kdy vypravěč zabíjí svého přítele. Scéna s králíkem předznamenává osud J – J poznamenává, že je potřeba králíka usmrtit, „to put it out of its misery“ (WfJ: 4). Vypravěč pak používá stejnou záminku a vraždou dělá svému příteli „službu“, aby nezestárl. Obě scény však zároveň nějakým způsobem odkazují na činnost řezbářství a sochařství – v prvním případě J používá kámen, aby králíka zabil, ve druhém případě vypravěč zabíjí přítele nožem:

Then before I had realized, J had returned and was crouched on his haunches **hammering** away at the creature with a heavy stone. It seemed to me he went on for ever, **hammering and hammering** quite passionlessly, as if **crafting something out of stone**. (WfJ: 4)

Než jsem se nadál, byl J zpátky a ve dřepu začal do toho zvířete mlátit těžkým kamenem. Zdálo se mi, že do něj **mlátí** celou věčnost, **mlátil a mlátil**, zcela nevzrušeně, jako by se jen pokoušel **vytesat** něco z kamene. (ČnJ: 3)

Eventually I started to **cut**. J did not utter a sound while **I completed the cutting**. (WfJ: 9)

Nakonec jsem se pustil do **řezání**. Po celou tu dobu, **kdy jsem pracoval**, ze sebe J nevydal ani hlásku. (ČnJ: 7)

Ishiguro v těchto pasážích na uměleckou činnost přímo odkazuje, a to především volbou sloves *hammer away*, *hammer*, *craft* a *cut*. Sloveso *cut* se běžně používá ve vztahu práce se dřevem, mramorem apod., nicméně čeština disponuje sémanticky bohatšími slovesy, a je tak oproti angličtině často specifitější. V této souvislosti by se pro překlad *cut* nabízela mnohá slovesa, např. sloveso *tesat*, v případě práce se dřevem také *vyřezat* apod. Vražda se zničehonic stává prací, uměleckým procesem – v překladu je tento paralelismus umělecké řezby a řezby jako vraždy žádoucí zachovat.

Literární rozbor: *Getting Poisoned*

Poslední povídka, kterou jsem překládala a které se v této diplomové práci budu věnovat, se jmenuje *Getting Poisoned*. Ishiguro ji kriticky označil za mladický experiment, soustředící se na „populární témata“ jako „sex dospívajících a násilí“, a s podobnými výhradami se k ní staví i další (Ishiguro cit. podle Shaffer 2009: 11; Shaffer 2009: 11).

Ve formě deníkových zápisů se v průběhu několika týdnů postupně seznamujeme s životem nejmenovaného chlapce. V prvních zápisech chlapec vypráví o své matce, která žije v nezdravém vztahu s násilnickým mužem, pokračuje zmínkami o šikaně ve škole, o starostech ohledně pohlavních nemocí a o své kočce Naomi, která si ho nevšímá. Postupem času začne chlapec kočku týrat pod zástěrkou, že si spolu hrají, až ji jednoho dne zabije. Do domácnosti se poté přestěhuje matčin přítel John s dcerou Carol. Mezi Carol a vypravěčem klíčí sexuální napětí, které ke konci povídky vrcholí sexuálním stykem a Carolinou smrtí.

Vypravěč: Nepojmenovaný mladistvý

Ani v této povídce se Ishiguro neobtěžuje přiřadit hlavnímu hrdinovi jméno. Pisatelem deníku je pravděpodobně dospívající chlapec v rané pubertě (o šestnáctileté Carol vypravěč podotýká, že je na něho trochu stará [GP: 5]), žijící v domácnosti bez otce.

Tematicky se Ishiguro v povídce odvrací od japonských témat, ale stejně jako v *A Pale View of Hills* v povídce zkoumá pomocí motivu kočky psychologické trauma a špatný vztah mezi matkou a dítětem; téma jedu pak figuruje i v jeho další povídce *A Family Supper*. Stejně jako ve všech jeho dílech i tady se čtenář potýká s nespolehlivým vypravěčem, který odkrývá skrze dynamiku s ostatními postavami vlastní trauma. (Shaffer 2009: 15)

Ishiguro v povídce tematizuje špatné vztahy mezi muži a ženami, které jsou tragickým výsledkem výchovy a společnosti. V povídce se jednotlivé vztahy odráží jeden ve druhém, postavy jsou si vzájemně zrcadlovými protějšky, protože se paradoxně dostávají do stejných či obdobných pozic.

Matka hlavního hrdiny je ve vztahu s mužem jménem John, který se k ní chová agresivně a verbálně i fyzicky ji týrá – ačkoli se spolu hádají a matka je Johnem často ponižována, stále se k němu opakovaně vrací a dožaduje se jeho pozornosti. Tento vztah se odráží v jednom z ústředních vztahů v povídce, a to ve vztahu mezi chlapcem a jeho kočkou Naomi. Stejně jako chlapcova matka tak i Naomi se vrací ke svému mučiteli, protože potřebuje nakrmit. Chlapcova matka je už starší a bojí se, že už nemá co nabídnout (to je vidět např. ve stylu, jakým se obléká, a na jejím chování, když ji John neoblečenou

nepustí do ložnice). Naomi spatřuje ve vypravěči svou jedinou šanci, jak přežít, a matka vidí poslední možnost mít romantický vztah právě v Johnovi. Její zájem o Johna nevyhnutelně vede k nezájmu o syna – vypravěč píše, že je poslední dobou doma stále sám a že se o něj matka vůbec nezajímá (GP: 2). Společnost mu dělá už jen kočka Naomi, pro kterou se stal „zachránce“, protože ji kdysi našel a rozhodl se vzít si ji domů. Zpočátku se o ni stará hezky, hraje si s ní a krmí ji, ale po čase na ni aplikuje stejnou metodu výchovy jako jeho matka – přestává ji krmit a nevšímá si jí (GP: 2). Jeho agresivní chování vůči kočce eskaluje a chlapec vymyslí hru, v níž Naomi přiváže na provázek, a kdykoli se kočka přiblíží k misce, zatáhne za něj a jídlo Naomi tímto způsobem upře (GP: 3). Stejně jako Naomi i chlapcova matka je na pomyslném provázku, za který tahá John.

Johnův a matčin vztah je pro chlapce hlavním a možná jediným příkladem dynamiky mezi mužem a ženou. Chlapec nenachází útočiště v žádné oblasti života – matka je většinu času pryč, v domě je čím dál větší nepořádek, ve škole ho šikanují, a proto zvažuje, že do ní přestane chodit, a jeho jediný kamarád Eddie ho, stejně jako matka, zanedbává, protože si našel přítelkyni. Mimo Naomi se proto obrací k dalšímu zdroji zábavy a útěchy – k zamčenému kumbálu v domě.

Jedná se o místnost, sloužící jako skladiště, kam se uschovaly věci, které dříve patřily jeho otci, a kam se nyní ukládají další nepotřebné a přebytné věci. Chlapcův otec tak navzdory fyzické nepřítomnosti ovlivňuje chlapcovu výchovu také – místnost nese v povídce velký význam, protože právě tam chlapec najde jak erotické časopisy (které pravděpodobně patřily jeho otci), tak i jed. (Shaffer 2009: 17)

Kromě nezdravého vztahu matky tak působí na chlapce mnohé vlivy, které utváří jeho představu o tom, jak by se měl k ženám chovat. Tvoří si sadomasochistický obraz vztahu mezi ženami a muži – hned v prvním zápisu čtenáře zpravuje o tom, že Eddieho bratr má kapavku, kterou rázem označí za „jed“:

Today I saw Eddie's big brother. Eddie's big brother's got the clap. (...) I couldn't see what the poison had done to him though. (...) Obviously it takes some time for the poison to get working on you. (GP: 1)

Dneska jsem viděl Eddieho staršího bráchu. Chyt kapavku. (...) Nepoznal jsem ale, co mu ten jed proved. (...) Zjevně nějakou dobu trvá, než na tebe ten jed začne působit. (KTO: 1)

Chlapec považuje veškerou intimitu za „jedovatou“ a za původce jedu právě ženy – když si později prohlíží erotické časopisy, přemýšlí, zda dívky na obrázcích mají kapavku také, a usoudí, že ano, protože to „musí“ být prostitutky a striptérky (GP: 3). Zároveň často pečlivě zkoumá vlastní genitálie, aby se ujistil, že je stále v pořádku. Tato všudypřítomná metafora jedu, která je přímou paralelou ke skutečnému jedu v kumbálu, tvoří těžiště celé povídky – jed zde slouží jako představa hlavního hrdiny o nebezpečí, které mu od žen hrozí, pokud se jim poddá.

Pokušení přichází nedlouho po smrti kočky Naomi – do domu se stěhuje matčin přítel a jeho dcera Carol. Ta se velmi podobá Naomi, nepříjemnou pravdu, kterou si uvědomí i vypravěč a kterou naznačí narativem:

It's just her face, I don't like looking at it. Because it reminds me. Because I've seen it before.
(GP: 7)

Jde mi jen o její obličej, na ten se nerad dívám. Protože mi něco připomíná. Protože jsem ho už viděl. (KTO: 5)

Podobnosti mezi Carol a Naomi však nekončí pouhou podobou – stejně jako Naomi i Carol si vypravěče znepokojivě prohlíží, přes malé kulaté brýle, „dva kusy skla“, ke kterým už dříve přirovnával vypravěč Naominy oči (GP: 5), a i Carol má „drápy“, kterými ho dokáže zranit, jakmile ji přestane poslouchat. (Shaffer 2009: 18)

So then I tried to put my hand down her panties, and suddenly she goes and digs her nails right into my stomach. It really hurt and I screamed and rolled over. There were little marks all round my belly-button. (GP: 11)

Tak jsem jí pak zkusil strčit ruku do kalhotek, ale ona mi najednou zaryla nehty přímo do břicha. Fakt to bolelo. Vyjekl jsem a odvalil se pryč. Kolem pupíku jsem měl všude maličký rýhy. (KTO: 8)

Ačkoli Carol sdílí s Naomi mnoho rysů, zároveň se od ní odlišuje – zatímco Naomi byla obětí chlapcova týrání, Carol hraje mnohem aktivnější roli. Figuruje jako předmět vypravěčových tužeb, ale je to ona, kdo udává pravidla – jejich „hru“ (přímý odkaz na hru, kterou si vypravěč vymyslel s Naomi) řídí Carol a „jídlo“ je v této hře upíráno vypravěči. Carol zároveň pronese jednu z klíčových vět v celé povídce:

She's sitting up now and looking at me, and she says, "You were being naughty. I have to get you back." That's what she says, "I have to get you back." (GP: 11)

A ona už sedí a dívá se na mě a říká: „Zlobils. Musím ti to oplatit.“ Takhle přesně to řekne. „Musím ti to oplatit.“ (KTO: 8)

Jedná se téměř o pomstychtivý cyklus: kočka Naomi ožívá skrz postavu Carol, aby vypravěče potrestala za to, co Naomi udělal. Jejich sexuální hra nabývá další podtón – podobně jako vztah Johna a matky je její povaha násilnická. Dochází k jakémusi souboji o moc – pokud muž nepřevzme kontrolu, riskuje, že bude ženou „otráven“. Násilí se stává obranou a chlapec, který se obává otravy, chce Carol „otrávit“ dříve, než se podaří jí otrávit jeho.

Povídka vrcholí sexuálním stykem mezi Carol a vypravěčem a Ishiguro pomalu naznačuje, s jakým jedem se vypravěč vlastně potýká – s obrazným jedem, kterým ženy „usmrcují“ muže (láska a pohlavní

nemoci), skutečným jedem (chemický přípravek proti plevelu, který chlapec najde v kumbálu) a nakonec s další metaforou jedu, který na chlapce působí, tj. toxické prostředí, v němž žije – jeho domácnost, vztah jeho matky a Johna, výchova, škola apod. (Shaffer 2009: 18)

Poslední odstavec je velmi důležitý z hlediska analýzy vyprávěče – jako oběť tohoto jedu se snaží v posledním zápise shrnout traumatickou událost, která se mu přihodila, snaží se ospravedlnit sám sebe a nic z vyprávění nevynechat (to už je patrné z první věty zápisu: *“I better start right from the beginning or else I’ll forget things.”* [GP: 12] : „Radši se do toho pustím úplně od začátku, jinak na něco zapomenu.“ [KTO: 8]). Zároveň se však snaží svoje vzpomínky potlačit, když explicitně říká, že na nic myslet nechce:

I keep going down the stairs and start humming a bit because I don’t want her to die, because I don’t want to think about things too much, because I don’t really want her to die. I never wanted to kill her, that’s never what I wanted, I had to (...). (GP: 14)

Pořád jdu po schodech dolů a začnu si tiše broukat, protože nechci, aby umřela, protože nechci nad ničím moc přemýšlet, protože si vážně nepřeju, aby umřela. Nikdy jsem ji nechtěl zabít, o to mi nikdy nešlo, musel jsem (...). (KTO: 10)

Stejně jako povídka *Waiting for J* ani *Getting Poisoned* se neodehrává na pozadí žádné významné historické události. Nicméně stejně jako ve všech dílech se Ishiguro primárně zaměřuje na obyčejné lidi a jejich vnitřní konflikty, psychologická traumata, reakce na vnější vlivy a vlastní minulost. Podle Shaffera (2009: 18–19) tvoří právě tyto dvě povídky tematicky přirozený most mezi autorovou ranou a pozdější tvorbou a poskytují čtenářům lepší vhled do tohoto zdánlivě radikálního posunu. Odhalují, jakým způsobem Ishigurovi protagonisté přijímají do svého narativu životní příběhy ostatních a jak jimi manipulují za účelem vlastních potřeb, obav a tužeb.

K překladu povídky *Getting Poisoned*

Název

Název se v originálu nepřímo objevuje hned na několika místech:

Obviously it takes some time for **the poison to get working** on you. (GP: 1)

It takes a bit of time for **the poison to start working** on you. (GP: 3)

It's dangerous picking mushrooms and just eating them because some of them are toadstools and you **get poisoned**. (GP: 4)

They're quite clever, cats. They can tell when **they're being poisoned**. (GP: 6)

(...) and I can feel **the poison running** stronger and stronger all the time. (GP: 13)

Původní název je složen z nefinitního tvaru (gerundia/přítomného participia) [getting] a nefinitního tvaru participia minulého/adjektiva [poisoned]. Mnohé překladatelské problémy tu samozřejmě vyplývají z rozdílů mezi angličtinou a češtinou a překladatel se s nimi potýká při práci běžně. Při překladu názvu a jeho případné parafrázi je však potřeba postupovat opatrně, protože s ohledem na literární analýzu objevíme dva problémy:

1. Jedná se o neosobní konstrukci.
2. Název nese sémantický význam kontinuálního procesu.

Původní název, *Getting Poisoned*, předznamenává jádro celé povídky – téma jedu a otravy. V příběhu se však manipuluje celkem se třemi druhy jedu:

Na následky „doslovného“ jedu umírají v povídce dvě postavy – chlapcova kočka Naomi a poté její „alter ego“ a předmět chlapcových tužeb, Carol. Obě jsou zavražděny hlavní postavou a pomocí stejného jedu, který jim je přimíchán do jídla.

Dalším druhem jedu je jed metaforický, který podle vypravěče ženám koluje v žilách. Ženy se stávají jedovatými bytostmi, které mohou muže „otrávit“. Hned v prvním zápise se seznamujeme s prvním „otráveným“ mužem, se starším bratrem vypravěčova kamaráda. Ten má podle slov svého mladšího sourozence kapavku. Na prostoru několika řádků se z pohlavní nemoci stává jed – je patrné, že vypravěč má z možné otravy strach, a proto si pravidelně kontroluje genitálie, aby možné nákaze předešel, a domnívá se, že může onemocnět i bez sexuálního styku. O tomto „jedu“ pak hovoří i v dalších zápisech, především při prohlížení erotických časopisů.

Třetí druh jedu je pak další metaforický obraz. Ačkoli nezabíjí lidi fyzicky, dokáže lidi hubit – v tomto případě ničit jejich mysl, osud, který postihne vypravěče povídky. Jak jsme již nastínili v předešlé kapitole, povídka tematizuje vztahy mezi muži a ženami a v deníkových zápisech vyplouvá na povrch čím dál jasněji, jak nahlíží na ženy vypravěč: vnímá je jako pouhé předměty mužského chtíce a zároveň jako travičky, které muže zabíjí, pokud se své touze muži poddají. V zápisech se projevuje chlapcova výchova, způsob, jakým mu společnost, domácí zázemí a důležité vztahy v jeho životě „otrávily mysl“. Ve výsledku se tak potýkáme s vypravěčem, v jehož deníku převládá mizogynie, sexismus a objektifikace ženy (Shaffer 2009: 18).

Právě s ohledem na tyto poznatky je potřeba si uvědomit, že volba neosobní konstrukce nese význam – ačkoli se nám v průběhu povídky dostává mnoho příkladů „jedu“, právě tato nejednoznačnost umocňuje čtenářovy pochyby a znásobuje možnosti interpretace: kdo je ve skutečnosti travičem a kdo jeho obětí?

Druhým problémem je pak sémantický rys kontinuálnosti procesu, který je vyjádřen gerundiem/přítomným participiem [getting] ve spojení s participiem minulým/adjektivem [poisoned]. V povídce se klade důraz na proces otravy – tedy ne na hotový výsledek (smrt), ale jakým způsobem si zasažená osoba prochází procesem otrávení. Nejdůležitějším aspektem pak nejsou „doslovné“ otravy, které končí smrtí (Naomi, Carol), ale důsledky metaforického jedu – tj. jed, kterým se ničí muži i ženy, a působení všech „jedů“ v prostředí hlavního hrdiny, jež zase přispívají k jeho psychickému kolapsu, od prvního zápisu až do posledního. Při překladu bylo tedy vhodné brát na tento sémantický rys ohled a pokusit se název přeložit pomocí např. nedokonavého slovesa, které je schopné sémantický rys „průběhu“ děje vyjádřit. Logicky se nabízí k překladu slovníkový ekvivalent slovesa *poison* : (o)trávit. V češtině však nedokonavý tvar („otravovat“) nese ještě další, častější a vzhledem k našemu kontextu nežádoucí denotační význam *obtěžovat* – frekvence slovesa *otravovat* je v tomto významu v korpusu mnohonásobně vyšší než ta s významem *jedem usmrtit*. Dokonavý tvar *otrávit* se v korpusu naopak vyskytuje primárně ve významu *jedem usmrtit*.

S ohledem na výše zmíněné problémy jsem se proto uchýlila k překladu *Když tě otráví*, a to z několika důvodů.

Jelikož je původní název velmi dynamický (naznačuje proces a zároveň předznamenává blížící se nebezpečí – téma jedu a smrti), bylo by spíše nevhodné volit statické formy názvu s podstatným jménem „jed“ apod.; u přídavných jmen bychom museli řešit rod (což by mělo za následek nežádoucí specifikaci). Dokonavý tvar slovesa („otrávit“) ztrácí sém *průběhu děje*, musela jsem proto najít jiný způsob, kterým sémantický rys „procesu usmrcení“ alespoň částečně zachovám. Tento problém jsem se pokusila vyřešit podřadicí spojkou *když* – spojka naznačuje počátek procesu otravy a její

nedokončenost; nadpis ve formě vedlejší věty navíc ponouká čtenáře k hledání hlavní věty, na které závisí, tj. odkazuje směrem do textu. Sloveso *otrávit* je tranzitivní a vyžaduje předmět – osobní zájmeno *tě* nespécifikuje referenta (může odkazovat obecně ke čtenáři, zároveň však může referovat ke kterékoli postavě v povídce), zachovává tedy nejednoznačnost „otráveného“ a zároveň jeho rodovou neurčitost. V duchu deníku pak dialogičnost nadpisu umocňuje důvěrný vztah mezi čtenářem a vypravěčem, který je dodržován i tykáním při překladu zájmena *you* (když vypravěč oslovuje čtenáře).¹¹ Zvolená konstrukce pak stejně jako originál zachovává neurčitost podmětu.

Mluvnost

Povídka je psaná v první osobě singuláru, v deníkové formě, jednotlivé zápisy jsou opatřeny datem, popř. i časem v hodinách. Deníková povaha povídky již napovídá, že se bude jednat o velmi subjektivní podání událostí. Čtenáři je předložena pouze jedna verze příběhu, která je navíc explicitně filtrována – autor deníku rozhoduje o tom, o jaké dny a události se podělí.

V povídce se úzce pracuje s pásmem vnitřního monologu. Míra hovorovosti a nespisovnosti vyplývá z volby vypravěče i formy povídky – vypravěčem je dospívající chlapec, který se na první pohled bez jakýchkoli zábran svěřuje papíru se všemi svými touhami, starostmi i problémy. Výstavba celého textu je založena na vyšší míře konceptuální mluvenosti, která tak přímo odpovídá komunikační blízkosti mezi vypravěčem a jeho recipientem. Tato mluvenost je v originále vyjádřena především hojným výskytem stažených tvarů, hovorovějším lexikem a vulgarismy.

Čeština samozřejmě disponuje k vyjádření nespisovnosti a hovorovosti velkým množstvím prostředků, a to na všech jazykových rovinách, a při překladu bylo tedy důležité pokusit se v tomto ohledu bohatost jazyka co nejlépe využít a zároveň strategicky rozložit v rámci celého textu pro jeho stylové sjednocení.

Cílem bylo napodobit autentickou mluvu dospívajícího chlapce, jeho nepřipravený, konceptuálně mluvený projev. Toho bylo dosaženo především použitím hovorových a nespisovných koncovek u různých slovních druhů. Koncovky však nejsou důsledně dodržovány v celém textu – abych zachovala autenticitu projevu, stejně jako člověk v každodenní mluvě míchá různé stylové roviny, ani v překladu nemá vypravěč přesný vzorec ani řád pro užití nespisovných prvků. Nižší styl tedy odrážím např. nedodržováním kvantity samohlásek, elipsami hlásek, změnami kmenových souhlásek, příponou -s

¹¹ Právě tento narativní prostředek, „the You device“, kdy vypravěč oslovuje čtenáře, není Ishigurovi cizí – nejlepším příkladem jeho použití je Stevens ze *Soumraku dne*, který tímto způsobem rozmlouvá se čtenářem. Tento prostředek slouží Ishigurovi především k tomu, aby naznačil, jak omezenou perspektivu Stevens má, a zároveň, aby tak Stevens mohl na čtenáře přenést myšlenky, které nechce otevřeně přijmout za vlastní. (Mackay-Smith 2024; Wall 1994: 24)

místo slovesa *být* apod. Dále bylo při překladu využíváno bohaté slovní zásoby češtiny. V originálu se často používala citově neutrální slova, nicméně v češtině bylo vhodné text sjednotit a posunout stylově níže – stejně jako to originál činí důsledným používáním stažených tvarů, ukazovacích zájmen, slangu, nesprávné gramatiky, hovorových výplňkových slov jako *kind of*, *really* a *like*, typických pro mluvený projev. Pokud to tedy bylo možné, vybíralo se z lexikálně bohatějších ekvivalentů v rejstříku hovorového stylu.

Jako příklady konceptuální mluvenosti v povídce nám poslouží následující úryvky:

Today I saw Eddie's **big brother**. Eddie's big brother's **got the clap**. I know because Eddie told me all about it a couple of weeks ago. I saw him on the seafront, leaning on his motorbike outside the bowling alley. I **couldn't** see what the poison had done to him though. (GP: 1)

Dneska jsem viděl Eddieho staršího **bráchu**. **Chyt** kapavku. **Vim** to, protože mi to Eddie před pár týdny všechno **vyklopil**. Jeho bráchu jsem **zmerčil** na nábřeží, motorku nechal opřenou před bowlingovou hernou. Nepoznal jsem ale, co mu ten jed **proved**. (KTO: 1)

Something happened this afternoon and I felt strange **for ages** afterwards. **It's a bit** hard to explain **really**. I was in the kitchen, playing my game with Naomi, holding her by the string inches from her bowl, when the front door **went**. I was so surprised I **didn't** quite know what to do. Naomi kept clawing at the string. The doorbell **went** again, so I went out to open it. It was **these** two tall American **blokes**. (GP: 4)

Dneska odpoledne se něco stalo a já se pak cítil **hrozně dlouho** divně. **Dost těžko** se to vysvětluje. Byl jsem v kuchyni a hrál jsem **tu svojí** hru s Naomi, držel jsem ji za provázek pár **centáků** od misky, když vtom se ozval **bzučák**. Tak **děsně** mě to překvapilo, že jsem moc netušil, co mám dělat. Jen jsem ztuhl. Naomi pořád **drápama** útočila na šňůru. Znova se ozval zvonek, tak jsem šel otevřít. Stáli tam **takoví** dva američtí **týpci**. (KTO: 3)

V textu se dále musely řešit výskyty vulgarismů. Jejich užití má v textu také důvod – jedná se nejen o prostředek, který zdůrazňuje důvěrnost zápisů a vypravěčův status, ale také o jeden z nástrojů, jimiž odhaluje, jak nahlíží na intimitu a na ženy. O sex se zajímá, opačné pohlaví však snižuje pouze na ženské genitálie – opakovaně ženy nazývá *cunts* a stejně tak označuje chlapce, kteří ho šikanují. Častým tématem deníkových zápisů je sex, kdy vypravěč používá pouze slovo *fuck*. Zajímavým případem je pak v povídce místnost, v níž matka uchovává všechny věci po chlapcově otci a kde vypravěč posléze nachází pornografické časopisy a jed. I zde pojmenování může nabírat možný sémantický význam. Přestože *junkroom* je běžné slovo označující místnost, v níž se schraňují nepotřebné věci, slovo *junk* může kromě

denotačního významu „nepotřebné věci“ v slangu znamenat také mužské genitálie. Lze se proto zamyslet nad překladem, který by mohl tento druhotný význam odrážet. Nakonec jsem se rozhodla přeložit ho jednoduše jako „kumbál“, který se formálně podobá vulgarismu „kunda“. Ten se v povídce objevuje jako překlad ke *cunts*, označení, které vypravěč používá jak pro muže a ženy, a mohl by proto fungovat v paralele s ním. „Kumbál“ navíc implikuje privátní, pokoutné místo, kam se lze ukrýt před zraky druhých.

Další rysy narativu

Dalším významným rysem textu je jeho práce s časy. Naprostá většina textu je vyprávěna v minulém čase. Naračního přezentiu pak vypravěč využívá v takových pasážích, které jsou nějakým způsobem emocionálně vypjaté a které je nucen prožívat znovu v čase jejich záznamu, tedy v takových momentech, kdy se vypravěč v průběhu zápisu nechává strhnout intenzitou vlastních vzpomínek. V překladu je vhodné toto střídání přezentiu a přezentiu zachovat.

Níže uvádím příklad střídání časů:

I **told** her to belt up, but **she kept on saying** it, right in my ear, and she **had** this funny little smile on her face all the time. I **told** her it was all a lot of lying shit but she **laughs** and **says** I must know it's all true. Then she **starts going on** about my mum how once over their flat there was all this shouting and how my mum was locked out of the bedroom with no clothes on. (GP: 11)

Řek jsem jí, ať drží klapačku, ale **pokračovala**, přímo mně do ucha, a celou dobu **se** přitom tak divně **usmívala**. **Říkám** jí, že to všechno jsou jen zasraný lži, ale ona se jen **začne smát** a **kecá** dál, jak mi musí být přece jasný, že je to všechno pravda. Pak **začne** o tom, jak u nich doma byl jednou děsný křik a jak moje máma stála úplně nahá před zamčenou ložnicí. (KTO: 8)

Na určitých místech by však náhlá změna časů působila v češtině poněkud nepřírozeň, proto se originálu otrocky nehrdíme a tam, kde nemá změna času na intenzitu scény velký vliv, čas upravujeme.

So then I tried to put my hand down her panties, and suddenly she **goes and digs** her nails right into my stomach. It really hurt and I screamed and rolled over. (GP: 11)

Tak jsem jí pak zkusil strčit ruku do kalhotek, ale ona mi najednou **zaryla** nehty přímo do břicha. Fakt to bolelo. Vyjekl jsem a odvalil se pryč. (KTO: 8)

Dalším zajímavým rysem, který bychom neměli při překladu této povídky přehlédnout, je Ishigurova práce se syntaxí. Jak jsme již naznačili v kapitole o Ishigurově stylu, jakákoli formální změna má u jeho díla svůj význam. V povídce se to týká především rytmu, který se mění tak, aby odrážel vypravěčův

mentální stav. Dochází ke kontrastu mezi „pomalými“ a „rychlými“ pasážemi. Tato rychlost je vyjádřena odlišnou syntaktickou strukturou, kdy jsou rychlejší a intenzivnější pasáže charakteristické dlouhými souvětími a také změnou minulého času v narační přítomnost. Nejlepším příkladem, kdy dochází k výrazným změnám v rytmu, je poslední zápis a vyvrcholení celého příběhu, tj. sexuální styk. Hned po něm dochází k prudkému zpomalení (Carol vykazuje příznaky otrávení) a nakonec dalšímu zrychlení, kdy vypravěč dává najevo výčitky svědomí a paniku překotnými myšlenkami. Kvůli zachování tohoto měnícího se rytmu bylo vhodné se držet trochu těsněji originálu a dodržet podobnou větnou stavbu.

“That’s naughty,” she’s going, “I’ll have to get you back, that’s naughty, I’ll have to get you back,” and she’s pulling at my knickers and touching my prick and saying she’ll get me back. I realize what she’s saying, but it’s too late, I’m sliding inside her and her legs are curling all around me and she’s still whispering she’s going to get me back. And I’m thinking of all those bodies in the magazines, and Eddie’s brother, and all the poison going round in her body, going round and round, round and round, and I try to pull away but she holds me tighter and presses herself on me and I can feel the poison running stronger and stronger all the time. Then she stops suddenly, like something’s stabbed her inside. (GP: 13)

„To se nedělá,“ drmolí, „musím ti to oplatit, to se nedělá, musím ti to oplatit.“ Stahuje mi trenky a sahá mi na péro a opakuje, že mi to oplatí. Dochází mi, co tím myslí, ale je moc pozdě, už do ní vjíždím a její nohy se kolem mě obtočí a pořád šeptá, že mi to oplatí. A mně se honí hlavou všechny ty nahotiny v časopisech a Eddieho brácha a všechen ten jed, co jí koluje v těle, dokola a dokola a dokola, a snažím se odtáhnout, ale ona mě sevře pevněji a přitiskne se ke mně a já cítím, jak ten jed působí pořád víc a víc. Najednou ztuhne, jako by ji něco zevnitř bodlo. (KTO: 9)

Vražda Carol přímo odkazuje na vraždu kočky Naomi. Chlapec jejich příznaky sleduje stejně pečlivě, ale zatímco v případě Naomi se rytmus narativu nemění a vypravěč pouze popisuje, jak se zbavuje těla a téměř okamžitě mění referenční zájmeno *she* na *it*, v případě Carol na něho dopadá vážnost situace, příběh graduje, což se projevuje právě dalším zrychlením, opakováním a asyndetonem.

I keep going down the stairs and start humming a bit because I don’t want her to die, because I don’t want to think about things too much, because I don’t really want her to die. I never wanted to kill her, that’s never what I wanted, I had to, but I never really wanted to, I wanted her to be my girlfriend and we could fuck and be in love, I never wanted her to die. (GP: 14)

Zvolna scházím schody dolů. Nevšimnou si, že se nikam neženu, protože se oba snaží protlačit na záchod. Pořád jdu po schodech dolů a začnu si tiše broukat, protože nechci, aby umřela, protože nechci nad ničím moc přemýšlet, protože si vážně nepřeju, aby umřela. Nikdy jsem ji

nechtěl zabít, o to mi nikdy nešlo, musel jsem, ale fakt jsem nechtěl, chtěl jsem, aby byla moje holka, abysme mohli šukat a milovat se, nikdy jsem nechtěl, aby umřela. (KTO: 10)

Krátkou poznámku si pak zaslouží také prostředky, kterými autor napříč narativem spojuje kočku Naomi a Carol. Tyto prvky bylo žádoucí zachovat, popř. přeložit stejným způsobem, aby se tyto paralelismy neztratily. Jedná se hlavně o dvě pasáže: o skla brýlí, které se podobají Naominým očím, a opakování „funny noises“, kdy se obě dává po požití jedu.

First she sort of crouched down, then started to make **this funny noise**. (GP: 6)

Nejdřív se jakoby přikrčila a pak začala vydávat **takový divný zvuky**. (KTO: 5)

Then she stops suddenly, like something's stabbed her inside. She makes **a funny noise** down inside her throat. (GP: 13)

Najednou ztuhne, jako by jí něco zevnitř bodlo. Z krku se jí vydere **takovej divnej zvuk**. (KTO: 9)

This is when it got really horrible. (...) And the sun was shining right in Naomi's face so her eyes didn't look like eyes any more, but like two **slabs** of glass or something, just glinting. (GP: 5)

A v tu chvíli se stalo něco vážně hrozného. (...) Slunce jí svítilo přímo do obličeje, až její oči nevypadaly ani jako oči, ale jak dva **kusy** skla nebo něco takového a jen se leskly. (KTO: 4)

And I look at her and the sun's going down behind her and it's shining against her glasses and I can't see her eyes, just these round **slabs** of light, and she's smiling and going, "I'll have to get you back." (GP: 10)

„Musím ti to oplatit.“ A já se na ni podívám a za hlavou jí zapadá slunce a svítí jí proti sklům brýlí a nevidím jí do očí, vidím jen kulatý **kusy** světla a ona se usmívá a říká: „Musím ti to oplatit.“ (KTO: 8)

Povídka *Getting Poisoned* tedy pro překladatele z hlediska kulturních reálií nepředstavovala žádný problém, úskalí naopak spočívala v idiolektu vypravěče a v narativních strategiích, které se vážou na literární analýzu.

Porovnání idiolektů vypravěčů

Všechny tři povídky se tematicky a stylem vyprávění díky různým vypravěčům velmi liší. Cílem předchozích kapitol bylo vysvětlit zvolené překladatelské strategie pro uchopení jednotlivých idiolektů. Využívám především výraznější stratifikace češtiny a prostředků, které se nabízí jak na lexikální, ale i na morfologické a fonologické rovině jazyka. Volba vhodného rejstříku pro jednotlivé vypravěče (a rozlišení mezi nimi a jednotlivými povídkami) byla pravděpodobně nejtěžším úkolem, poněvadž se přímo vázala na literární analýzu a souvisela s ní mluvnost, stylizace v psaném projevu a správné uchopení čtenářských očekávání, která se liší v závislosti na kultuře.

V povídce *A Strange and Sometimes Sadness* (*Tu a tam zvláštní smutek*) musíme brát na vědomí právě Ishigurovu překladatelštinu, přítomnost „jiného jazyka“, tedy japonštiny.¹² Mičiko vypráví neutrálním, bezpříznakovým jazykem, uplatňuje se formálnější angličtina. Ishiguro se k ní v originálu uchyluje, aby naznačil společenskou odtažitost charakteristickou pro japonskou kulturu.

I cannot recall if I found the words of denial. I suspect not. (SaSS: 5)

That made me a little curious, and my curiosity grew when once we had boarded the tram I noticed his efforts to conceal the hand from me. I resisted the urge to question him further, but I remembered his bandaged hand the next time I saw Yasuko. (...) Like her father, Yasuko showed embarrassment at my mentioning the subject. (SaSS: 10–11)

Ve spisovném psaném projevu je v češtině stylizace často nutná, potýká se však s nepřírozeností – zde nicméně spisovný, formální jazyk souzní s duchem japonské zdvořilosti a je v kontrastu s narativem povídky *Když tě otráví*, ale i běžnými narativy (např. v porovnání s vypravěči v *Nokturnech*). Pro naznačení japonštiny proto v monologu používám stylově vyšší prostředky (např. *považuji* místo *považuju*, spíš *však* než *ale*, *poté* místo *pak* apod.). Dialog uvolňujeme hovorovějšími prostředky (např. *děkuju* místo *děkuji*, *ted'* místo *nyní*), ale stále udržujeme jistou úroveň formálnosti k zachování japonské zdvořilosti (např. *zabíjí malé chlapce* místo *kluky*, *ano* místo *jo* apod.), kterou navíc zdůrazňují japonská honorifika a vykání v dialogu mezi dcerou a otcem (Jasuko a Kinošitou).

Nemohu si vybavit, zda jsem našla slova, jimiž bych ta jeho popřela. Mám dojem, že nikoli. (TaTZS: 4)

¹² Tato Ishigurova překladatelština se projevuje ještě výrazněji např. v románu *An Artist of the Floating World* (*Malíř pomíjivého světa*). Celý děj se odehrává v Japonsku a Onův jazyk nemá být angličtinou nijak „ovlivněn“, a to ani ve vzpomínkách. Postavy se dokonce oslovují ve třetí osobě, jak je to v japonské kultuře a japonštině běžné. Secuko, dcera malíře Ona, říká v dialogu s otcem: „I'm sure Father did all he could.“ (Ishiguro 1986: 17) V překladu Jiřího Hanuše pak čteme: „Tatínek určitě dělal, co mohl.“ (Ishiguro 2018: 20)

Jeho odpověď ve mně probudila mírnou zvědavost, která ještě vzrostla, když jsme nastoupili do tramvaje, a mně neuniklo, že se přede mnou snaží svou zraněnou ruku skrýt. Odolala jsem pokušení ho dále zpovídat, ale když jsme se s Jasuko zase sešly, jeho obvázaná ruka mi vytanula na mysli. (...) Podobně jako její otec i Jasuko se zarděla, jakmile jsem na jeho zranění přivedla řeč. (TaTZS: 8–9)

Bezejmenný vypravěč z *Waiting for J* (*Čekání na J*) se na rozdíl od Mičiko stylizuje naschvál, formou svého jazyka se snaží charakterizovat sám sebe jako úspěšného akademika. Používá formální výrazy a stylisticky vyšší obraty a nenajdeme v jeho projevu hovorové ani nižší stylové prostředky.

My fortieth birthday **commenced** just over three hours ago. (WfJ: 1)

As a matter of fact, **I have been contemplating** for several months a little scheme. (...) Of course **my not finding** her number **would in no way sink my suspicions**. However it is something to be going on and **the prospect of further evidence stimulates** me. (WfJ: 4)

Z těchto důvodů jsem se ve srovnání s Mičiko pokusila posunout styl jeho vyprávění ještě výše – používám v pásmu vypravěče vzletnější jazyk a formulace, do jeho repertoáru jazykových prostředků začleňuji i knižnější výrazy.

Přibližně před třemi hodinami **započaly** moje čtyřicáté narozeniny. (ČnJ: 1)

Už několik měsíců **spřádám** takový drobný plán. (...) Pokud bych mezi nimi její číslo **nenalezl, mé domněnky** by se tím samozřejmě **nikterak** nevyvrátily. Pokládal bych to nicméně za určitý **krok kupředu** ve vyšetřování a **představa, že by se mi podařilo získat další důkaz, mě povzbuzuje**. (ČnJ: 3)

V dialogu jsou v originále podobně jako u první povídky repliky posunuty na hovorovější rovinu (stažené tvary, elipsy apod.). Na rozdíl od první povídky, ve které byly postavy vázané pravidly japonské zdvořilosti, jsme se však rozhodla pro hovorovější i obecně české prvky (stažené tvary pomocí -s, nedodržování kvantity samohlásek, změny kmenových souhlásek apod.):

“**Don’t know** about you,” he was saying, “but I don’t ever want to get old. Not worth it.”

(...) “**Don’t ever want** to get as old as my dad,” J went on. “**Think I’ll die first.**” (WfJ: 5)

„**Nevim** jak ty,“ říkal zrovna, „ale nechci nikdy zestárnout. Nestojí to za to.“

(...) „Nikdy nechci **bejt** tak **starej** jak táta,“ pokračoval J. „**Bych** radši dřív **umřel.**“ (ČnJ: 4)

Nejméně spisovná je pak povídka vyprávěná z pohledu náctiletého chlapce z povídky *Getting Poisoned* (*Když tě otráví*). Objevují se v ní totiž hovorové prostředky, vulgarismy, slang apod., které v překladu

odrážíme na všech jazykových rovinách např. nedodržením kvantity samohlásek, elipsou hlásek (především v koncovkách tvarů sloves), příponou -s za tvary slovesa *být*, chybami při skloňování (např. *drápama* místo *drápy* [KTO: 3]), slangovými výrazy, vkládáním ukazovacích zájmen a výplňkových slov k posílení konceptuální mluvenosti apod.

Today I saw Eddie's **big brother**. Eddie's big brother's **got the clap**. I know because Eddie told me all about it a couple of weeks ago. I saw him on the seafront, leaning on his motorbike outside the bowling alley. I **couldn't** see what the poison had done to him though. (GP: 1)

Dneska jsem viděl Eddieho staršího **bráchu**. Chyt kapavku. **Vim** to, protože mi to Eddie před pár týdny všechno **vyklopil**. Jeho bráchu jsem **zmerčil** na nábřeží, motorku nechal opřenou před bowlingovou hernou. Nepoznal jsem ale, co mu ten jed **proved**. (KTO: 1)

Závěr

Diplomová práce přibližuje britského spisovatele japonského původu Kazua Ishigura, světoznámého nositele Nobelovy ceny z roku 2017, prostřednictvím překladu jeho dosud oficiálně nepřeložených prvních povídek *A Strange and Sometimes Sadness* (navrhovaný překlad *Tu a tam zvláštní smutek*), *Waiting for J* (Čekání na J) a *Getting poisoned* (Když tě otráví). Na překlady navazuje studie o životě autora, jeho díle a recepci, literárním stylu a jazyku z pohledu translatologie a translatologická analýza, která se zaměřuje na konkrétní překladatelské problémy. Jedním z hlavních úskalí byla samozřejmě „velikost“ Ishigurova jména – tento respekt a obavy do původního textu nezasahovat se často prokázaly jako kontraproduktivní a bylo potřeba všudypřítomnou nejistotu a přílišnou snahu neodchýlit se od originálu překonat. Dále bylo potřeba vynaložit nemalé úsilí na interpretaci textů. Veškerá překladatelská řešení se totiž opírala o pečlivou literární analýzu a pochopení předlohy. Dostatečná analýza stylu a literární rozbory se tak ukázaly být pro překlad povídek – a uměleckých děl obecně – klíčové.

Diplomová práce představuje další část Ishigurovy literární osobnosti – autora povídek, který k nám byl v této podobě uveden pouze cyklem *Nokturna* a dvou časopisecky vydaných překladů jedné a té samé povídky. Překlady navazují na již kompletně přeložené dílo dosud vydaných románů v ČR. Práce pak poukazuje na rysy Ishigurova literárního stylu a nabízí translatologický pohled na jeho dílo a literární jazyk – v tomto ohledu se prokázaly jako velmi užitečné všechny rozhovory, které Ishiguro za léta poskytl, a příležitost se touto formou blíže seznámit s jeho dílem a osobností jsem velmi ráda uvítala. Po překladu jeho povídkové tvorby by určitě stál za úvahu i překlad jeho sebraných rozhovorů (např. publikace z roku 2008, *Conversations with Kazuo Ishiguro*), které by zájemcům prohloubily vhléd do jeho života, díla i autorského programu.

Při práci jsem uplatnila nejen poznatky načerpané z dosavadního studia v oblasti translatologie, ale měla jsem možnost do hloubky reflektovat svá překladatelská řešení a překladatelské strategie. K překladu jsem se často vracela a povídky si prošly mnohými úpravami, a i v průběhu psaní komentáře docházelo v překladu k výrazným změnám, protože až po konfrontaci s komentářem vyplynula na povrch nevhodná řešení či opomenutí.

Doufám, že diplomová práce přinese něco novým i věrným čtenářům Kazua Ishigura – samotný překlad povídek zprostředkovává české veřejnosti jeho dosud nepoznané prvotiny a komentář pak nabízí kromě literárního pohledu také perspektivu translatologickou. Věřím také, že pokud nastane příležitost, podaří se texty publikovat, ať už knižně, nebo časopisecky, a dotvořit tak portrét Kazua Ishigura pro české čtenáře.

Seznam pramenů

Primární literatura

- ISHIGURO, Kazuo. A Strange and Sometimes Sadness. In: *Introduction 7: Stories by New Writers*. London: Faber & Faber, 1981. 13–27.
- ISHIGURO, Kazuo. Waiting for J. In: *Introduction 7: Stories by New Writers*. London: Faber & Faber, 1981. 28–37.
- ISHIGURO, Kazuo. Getting Poisoned. In: *Introduction 7: Stories by New Writers*. London: Faber & Faber, 1981. 38–51.
- ISHIGURO, Kazuo. *A Pale View of Hills*. London: Faber & Faber, 2005.
- ISHIGURO, Kazuo. *An Artist of the Floating World*. London: Faber & Faber, 1986.
- ISHIGURO, Kazuo. *Malíř pomíjivého světa*. Druhé vydání. Praha: Argo, 2018.

Sekundární literatura

- BENNETT, Andrew. Chronology. In: BENNETT, Andrew (ed.). *The Cambridge Companion to Kazuo Ishiguro*. Cambridge: Cambridge University Press, 2023, s. xv–xvii.
- BENNETT, Andrew. Introduction. In: BENNETT, Andrew (ed.). *The Cambridge Companion to Kazuo Ishiguro*. Cambridge: Cambridge University Press, 2023, s. 1–10.
- CATFORD, John Cunnison. *A Linguistic Theory of Translation: An Essay in Applied Linguistics*. Oxford: Oxford University Press, 1965.
- DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Československý spisovatel, 1993.
- FANTYS, Petr. Ishiguroův malíř vlastní historie. In: *Malíř pomíjivého světa*. Druhé vydání. Praha: Argo, 2018, s. 191–196.
- ISHIGURO, Kazuo a Kenzaburo OE. Wave Patterns. *Grand Street*. 1991, 38, 75–91.
- ISHIGURO, Kazuo. *My Twentieth Century Evening – and Other Small Breakthroughs*. Stockholm: The Nobel Foundation, 2017.
- LEFEVERE, André. Translation: Its Genealogy in the West. In S. Bassnettová a A. Lefevere (ed.) *Translation, history and culture*. London: Pinter Publishers, 1995.
- LESSINGER, Enora. Genesis of a Poetics of Silence. *Sillages critiques*. 2018, 25, 1–12.
- LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. Praha: Apostrof, 2012.
- KAMINE, Mark. A Servant of Self-Deceit. *New Leader*. 1989, 13, 21–22.
- KARNI, Rebecca. Ishiguro and Translation. In: BENNETT, Andrew (ed.). *The Cambridge Companion to Kazuo Ishiguro*. Cambridge: Cambridge University Press, 2023, s. 74–88.
- LEWIS, Barry. *Kazuo Ishiguro*. Manchester: Manchester University Press, 2000.
- MASON, Gregory. An Interview with Kazuo Ishiguro. *Contemporary Literature*. 1989, 30(3), 337–47.

- MATSUDA, Mariko. Challenges in Translating 'International' Novels: Ishiguro's Early Works Set in Japan. *Language and Semiotic Studies*. 2016, 2(2), 149–160.
- MATSUDA, Masako. Ishiguro's Bombed Mary: Representation of Hibakusha in 'A Strange and Sometimes Sadness'. *The Journal of Nagasaki University of Foreign Studies*. 2021, 25, 34–44.
- NIDA, Eugene. *Toward a Science of Translating*. Leiden: E. J. Brill, 1964.
- NEWMARK, Peter. *A Textbook of Translation*. 1. vyd. New York, London, Toronto, Sydney, Tokyo: Prentice Hall, 1988.
- NEWMARK, Peter. *About Translation*. 1. vyd. Clevedon, Buffalo, Toronto, Sydney: Multilingual Matters Ltd., 1991.
- PHELAN, James. *Living to Tell about It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Cornell University Press, 2005.
- SHAFFER, Brian W. Somewhere Just Beneath the Surface of Things: Kazuo Ishiguro's Short Fiction. In: *Kazuo Ishiguro: contemporary critical perspectives*. London: Continuum, 2009, s. 9-19.
- SIM, Wai-chew. Kazuo Ishiguro. *Review of Contemporary Fiction*. 2005, 25(1), 80–115.
- SIM, Wai-chew. *Kazuo Ishiguro*. London: Routledge, 2010.
- STEINER, George. *After Babel*. Oxford: Oxford University Press, 1976.
- TYMOCZKO, Maria. *Enlarging Translation, Empowering Translators*. Manchester: St. Jerome, 2007.
- VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility*. New York: Routledge, 2008.
- VORDA, Allan a Kim HERZINGER. An Interview with Kazuo Ishiguro. *Mississippi Review*. 1991, 20(1/2), 131–154.
- WALKOWITZ, Rebecca L. *Born translated: the contemporary novel in an age of world literature*. Paperback edition. New York: Columbia University Press, 2017.
- WALL, Kathleen. "The Remains of the Day" and Its Challenges to Theories of Unreliable Narration. *The Journal of Narrative Technique*. 1994, 24(1), 18–42.
- WONG, Cynthia F. The shame of memory: Blanchot's self-dispossession in Ishiguro's 'A Pale View of Hills.' (literary theorist Maurice Blanchot; writer Kazuo Ishiguro). *Clio*. 1995, 24(2), 127–45.
- WONG, Cynthia F. Like idealism is to the intellect: an interview with Kazuo Ishiguro. *Clio*. 2001, 3(3), 309–25.
- WONG, Cynthia F. a Brian W. SHAFFER, ed. *Conversations with Kazuo Ishiguro*. Mississippi: University Press of Mississippi, 2008.
- WORMALD, Mark. Kazuo Ishiguro and the work of art: reading distances. In: *Contemporary British fiction*. Cambridge: Polity, 2003, s. 226–38.

Internetové a další zdroje

AITKENHEAD, Decca. Kazuo Ishiguro: 'I was quite ready for something that would be quite difficult for me to write'. *The Guardian*. [online]. 2009 [cit. 2024-11-30]. Dostupné z:

<https://www.theguardian.com/books/2009/apr/27/kazuo-ishiguro-interview-books>

DISKI, Chloe. Paperback of the week. *The Guardian* [online]. 2001 [cit. 2024-12-02]. Dostupné z:

<https://www.theguardian.com/books/2001/mar/04/kazuoisiguro>

HUNNEWELL, Susannah. Kazuo Ishiguro, The Art of Fiction No. 196. *The Paris Review* [online]. 2008, (184) [cit. 2024-12-03]. Dostupné z: <https://www.theparisreview.org/interviews/5829/the-art-of-fiction-no-196-kazuo-ishiguro>

ISHIGURO, Kazuo. Future imperfect. *The Guardian* [online]. 2006 [cit. 2024-12-02]. Dostupné z:

<https://www.theguardian.com/books/2006/mar/25/featuresreviews.guardianreview36>

MACKAY-SMITH, Donna. Reading guide: The Remains of the Day by Kazuo Ishiguro. In: *The Booker Prizes 2024*. [online]. 2024 [cit. 2024-12-02]. Dostupné z: <https://thebookerprizes.com/the-booker-library/features/reading-guide-the-remains-of-the-day-by-kazuo-ishiguro>

MUSILOVÁ, Markéta. Konec britské idyly. *iLiteratura.cz* [online]. 2006 [cit. 2024-12-27]. Dostupné z:

<https://www.iliteratura.cz/clanek/19529-ishiguro-kazuo-never-let-me-go>

MUSILOVÁ, Markéta. Tak trochu jiná detektivka. *iLiteratura.cz* [online]. 2007 [cit. 2024-12-27].

Dostupné z: <https://www.iliteratura.cz/clanek/20613-ishiguro-kazuo-kdyz-jsme-byli-sirotci-2>

PONCAROVÁ, Petra Johana. Tragédie dokonalého sluhy. *iLiteratura.cz* [online]. 2016 [cit. 2024-12-27].

Dostupné z: <https://www.iliteratura.cz/clanek/36705-ishiguro-kazuo-soumrak-dne>

PONCAROVÁ, Petra Johana. Kazuo Ishiguro laureátem Nobelovy ceny za literaturu. *iLiteratura.cz*

[online]. 2017 [cit. 2024-12-27]. Dostupné z: <https://www.iliteratura.cz/clanek/38821-ishiguro-kazuo-nobelova-cena-za-literaturu-2017>

RICHARDS, Linda. January Interview: Kazuo Ishiguro. *January Magazine* [online]. 2000 [cit. 2024-12-02]. Dostupné z: <https://www.januarymagazine.com/profiles/ishiguro.html>

SCHNEIDER ML., Jan. Ishigurova znejišťující nostalgie. *iLiteratura.cz* [online]. 2024 [cit. 2024-12-27].

Dostupné z: <https://www.iliteratura.cz/clanek/47198-ishiguro-kazuo-kdyz-jsme-byli-sirotci>

SCROOPE, Chara. Japanese Culture. MOSAICA. *Cultural Atlas* [online]. 2021 [cit. 2024-12-03].

Dostupné z: <https://culturalatlas.sbs.com.au/japanese-culture/japanese-culture-family>

SHAPIRO, Alex. How to Read, Write and Understand Japanese Addresses. *Tokyo Portfolio* [online]. [cit. 2024-12-03]. Dostupné z: <https://tokyoportfolio.com/read-write-understand-japanese-addresses/>

VALDEN, Milan. Když jsme byli sirotci. *iLiteratura.cz* [online]. 2006 [cit. 2024-12-27]. Dostupné z:

<https://www.iliteratura.cz/clanek/19837-ishiguro-kazuo-kdyz-jsme-byli-sirotci-1>

KŘEN, M. – CVRČEK, V. – HENYŠ, J. – HNÁTKOVÁ, M. – JELÍNEK, T. – KOCEK, J. – KOVÁŘÍKOVÁ, D. – KŘIVAN, J. – MILIČKA, J. – PETKEVIČ, V. – PROCHÁZKA, P. – SKOUMALOVÁ, H. – ŠINDLEROVÁ, J. – ŠKRABAL, M.: *SYN2020: reprezentativní korpus psané češtiny*. Ústav Českého národního korpusu FF UK, Praha 2020. Dostupný z: <http://www.korpus.cz>

FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY KARLOVY. *Úvod do sinologie a úvod do metodiky oboru: Příručka pro studenty*. Kolektiv autorů. Praha. 2015. Dostupné z:

https://dl1.cuni.cz/pluginfile.php/411311/mod_resource/content/1/PriruckaUvodDoMetodiky1.pdf

NOBEL PRIZE OUTREACH AB 2024. *Kazuo Ishiguro – Biographical* [online]. The Nobel Prize. 2024. [cit. 2024-11-30]. Dostupné z: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2017/ishiguro/biographical/>.

Příloha

Příloha 1 – anglický originál *A Strange and Sometimes Sadness* (.pdf)

Příloha 2 – anglický originál *Waiting for J* (.pdf)

Příloha 3 – anglický originál *Getting Poisoned* (.pdf)

Příloha 4 – český překlad povídky *A Strange and Sometimes Sadness*: Tu a tam zvláštní smutek (.pdf)

Příloha 5 – český překlad povídky *Waiting for J*: Čekání na J (.pdf)

Příloha 6 – český překlad povídky *Getting Poisoned*: Když tě otráví (.pdf)