

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA ANGLISTIKY A AMERIKANISTIKY

**Komentovaný překlad povídky *Blue Melody*
od J. D. Salingera
se zaměřením na jazykovou charakteristiku postav
(*Bakalářská práce*)**

Autor: Markéta Kurucová

Obor: Angličtina se zaměřením na tlumočení a překlad

Vedoucí práce: Mgr. Jitka Zehnalová, Dr.

Olomouc 2021

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a uvedla jsem veškeré použité podklady a literaturu.

Veškeré citace cizojazyčné literatury jsou mé vlastní překlady, pokud není v seznamu použité literatury uvedeno jinak.

V Olomouci dne:

Podpis:

Poděkování:

Děkuji Mgr. Jitce Zehnalové, Dr. za vedení mé práce, poskytnuté materiály, její čas, cenné rady, připomínky a trpělivost. Dále bych chtěla poděkovat své rodině a přátelům za podporu a inspiraci.

Použité zkratky

AA – afroamerická angličtina

CJ – cílový jazyk

CT – cílový text

SL – source language

ST – source text

TL – target language

VJ – výchozí jazyk

VT – výchozí text

Obsah

1 Úvod.....	7
2 Metodologie.....	9
2. 1 Sestavení výzkumných otázek.....	9
3 Jazyková charakteristika postav	10
3. 1 Charakteristika přímá a nepřímá	10
3. 2 Charakteristika konstantní a situační.....	10
3. 3 Charakteristika individuální a kolektivní	10
3. 4 Charakteristika typologická.....	10
3. 5 Charakteristika slohově druhová	11
3. 6 Charakteristika kontextová a mimokontextová	11
3. 7 Charakteristika typově individualizační	11
3. 8 Charakteristika autora nebo vypravěče	11
4 Nestandardní varianty jazyka.....	12
4. 1 Dřívější přístupy k převodu nestandardních variant jazyka	12
4. 2 Dialektismy	13
5 Postupy při převodu nestandardních variant jazyka	14
5. 1 Převedení do spisovné podoby	14
5. 2 Substituce dialektem cílového jazyka	16
5. 3 Připojení informace do uvozovací věty	17
5. 4 Obecná čeština a hovorové prvky.....	17
6 Dřívější přístupy k převodu afroamerické angličtiny	18
7 Překlad	22
8 Komentář k překladu	41
8. 1 Úvod	41
8. 2 Analýza výchozího textu	42
8. 2. 1 Zasazení povídky do historického a sociokulturního kontextu	42

8. 2. 2 Funkce textu.....	43
8. 2. 3 Příjemce textu	44
8. 3 Specifika afroamerické angličtiny	45
8. 3. 1 Rovina fonetická	45
8. 3. 2 Rovina gramatická	45
8. 3. 3 Rovina lexikální	46
8. 3. 4 Kompenzace prvků AA v češtině	46
8. 4 Převod jazykové charakteristiky postav	47
8. 4. 1 Postavy Afroameričanů.....	47
8. 4. 2 Postavy dětí.....	50
8. 4. 3 Ostatní postavy.....	52
8. 4. 4 Vypravěč	53
9 Závěr.....	55
9. 1 Odpovědi na výzkumné otázky	55
10 Summary	57
10. 1 Answering my research questions	57
Přílohy	59
Seznam použité literatury.....	79
Primární zdroj.....	79
Sekundární zdroje	79
Terciární zdroje.....	81

1 Úvod

Řeč postav je hojně rozebíraným tématem zejména v oblasti teorie literatury a stylistiky. Podle L. I. Timofejeva má každá postava podle své povahy také svérázný jazyk, mluva postav se však liší také podle toho, k jakému uměleckému směru patří autor, například u realisty postava mluví podle své sociální podstaty (Kožmín 1958, s. 89-90). Spisovatel svou postavu tedy může zařadit do specifické společenské skupiny tím, že ji nechá promlouvat jazykem, který je pro tuto skupinu specifický (tamtéž, s. 95).

Mezi jazykové prostředky, jimiž lze charakterizovat literární postavu, patří například různé nestandardní jazykové varianty včetně dialektů. Různé varianty jazyka se pojí s mluvčími z různých zeměpisných oblastí a společenských vrstev. Ze způsobu, jakým postava mluví, je tedy možné vyvodit, z jakého místa a z jaké sociální skupiny pochází nebo jakého se jí dostalo vzdělání (Hodson 2014, s. 3). Funkce dialektismů v umělecké literatuře spočívá ve vytvoření jisté atmosféry, věrného zachycení řečového projevu a často také dokreslení charakteristiky postav a jejich kulturního pozadí. Zejména pro současnou literaturu je typické využívání jazyka v celém jeho bohatství a rozmanitosti (Knittlová 2010, s. 96), což s sebou přináší potřebu tyto jazykové útvary překládat. Přístup k jejich překladu se v české translatoologii lišil nejen v různých obdobích, ale také v konkrétních řešeních jednotlivých překladatelů. Podle Levého například nelze zachovat specifičnost originálu, včetně převodu dialektů, do všech důsledků. Jestliže v CJ pro některé prostředky neexistuje ekvivalent a není možné vyvolat iluzi prostředí originálu, lze nahrazovat domácí bezpříznakovou a neutrální analogií, aby nedošlo k rozporu s tímto prostředím (Levý 2012, s. 111- 113). Otázkou ovšem zůstává, jak nalézt a využít odpovídající množství nestandardních jazykových prvků tak, aby zůstala zachována jazyková charakteristika postav, ale zároveň jejich použití nepůsobilo na čtenáře rušivě.

Cílem této bakalářské práce je rozbor dřívějších překladatelských přístupů k převodu nestandardních jazykových prvků a jazykové charakteristiky postav v literárním překladu z angličtiny do češtiny a následný funkčně ekvivalentní překlad povídky, která tyto prvky obsahuje.

Pro účely této práce jsem zvolila povídku *Blue Melody* od amerického spisovatele J. D. Salinger, jednu z autorových prvních povídek, která byla poprvé otištěna

v časopisu *Cosmopolitan* již v září roku 1948 pod názvem *Needle on a Scratchy Phonograph Record*. Příběh vyprávěný z pohledu dvou dětí, Peggy a Rudforda, pojednává o kariéře talentované bluesové zpěvačky jménem Lida Louise, která zemřela na komplikace spojené s prasknutím slepého střeva, když ji kvůli její barvě pleti odmítli přijmout v nemocnici. Při výběru jsem zohlednila jednak fakt, že povídka dosud nebyla přeložená do češtiny, jednak to, že autor pracuje s postavami různého věku, s různým kulturním a společenským pozadím, což se odráží ve způsobu, jakým se postavy vyjadřují a jaké jazykové prostředky autor k jejich charakteristice využívá. Právě toto rozlišení bych při překladu do češtiny chtěla pomocí použití vhodných jazykových prostředků zachovat.

2 Metodologie

Tato práce je zaměřena na převod jazykové charakteristiky postav v povídce *Blue Melody* od J. D. Salingera, přičemž přihlíží k dřívějším přístupům k převodu nestandardních jazykových prvků a jazykové charakteristiky postav z angličtiny do češtiny.

Povídka byla zvolena na základě dvou kritérií. Prvním z nich je to, že ačkoliv je J. D. Salinger poměrně známým autorem, toto jeho dílo doposud nebylo přeloženo do češtiny. Druhým je zaměření povídky, *Blue Melody* totiž pojednává o rasové segregaci, jejíž důsledky jsou patrné dodnes, a vystupují v ní postavy, které je vhodné jazykově rozlišit.

Nejprve uvedu možné postupy při převodu substandardismů a jejich vliv na jazykovou charakteristiku postav s konkrétními ukázkami z překladů románu *Dobrodružství Huckleberryho Finna* a jeho překladu od Františka Gela, komedie *Veselé ženy windsorské* a jejího překladu od J. V. Sládka, románu *Kdo chytá v žitě* a jeho překladu manželů Pellarových a románů *Lhářův poker* a jeho překladu od Petra Holčáka. Následně porovnam ukázky ze dvou překladových verzí románu *Jih proti Severu* od Jarmily Fastrové a Zdeňka Hrona, přičemž se zaměřím zejména na jejich přístup k převodu afroamerické angličtiny do češtiny.

Praktická část práce obsahuje vlastní překlad *Blue Melody* doplněný překladatelským komentářem, zaměřeným právě na jazykovou charakteristiku postav, v němž okomentuji specifika mluvy vybraných postav a zvolená a alternativní řešení na jednotlivých jazykových rovinách.

2.1 Sestavení výzkumných otázek

1. Jaké strategie volili překladatelé při převodu dialektismů a jazykové charakteristiky postav v minulosti?
2. Na jakých jazykových rovinách a jakými jazykovými prostředky CJ signalizují překladatelé použití dialektu ve VT?
3. Jaké jsou rozdíly v převodu nestandardních jazykových prvků mezi různými překladovými verzemi téhož literárního díla?

3 Jazyková charakteristika postav

Kožmín vysvětluje charakteristiku dvěma způsoby. V užším pojetí se jedná o popis podstatných rysů člověka, zvířete nebo personifikované věci, širší pojetí poté včleňuje rysy určité postavy do širokých souvislostí s jinými postavami a s dějem vypravování (1958, s. 90). Kožmín definuje celkem osm typů jazykové charakteristiky:

3. 1 Charakteristika přímá a nepřímá

Literární postava se svou řečí buď charakterizuje sama, tehdy hovoříme o jazykové charakteristice přímé, nebo ji jazykově charakterizuje jiná postava či autor, v takovém případě se jedná o charakteristiku nepřímou. Jak uvádí Kožmín, „[p]římá charakteristika je samo konkrétní jazykové dění“ (1958, s. 91). Nepřímá charakteristika je naopak realizována pouze formou popisu, který sice nemůže nahradit dění samo, nicméně i tato charakteristika má pro zachycení rysů postav svůj zásadní význam, neboť na jazykové vyjadřování nápadně upozorňuje (tamtéž, s. 92).

3. 2 Charakteristika konstantní a situační

Přímá a nepřímá charakteristika postav vystihuje buď více méně neproměnné rysy řeči postavy, nebo vystihuje její řeč v určité situaci. Podle toho rozlišujeme mezi jazykovou charakteristikou konstantní, která zahrnuje neproměnné rysy jazykového vyjadřování, a situační, která vystihuje řeč postavy pouze v dané situaci, přičemž může a nemusí vycházet z konstantní charakteristiky (tamtéž, s. 93).

3. 3 Charakteristika individuální a kolektivní

Charakteristika individuální a kolektivní se odvíjí od počtu charakterizovaných osob. Individuální charakteristika tedy charakterizuje jednotlivce, kdežto kolektivní charakteristika má za úkol vystihnout určitou skupinu postav (tamtéž, s. 95).

3. 4 Charakteristika typologická

O charakteristice typologické hovoříme tehdy, když autor zařadí svou postavu do určité společenské, psychologicky vyhraněné skupiny tím, že ji nechá promlouvat výrazným jazykem této skupiny a tím usiluje o vystižení daného jazykově svérázného prostředí. Kožmín popisuje vztahy mezi typem jazykovým a společenským jako

dialekticky složité, ovšem stylistika se v této oblasti spokojuje s konstatováním souvislostí a používá pojem „sociálně jazykové styly“ (1958, s. 95).

3. 5 Charakteristika slohově druhová

Charakteristika slohově druhová charakterizuje postavu určitým slohovým útvarem, nejčastěji to bývá dopis, ale může se jednat i o proslov, báseň, vložené vyprávění apod. (tamtéž, s. 96-97).

3. 6 Charakteristika kontextová a mimokontextová

Aby bylo možné dokonale vystihnout charakteristiku postav literárního díla, je často nutné vzít v úvahu také kontext větších úseků nebo rovnou celého díla. Kontextová charakteristika charakterizuje postavy tím, že je včlenění do autorské řeči nebo vytváří společné jazykové znaky u více postav. Mimokontextová charakteristika naopak spočívá v záměrném porušování stylistické jednoty kontextu co se týče charakteristiky postav. Mimokontextová charakteristika tedy z daného kontextu „vyčnívá“ (tamtéž, s. 100).

3. 7 Charakteristika typově individualizační

Charakteristika typově individualizační do jisté míry souvisí s charakteristikou typologickou, ta se ovšem vztahuje pouze na typ jazykový. Kožmín popisuje charakteristiku typově individualizační jako „úhrn a systém všem charakteristik, užitých při výstavbě literární postavy“ (1958, s. 102). Při ní je projev postavy diferencován a postava je jazykově charakterizována ve vztazích k různým společenským a jazykovým prostředím, což umožňuje její plastickou jazykovou charakteristiku (tamtéž, s. 102).

3. 8 Charakteristika autora nebo vypravěče

Autor díla může vystupovat přímo jako hodnotitel či účastník děje, nebo je skrytý za vyprávěním i za postavami. Autor, který v ději vystupuje přímo, se jazykově charakterizuje sám. Pokud příběh vypravuje nějaká jiná postava, lze hovořit o jazykové charakteristice vypravěče (tamtéž, s. 104).

Jelikož v *Blue Melody* je jazyková charakteristika postav realizována zejména pomocí dialektismů a jiných nestandardních variant jazyka, zaměřím se v další kapitole převážně na ně.

4 Nestandardní varianty jazyka

Jako nestandardní jazykové prvky lze označit širokou škálu jazykových prostředků, například nářečí, slang, zkomolenou řeč cizinců či nespisovnou formu jazyka. Jejich charakterizační hodnoty se v literatuře výjimečně užívalo již v období antiky, většinou s humoristickým záměrem. Častěji se s těmito prvky lze setkat v próze 20. století, kde je jejich účelem co nejvěrněji zachytit řečový projev a charakterizovat postavy (Vilikovský 2002, s. 162).

4.1 Dřívější přístupy k převodu nestandardních variant jazyka

V české teorii překladu se přístup k převodu dialektismů a netradičních variant jazyka v různých obdobích výrazně lišil. Jak ovšem uvádí Kufnerová (1994, s. 69), tyto přístupy nejsou závislé pouze na době, v níž překlad vznikl, ale do jisté míry také na tvůrčí individualitě každého překladatele.

Vilikovský rozlišuje tři základní druhy kulturně specifických prvků – materiální specifika, jazyková specifika a specifika kulturního kontextu. Mezi materiální specifika řadí reálie, prvky koloritu a označení úřadů a institucí. Mezi jazyková specifika patří jevy spojené s jazykem VT. Zařazuje sem vlastní jména, oslovení a vyjadřování zdvořilosti, frazeologie, idiomy, pořekadla, přísloví a dále nestandardní prvky jazyka, tedy slang, nářečí a nespisovné prvky vůbec. Specifika kulturního kontextu poté zahrnují výstavbu textu a jeho vnitřní provázanost, větnou a nadvětnou stylistiku a v širším smyslu sem lze zařadit i odrazy představ o světě spojené s danou kulturou (2002, s. 138).

Co se týká reálií, podle Levého (1996, s. 33) se již v období humanismu překladatelé snažili zpřístupnit díla domácím čtenářům, a to tak, že za ohlasy cizího prostředí dosazují společenské skutečnosti domácího prostředí. Tuto adaptační metodu humanistů používali také reformační překladatelé při překladu bible, kdy biblické reálie nahrazovali reáliemi domácími (tamtéž, s. 46). Oproti humanistickým překladatelům měli však tu výhodu, že překlady bible nebyly určeny pouze pro úzkou a literárně vzdělanou vrstvu, ale jejich platnost byla celonárodní, čímž byla „posílena jejich lidovost, souvislost jejich výrazu se živým jazykem hovorovým“ (tamtéž, s. 49). Lidovost jazyka překladu byla ještě výraznější v protireformačním období, kdy šlo překladatelům zejména o ohlas mezi lidem, a často přecházela až v jazykový

naturalismus (tamtéž, s. 54). Součástí tohoto jazykového naturalismu se stávají hovorová až vulgární rčení, jimiž se jezuitští kazatelé snažili přiblížit lidu – například v Drexelově křížové cestě z roku 1653 překládá Lišovský „idiomaticky jadrným lidovým rčením i ty myšlenky, které jsou v originálu vysloveny čistě pojmově, neobrazně“ (tamtéž, s. 55-56).

Překladaelé v období klasicismu se snažili díla v překladu zbavit specificky národních znaků a učinit je univerzálními a obecně přijatelnými (Levý 1996, s. 68). Zastávali názor, že prvky jako dialektismy nebo profesionalismy nelze převést, a jelikož nezapadaly do tehdejšího vytríbeného literárního stylu, byly striktně nivelizovány. Romantikové se naopak snažili zachovat všechny individuální rysy originálu, ať už se jednalo o zvláštnosti jazykové či prostředí, ve kterém originální dílo vzniklo (tamtéž, s. 69-71).

V období národního obrození byli překladaelé výrazně omezováni stavem jazyka. Jak uvádí Levý (1996, s. 88), „při společenské vázanosti češtiny na vrstvy lidové byla škála stylisticky zbarvených prostředků propracována hlavně směrem dolů a vulgarismy i jazyková drastika často nahrazovaly překladaelům jiné citové afekty řeči“.

4. 2 Dialektismy

Problematikou převodu dialektismů se překladaelé začali zabývat v 19. století, na jednotném řešení se však neshodli. Zatímco V. B. Nebeský přeložil dialekt spisovnou češtinou, jeho současník J. Durdík naopak prosazoval názor, že pokud autor původního textu použil dialekt, měl by ho stejně tak použít i překladael (Kufnerová 1994, s. 68). Překladaelé si sice uvědomovali, že nespisovné prvky VT je potřeba převést, hrozilo ovšem, že lokálně příznakové prvky povedou k nežádoucím asociacím (tamtéž, s. 69). Nahrazování dialektu ve VT dialektem CJ kritizoval také Anton Popovič, který tvrdí, že nářečí je zafixované v estetickém podvědomí čtenářů, tudíž nářečí jednoho jazyka nemůže být v žádném případě ekvivalentem nářečí jiného jazyka (1975, s. 169-170). Přesto se pokusy nahradit dialekt dialektem objevily. J. V. Sládek použil při překladu Shakespeareových *Veselých žen windsorských* hanáčtinu, V. Procházka zase v roce 1941 při překladu Steinbeckova románu *Hrozny hněvu* nahradil mluvu Okiů východočeským nářečím (Kufnerová 1994, s. 69). V takových případech, jak uvádí Knittlová, slova dialektu CJ neodpovídají místu děje, jelikož „jsou příliš vázána na určitou skupinu lidí v rámci mluvčích příslušného

jazyka“ (2000, s. 111). Vilikovský sice ve své práci uvádí, že vzhledem k tomu, že nestandardní jazykové prvky, mezi něž dialektismy spadají, pomáhají charakterizovat postavy a bylo by tedy žádoucí jejich stylistickou hodnotu co nejvěrněji reprodukovat, formálně jsou však tyto prvky natolik svázané s domácím jazykem, že jejich konotace lze vnímat pouze na jeho pozadí (2002, s. 162). Ačkoliv se to týká hlavně vzdálenějších jazyků a kultur, podle Kufnerové může nevhodná substituce nářečí narušit atmosféru originálního textu a charakterizační funkci jazyka i u tak blízkých jazyků, jako jsou čeština a slovenština (1994, s. 71). Před převáděním dialektu dialektem varuje i Horálek (1957, s. 17), podle nějž prvky nářečí, které jsou v původním díle prvkem charakterizačním, v překladu ztěžují porozumění textu a lze je napodobit jen výjimečně.

5 Postupy při převodu nestandardních variant jazyka

Co se týče současného přístupu k překladu nářečových, slangových či jiných nestandardních výrazů, které Knittlová souhrnně označuje jako substandardismy (2000, s. 112), shoduje se většina teoretiků na tom, že je vhodné příznakové výrazy, zejména dialektismy, při převodu pouze naznačit. Tento názor zastává mimo jiné i Levý, který doporučuje pouze náznak a použití regionálně bezpříznakových jazykových prvků (2012, s. 117). Proti skepsi vůči začleňování dialektismů do překladů naopak vystupuje Hrdlička, který tvrdí, že užití dialektu, i když omezeně, má v překladu „svůj nezastupitelný charakterizační účinek a v cílovém jazyku své místo“ (1995, s. 56). Podle Kufnerové se sice prvky nářečí v současné době čím dál častěji překládají obecnou češtinou, na různých rovinách ji však ozvlášťují regionální dialektismy, které ovšem nejsou výrazně v rozporu s místem děje a ani z hlediska charakterizace nepůsobí rušivě (1994, s. 70).

5. 1 Převedení do spisovné podoby

Vilikovský zmiňuje dva hlavní přístupy k převodu nestandardních jazykových prvků. Zejména u starších překladů se překladatelé často zaměřovali na všeobecný význam promluvy a substandardismy naturalizovali převedením do spisovné podoby, čímž se narušovala funkce i forma textu (2002, s. 167). Jako příklad lze uvést román Marka Twaina z roku 1884 *Dobrodružství Huckleberryho Finna* a jeho překlad od Františka Gela. Autor původního díla rozlišuje řeč postav zejména pomocí dialektismů,

což ostatně sám na začátku románu uvádí. Nejvýraznějším prvkem je missourský černošský dialekt, kterým v originálním díle mluví černoši Jim. Jak je však vidět u Příkladu 1, v českém překladu toto rozlišení zcela mizí a dochází ke stylistickému posunu:

Příklad č. 1: *Dobrodružství Huckleberryho Finna: černoši Jim*

EN: “Yo’ ole father doan’ know yit what he’s a-gwyne to do. Sometimes he spec he’ll go ‘way, en den agin he spec he’ll stay.”¹

CZ: „Váš starý otec ještě sám neví, co bude dělat. Jednou pomýšlí na odjezd a jednou pomýšlí, že zde zůstane.“²

Jak uvádí Vilikovský, toto řešení, zaměřené pouze na přenos denotační informace, zcela stírá jazykovou charakteristiku postavy, která odráží sociální faktory a dokresluje uměleckou realitu díla (2002, s. 164). Není to však případ pouze černošského dialektu, František Gel při překladu nijak výrazně nerozlišoval ani ostatní postavy. Mluva věčně opilého otce Huckleberryho Finna je v originálním díle také mnohem více příznaková než v českém překladu. To může být dáno mimo jiné tím, že podle Knittlové „nepsisovné výrazy napsané působí mnohem nápadněji než mluvený projev“ (2002, s. 110), proto je Gel využíval jen sporadicky, aby čtenáře při čtení příliš nezatěžovaly.

Příklad č. 2: *Dobrodružství Huckleberryho Finna: otec*

EN: “Says I, for two cents I’d leave the blamed country and never come a-near it agin. Them’s the very words. I says look at my hat—if you call it a hat—but the lid raises up and the rest of it goes down till it’s below my chin, and then it ain’t rightly a hat at all, but more like my head was shoved up through a jint o’ stove-pipe. Look at it, says I—such a hat for me to wear—one of the wealthiest men in this town if I could git my rights.”³

CZ: „Nežádejte si mě, jsem jim řekl, sice se z téhle zatra země odstěhuju a už mě jakživi nevidíte. Doslova tak jsem jim to řekl. Podívejte se, povídám jim, podívejte se na můj klobouk, jestli tomu vůbec můžete říkat klobouk.“

¹ TWAIN, Mark. *The Adventures of Huckleberry Finn*. Philadelphia, Pa.: Courage Books, 1990, s. 27.

² TWAIN, Mark. *Dobrodružství Huckleberryho Finna* (překlad František Gel). Praha: Mladá fronta, 1965. s. 24.

³ TWAIN, Mark. *The Adventures of Huckleberry Finn*. Philadelphia, Pa.: Courage Books, 1990, s. 34.

Dýnko sedí na hlavě, ale ostatek se mi veze dolů až po bradu a potom to už vůbec není klobouk, ale spíš to vypadá, jako bych měl hlavu vraženou do kusu trouby od kamen. Podívejte se na to, povídám jim, a řekněte sami, jestli to je klobouk pro mne, jednoho z nejbohatších mužů ve městě, jen kdybych dostal, co mi patří.“⁴

V původním díle je nestandardní využití jazyka naznačeno hned několika způsoby, ať už je to příznakový slovosled nebo gramaticky nesprávné či nestandardní tvary slov. Substandardismy sice lze zřídka převést na stejné jazykové rovině, nicméně v překladu není nestandardní mluva naznačena prakticky vůbec. Knittlová však poukazuje na fakt, že je toto řešení dáno dobou, neboť tento překlad vyšel v roce 1953 (2010, s. 102).

5. 2 Substituce dialektem cílového jazyka

Druhým přístupem, který Vilikovský popisuje, je využití některého dialektu CJ. Nestandardní forma originálu v tomto případě sice zůstane zachována, ale volba dialektu může vést k nežádoucím asociacím a posunu funkce (2002, s. 167). Jako příklad lze uvést výše zmíněné *Veselé ženy windsorské* a jejich překlad od J. V. Sládka, který k překladu řeči velšského faráře Evanse použil hanáčtinu:

Příklad č. 3: *Veselé ženy windsorské: farář Evans*

EN: “It is petter that friends is the sword, and end it: and there is also another device in my prain, which peradventure prings goot discretions with it:—there is Anne Page, which is daughter to Master Thomas Page, which is pretty virginity.“⁵

CZ: „Je lip, abe přítel bel mečem a skončel to, a mám ešče inši nápad v hlavě, keré snad přenese dobró rado: je to Anna Pacholiková, cera pana Jiřího Pacholika, děvče jak losk.“⁶

⁴ TWAINE, Mark. *Dobrodružství Huckleberryho Finna* (překlad František Gel). Praha: Mladá fronta, 1965. s. 32-33.

⁵ SHAKESPEARE, William. *The merry wives of Windsor*. New York : Gramercy Books, 1995, s. 12.

⁶ SHAKESPEARE, William. *Veselé ženy Windsorské* (překlad Josef Václav Sládek). Brno: Tribun EU, 2007, s. 7.

V tomto případě nedochází k nivelizaci a smazání jazykové charakteristiky postavy, ale dochází k jejímu výraznému posunu, neboť je postava velšského faráře dosazena do úplně jiného kulturní prostředí, které je v rozporu s místem děje původního díla. Jednalo se však o složitější problém, neboť jazykové zvláštnosti měly v této hře sloužit jako jeden ze zdrojů komiky, jejich lingvisticky správná reprodukce tedy nestačila. Slovenský překladatel Ján Boor se v tomto případě také rozhodl o substituci, místo nářečí CJ však zvolil prvky němčiny (Vilíkovský 2002, s. 165). Substituce dialektu dialektem CJ se však objevuje i v novějších překladech, například Petr Holčák ve svém překladu knihy *Lhářův poker* od Michaela Lewise z roku 2014 nahrazuje jeden z texaských dialektů taktéž hanáčtinou:

Příklad č. 4: *Lhářův poker: texaský manažer*

EN: “You call those doodads lapels? Those tany thangs?”⁷

CZ: „To pravíte temu onému klopé? Takémto pizd’ochom?”⁸

5.3 Připojení informace do uvozovací věty

Dalším možným postupem, který zmiňuje Knittlová, je připojení informace o konkrétním dialektu do uvozovací věty, například „*odsekla londýnským nářečím*“, přičemž samotná přímá řeč je poté stylizovaná neutrálně hovorově (2000, s. 112). Výhodou této nepřímé charakteristiky je, že čtenář získá představu o tom, že daná postava používá nějakou nestandardní variantu jazyka, zároveň však nedochází k nežádoucím asociacím, jako by tomu bylo u substituce nářečím CJ.

5.4 Obecná čeština a hovorové prvky

Jak již bylo zmíněno, v současnosti se k překladu substandardismů zřejmě nejčastěji využívá obecná čeština obohacená o hovorové a regionálně nespécifické prvky. K tomuto přístupu, tedy využití regionálně nespécifických, hovorových a slangových prvků, se uchýlili například manželé Pellarovi při překladu Salingerova románu *Kdo chytá v žitě*, který byl v knižní podobě vydán roku 1951 a do češtiny přeložen v roce

⁷ LEWIS, Michael. *Liar’s Poker*. London: Coronet, 1999, s. 98.

⁸ LEWIS, Michael. *Lhářův poker* (překlad Petr Holčák). Praha: Dokořán, 2014, s. 103.

1960. Hlavním hrdinou románu je náctiletý Holden Caulfield, který ve svém jazykovém projevu rozhodně nešetřil slangovými a sprostými výrazy.

Příklad č. 5: *Kdo chytá v žitě: Holden Caulfield*

EN: “He put my goddam paper down then and looked at me like he’d just beaten hell out of me in ping-pong or something. I don’t think I’ll ever forgive him for reading me that crap out loud. I wouldn’t’ve read it out loud to *him* if he’d written it – I really wouldn’t. In the first place, I’d only *written* that damn note so that he wouldn’t feel too bad about flunking me.”⁹

CZ: „Potom ten pitomej test položil a podíval se na mě, jako kdyby mě byl právě roznes v ping-pongu nebo co. Myslím, že mu nikdy neodpustím, že mi ty kecy čet nahlas. Já bych to *jemu* nahlas nikdy nečet, kdyby to byl napsal *on* – vážně ne. A vůbec jsem tu pitomou poznámku napsal jenom proto, aby si to tak nebral, že mě nechá prolítnout.“¹⁰

V tomto případě se sice jedná o převod hovorového jazyka, vulgarismů a slangu, nicméně tento přístup se často objevuje také při překladu dialektismů, a to proto, aby se překladatelé vyhnuli jak nežádoucím asociacím, které by mohly nastat v případě substituce dialektem CJ, tak nivelizaci, která by jazykovou charakteristiku postav zcela smazala. Použití substandardismů ve VT je v CT také naznačeno na více jazykových rovinách. Pellarovi využili jak lexikální (*kecy, prolítnout*) a fonologické prvky (např. vypuštění koncového *t* a *l* ve slovech jako *roznes, čet*), tak i prvky obecné češtiny, například nahrazení *y* → *ej* (*pitomej*), podrobnější rozbor ovšem není cílem této práce.

6 Dřívější přístupy k převodu afroamerické angličtiny

Co se týká převodu afroamerické angličtiny (dále jen AA), Knittlová uvádí, že se v literatuře vyskytuje v různých podobách a stejně tak se liší i způsoby jejího převedení do českého jazyka (2010, s. 101). Jak zmiňuje Speicherová, AA byla dlouho

⁹ SALINGER, J. D. *The Catcher in the Rye*. London: Penguin Books, 2010, s. 13.

¹⁰ SALINGER, J. D. *Kdo chytá v žitě* (překlad Luba a Rudolf Pellarovi). Praha: Práce, 1979, s. 15.

považovaná za jakousi primitivní, nelogickou podobu jazyka bez daných zákonitostí, byla pokládána za poruchu učení či jazykovou poruchu a děti, které jí mluvily, byly umisťovány do speciálních tříd (1992, s. 384). Tento přístup se odrážel v překladatelských řešeních. Tím, že se řeč Afroameričanů považovala za neumělou a zjednodušenou formu angličtiny, byly i výrazové prostředky v překladu poněkud primitivního charakteru. Knittlová zmiňuje například to, že určité tvary sloves bývaly nahrazovány infinitivy (2010, s. 100). Na konkrétní díla, v nichž by překladatel k převodu AA takto postupoval, jsem sice nenarazila, domnívám se však, že by se mohlo jednat o překlady z 19. a snad i začátku 20. století, mezi něž patří například rané české překlady románu *Uncle Tom's Cabin*, které pocházejí z 60. let 19. století. Kalivodová popsala překlad, v tomto případě tedy spíše adaptaci, od Josefa Vojáčka, která vyšla v roce 1853 pod názvem *Strejček Tom čili Otroctví ve svobodné Americe* (2008, s. 426). Nezmiňuje sice konkrétní jazykové prostředky, které Vojáček použil, avšak hovoří o jeho „vyprázdněné postavě pokorného otroka“, která se podobá karikaturám z primitivních amerických dramatizací. Dále uvádí, že Vojáček tím mohl naznačovat, že „stereotypy, které degradovaly černé etnikum na americkém Jihu stejně jako na předválečném Severu, působily i v mysli evropského překladatele“ (tamtéž, s. 430).

V dnešní době už AA není považována za jakousi deformaci standardní angličtiny, ale na základě průzkumu jejího gramatického systému se ukázalo, že se jedná o svébytný jazykový útvar se svým vlastním systémem a jazykovými prostředky, což překlad do češtiny poněkud komplikuje, neboť stejně jako angličtina nemá protějšek pro obecnou češtinu, nemá ani čeština pro AA přímo odpovídající ekvivalent (Knittlová 2010, s. 100-101). V současné době jako protějšek AA převažuje obecná čeština promíšená s prvky spisovné vrstvy hovorové i z běžné nespisovné mluvy. Jestliže je potřeba zdůraznit venkovský původ postav, převládá regionálně nespécifické nářečí, u městské mluvy se poté využívají slangové výrazy (tamtéž, s. 104).

K překladu AA do češtiny přistupovali v minulosti překladatelé různě, od úplné nivelizace, jako tomu bylo v případě Gelova překladu *Dobrodružství Huckleberryho Finna* (viz 5. 1 Převedení do spisovné podoby), přes náznak použití nestandardní varianty jazyka, jejíž využití ve VT naznačil Josef Schwarz při překladu povídky *Zlatý brouk* od E. A. Poea, především tedy na rovině fonetické po poněkud svéráznější řešení Jana Zábrany a jeho překladu *Prezidenta krokodýlů*. Zábrana často využíval

fonetickou transkripci, výsledkem jsou tvary jako *kerej, jesli* nebo *nončalanťně*. V souladu s originálem také záměrně porušoval pravidla českého pravopisu a používal výrazy jako *lef* či *zvyře*. Zábrana ve svém překladu tak vystupoval proti přístupu, který uvádí například Knittlová či Levý, tedy využívání pouze náznaků netradiční podoby jazyka, a důsledně dodržoval všechny zvolené deformace. Jak sám Zábrana uvedl na obranu jazyka ve svém překladu, je si vědom toho, že „[p]rvních několik stránek bude snad rušit, ale potom nezbytně umocní umělecký účín díla, umocní jeho a zdůrazní jeho ideový smysl“ (Zábrana 1963, s. 178). Další poněkud nezvyklý způsob zvolil Josef Mach při překladu románu *Černošský Pán Bůh a páni Izraeliti*, kdy využíval zejména obecnou češtinu smíšenou s hovorovými prvky, ale zároveň ponechal některé fráze v angličtině.

Knittlová upozorňuje, že AA není jednotný, homogenní jazyk. Stejná jako každá jiná řeč má různé stylové vrstvy a rejstříky, které se liší podle oblasti, společenského postavení, míry vzdělání nebo věku (2010, s. 103). Jednotný způsob, jak ji převádět do češtiny, tudíž neexistuje, vždy je potřeba vycházet z konkrétní situace a brát v úvahu i další sociální faktory a vlastnosti postav.

O tom, že převod substandardismů závisí ve velké míře na tvůrčí individualitě každého překladatele svědčí také fakt, že se přístupy k překladu takových prvků a rozlišení jazykové charakteristiky postav mnohdy liší i v různých překladových verzích téhož díla. Jako příklad lze uvést román od americké spisovatelky Margaret Mitchellové z roku 1936 s názvem *Gone With the Wind*, který v České republice vyšel pod názvem *Jih proti Severu* v překladu Jarmily Fastrové v roce 1938 a později v překladu od Zdeňka Hrona v roce 1990. Jak lze vidět v následujícím příkladu, oba překladatelé přistupovali k převodu AA odlišně.

Příklad č. 6: *Jih proti Severu: černocho Jeems*

EN: “Nawsuh, Ah din‘ notice y’all say anything ter mek her mad. Look ter me lak she sho glad ter see you an‘ sho had missed you, an‘ she cheep along happy as a bird, tell ‘bout de time y’all got ter talkin‘ ‘bout Mist‘ Ashley an‘ Miss Melly Hamilton gittin‘ mah’ied. Den she quiet down lak a bird w’en de hawk fly over.”¹¹

¹¹ MITCHELL, Margaret. *Gone with the Wind*. New Delhi: Penguin Books, 1947, s. 14.

CZ (Fastrová): „Šmarjá, neslyšel jsem nic, co by jí bylo mohlo rozzlobit. Zdálo se mi, jako by byla ráda, že vás vidí, a **jako by se jí bylo po vás stýskalo**, a švitořila vesele a šťastně jako ptáček, až když jste začali mluvit o panu Ashleyovi a slečně Melly Hamiltonové, že se budou brát. Pak teprve ztichla jako pták, nad kterým se vznáší jestřáb.“¹²

CZ (Hron): „Sim, ne, že byste řekli něco, po čem by se rozzuřila, to **sem** si teda **neším**. **Se mně spíš zdá**, že vás ráda viděla a **stejskalo** se jí a byla **šťastná jak blecha, dokavád' ste nezačali** mluvit **vo** tom, že pan Ashley a **slečinka Melly Hamiltonůch** se **maj** brát. Pak ztichla jako ten ptáček, **dyž** zahlídne jestřába.“¹³

V ukázce překladu od Jarmily Fastrové je patrné, že až na zvolání *šmarjá* překladatelka většinu prvků AA nivelizovala a místy používá dokonce až archaický jazyk (*a jako by se jí bylo po vás stýskalo*). Naznačení použití nestandardní jazykové varianty ve VT se v překladu nachází velice zřídka a pouze na rovině lexikální.

Hron naopak používá hovorové obraty jako *šťastná jak blecha* a různé obecně české fonologické prvky, například tzv. protetické *v* (*vo tom*) nebo nahrazení *y* → *ej* (*stejskalo*). Naznačení použití nestandardní varianty si lze všimnout i na rovině syntaktické, kde Hron místy používá netradiční slovosled (*Se mně spíš zdá...*), a lexikální, kde na jiných místech v románu používá slova jako *ksindl*, *fištrón* nebo *todlencto*.

V kontextu celého díla poté lze říci, že zatímco v překladu Jarmily Fastrové není řeč Afroameričanů nijak zvlášť odlišena od řeči ostatních postav, v překladu Zdeňka Hrona je jazykové odlišení těchto postav znát na první pohled. Hron také na rozdíl od Fastrové naznačuje použití substandardismů ve VT na více jazykových rovinách, čímž vytváří jazykovou vrstvu specifickou právě pro postavy černošských otroků.

¹² MITCHELL, Margaret. *Jih proti Severu* (překlad Jarmila Fastrová). Praha: Václav Petr, 1938, s. 20.

¹³ MITCHELL, Margaret. *Jih proti Severu* (překlad Zdeňk Hron). Praha: Ikar, 2008, s. 15.

7 Překlad

VT viz Přílohy.

Blue Melody

Příběh Lidy Louise, která zpívala blues

jako nikdo jiný předtím ani poté

V zimě roku 1944 jsem se vezl v zadní části přeplněného armádního náklad'áku, který jel z Lucemburku na frontu do německého Hilzhoferu. Cesta si vyžádala čtyři propíchnuté pneumatiky, tři (ohlášené) případy omrzlých nohou a minimálně jeden počínající zápal plic.

Skoro celá zhruba čtyřicítka mužů namačkaná v náklad'áku patřila k pěchotě. Mnoho z nich právě propustili z nemocnic v Anglii, kde se léčili s ranami utrženými v boji někdy na počátku války. Zdánlivě vyléčení mířili ke střeleckým rotám jisté pěší divize, které, jak jsem náhodou věděl, velel brigádní generál, který málokdy nastoupil do svého velitelského vozu, aniž by u sebe měl Lugera a fotografa, po každém boku jednoho. Byl to bojovník se zvláštním darem pro psaní rázných vzkazů typu „Trhněte si“, které posílal nepřítelům pokaždé, když měli převahu nebo je obklíčili. Cestoval jsem dlouhé hodiny, aniž bych se někomu v náklad'áku podíval do očí.

Za denního světla se muži snažili potlačit nebo odvrátit svoji dychtivost znovu udeřit na nepřítele. Na obou stranách náklad'áku se tvořily skupiny na šarády. Dopodrobna se diskutovalo o oblíbených politicích. Také se zpívalo, především různé bojové písně, složené vlasteneckými skladateli na Broadwayi, kteří nějakým neštěstím, možná kvůli zaseknutému kolu štěstí, nemohli zaujmout své místo na frontě. Abych to zkrátil, náklad'ák se otrásal vtípky a zpěvem, dokud náhle nepadla noc a nebylo potřeba zatáhnout závěsy. Poté všichni muži zřejmě usnuli nebo umrzli, kromě vypravěče následujícího příběhu a mě. On měl cigarety, já uši.

Tohle je všechno, co o tom muži vím: Křestním byl Rudford. Měl sotva znatelný jižanský přízvuk a chronický zákopový kašel. Na helmě měl, jak se slušelo, červený kříž a frčky kapitána vojenských lékařů.

To je všechno, co o něm vím, kromě toho, co vyplývá z následujícího příběhu. Proto mi prosím nepište o další informace. Ani nevím, jestli ten člověk ještě žije. To platí zejména pro ty čtenáře, kteří si mohou dříve či později myslet, že má tenhle příběh být kopancem do jisté části naší země. Nemá však kopat do nikoho a do ničeho. Je to jen jednoduchý krátký příběh o mámině jablečném koláči, ledovém pivu, týmu Brooklyn Dodgers a rádiu Lux. Prostě o věcech, za které jsme bojovali. Nenechte si ho ujít.

Rudford pocházel z místa zvaného Agersberg v Tennessee. Říkal, že je to asi hodinu jízdy od Memphisu. Mně to znělo jako hezké městečko. Mělo totiž ulici pojmenovanou po slečně Packerové. Slečna Packerová byla učitelka na agersberské škole, která během občanské války z okna ředitelny několikrát zblízka vystřelila na procházející vojáky Unie. Žádné mávání vlajkou ve stylu Barbary Fritchieové. Prostě zamířila, vystřelila a sejmula pět chlapíků v modrém dřív, než ji někdo stačil zarazit. Bylo jí devatenáct.

Rudfordův otec pocházel z Bostonu, pracoval jako obchodní zástupce jedné bostonské společnosti na výrobu psacích strojů. Na služební cestě v Agersbergu se krátce před první světovou válkou seznámil a během dvou týdnů oženil s bohatou místní dívkou. Nikdy se už nevrátil ani na domácí pobočku, ani do Bostonu, obojí očividně bez lítosti vyškrtnul ze svého života. Byl vůbec docela číslo. Ani ne hodinu poté, co jeho žena zemřela při porodu Rudforda, naskočil na tramvaj jedoucí na okraj Agersbergu, kde koupil neprosperující, ale seriózní nakladatelství. O půl roku později vydal svou vlastní knihu, kterou nazval Občanská výchova pro Američany. Během několika let následovala velmi úspěšná řada velmi nezáživných učebnic, dodnes obecně známá jako Řada učebnic pro progresivní americké středoškoláky. Rozhodně vím, že jeho Věda pro Američany poctila v roce 1932 svou návštěvou všechny veřejné střední školy ve Filadelfii. Byla plná nepochopitelných malých schémat prostých malých otočných bodů.

Malý Rudford měl vskutku unikátní dětství. Jeho otec očividně opovrhoval lidmi, kteří právě četli jeho knížky. Syna zkoušel a driloval dokonce i během vrcholu kuličkové sezony. Držel ho na schodech, dokud mu neodříkal definici chromozomu. Fazole mu dával jen pod podmínkou, že vyjmenuje planety podle velikosti. Jeho týdenní kapesné mu dával pouze tehdy, když mu chlapec na oplátku řekl datum narození, úmrtí či porážky nějaké významné osobnosti. Stručně řečeno, ve věku

jedenácti let měl Rudford zhruba tolik akademických znalostí, co průměrný středoškolák v prvním ročníku. Mimoškolních dovedností ovládal ještě více. Průměrný prvák na střední nedokázal spát na podlaze ve sklepě bez polštáře a deky.

Součástí jeho chlapeckých let však byly dvě poznámky pod čarou, které nebyly v knihách jeho otce, ale byly dost blízko, aby v případě nouze daly všemu smysl. Jedna z nich byl muž jménem Černý Charles, druhá byla holčička jménem Peggy Mooreová.

Peggy byla Rudfordova spolužačka ze školy. Víc než rok si jí však prakticky nevšímal, věděl jen to, že ve hláskovacích soutěžích obvykle vypadla jako první. Ocenil ji až jednoho dne, když viděl, jak si, sedíc přes uličku od něj, nalepila žvýkačku na krk. Rudfordovi to připadalo jako velice přitažlivá věc u kohokoliv, dokonce i u holky. Zohnul se pod lavici, předstíral, že něco zvedá ze země, a zašeptal směrem k Peggy: „Hej! Ty si tam schováváš žvejku?“

Mladá dáma se žvýkačkou na krku s pootevřenou pusou přikývla. Zalichotilo jí to. To bylo poprvé, co na ni Rudford promluvil, aniž by musel.

Rudford šmátral po zemi po neexistujícím zmizíku. „Poslouchej. Chceš se po škole seznámit s mým kámošem?“

Peggy si dala ruku před pusou a předstírala, že kašle. „S kým?“ zeptala se.

„S Černým Charlesem.“

„Kdo to je?“

„Jeden týpek. Hraje na piáno na Willardské. Je to můj kámoš.“

„Ale já na Willardskou nesmím.“

„Aha.“

„Kdy tam jdeš?“

„Hned jak nás odsud pustí. Dneska nás nebude zdržovat, je pěkně znuděná. Půjdeš?“

„Tak jo.“

To odpoledne se děti vydaly na Willard Street, kde Peggy poznala Černého Charlese a Černý Charles poznal Peggy.

Podnik Černého Charlese byla zapadlá hamburgerárna, ohyzdná budova na ulici, kde se často bouralo, minimálně papírově, kdykoli se sešla obecní rada.

Byl to zřejmě ukázkový příklad podniku, který rodiče – obvykle při pohledu z okna auta – označili za špínu. Zkrátka parádní místo. Dalo se navíc dost silně pochybovat o tom, jestli se některému z Charlesových malých zákazníků někdy po těch vynikajících, tučných hamburgerech, které připravoval, udělalo špatně. Nicméně skoro nikdo tam nechodil kvůli jídlu. Samozřejmě jste si něco dali, když už jste tam byli, ale pro jídlo jste nepřišli.

Přišli jste, protože Černý Charles hrál na piano jako někdo z Memphisu, možná ještě lépe. Hrál klasicky nebo vášnivě, vždycky seděl u piana, když jste přišli, a seděl tam, když jste museli jít domů. Ale nejen to. (Bylo koneckonců logické, že Černý Charles bude jako úžasný pianista také úžasně neúnavný.) Byl něco víc, něco, co je jen málo bílých pianistů. Byl milý a dával najevo zájem, když mladí přišli za ním k pianu a chtěli, aby něco zahrál, nebo si přišli jen popovídat. Díval se na vás. Naslouchal.

Než s sebou Rudford začal vodit Peggy, byl zřejmě nejmladším návštěvníkem Charlesova podniku. Víc než dva roky tam chodil sám, dvě až tři odpoledne v týdnu. V noci nikdy, to totiž ven nesměl. Přišel sice o ruch, kouř a život typické pro Charlesův podnik po setmění, získal však něco jiného, odpoledne, která byla stejně dobrá, možná ještě lepší. Měl tu čest slyšet Charlese hrát jeho nejlepší čísla bez přerušování. Všechno, co pro to musel udělat, bylo muzikanta vzbudit. V tom byl ten háček. Černý Charles odpoledne spal, a spal jako zabítý.

Rudford zjistil, že chodit na Willard Street s Peggy, aby poslouchali, jak Černý Charles hraje, bylo ještě lepší. Nebyla jen někdo, s kým se dobře sedělo na zemi, ale i někdo, s kým se dobře poslouchalo. Rudfordovi se líbilo, jak si přitáhla nohy plné modřin k sobě a rukama objala kotníky. Líbilo se mu, jak se pusou opírala o kolena tak silně, až na nich zůstávaly otisky zubů, když Charles hrál. Líbilo se mu, když potom chodili domů mlčky, jen občas nakopli kamínek nebo plechovku nebo zahloubaně rozšlápli nedopalek cigarety. Byla bezvadná, Rudford jí to však samozřejmě neřekl. Měla znepokojivou tendenci se zaláskovat, ať už jí k tomu někdo vyprovokoval nebo ne.

Měla ale něco do sebe, to se jí nedalo upřít. Dokonce se naučila i budit Černého Charlese.

Jednoho odpoledne, hned poté, co přišli, se Peggy zeptala: „Můžu ho dneska vzbudit já? Co, Rudforde?“

„Jasný. Jen do toho. Jestli to zvládneš.“ Černý Charles spal, úplně oblečený, jen bez bot, na hrbolatém, ošuntělém gauči, několik zaskládaných stolů od svého milovaného piana.

Peggy problém akademicky obcházela.

„No tak, dělej,“ vybídl ji Rudford.

„Však jdu na to, už jdu. Uхни.“

Rudford ji trochu samolibě pozoroval. „Ále. Nemůžeš ho jenom žduchnout, to nikam nepovede. Vidělas mě,“ řekl. „Musíš se pořádně napřáhnout. Rovnou pod ledviny. Vidělas mě.“

„Tady?“ vyhrkla Peggy. Měla prst na malém ostrůvku nervů rozbíhajících se od středu Charlesových fialových kšand.

„Do toho.“

Peggy se napřáhla a dala mu ránu.

Černý Charles se lehce zavrtěl, ale spal dál, aniž by se aspoň převalil.

„Vedle. A stejně ho musíš praštit silnějc.“

Peggy se pokusila udělat hrozivější zbraň ze své pravé ruky. Vmáčkla palec mezi ukazováček a ostatní prsty, natáhla ruku a obdivně se na ni zadívala.

„Takhle si ho zlomíš. Vydělej ho—“

„Bud' zticha,“ řekla Peggy a zasadila úder.

Zabralo to. Černý Charles hrozivě vyjekl a vyskočil na nohy do zatuchlého vzduchu. Když si sedl, Peggy ho požádala: „Charlesi, zahraješ mi prosím Lady, Lady?“

Charles se poškrábal na hlavě, přehodil své obrovské nohy v ponožkách přes okraj pohovky na podlahu pokrytou nedopalky, a zamžoural očima. „To si ty, Margarét?“

„Jo. Zrovna jsme přišli. Celá třída byla po škole,“ vysvětlila. „Zahraješ prosím Lady, Lady, Charlesi?“

„V pondělí začnou letní prázdniny,“ vložil se do toho Rudford nadšeně. „Můžem sem chodit každý odpoledne.“

„No teda, není to skvělý?“ řekl Charles, a myslel to tak. Pak ten něžný obr vstal a s kocovinou po ginu vykročil směrem ke svému pianu.

„A přijdem i dřív,“ slíbila Peggy.

„No není to skvělý!“ odpověděl Charles.

„Tudy, Charlesi,“ řekl Rudford. „Jdeš přímo na dámský záchodky.“

„Pořád je rozespalej. Bouchni ho ještě jednou, Rudforde...“

Asi to bylo hezké léto, dny plné Charlesova hraní na piano, ale nemůžu to říct s jistotou. Rudford mi vyprávěl příběh, nedával mi svůj životopis. Potom mi řekl o jenom listopadovém dni. Prezidentem byl pořád ještě Coolidge, ale který rok to byl, to nevím. Stejně bych řekl, že ty roky splývají. Bylo odpoledne. Půl hodiny poté, co si žáci Základní školy v Agersburgu protlačili, prostrkali a prožduchali cestu ven z budovy, seděli Rudford a Peggy vysoko na trámech nového domu, který se zrovna stavěl na ulici Slečny Packerové. Široko daleko žádný tesař. Mohli sedět na tom nejvyšším, nejužším a nejslabším trámu stavby, aniž by je přítom někdo rušil.

Seděli ve výšce druhého patra a povídali si o věcech, na kterých záleželo: o vůni benzínu, o uších Roberta Hermansona a zubech Alice Caldwellové, o kamenech, které mohli na někoho házet, o Miltonu Sillsovi, o tom, jak vyfouknout cigaretový kouř nosem, o pánech a dámách se zkaženým dechem, o nejlepším noži, kterým by se dalo zabít.

Povídali si o svých ambicích. Peggy se rozhodla, že až vyroste, bude sloužit ve válce jako zdravotní sestra. A bude herečka. A taky pianistka. A zlodějka, která štípne spoustu diamantů a dalších věcí, ale některé rozdá chudým, hodně chudým lidem.

Rudford řekl, že chce jen hrát na piano. Ve volném čase možná bude automobilový závodník, už měl dokonce i parádní brýle.

Následovala soutěž v plivání, při níž poražené vypadla z kapsy svetry drahocenná pudřenka. Začala pro ni šplhat dolů, ale ztratila rovnováhu a spadla z výšky asi čtvrtiny patra.

S děsivým zaduněním přistála na novotou zářící borovicové podlaze.

„Seš v pohodě?“ ptal se její společník, aniž by se hnul z trámů.

„Moje hlava, Rudforde, já umřu!“

„Ale neumřeš.“

„Ale jo. Koukni.“

„Nepolezu až tam dolů jen proto, abych se kouknul.“

„Pěkně prosím,“ řekla.

Rudford začal šplhat dolů a cynicky si přitom mumlal něco o lidech, kteří se ani nekoukají, kam šlapou.

Odhrnul pár pramínků jejích hebkých černých vlasů.

„Kde tě to bolí?“ zeptal se.

„Všude...“

„No, já nic nevidím. Nemáš tam ani žádnou odřeninu.“

„Žádnou co?“

„Odřeninu. Krev nebo tak. Ani žádnéj otok.“ Podezřívavě se odtáhl. „Ani se mi nezdá, žeš spadla na hlavu.“

„Ale spadla. Hledej... Jo, tam. Přesně tam, kde máš...“

„Nic nevidím. Jdu zpátky nahoru.“

„Počkej!“ vyhrkla Peggy. „Nejdřív mi dej pusu. Sem. Přimo sem.“

„Nedám ti pusu na tu tvou kebuli. Co si jako myslíš, že jsem?“

„Prosím! Jenom semhle.“ Peggy si ukázala na tvář.

Znuděný a v dobročinné náladě to Rudford udělal, aby to měl za sebou.

Následovalo poněkud záludné oznámení. „A teď jsme zasnoubení.“

„No to určitě! Jdu pryč. Jdu za starým Charlesem.“

„To nemůžeš. Říkal, že dneska nemáme chodit. Říkal, že dneska bude mít hosta.“

„Bude mu to fuk. A s tebou tady nezůstanu. Neumíš plivat. Neumíš ani v klidu sedět. A když je mi tě náhodou líto nebo něco, hned se zabouchneš.“

„Náhodou ani moc ne.“

„Tak zatím,“ řekl Rudford.

„Jdu s tebou!“

Opustili sladce vonící prázdný dům a plahočili se podzimními ulicemi k Černému Charlesovi. Na Spruce Street se na čtvrt hodinky zastavili a pozorovali dva rozlícené hasiče, jak se snaží sundat ze stromu kotě. Nějaká žena v japonském kimonu operaci řídila nepříjemným, otravným hlasem. Děti ji poslouchaly, sledovaly hasiče a v duchu fandily kočce. Nezklamala je. Zčistajasna seskočila z vysoké větve,

přistála na přilbě jednoho z hasičů, od níž se odrazila a skočila rovnou na vedlejší strom. Rudford a Peggy pokračovali dál, zahloubaní a nadobro změnění.

To vzrušující odpoledne od té chvíle navždy zahrnovalo jeden rudozlatý strom, jednu hasičskou přilbu a jednu kočku, která vážně uměla skákat.

„Až tam budem, tak zazvoníme. Nepůjdem rovnou dovnitř,“ řekl Rudford.

„Tak jo.“

Když Rudford zazvonil, otevřel sám Černý Charles. Nejenže byl vzhůru, ale dokonce se oholil. Peggy ihned oznámila: „Řekls, že dnes nemáme chodit, ale Rudford chtěl.“

„Pod’te dál,“ pozval je Charles srdečně. Vůbec se na ně nezlobil.

Rudford a Peggy ho rozpačitě následovali a pátrali po hostu.

„Neska tady mám ceru moji sestry“ řekl Černý Charles. „Vobě zrovna přijely z jihu.“

„Hraje na piáno?“ zeptal se Rudford.

„Spívá, chlapče. Spívá.“

„Proč jsou zatažený rolety?“ zeptala se Peggy. „Proč je nevytáhneš, Charlesi?“

„Vařil sem v kuchyni. Mužete mně je, děcka, pomoct vytahnout,“ řekl Černý Charles a zamířil do kuchyně.

Každý si vzal jednu stranu místnosti a začali dovnitř pouštět denní světlo. Oba se cítili uvolněněji. Rozpaky z hosta byly pryč. Pokud tam byl někdo cizí, někdo, kdo tam nepatřil a kdo se motal po Charlesově podniku, byla to jen dcera jeho sestry. V podstatě nikdo. Ale Rudford, který byl zrovna poblíž piana, zalapal po dechu.

Někdo u něj totiž seděl a pozoroval ho. Pustil šňůrku od rolety, kterou držel v ruce, a roleta s hlasitým švihnutím vystřelila vzhůru.

„A Bůh řek: Budiž světlo,“ řekla dospělá dívka, černá jako Charles, sedící na jeho místě u piana. „No jo,“ dodala mírněji. Měla na sobě žluté šaty a ve vlasech žlutou mašli. Světlo, které Rudford pustil dovnitř, zalilo její levou ruku, kterou vyřukávala něco pomalého a osobního na desku Charlesova piana. V druhé ruce, mezi dlouhými, elegantními prsty, držela nedopalek cigarety.

Nebyla zrovna hezká.

„Jenom jsem vytahoval rolety“ řekl nakonec Rudford.

„Vidim,“ odpověděla ta dívka. „De ti to.“ Když to řekla, usmála se.

Pak přišla Peggy. „Ahoj,“ řekla a založila ruce za zády.

„I tobě,“ odpověděla dívka. Rudford si všiml, že podupává i nohou.

„My sem chodíme často,“ řekla Peggy. „Jsme Charlesovi nejlepší kamarádi.“

„To je bezva,“ řekla dívka a mrkla na Rudforda.

Černý Charles se vrátil z kuchyně a utíral si přitom své obrovské ruce do utěrky.

„Lido Louise,“ řekl, „tady tohle sou moji kamarádi, pan Rudford a slečna Margarét.“ Obrátil se k dětem. „Tady tohle je cera moji sestry, slečna Lida Louise Jonesová.“

„My sme se už potkali,“ řekla jeho neteř. „Všeci sme se potkali před štrnácti dněma u Lorda Pushbottoma.“ Ukázala na Rudforda. „My dva sme spolu na náměstí hráli mahjong.“

„Co takle dybys tady pro děcka něco zaspivala?“ navrhnul Černý Charles.

Lida Louise ho nevnímala. Dívala se na Peggy. „Vy dva ste spolu?“ zeptala se jí.

„Ne,“ řekl rychle Rudford.

„Ano,“ odpověděla Peggy.

„Proč se ti tadyhle ten kluk tak líbí?“ zeptala se Lida Louise Peggy.

„Nevím,“ odpověděla Peggy. „Líbí se mi, jak stojí u tabule.“

Rudfordovi ta poznámka připadala děsná, ale Lida Louise ji zachytila posmutnělýma očima a odvrátila se. „Strejčku, slyšels, co tadyhle Margarét říká?“ zeptala se Charlese.

„Ne. Co říká?“ zeptal se. Měl zvednuté víko piana a hledal něco mezi strunami, možná nedopalek cigarety nebo víčko z lahve od kečupu.

„Říká, že se jí líbí tendle kluk kuli tomu, jak stojí u tabule.“

„Dovopravdy?“ zeptal se Černý Charles, když vykouknul zpoza piana. „Něco tadyhle děckám zaspivej, Lido Louise,“ řekl.

„Oukej, co maj rádi? ... Kdo mi ukrad cigarety? Měla sem je hnedka tady u sebe.“

„Moc kouříš. Přeháníš to. Spivej,“ řekl jí strýček. Sám se posadil k pianu. „Zaspivej Nikdo dost dobrej.“

„To není nic pro dětičky.“

„Tadyhle těm dětičkám se tyhle písničky doopravdy líbí.“

„Oukej,“ řekla Lida Louise. Postavila se vedle pianu. Byla hodně vysoká. Rudford a Peggy, kteří seděli na podlaze, k ní museli vzhlížet.

„Jakou chceš tóninu?“

Lida Louise pokrčila rameny. „A, B, C, D, E, F, G,“ řekla a mrkla na děti. „Není to fuk? Třeba zelenou. Ať mi pasuje k botám.“

Černý Charles začal hrát a hlas jeho neteře vklouznul do jeho melodie. Zazpívala Nikdo dost dobrej. Když dozpívala, Rudford měl po celém těle husí kůži. Peggy měla ruku zabořenou v kapse jeho kabátu. Necítil, když ji tam dávala, a nenutil ji ruku vytáhnout.

Ted' po letech mi Rudford dlouze vysvětloval, že hlas Lidy Louise není možné popsat, dokud jsem mu neřekl, že mám většinu jejích desek a vím přesně, co tím myslí. I když je pravda, že se ho můžu pokusit popsat aspoň trochu. Její hlas byl silný a jemný. Tóny, které zazpívala, jakoby jeden po druhém explodovaly. Něžně vás rozerval na kusy. Když Rudford říkal, že její hlas není možné popsat, asi tím myslel, že ho není možné zařadit.

A to je pravda.

Když dozpívala Nikdo dost dobrej, sklonila se Lida Louise a vytáhla cigarety zpod strýčkovy lavice. „De ste byly?“ zeptala se jich a jednu si zapálila. Děti z ní nespouštěly oči.

Černý Charles vstal. „Mám nějaký žebírka,“ oznámil. „Dáte si?“

Během Vánoc začala Lida Louise po večerech zpívat v Charlesově podniku. Rudford a Peggy dostali v den její premiéry povolení zúčastnit se ve škole přednášky o hygieně, takže přišli. Černý Charles jim dal stůl nejbliž k pianu a položil na něj dvě sklenice sarsaparilly, ale oba byli moc vzrušení na to, aby pili. Peggy si nervózně ťukala sklenicí o přední zuby, Rudford tu svoji ani nezvedl. Někteří středoškoláci a vysokoškoláci je považovali za roztomilé. Bylo o ně dobře postaráno. Okolo deváté, když byl podnik plný, Black Charles najednou vstal od pianu a zvedl ruku.

Gesto nicméně nemělo na hlučný dav lidí, kteří se vrátili domů na Vánoce, žádný efekt, takže se Peggy, která nikdy nebyla zrovna dáma, obrátila na židli a zakřičela: „Sklapněte všichni!“ a místnost konečně utichla.

Charlesovo sdělení bylo stručné. „Mám tady ceru moji sestry, Lidu Louise. Vona vám neska večer zaspívá.“ Potom se posadil a přišla Lida Louise ve svých žlutých šatech a postavila se ke strýčkově pianu. Lidé zdvořile zatleskali, ale očividně neočekávali nic mimořádného.

Lida Louise se naklonila přes stůl, u něhož Rudford a Peggy seděli, luskla prsty Rudfordovi u ucha a zeptala se: „Nikdo dost dobrej?“

„Jo!“ odpověděli oba.

Lida Louise písničku zazpívala a obrátila podnik vzhůru nohama. Peggy se rozplakala tak usedavě, že když se jí Rudford zeptal: „Co se stalo?“ a ona vzlykla: „Já nevím“, ujistil ji náhle, sám okouzlený: „Mám tě fakt rád, Peggy!“, což ji rozplakalo tak nekontrolovatelně, že ji musel odvést domů.

Lida Louise zpívala po večerech u Černého Charlese asi šest měsíců. Pak se ovšem stalo něco, čemu se nedalo vyhnout. Uslyšel ji Lewis Harold Meadows a vzal ji s sebou do Memphisu.

Šla, ale nebyla z té velké příležitosti zrovna u vytržení. Šla, i když na ni posvátná slova „Beale Street“ očividně nedělala dojem. Ale šla. Rudford si myslel, že šla, protože chtěla někoho najít, nebo protože chtěla, aby někdo našel ji. Mně to připadá jako dobrý důvod. Dokud ji však vlastnil Agersburg, místní mladí lidé ji zbožňovali a obdivovali. Většina z nich věděla, jak je dobrá, a ti, kteří to nevěděli, to alespoň předstírali. Zvali si domů na víkend přátele, aby ji mohli vidět i oni. Ti, kdo o ní psali své vysokoškolské práce, jí blahořečili velkolepou prózou. Ostatní se samolibě ušklíbali, když cizinci obrátili konverzaci na koleji k Violet Henryové nebo Priscille Jordanové, bluesovým zpěvačkám, které odrovnávaly ostatní cizince v Harlemu, New Orleans nebo v Chicagu. Když jste neměli Lidu Louise tam, kde jste žili, neměli jste nikoho. A co víc, byli jste suchar.

Na oplátku za všechnu tu přízeň a zbožňování Lida Louise s dětmi z Agersburgu velice dobře vycházela. Nezáleželo na tom, co po ní chtěly, aby zazpívala, nebo kolikrát to chtěly. Věnovala jim ten nejširší úsměv, řekla: „Pěkná melodie,“ a zpívala.

Jednoho velice zajímavého sobotního večera jeden vysokoškolák ve smokingu, o kterém se říkalo, že přijel z Yale, nakráčel k pianu a zeptal se Lidy Louise: „Neznáš náhodou Courák do Jacksonville?“

Lida Louise na mladíka rychle pohlédla a důkladně si ho změřila. „Des tu písničku slyšel, hochu?“

Mladík, který údajně přijel z Yale, odpověděl: „Zahrál mi ji jeden chlápek v New Yorku.“

„Černej?“ zeptala se Lida Louise.

Mladík netrpělivě přikývl.

„Nemenoval se náhodou Endicott Wilson, nevíš?“ zeptala se Lida Louise.

„Nevím,“ odpověděl mladík. „Prcek. Měl knírek.“

Lida Louise přikývla. „Je teď v New Yorku?“ zeptala se.

„Nevím, jestli tam je teď,“ odpověděl mladík. „Asi jo. Co kdybys ji zazpívala, jestli ji znáš?“

Lida Louise přikývla a sama se posadila k pianu. Zahrála a zazpívala Courák do Jacksonville.

Podle těch, kteří to slyšeli, to bylo výborné číslo, přinejmenším s jedinečnou melodií, o nešťastníkovi se špatným odstínem rtěnky na límci. Zazpívala to jednou a pokud já nebo Rudford víme, pak už nikdy. Co vím, ani to nikdy nikdo nenahrál.

Tady se dostáváme k historii jazzu. Lida Louise zpívala ve slavném Jazz Emporiu Lewise Harolda Meadowse na Beale Street v Memphisu necelé čtyři měsíce, začala koncem května roku 1927 a skončila téhož roku na začátku září. Ale čas nebo jeho nedostatek, stejně jako všechno ostatní, zcela závisí na tom, kdo ho užívá. Lida Louise nezpívala na Beale Street ještě ani dva týdny, když se návštěvníci začali shlukovat před Meadowsovým podnikem hodinu před začátkem jejího vystoupení. Nahrávací studia po ní sáhla téměř okamžitě. Měsíc poté, co začala zpívat na Beale Street, předvedla osmnáct čísel, která zahrnovala Veselý město, Blues snědé dívky, Kluk do deště, Nikdo dost dobrej a Jako doma.

Každý, kdo měl co dělat s jazzem, tedy bral ho vážně, ji v době, kdy tam byla, slyšel zpívat. Russell Hopton, John Raymond Jewel, Izzie Field, Louis Armstrong,

Much Mcneill, Freddie Jenks, Jack Teagarden, Bernie and Mortie Gold, Willie Fuchs, Goodman, Beiderbecke, Johnson, Earl Slagle, ti všichni.

Jednoho sobotního večera před Meadowsovým podnikem zastavil velký sedan. Kromě jiných z něj vystoupili i Joe a Sonny Varioniovi. Následujícího rána se s ostatními nevrátili, místo toho strávili dvě noci u Peabody. Skládali píseň. Než se vrátili do Chicaga, dali Lidě Louise Citlivou Peggy. Byla to píseň o sentimentálním děvčeti, které se zamilovalo do chlapce stojícího u školní tabule. Dnes si Citlivou Peggy nekoupíte, za žádnou cenu. Druhá strana desky měla vadu a studio jich vydalo jen pár.

Nikdo nevěděl s jistotou, proč Lida Louise odešla od Meadowse a opustila Memphis. Rudford a pár dalších lidí předpokládalo, že její odchod měl něco – nebo všechno – společného s jedním incidentem na rohu Beale Street.

Okolo poledne v den, kdy opustila Meadowsův podnik, viděli Lidu Louise, jak na ulici mluvila s menším, dobře oblečeným černochem. Ať už to byl kdokoli, z ničeho nic ho kabelkou praštila do obličeje. Pak vběhla do podniku, prosvištěla kolem řady číšníků a členů orchestru a zabouchla za sebou dveře šatny. O hodinu později byla sbalená a připravená vyrazit.

Vrátila se do Agersbergu. Nepřijela s novou nablýskanou garderobou, ani se s matkou nepřestěhovaly do většího a hezčího bytu. Prostě se jen vrátila.

To odpoledne, kdy přijela, napsala vzkaz Rudfordovi a Peggy. Zřejmě kvůli tomu, co jí řekl Černý Charles, který se, tak jako všichni ostatní v Agersbergu, bál Rudfordova otce, poslala vzkaz raději Peggy. Psalo se v něm:

Zlatička,

sem zpátky a dovezla sem vám pár fakt krásnejch novejch písniček, tak se rychle zastavte.

Vaše

(slečna) Lida Louise Jonesová

Totéž září, kdy se Lida Louise vrátila do Agersbergu, měl Rudford odjet do internátní školy. Než odjel, Černý Charles, Lida Louise, její matka a Peggy pro něj uspořádali piknik na rozloučenou.

Rudford se Peggy ozval v sobotu dopoledne kolem jedenácté. Černý Charles je vyzvedl ve svém promáčknutém starém autě a odvezl je na místo zvané Tuckett Creek.

Charles pomocí úchvatného nože přeříznul provázky na všech těch skvěle vypadajících krabicích. Peggy byla expertka na studená žebírka. Rudford dával přednost smaženému kuřeti. Lida Louise patřila k těm lidem, kteří si dvakrát ukousnou stehýnka a zapálí si cigaretu.

Děti jedly, dokud všechno neolezli mravenci. Černý Charles potom všechny krabice zase pevně svázal, nechal venku jen poslední žebírko pro Peggy a křídélko pro Rudforda.

Paní Jonesová se natáhla do trávy a usnula. Černý Charles a Lida Louise začali hrát karty. Peggy s sebou měla pár obrázků lidí jako Richard Barthelmess, Richard Dix a Reginald Denny. Opřela je o strom a v jasném světle si je majetnický prohlížela.

Rudford ležel na zádech a sledoval, jak po obloze plují velké nadýchané mraky. Zavřel oči, když se slunce na chvíli schovalo, a otevřel je, když mu víčka opět zbarvilo do šarlatova. Zatímco měl zavřené oči, svět se mohl zhroutit.

A taky že se zhroutil. Alespoň ten jeho.

Najednou za sebou uslyšel krátký a strašný ženský výkřik. Rozhlédl se a uviděl Lidu Louise, jak se svíjí v trávě. Držela se za své útlé břicho. Černý Charles se ji nemotorně pokoušel obrátit k sobě a vysvobodit ji z té podivné, děsivé polohy, kterou její tělo zaujalo v patrné agonii. V obličeji byl úplně bílý.

Rudford a Peggy doběhli na místo zároveň.

„Co jedla? Co snědla?“ dorážela paní Jonesová hystericky na svého bratra.

„Nic! Neměla skoro nic,“ odpověděl Černý Charles zkroušeně. Stále se snažil něco udělat se svíjejícím se tělem Lidy Louise. Rudfordovi se něco vybavilo, něco z otcovy První pomoci pro Američany. Nervózně se svezl na kolena a přitlačil Lidě Louise na břicho dva prsty. Zaječela, až z toho tuhla krev v žilách.

„Je to slepý střevo. Prasklo jí slepý střevo. Nebo brzo praskne,“ vyhrknul Rudford směrem k Charlesovi. „Musíme s ní jet do nemocnice.“

Černý Charles to pochopil, alespoň částečně, a přikývl. „Vem ju za nohy,“ řekl sestře. Jenže paní Jonesová svou část břemene po cestě k autu upustila. Rudford a Peggy popadli každý jednu nohu a s jejich pomocí vytáhl Charles naříkající dívku na přední sedadlo. I Rudford a Peggy si vlezli dopředu.

Peggy držela Lidě Louise hlavu. Paní Jonesová musela sedět sama vzadu. Vydávala ještě srdceryvnější zvuky než její dcera.

„Vem ji k Samaritanovi. Na Benton Street,“ řekl Rudford Charlesovi.

Tomu se tak trásl ruce, že nemohl auto rozjet.

Rudford protáhl ruku špicemi volantu a otočil klíčem v zapalování. Auto nastartovalo.

„Jenomže tendle ten Samaritán je soukromej špitál,“ procedil Charles přes zaťaté zuby.

„Není to jedno? Pohni. Pohni, Charlesi,“ řekl Rudford a radil staršímu muži, kdy přeradit na dvojku a poté na trojku. Charles chápal dost na to, aby věděl, že to musí stihnout.

Peggy hladila Lidu Louise po čele. Rudford sledoval cestu. Paní Jonesová vzadu neustále naříkala. Lida Louise ležela dětem na klíně, měla zavřené oči a přerývaně sténala. Auto konečně přijelo k asi míli a půl vzdálené nemocnici Samaritan.

„Jed' předem,“ pobídnul Rudford Charlese.

Ten se na něj podíval. „Předem, chlapče?“ zeptal se.

„Jo, předem, předem,“ řekl Rudford a rozčileně praštil staršího muže do kolene.

Černý Charles poslušně obkroužil šterkovou příjezdovou cestu a zastavil před velkým bílým vchodem. Rudford vyskočil z auta, aniž by otevřel dveře, a vběhl do nemocnice.

Na příjmu seděla sestra se sluchátky na uších.

„Venku je Lida Louise a umírá,“ řekl jí Rudford. „Musíte jí hnedka vyoperovat slepý střevo.“

„Pššt,“ řekla sestra a soustředila se na zvuk ve sluchátkách.

„Prosím vás. Ona umírá.“

„Pššt,“ řekla znovu a soustředila se na sluchátka.

Rudford jí je sundal z hlavy. „Prosím vás,“ řekl. „Potřebujem někoho, kdo nám ji pomůže dostat dovnitř. Ona umírá.“

„Ta zpěvačka?“ zeptala se sestra.

„Ano! Lida Louise!“ zdůraznil chlapec téměř šťastně.

„Je mi líto, ale nemocniční předpisy nepovolují černošské pacienty. Mrzí mě to.“

Rudford zůstal chvíli stát s otevřenou pusou.

„Pustíš ta sluchátka, prosím?“ požádala sestra tiše. Žena, která se ovládá za každých okolností.

Rudford je pustil, otočil se na patě a vyběhl z budovy.

Vyšplhal zpátky do auta a poručil: „Jeď k Jeffersonovi. Přes Spruceovu a Fentonovu.“

Černý Charles nic neřekl. Znova nastartoval motor, který předtím vypnul, a prudce se rozjel.

„Co je za problém se Samaritanem? Je to dobrá nemocnice,“ řekla Peggy a dál hladila Lidu Louise po čele.

„To teda není,“ odpověděl Rudford a díval se přímo dopředu, aby se vyhnul jakémukoliv Charlesově pohledu.

Auto odbočilo na Fenton Street a zastavilo před Jeffersonovou nemocnicí. Rudford znovu vyskočil a tentokrát ho následovala i Peggy.

Uvnitř byla podobná recepce, ale nyní na ní místo sestry seděl muž, ošetřovatel v bílém obleku, a četl noviny.

„Prosím vás. Rychle. Venku v autě máme slečnu, umírá. Asi jí prasklo slepý střevo. Pospěšte si.“

Ošetřovatel vyskočil na nohy a upustil noviny na zem. Běžel hned za Rudfordem.

Rudford otevřel přední dveře auta a ustoupil stranou. Ošetřovatel pohlédl dovnitř na Lidu Louise, bledou a v bolestech, ležící na předním sedadle a opřenou o Černého Charlese.

„Aha. No, já nejsem lékař. Vydržte chvíličku.“

„Pomozte nám ji vzít dovnitř,“ vykřikl Rudford.

„Jenom chvíličku,“ řekl ošetřovatel. „Zavolám chirurga.“ Odkráčel a vešel do nemocnice s rukou klidně zastrčenou v kapse. Rudford a Peggy, kteří už nemotorně drželi Lidu Louise, ji pustili a rozběhli se za ním. Dostihli ho, právě když zasedl za svůj pult. Poblíž stály dvě sestry a žena s chlapcem s obvázaným spánkem.

„Poslouchejte. Znáám vás. Nechcete ji přijmout, co?“

„Jenom chvíličku počkejte. Zavolám chirurga... pusť ten plášť, prosím. Tohle je nemocnice, synku.“

„Nevolejte ho,“ procedil Rudford. „Nevolejte nikoho. Vezmem ji do dobrý nemocnice. V Memphisu.“ Zaslepený Rudford se bleskově otočil. „Jdem, Peggy.“

Ale Peggy zůstala ještě chvíli stát. Silně se třásla, když na všechny na recepci zakřičela: „Do háje s váma! Se všema!“

Pak se rozběhla za Rudfordem.

Auto znovu nastartovalo. Ale do Memphisu nedojeli. Ani do půli cesty.

Bylo to následovně: Lida Louise měla hlavu položenou Rudfordovi v klíně. Dokud bylo auto v pohybu, měla zavřené oči.

Potom najednou, vůbec poprvé, Černý Charles zastavil na červenou. Zatímco auto stálo, Lida Louise otevřela oči a vzhledla k Rudfordovi.

„Endicotte?“ řekla.

Chlapec se na ni podíval a skoro zakřičel: „Jsem tady, láska!“

Lida Louise se usmála, zavřela oči a zemřela.

Příběhy nikdy nekončí. Vypravěč se akorát obvykle dostane do bodu, kdy vyprávět přestane, ale to je tak všechno.

Rudford a Peggy šli Lidě Louise na pohřeb. Následujícího rána odjel Rudford na internátní školu. Peggy neviděl dalších patnáct let. Během prváku na internátní škole se jeho otec odstěhoval do San Francisca, znovu se oženil a už tam zůstal. Rudford už se do Agersburgu nikdy nevrátil. Peggy znovu potkal až počátkem léta roku 1942. Právě mu skončila roční stáž v New Yorku. Čekal, až ho povolají do armády. Jednoho odpoledne seděl v salonku v hotelu Biltmore a čekal na svou přítelkyni. Někde za ním nějaká dívka velice hlasitě popisovala zápletku románu od Taylor Caldwellové. Měla jižanský hlas, ale nezněla ospale ani nepřipomínal

cajunský přízvuk. Rudfordovi to připadalo jako přízvuk z Tennessee. Otočil se. Ta dívka byla Peggy. Nemusel se ani dívat dvakrát.

Chvíli jen tak seděl a uvažoval, co by jí řekl, pokud by vstal a šel k jejímu stolu. Dětilo je patnáct let. Zatímco přemýšlel, Peggy ho spatřila. Bez přemýšlení vyskočila a došla k jeho stolu.

„Rudforde?“

„Jo...“ Vstal.

Peggy mu bez rozpaků dala vřelý, i když jen letmý polibek.

Na chvíli si sedli k Rudfordovu stolu a navzájem si řekli, jak je skvělé, že se poznali a jak dobře oba dva vypadají. Pak ji Rudford následoval zpátky k jejímu stolu. Seděl u něj její manžel.

Jmenoval se Richard něco a byl pilot u námořnictva. Měřil přes dva metry a v ruce měl lístky do divadla, letecké brýle nebo lancetu. Kdyby si byl Rudford přinesl zbraň, na místě by Richarda zastřelil.

Všichni se posadili k malému stolku a Peggy se vzrušeně zeptala: „Rudforde, pamatuješ si ten dům na ulici Slečny Packerové?“

„Samozřejmě.“

„No a kdo myslíš, že v něm teď bydlí? Iva Hubbelová s manželem!“

„Kdo?“ zeptal se Rudford.

„Iva Hubbelová! Pamatuješ si ji? Chodila s náma do třídy. Žádná brada? Vždycky na každého žalovala?“

„Asi jo,“ připustil Rudford. „Ale už je to patnáct let,“ dodal trefně.

Peggy se otočila k manželovi a zdlouhavě mu vykládala o domu na ulici Slečny Packerové. Naslouchal s nuceným úsměvem.

„Rudforde,“ řekla Peggy najednou. „A co Lida Louise?“

„Co myslíš, Peggy?“

„Já nevím. Pořád na ni myslím.“ Neobrátila se na manžela, aby ho uvedla do děje. „Ty taky?“ zeptala se Rudforda.

Přikývl. „Jo, občas.“

„Když jsem byla na vysoké, v jednom kuse jsem poslouchala její desky. Pak mi nějaké ožrala stoupl na moji Citlivou Peggy. Probrečela jsem celou noc. Potom jsem potkala kluka, kterej byl v kapele Jacka Teagardena. Jednu měl, ale nechtěl mi ji prodat. Už jsem ji pak nikdy neslyšela.“

„Já jednu mám.“

„Zlato,“ přerušil je jemně Peggyin manžel, „nechci rušit, ale znáš Eddieho. Řekl jsem mu, že přijdeme.“

Peggy přikývla. „Máš ji s sebou?“ zeptala se. „V New Yorku?“

„No jo, mám ji u tety v bytě. Chceš si ji poslechnout?“

„Kdy?“ zeptala se Peggy.

„No, kdykoli–“

„Miláčku. Promiň. Koukni. Je půl čtvrté. Musíme–“

„Rudforde,“ řekla Peggy, „musíme běžet. Koukni. Mohl bys mi zítra zavolat? Bydlíme tady v hotelu. Zavoláš? Prosím,“ požádala Peggy a vklouzla do kabátu, který jí manžel přehodil přes ramena.

Rudford ji opustil s příslibem, že jí ráno zavolá. Ale už jí nezavolal, ani ji už nikdy neviděl.

Hlavně už tu desku v roce 1942 skoro nikomu nepouštěl. Byla příšerně poškrábaná. Už to ani neznělo jako Lida Louise.

8 Komentář k překladu

8.1 Úvod

Povídka *Blue Melody* od J. D. Salingera byla pod tímto názvem publikována v zářijovém čísle časopisu *Cosmopolitan* v roce 1948. Název *Blue Melody* je však dílem editora A. E. Hotchnera, neboť sám Salinger ji pojmenoval *Scratchy Needle on a Phonograph Record*. Yaffe povídku popisuje jako „příběh zamilovaných bílých jižanských dětí a černých muzikantů, kteří jim poskytují zábavu“ (2006, s. 26-27).

V překladatelském komentáři se zaměřím zejména na jazykovou charakteristiku postav vyskytujících se v této povídce. V teoretické části práce jsem se zabývala možnostmi převodu nestandardních jazykových prvků do češtiny. Někdy je však potřeba nejen naznačit, že postavy používají nějakou nestandardní variantu jazyka, ale také rozlišit řeč postav z různých oblastí a sociálních vrstev v rámci jednoho díla. Knittlová uvádí jako příklad povídku *Long Black Song* od amerického autora Richarda Wrighta z roku 1931, v níž dochází ke konfrontaci černé venkovanky a bílého studenta. Kdyby byla mluva obou postav přeložena pomocí obecné češtiny, došlo by ke smazání rozdílu sociálního původu, prostředí a vzdělání. Bylo však potřeba řeč těchto dvou postav odlišit, mluva studenta se tedy vyznačuje složitější větnou stavbou a stylisticky příznakovými výrazy, zatímco venkovanka používá jednoduchou větnou stavbu a má omezenou slovní zásobu (2010, s. 103).

Jako výchozí útvar pro převod nestandardních jazykových prvků jsem zvolila obecnou češtinu, kterou Hugo (2006, s. 10) definuje jako nejvýznamnější interdialekt češtiny, který stírá drobné rozdíly mezi nářečímí používanými v malých oblastech. Jelínek dodává, že „[v] obecné češtině se uplatňují ty nářeční jevy, které jsou společné všem nářečím na území Čech a části západní Moravy“ (1971, s. 33), tedy jevy regionálně bezpříznakové, jejichž použití by nemělo vyvolávat nepatřičné konotace a nemělo by zasazovat postavu do sociokulturního kontextu, do něž nepatří.

Postavy vyskytující se v povídce *Blue Melody* lze v zásadě rozdělit do čtyř skupin. První z nich tvoří vypravěč, jehož mluva je až na výjimky bezpříznaková; do druhé patří dětské postavy Rudforda a Peggy, které využívají nestandardní jazykové prvky v menší míře; do třetí lze zařadit postavy Afroameričanů Lidy Louise a Černého Charlese, jejichž mluvu charakterizují prvky AA; do čtvrté poté patří všechny ostatní postavy, těch se však v povídce vyskytuje jen málo.

8. 2 Analýza výchozího textu

Analýza VT by měla zajistit nejen porozumění a správnou interpretaci VT nebo objasnit jeho jazykovou a textovou skladbu a jejich vztah v rámci VJ, ale také opodstatnit každé rozhodnutí, které v daném překladatelském procesu překladatel učiní (Nordová 1991, s. 1). Knittlová uvádí, že v současných anglosaských monografiích z oblasti teorie překladu se vychází z úvah o význačných rysech překládaného textu, o jeho zařazení k určitému žánru, pro koho je určen, jaká je jeho funkce apod. Knittlová dále rozlišuje mezi *makropřístupem*, který zahrnuje kulturní zázemí, historické a lokální zasazení, realie, literární narážky, vztah autora k tématu a k publiku, typ a funkci textu, a *mikropřístupem*, který řeší konkrétní jazykové struktury a jejich lexikální náplně a dochází k budování definitivního CT (2010, s. 27).

Nordová zdůrazňuje především komunikativní funkci textu jako základního kritéria textuality, která je nadřazená sémantickým i syntaktickým faktorům. Projevy postrádající sémantickou koherenci a nezbytné formální a syntaktické vlastnosti koheze může tedy čtenář stále považovat za „text“, jestliže plní svou komunikativní funkci (1991, s. 35).

V této práci se ovšem nebudu věnovat všem faktorům, které Nordová uvádí, neboť ne všechny jsou pro vlastní náplň práce relevantní. Pro účely této práce je podstatné zasazení povídky do historického a sociokulturního kontextu, funkce textu a jeho příjemce, čemuž se budu věnovat v následujících kapitolách.

8. 2. 1 Zasazení povídky do historického a sociokulturního kontextu

Děj povídky se odehrává ve 20. letech 20. století v městečku Agersberg poblíž Memphisu v Tennessee. Přestože bylo Tennessee prvním státem Konfederace, který přijal třináctý a čtrnáctý dodatek americké ústavy, jež zrušily otrokářský systém a garantovaly černochům americké občanství, nově emancipovaní Afroameričané museli často čelit projevům nepřátelství od bílých obyvatel. Koncem 19. století byla v Tennessee čím dál patrnější rasová segregace, která ovlivňovala jak veřejné, tak soukromé vztahy mezi oběma rasami. Vládní agentura Freedmen's Bureau sice pomáhala černochům sehnat práci a získat majetek, ale zejména ti úspěšnější z nich se potýkali s násilím a lynčováním (Finkelman 2009, s. 444-445).

Na přelomu 19. a 20. století se Afroameričanům také často nedostávalo adekvátního vzdělání. Span uvádí, že na Jihu existoval dvojí školský systém, přičemž

děti bělochů a děti černochoů nesměly navštěvovat stejné školy. Na počátku 20. století navíc úřady zavedly systém, který financoval školy pro bílé děti na úkor škol pro děti Afroameričanů, kterým bylo poskytováno jen podřadné vzdělání (2015, s. 62). Tento problém přetrvával poměrně dlouho. Jak již bylo řečeno v teoretické části (viz kapitola 6), děti mluvící AA byly umisťovány do speciálních tříd, neboť tato jazyková varianta byla považována za poruchu učení.

Poměrně specifickou skupinou byli černí muzikanti a zpěváci. Yaffe popisuje *Blue Melody* jako „příběh Jihu, segregace, násilně vykořisťovaných muzikantů a dětí s dobrými úmysly, které si zneužívání černých muzikantů uvědomí příliš pozdě“ (2006, s. 26). Ve 20. letech 20. století se černošská hudba, zejména blues, stala pro bělochy komerčně zajímavou. Zpěvačky díky tomu získaly ve společnosti nové postavení a možnost šířit rasové povědomí a vytvářet novou genderovou roli. Z černých zpěvaček se stávaly hvězdy, což dokázalo existenci nových příležitostí pro Afroameričanky (Eyerman 2001, s. 120).

8. 2. 2 *Funkce textu*

Pojem funkce textu zahrnuje komunikativní funkci nebo jejich kombinaci, které text naplňuje v procesu tvorby nebo jeho přijetí čtenářem. Literární text má poněkud zvláštní funkci. Záměrem autora totiž není popsat realitu, ale odůvodnit vlastní vnímání reality tím, že popíše alternativní, smyšlený svět (Nordová 1991, s. 71). V případě *Blue Melody* se jedná o smyšlený příběh, avšak v postavě Lidy Louise lze vidět inspiraci skutečnou bluesovou zpěvačkou Bessie Smithovou, o které si Salinger přečetl článek od Johna Hammonda v časopise *Down Beat* v roce 1937. Stejně jako Lida Louise byla i Bessie Smithová pěveckou legendou z Tennessee, která však nezemřela na zánět slepého střeva, ale na následky autonehody (Yaffe 2006, s. 31).

Situační faktory jako místo nebo čas nemusí mít v literární komunikaci v rámci jedné kultury zvláštní význam, ale v literárním překladu hrají důležitou roli, neboť nesou kulturně specifické prvky výchozí i cílové situace (Nordová 1991, s. 71).

Hlavní funkcí textu je v tomto případě snaha na čtenáře zapůsobit a vyvolat v něm určité emoce, tedy funkce expresivní. Expresivita se projevuje nejen v řeči postav, ale také v ladění celého příběhu. V textu však lze najít také apelativní prvky. Nejenže vypravěč příběhu místy komunikuje se čtenářem, ale sám autor čtenáře vyzývá, aby se zamyslel nad postavením určité skupiny obyvatel ve společnosti a nad nespravedlností, která je na nich páchána. Text obsahuje také několik informativních prvků, zejména

zeměpisných názvů, jmen a letopočtů, ale o informativní funkci jako takové příliš hovořit nelze. Pokud autor o něčem informuje, je to zejména, jak už bylo řečeno, postavení Afroameričanů ve společnosti ve 20. letech 20. století ve státě Tennessee, přičemž je ovšem potřeba brát v potaz, že autor nemusí nezbytně popisovat realitu, pouze vytváří její subjektivní obraz.

8. 2. 3 Příjemce textu

Téměř všechny přístupy k překladatelské analýze textu označují příjemce za důležitý, možná dokonce nejdůležitější faktor, který je potřeba brát při překladu v úvahu (Nordová 1991, s. 51). Je nutné přihlížet zejména k tzv. presupozicím, tedy předpokládaným znalostem a zkušenostem příjemce textu (Knittlová 2010, s. 28). Nordová také upozorňuje, že čtenář CT se bude od čtenáře VT vždy lišit minimálně v jednom aspektu – bude členem jiné kulturní a jazykové komunity, překlad tudíž nikdy nemůže být určen stejnému příjemci jako původní text (1991, s. 52).

K presupozicím se přihlíží zejména v souvislosti s převodem kulturně specifických prvků. Jak uvádí Knittlová, předpokládat znalosti u předpokládaného příjemce textu je obtížné, úroveň znalostí sociokulturního kontextu VT se navíc může měnit. Od typu textu a jeho funkce, typu čtenáře a důležitosti kulturně specifických prvků pro pochopení textu se následně odvíjí překladatelská strategie a konkrétní metody převodu těchto prvků (2010, s. 268).

Blue Melody se odehrává v americkém státě Tennessee na počátku 20. let 20. století a děj povídky je s místem a časem, v nichž se odehrává, pevně spjatý. Čtenářem původního textu tedy bude někdo, jehož mateřským jazykem je angličtina a kdo je se sociokulturním kontextem VT obeznámen, má přehled například o tom, jaký byl život černochů v daném období na daném místě nebo jaké mohly být důsledky rasové segregace. Čtenářem CT, v tomto případě českého překladu, bude někdo, kdo takový přehled o sociokulturním kontextu VT mít nemusí. Jak už však bylo řečeno, děj povídky je pevně spjatý s místem a časem, v nichž se odehrává, nahrazování skutečností známých ve VT skutečnostmi známými v CT by tudíž bylo nežádoucí a jako vhodnější jsem zvolila strategii, kterou Popovič označuje jako exotizaci, tj. převahu kulturních prvků originálu (1975, s. 188).

8. 3 Specifika afroamerické angličtiny

AA má mnoho specifíků. Ve svém díle *African American Vernacular English* uvádí John Rickford jejich téměř kompletní seznam, já zde uvedu však jen ty jevy, které jsou nějakým způsobem relevantní a objevují se v povídce *Blue Melody*.

8. 3. 1 Rovina fonetická

- změna výslovnosti koncového *ng* na *n* u gerundia: *I was **cookin'** in the kitchen.*
- redukce nebo vokalizace *l* za samohláskou: *You chillen can **he'p** me pull 'em up.*
- redukce nepřízvučných počátečních nebo prostředních slabik: *How '**bout** you singin' somethin' for these here chillern?*

8. 3. 2 Rovina gramatická

- vynechání pomocného slovesa *be* v přítomném čase: *She a singer, boy.*
- vynechání *has/have* v přítomném průběhovém čase: *Where you **been**?*
- použití *done* ke zdůraznění dokončeného děje: *What she **done** et?*
- vynechání koncovky *-s* u 3. osoby čísla jednotného v přítomném prostém čase: *She **say** she **like** this ole boy...*
- generalizace *is* a *was* při použití množného čísla a 2. osoby: ***Him and me was** playin' mahjong out on the piazza.*
- použití *y'all* u 2. osoby množného čísla: ***Y'all** come on in.*
- použití *ain't*: ***Ain't** that glad news!*
- několikanásobný zápor: *That **ain't no** song for kiddies.*

Jevy, které Rickford neuvádí, ale v povídce se vyskytují:

- použití přídavného jména na místě příslovce: *You do it **good**.*
- použití *this here's* místo ukazovacího *this is*: ***This here's** my sister's chile, Miss Lida Louise Jones.*
- nesprávné použití množného čísla: *You take her **foots**.*

8. 3. 3 *Rovina lexikální*

Slovní zásoba postav Afroameričanů v *Blue Melody* se příliš neliší od slovní zásoby ostatních postav, snad jen tvary některých slov se od standardního užití liší:

- slangové *ole* místo standardního *old*: *Why you like this little **ole** boy like you do?*
- *gal* místo standardního *girl*: *You a too-much **gal**.*
- *chile/chillen* místo standardního *child/children*: *I got my sister's **chile** here. You **chillen** can he 'p me pull 'em up.*
- slangové *kiddies* místo standardního *kids*: *That ain't no song for **kiddies**.*

8. 3. 4 *Kompenzace prvků AA v češtině*

Jak lze vidět z ukázek (viz 8. 3), ve VT jsou v řeči postav Afroameričanů patrné gramatické odchylky od standardní angličtiny. Uvedené jevy ovšem není možné v češtině vyjádřit, jelikož pro ně neexistuje přímý ekvivalent, je však nutné je kompenzovat, protože v překladu by se žádná hodnota neměla ztratit. Podle Knittlové se prvky různých vrstev nevážou vždy na stejnou rovinu, signály z jedné roviny je tudíž možné kompenzovat vyjádřením na rovině jiné (2000, s. 106). Nestandardní prvky jsem se tedy rozhodla vyjádřit zejména na rovině morfologické a fonetické:

- koncovka *-ma* v instrumentálu v množném čísle: *před štrnácti dně**ma***
- diftongizace *-ý* na *-ej* u přídavných jmen: *Nikdo dost **dobrej***
- vynechávání počátečního *j-* u slovesa být: *Tady **todle sou** moji kamarádi*
- vynechávání koncového *-l* u minulého času sloves: *Kdo mi **ukrad** cigarety?*
- fonetický zápis výslovnosti: *Mám **ňáký** žebírka*
- protetické *-v* před samohláskou *o*: *Dov**o**pravdy?*
- diftongizace *-ý-* na *-ej-*: *Strejč**ku**, slyšels, co tadydle Margarét říká?*
- krácení vokálů: *Moc **kouřiš***
- vynechávání souhlásek: ***Des** tu písničku slyšel*
- použití samohlásky *s* místo *z*: *Sp**i**vej*

Při převodu řeči postav nestačilo pouze naznačit použitou nestandardní variantu jazyka ve VT, ale bylo také potřeba rozlišit mezi postavami mluvící AA a postavami používajícími jinou nestandardní variantu, proto se realizace některých prvků liší v závislosti na tom, která postava je používá:

Postavy mluvící AA	Ostatní postavy
Co říká ? Vona vám neska večer zaspívá	Říkal , že dneska bude mít hosta
De ti to	Kdy tam jdeš ?
My sme se už potkali	Zrovna jsme přišli
De ste byly?	Kde tě to bolí?
Všeci sme se potkali před štrnácti dněma	Sklapněte všichni

Řeč postav mluvících AA se od standardního použití jazyka obecně liší nejvíce, neboť i ve VT je toto rozlišení nejvíce nápadné. Někteří překladatelé při převodu AA (viz kapitola 6) v češtině záměrně porušují pravidla pravopisu, zejména *i/y*. Výsledkem jsou poté tvary jako *zvýře*, *inyciály* nebo *unyverzyta*. Ke kompenzaci tímto způsobem jsem se ovšem rozhodla nepřistoupit, protože tyto odchylky od běžného českého pravopisu jsou až příliš výrazné, mohly by tedy vyjadřovat řeč negramotné postavy, což by mohlo být vhodným řešením například u postav otroků, ovšem vzhledem ke společenskému postavení postav v *Blue Melody* jsem se rozhodla jej v tomto případě nepoužít.

8. 4 Převod jazykové charakteristiky postav

8. 4. 1 Postavy Afroameričanů

Pianista známý jako Černý Charles a jeho neteř, bluesová zpěvačka Lida Louise Jonesová, se v povídce vyznačují tím, že mluví AA, což je odlišuje od ostatních postav. Tento jev také výrazně přispívá k jejich sociální charakteristice a zařazuje je do určité společenské vrstvy. Podle Kožmínova dělení (viz kapitola 3) lze tedy hovořit o charakteristice přímé a typologické.

Jak již bylo řečeno v teoretické části o dřívějších přístupech k překladu AA (viz kapitola 6), tato jazyková varianta není homogenní útvar, ale jako každý jiný jazyk má různé stylové vrstvy a rejstříky, které jsou ovlivněny mnoha faktory, například oblastí, z níž mluvčí pochází, jeho vzděláním, postavením ve společnosti apod., neexistuje tudíž jednotný způsob, jak AA převést do češtiny. V teoretické části práce se vyskytují ukázky dřívějších přístupů k překladu AA, z nichž je patrné, že se použitý rejstřík často liší v závislosti na tom, jestli je postava otrokem z venkova, u níž překladatel řešil charakteristiku například jednoduchou větnou stavbou a výrazně omezenou slovní zásobou, nebo dospívajícím člověkem žijícím v ghettu, pro nějž je příznačné zejména výrazné použití slangu.

8. 4. 1. 1 Černý Charles

Jelikož o vzdělání Charlese toho z jeho popisu v *Blue Melody* mnoho nevyplývá, snažila jsem se při překladu vycházet zejména z jeho společenského postavení a vztahu k ostatním postavám. Černý Charles je muzikant vedoucí vlastní, byť zapadlý podnik v Agersbergu, kam lidé často chodili, aby poslouchali, jak hraje na piano. Rudford jej prostřednictvím vypravěče popisuje jako výjimečného pianistu a něžného obra, který byl velice milý a pozorný k těm, kdo ho přišli poslouchat.

Jeho vztah k dětem se promítá také do způsobu, jakým používá jazyk. Přestože se Rudford a Peggy nazývají jeho nejlepšími kamarády, Charles jim přesto prokazuje určitou úctu, když je představuje své neteři jako *pana Rudforda* a *slečnu Margarét*, nikoli *Peggy*, jak jí říká Rudford.

Ačkoliv jsem se chtěla vyhnout výrazně zjednodušenému lexiku a primitivně znějícímu vyjadřování, které by mohlo působit až komicky, ve VT se Charlesova řeč vyznačuje opakováním určitých konstrukcí, nejčastěji *this/these here*:

Charles [EN]: **these here's** my friends
this here's my sister's chile
these here chillen
these here kiddies

Tento prvek jsem chtěla při převodu co nejlépe zachovat, použila jsem tedy tvary ukazovacích zájmen jako *tady todle*, *tendle ten* nebo *tadydle*.

Opakování si lze všimnout také u zvolání *Ain't that fine!*, kterým Charles reaguje na novinku, že ho budou děti o prázdninách častěji navštěvovat. Opakuje se také při představování své neteře, kdy používá výraz *I got my sister's chile here*, když o ní mluví před Rudfordem a Peggy i když ji představuje hostům před vystoupením. Také tuto charakteristiku jsem se snažila v češtině zachovat používáním stejných prostředků, samozřejmě s ohledem na kontext:

Charles [CZ]: Neska **tady mám ceru moji sestry**

Tady tohle je **cera moji sestry**

Mám tady ceru moji sestry

Charlesova dobrosrdečná povaha je patrná i ve způsobech, jakými oslovuje ostatní postavy nebo o nich mluví. Když oslovuje Rudforda, používá slovo *boy*, což jsem do češtiny převedla jako *chlapče*. Tento výraz lépe odpovídá Charlesovu vřelému charakteru, neboť například oslovení *kluku* by znělo směrem k Rudfordovi povýšeně, což by bylo v rozporu s tím, že před Lidou Louise o něm mluví jako o *panu Rudfordovi*.

8. 4. 1. 2 Lida Louise

Lida Louise Jonesová je neteř Černého Charlese a bluesová zpěvačka, která nejprve vystupuje v Charlesově podniku, později se proslaví, odjíždí do Memphisu a začne nahrávat desky. Stejně jako jejího strýce ji charakterizuje zejména používání AA, charakterizuje se tudíž převážně sama prostřednictvím přímé řeči, nicméně u ní lze nalézt i další drobná specifika právě její postavy.

Lidé v Agersbergu Lidu Louise obdivovali a zbožňovali. Podle Rudforda měla výborný vztah s místními dětmi, pro které na požádání často zpívala. Ve VT Lida Louise používá zdobněliny – *kiddies*, *kittys*, *little ole boy* nebo *sweeties* – častěji než ostatní postavy, zejména když mluví o Rudfordovi a Peggy nebo je oslovuje. Ne vždy však bylo možné tyto výrazy vzhledem ke kontextu převést do češtiny:

Lida Louise [EN]: You and him **sweeties**?

Lida Louise [CZ]: Vy dva ste spolu?

Dalším příznakovým prvkem v řeči Lidy Louise je opakování prvků standardní angličtiny po ostatních postavách, které jí hovoří, v tomto případě by se tedy dalo hovořit o situační jazykové charakteristice:

Peggy [CZ]: I like **the way he stands at the blackboard.**

Lida Louise [CZ]: She **say** she **like** this ole boy on accounta **the way he stands at the blackboard.**

Nápadné je zejména pro AA typické vypuštění koncového -s u sloves ve 3. osobě jednotného čísla, ovšem v části, kterou Lida Louise opakuje po Peggy, koncové -s je. Tento prvek bylo těžké do češtiny převést, jelikož pro daný gramatický jev v češtině neexistuje ekvivalent.

Lida Louise [CZ]: Proč se ti tadydle ten kluk tak **libí**?

Peggy [CZ]: **Líbí** se mi, jak stojí u tabule.

Lida Louise [CZ]: Říká, že se jí **libí** tendle kluk kuli tomu, jak stojí u tabule.

Nakonec jsem zvolila standardní použití jinak krácené samohlásky, které odlišuje řeč Peggy od řeči Lidy Louise, zároveň ovšem zachovává to, že Lida Louise ve VT po Peggy opakuje jevy typické pro standardní angličtinu.

8. 4. 2 Postavy dětí

Ústředními postavami příběhu jsou děti Peggy a Rudford. Jejich přesný věk sice není známý, ale z povídky lze vyvodit, že navštěvují základní školu a je jim okolo jedenácti let, protože autor zmiňuje, že *ve věku jedenácti let měl Rudford zhruba tolik akademických znalostí, co průměrný středoškolák v prvním ročníku.*

8. 4. 2. 2 Peggy

Peggy je Rudfordova spolužačka ze školy a jeho blízká kamarádka, která s ním chodí do Charlesova podniku poslouchat Lidu Louise. O jejím sociálním původu toho z VT mnoho nevyplývá, ale kromě přímé charakteristiky, v níž se prostřednictvím přímé řeči charakterizuje sama, lze zaznamenat i nepřímou charakteristiku. Rudford

prostřednictvím vypravěče sděluje, že *měla jižanský hlas a přízvuk z Tennessee*, čemuž odpovídají i její výrazové prostředky, např. typicky jižanské *fixin' to*. Stejně jako AA ani tyto prvky ovšem nemají český ekvivalent, proto jsem pro jejich převod zvolila obecnou češtinu.

Peggy sice ve srovnání s ostatními postavami používá nejméně nestandardních prvků, za zmínku ovšem stojí její situační charakteristika. V určitých momentech jedná velmi emocionálně, což se projevuje v použitých výrazových prostředcích:

Peggy [EN]: **Damn you! Damn you all!**

Peggy [CZ]: **Do háje s váma! Se všema!**

V tomto případě bylo potřeba zvolit protějšek dostatečně expresivní na to, aby vyčníval z Peggyina běžného projevu, vulgární výraz by ovšem byl pro dítě jejího věku a zřejmě i jejího sociálního postavení příliš silný, proto jsem se rozhodla jej nepoužít.

8. 4. 2. 3 Rudford

Rudford je ústřední postavou celého příběhu. Vypravěč ho nepřímou charakterizuje, když o něm říká, že má *sotva znatelný jižanský přízvuk*. Rudfordův otec píše a vydává učebnice, což se odráží ve způsobu, jakým vychovává svého syna, kterého neustále zkouší a driluje. Výsledkem je kontrast v Rudfordově mluvě, jelikož používá hovorové výrazy jako *wuddaya*, *gonna* nebo *tellya*, zároveň však používá i slova, která nejsou pro dítě typická, například *abrasion* nebo *appendix*. Tento kontrast bylo při převodu těžké zachovat, neboť například české slovo *odřenina* nezní zdaleka tak formálně jako anglické *abrasion*.

Rudford se sám přímo charakterizuje několika způsoby, kromě již zmíněného kontrastu mezi hovorovou a formální slovní zásobou je třeba zmínit také situační charakteristiku. Ve vypjaté situaci mluví naléhavě, používá krátké věty a často se opakuje:

Rudford [EN]: **Hurry up. Hurry up, Charles.
The front way, the front way.**

Lida Louise is outside, and **she's dying**. [...] **She's dying**, I tellya. [...] You've gotta get a guy to help us get her in and everything. **She's dying**.

Bylo tedy potřeba zvolit pokaždé stejné řešení, aby zůstala zachována naléhavost, s jakou Rudford mluví:

Rudford [CZ]: **Pohni. Pohni**, Charlesi.

Jo, **předem, předem**.

Venku je Lida Louise a **umírá**. [...] Prosím vás.

Ona umírá. [...] Potřebujem někoho, kdo nám ji pomůže dostat dovnitř. **Ona umírá**.

V kontextu celé povídky lze najít rozdíly mezi způsoby, jakým se Rudford a Peggy chovají k Černému Charlesovi. Zatímco u Peggy se nevyskytují takřka žádné příznakové prvky a s Charlesem mluví zdvořile, Rudford prokazuje směrem k Charlesovi mnohem méně respektu a častěji používá imperativ, což je zejména na konci povídky ještě umocněno naléhavostí situace. Proto jsem jako protějšek *hurry up*, *Charles* zvolila výraz *pohni*, *Charlesi* místo zdvořilejší varianty *pospěš si*, kterou by zřejmě zvolila spíše Peggy než Rudford.

8. 4. 3 *Ostatní postavy*

Kromě ústřední čtveřice se v příběhu příliš mnoho dalších postavy nevyskytuje, a ty, které v něm hrají nějakou roli, nedostávají tolik prostoru, aby se dalo hovořit o výraznější jazykové charakteristice, uvedu jich proto jen pár.

V povídce vystupuje také matka Lidy Louise, která se přímo charakterizuje jedinou větou. Stejně jako její dcera mluví AA a v daném kontextu lze její promluvu označit také za situační charakteristiku, neboť stejně jako Rudford, i ona se v naléhavé situaci opakuje:

Paní Jonesová [EN]: **What she et? What she done et?**

Ke konci se objevují postavy zdravotní sestry a ošetřovatele. Sestru nepřímo charakterizuje Rudford prostřednictvím vypravěče, když o ní říká, že je to *žena, která*

se ovládá za každých okolností. I když Rudforda odmítla, mluvila velice zdvořile a vyjádřila lítost:

Sestra [EN]: **I'm sorry** but the rules of the hospital do not permit Negro patients. **I'm very sorry.** [...] **Will you please** let go of my phones?

Sestra [CZ]: **Je mi líto,** ale nemocniční předpisy nepovolují černošské pacienty. **Opravdu mě to mrzí.** [...] Pustíš ta sluchátka, **prosím?**

Naopak u ošetřovatele je patrná neochota, když zjistil, že by měl přijmout černošskou pacientku. Rudforda osloví lehce povýšeně *sonny*, což jsem přeložila jako *synku*, aby vznikl kontrast se způsobem, jakým Rudforda oslovuje Charles.

8. 4. 4 Vypravěč

Vypravěčem příběhu v tomto případě není autor povídky, ale neznámý voják, jehož prostřednictvím vypráví Rudford příběh čtenáři. Vypravěč je tudíž poměrně specifickou postavou, neboť kromě jeho jazykové charakteristiky o něm nevíme v podstatě nic, jen to, že slouží jako voják v pěší divizi v Německu za druhé světové války spolu s Rudfordem. Tuto postavu zmiňuje ve svém díle také Yaffe, který uvádí, že vypravěč „mluví jako dospělý Holden Caulfield, tedy se slangem obtěžkanou nenuceností a jakousi neurčitou hořkostí“ (Yaffe 2006, s. 27).

V některých pasážích vypravěč oslovuje čtenáře a hovoří s nimi. Přímé oslovování čtenářů v některých částech vyvolává dojem, že vypravěč si vyslechl příběh od Rudforda a nyní ho chce převyprávět znovu. Z následujícího úryvku vyplývá, že ačkoliv vypravěč poměrně detailně vypráví Rudfordův příběh, nebyli ve skutečnosti nijak blízkými přáteli a Rudford se o svůj příběh v podstatě dělil s cizincem:

Vypravěč [CZ]: To je všechno, co o něm vím, kromě toho, co vyplývá z následujícího příběhu. Proto mi prosím nepište o další informace. Ani nevím, jestli ten člověk ještě žije. To platí zejména pro ty čtenáře,

kteří si mohou dříve či později myslet, že má tenhle příběh být kopancem do části naší země. [...]
Nenechte si ho ujít.

Angličtina sice při oslovení v 2. osobě nerozlišuje číslo, ovšem výraz *please don't anybody write in for additional information*, který vypravěč ve VT použil, napovídá, že oslovuje širší okruh čtenářů, při překladu jsem tudíž použila číslo množné.

Ačkoliv vypravěč v příběhu vystupuje jako samostatná postava, mým cílem bylo nechat jeho mluvu co nejvíce neutrální a nechat na jejím pozadí vyniknout řeč ostatních postav, mimo jiné i Rudforda, který prostřednictvím tohoto vypravěče promlouvá. Konkrétní podoba některých výrazů se tedy mění v závislosti na tom, jestli se jedná o přímou nebo nepřímou řeč:

Vypravěč [CZ]: To odpoledne se děti vydaly na **Willard Street**
Auto odbočilo na **Fenton Street**
Na **Spruce Street** se na čtvrt hodinky zastavili
dny plné Charlesova hraní na **piano**

Rudford [CZ]: Hraje na **piáno** na **Willardské**
Přes **Spruceovu** a **Fentonovu**

V některých pasážích však řeč ostatních postav vypravěče přece jen trochu ovlivňuje, například tam, kde se vyskytuje nepřímá řeč nebo kde postavy něco hodnotí:

Vypravěč [CZ]: cynicky si přitom mumlal něco o lidech, kteří se ani
nekoukají, kam **šlapou**
Rudfordovi ta poznámka připadala **děsná**
zlodějka, která **štípne** spoustu diamantů

Vypravěč v příběhu slouží pouze jako zprostředkovatel a o jeho postavě jako takové není známo prakticky nic. Hlavním cílem tedy bylo, jak už bylo řečeno, ponechat jeho mluvu víceméně bezpříznakovou a použití nestandardních prvků naznačit pouze v případě, kdy vyšší expresivita pomohla nepřímo charakterizovat ostatní postavy, jak je uvedeno výše.

9 Závěr

Cílem této bakalářské práce byl převod jazykové charakteristiky postav v povídce *Blue Melody* od J. D. Salingera s přihlédnutím k dřívějším přístupům k překladu nestandardních jazykových prvků a afroamerické angličtiny. V teoretické části byla jazyková charakteristika postav rozdělena do několika kategorií, k nimž následně odkazují v překladatelském komentáři. Teoretická část rovněž zahrnuje možné postupy při převodu substandardismů a jejich vliv na jazykovou charakteristiku postav s ukázkami z děl *Dobrodružství Huckleberryho Finna*, *Veselé ženy windsorské*, *Kdo chytá v žitě*, *Lhářův poker* a *Jih proti Severu*. V praktické části následoval vlastní překlad povídky a překladatelský komentář zaměřený právě na převod jazykové charakteristiky postav, které pocházejí z různých společenských vrstev a mluví různými dialekty.

9.1 Odpovědi na výzkumné otázky

1. Jaké strategie volili překladatelé při převodu dialektismů a jazykové charakteristiky postav v minulosti?

Jak lze vidět v příložených ukázkách z jednotlivých děl, přístupy k překladu nestandardních jazykových prvků se výrazně liší. Někteří překladatelé přistupovali k nivelizaci, která ovšem úplně smazala jazykovou charakteristiku postav a společenské rozdíly mezi nimi. Jiní překladatelé, jak dokazují díla *Veselé ženy windsorské* a *Lhářův poker*, volili možnost substituce dialektu VT jiným dialektem CT. Toto řešení však často vede k nežádoucím asociacím, neboť použití specifického dialektu v CT zařazuje postavu do času a prostředí, do něž nepatří. Jako zřejmě nejvhodnější řešení se jeví použití různé míry obecně českých a hovorových prvků, které jsou regionálně bezpříznakové a naznačují, že postava používá určitou nestandardní variantu jazyka, zároveň ji však nezasazují do žádného konkrétního prostředí.

2. Na jakých jazykových rovinách a jakými jazykovými prostředky CJ signalizují překladatelé použití dialektu ve VT?

Zejména u starších překladů je použití nestandardní varianty jazyka naznačeno převážně na rovině lexikální. Novější překlady častěji obsahují různou míru obecně českých a hovorových prvků, slangu či venkovského nářečí (v závislosti na prostředí). Tyto prvky jsou pak kromě roviny lexikální nejčastěji naznačeny na rovině fonetické a morfologické, čímž nedochází ke kontrastu mezi hovorovými lexikálními prostředky a jinak spisovným, místy až archaickým jazykem.

3. Jaké jsou rozdíly v převodu nestandardních jazykových prvků mezi různými překladovými verzemi téhož literárního díla?

Jednotlivé přístupy k překladu nestandardních jazykových prvků se liší nejen u překladů různých děl, ale strategie mohou být rozdílné také u různých překladových verzí téhož díla, což lze pozorovat na přiložených ukázkách z románu *Jih proti Severu* a jeho překladech od Jarmily Fastrové a Zdeňka Hrona. S ohledem na uvedené ukázky lze tedy říci, že starší překlady častěji tíhnou ke smazání jazykové charakteristiky postav a rozdílů mezi nimi, zatímco v novějších překladech bývají jednotlivé postavy jazykově rozlišovány a jejich charakteristika zachována.

10 Summary

This thesis was dealing with the transfer of the linguistic features of characters in the short story *Blue Melody* by J. D. Salinger considering previous approaches to the translation of nonstandard language varieties and African American English. In the theoretical part the linguistic features of characters was divided into several categories, which were referred to in the translation commentary. The theoretical part also includes possible methods of transfer of substandardisms and their influence on the linguistic features of characters with examples from *The Adventures of Huckleberry Finn*, *The Merry Wives of Windsor*, *The Catcher in the Rye*, *Liar's Poker* and *Gone with the Wind*. The practical part includes the translation of the short story and the translation commentary focused on the transfer of the linguistic features of the characters, who come from various social classes and use different dialects.

10.1 Answering my research questions

1. What strategies did translators use to translate dialects and linguistic features of characters in the past?

As can be seen in the attached examples from individual works, approaches to the translation of nonstandard language varieties differ significantly. Some translators chose equalization, which, however, completely erased the linguistic features of the characters and their social differences. Other translators, as can be seen in *The Merry Wives of Windsor* and *Liar's Poker*, chose substitution of a dialect in SL for a dialect in TL. This solution, however, often leads to unwanted associations, because using a specific dialect in TL puts a characters into the environment where they do not belong. Probably the most suitable solution seems to be the use of different degrees of Common Czech and colloquial elements, which are regionally unmarked and suggest that the character uses a certain nonstandard variant of the language, but at the same time do not place it into any particular environment.

2. At what language levels and by which linguistic devices of TL do translators signal the use of a dialect in ST?

Especially for older translations, the use of a nonstandard variant of the language is indicated mainly on the lexical level. Newer translations more often contain varying degrees of Common Czech and colloquial elements, slang or rural dialect (depending on the environment). In addition to the lexical level, these elements are most often indicated on the phonetic and morphological level, which eliminates the contrast between colloquial lexical devices and otherwise literary, sometimes even archaic language.

3. What are the differences in the translation of nonstandard language varieties between different translation versions of the same literary work?

Individual approaches to the translation of nonstandard language varieties differ not only in translations of different works, but strategies may also be different in different translation versions of the same work, which can be seen in the attached examples from the novel *Gone with the Wind* and its translations by Jarmila Fastrová and Zdeněk Hron. Considering the above examples, it can be said that older translations are more often inclined to erase the linguistic features of characters and the differences between them, while in newer translations the individual characters are linguistically differentiated and their characteristics are preserved.

Přílohy

BLUE MELODY

*The saga of Lida Louise who sang the blues as
they have never been sung before or since*

In mid-winter of 1944 I was given a lift in the back of an overcrowded GI truck going from Luxembourg City to the front at Halzhoffen, Germany--a distance of four flat tires, three (reported) cases of frozen feet, and at least one case of incipient pneumonia.

The forty-odd men jammed in the truck were nearly all infantry replacements. Many of them had just got out of hospitals in England where they had been treated for wounds received in action somewhat earlier in the war. Ostensibly rehabilitated, they were on their way to join rifle companies of a certain infantry division which, I happened to know, was commanded by a brigadier general who seldom stepped into his command car without wearing a Luger and a photographer, one on each side; a fighting man with a special gift for writing crisp, quotable little go-to-hell notes to the enemy, invariably when outnumbered or surrounded by the latter. I rode for hours and hours without looking anybody in the truck very straight in the eye.

During day-light hours the men made an all-out effort to suppress or divert their eagerness to get another crack at the enemy. Charade groups were formed at either end of the truck. Favourite statesmen were elaborately discussed. Songs were started up--spirited war songs, chiefly, composed by patriotic Broadway songwriters who, through some melancholy, perhaps permanently embittering turn of the wheel of fortune, had been disqualified from taking their places at the front. In short, the truck fairly rocked with persiflage and melody, until night abruptly fell and the black-out curtains were attached. Then all the men seemed to go to sleep or freeze to death, except the original narrator of the following story and myself. He had the cigarettes and I had the ears.

This is all I know about the man who told me the story: His first name was Rudford. He had a very slight Southern accent and a chronic, foxhole cough. The

bars and red cross of a captain in the medics were painted, as fashion had it, on his helmet.

And that's all I know about him except for what comes naturally out of his story. So please don't anybody write in for additional information--I don't even know if the man is alive today. This request applies particularly to readers who may sooner or later think that this story is a slam against one section of this country. It isn't a slam against anybody or anything. It's just a simple little story of mom's apple pie, ice cold beer, the Brooklyn Dodgers, and the Lux Theater of the Air--the things we fought for, in short. You can't miss it, really.

Rudford came from a place called Agersburg, Tennessee. He said it was about an hour's drive from Memphis. It sounded to me like a pretty little town. For one thing, it had a street called Miss Packer's Street. Miss Packers had been an Agersberg school teacher who, during the Civil War, had taken a few pot shots at some passing Union troops, from the window of the principal's office. None of the flag-waving, Barbara Fritchie stuff for Miss Packer. She had just taken aim and let go, knocking off five of the boys in blue before anybody could get to her with an ax. She was then nineteen.

Rudford's father originally had been a Bostonian, a salesman for a Boston typewriter company. On a business trip to Agserberg, just before the first World War, he had met--and within two weeks married--a well heeled local girl. He never returned either to the home office or to Boston, apparently X-ing both out of his life without a jot of regret. He was quite a number altogether. Less than an hour after his wife died giving birth to Rudford, he got on a trolley going to the outskirts of Agsberg and bought out a rocky, but reputable, publishing house. Six months later he published a book he had written himself, entitled, "Civics for Americans." It was followed, over a period of few years, by a highly successful series of highly unreadable textbooks known-- only too widely, even today--as the Intelligence Series for Progressive High School Students of America. I certainly know for a fact that his "Science for Americans" paid the public high schools of Philadelphia a visit around 1932. The book was rich with baffling little diagrams of simple little fulcrums.

The boy Rudford's early home life was unique. His father evidently detested people who just read his books. He grilled and quizzed the boy even at the height of marble season. He held him up on the staircase for a definition of a chromosome. He

passed him the lima beans on condition that the planets were named--in order of size. He gave the boy his ten-cent weekly allowance in return for the date of some historical personage's birth or death or defeat. To be brief, at the age of eleven Rudford knew just about as much, academically, as the average high-school freshman. And in an extracurricular sense, more. The average high-school freshman doesn't know how to sleep on a cellar floor without using a pillow or blanket.

There were, however, two footnotes in Rudford's boyhood. They weren't in his father's books, but they were close enough to make a little quick sense in an emergency. One of them was a man named Black Charles, and the other was a little girl named Peggy Moore.

Peggy was in Rudford's class at school. For more than a year, though, he had taken little note of her beyond the fact that she was usually the first one eliminated in a spelling bee. He didn't begin to assess Peggy's true value until one day he saw her, across the aisle from him, insert her chewing gum into the hollow of her neck. It struck Rudford as a very attractive thing for anybody to do--even a girl. Doubling up under his desk, pretending to pick up something from the floor, he whispered to Peggy, "Hey! That where you put your gum?"

Turning her lips ajar, the young lady with the gum in her neck nodded. She was flattered. It was the first time Rudford had spoken to her out of the line of duty.

Rudford felt around the floor for a nonexistent ink eraser. "Listen. You wanna meet a friend of mine after school?"

Peggy put a hand over her mouth and pretended to cough. "Who?" she asked.

"Black Charles."

"Who's he?"

"He's a fella. Plays the piano on Willard Street. He's a friend of mine."

"I'm not allowed on Willard Street."

"Oh!"

"When are you going?"

"Right after she lets us out. She's not gonna keep us in today. She's too bored...Okay?"

"Okay."

That afternoon the two children went down to Willard Street, and Peggy met Black Charles and Black Charles met Peggy.

Black Charles's cafe was a hole-in-the-wall hamburger joint, a major eyesore on a street that was regularly torn down, on paper, whenever Civic Council convened.

It was, perhaps, the paragon of all restaurants classified by parents--usually through the side window of the family car--as unsanitary-looking. It was a swell place to go, in short. Moreover, it is very doubtful if any of Black Charles's young patrons had ever got sick from any of the delicious, greasy hamburgers he served. Anyway, almost nobody went to Black Charles's to eat. You ate after you got there, naturally, but that wasn't why you went.

You went there because Black Charles played the piano, like somebody from Memphis--maybe even better. He played hot or straight, and he was always at the piano when you came in, and he was always there when you had to go home. But not only that. (After all, it stood to reason that Black Charles, being a wonderful piano player, would be wonderfully indefatigable.) He was something else--something few white players are. He was kind and interested when young people came up to the piano to ask him to play something or just to talk to him. He looked at you. He listened.

Until Rudford started bringing Peggy with him he was probably the youngest habitu  of Black Charles's cafe. For over two years he had been going there alone two or three afternoons a week; never at night, for the very good reason that he wasn't allowed out at night. He missed out on the noise and smoke and jump indigenous to Black Charles's place after dark, but he got something, afternoons, equally or more desirable. He had the privilege of hearing Charles play all the best numbers without interruption. All he had to do to get in on this deal was to wake the artist up. That was the catch. Black Charles slept in the afternoon, and he slept like a dead man.

Going down to Willard Street to hear Black Charles play was even better with Peggy along, Rudford found out. She was not only somebody good to sit on the floor with; she was some body good to listen with. Rudford liked the way she drew up her racy, usually bruised legs and locked her fingers around her ankles. He liked the way she set her mouth hard against her knees, leaving teeth marks, while Charles was playing. And the way walked home afterwards: not talking, just now and then kicking at a stone or a tin can, or reflectively cutting a cigar butt in two with her heel. She

was just right, though of course, Rudford didn't tell her so. She had an alarming tendency to get lovey-dovey with or without provocation.

You had to hand it to her, though. She even learned how to wake Black Charles up.

One three-thirtyish afternoon, just after the two children had let themselves in, Peggy said, "Can I wake him up this time? Huh, Rudford?"

"Sure. Go ahead. If you can." Black Charles slept, fully dressed except for his shoes, on a bumpy, ratty-looking settee, a few stacked tables away from his beloved piano.

Peggy circled the problem academically.

"Well, go ahead and do it," Rudford said.

"I'm fixin' to; I am fixin' to. Go away."

Rudford watched her a trifle smugly. "Naa. You can't just shove him around and get anywhere. You've seen me," he said. "You gotta really haul off. Get him right under the kidneys. You've seen me."

"Here?" said Peggy. She had her finger on the little island of nerves set off by the dorsal fork of Charles's lavender suspenders.

"Go ahead."

Peggy wound up and delivered.

Black Charles stirred slightly, but slept on without even seriously changing his position.

"You missed. You gotta hit him harder than that anyway."

The aspirant tried to make a more formidable weapon of her right hand. She sandwiched her thumb between her first and second fingers, held it away from her and looked at it admiringly.

"You'll break your thumb that way. Get your thumb out of--"

"Oh, be quiet," said Peggy, and let go with a haymaker.

It worked. Black Charles let out an awful yell and went all of two feet in the stale cafe air. As he came down, Peggy put in a request: "Charles, will you play 'Lady, Lady' for me, please?"

Charles scratched his head, swung his immense, stockinged feet to the cigarette-butt specked floor, and squinted. "That you, Marga-reet?"

"Yes. We just got here. The whole class was kept in," she explained. "Would you please play, 'Lady, Lady,' Charles?"

"Summer vacation starts Monday," Rudford enthusiastically put in. "We can come around every afternoon."

"My, my! Ain't that fine!" Charles said--and meant it. He got to his feet, a gentle giant of a man, towing a hook-and-ladder gin hang-over. He began to move in the general direction of his piano.

"We'll come earlier too," Peggy promised.

"Ain't that fine!" Charles responded.

"This way, Charles," Rudford said. "You're going right into the ladies' room."

"He's still sort of asleep. Hit him just once, Rudford..."

I guess it was a good summer--the days full of Charles's piano--but I can't say for sure. Rudford told me a story; he didn't give me his autobiography. He told me next about a day in November. It was still a Coolidge year, but which one I don't know exactly. I don't think those Coolidge years come apart anyways. It was afternoon. A half hour after the pupils of the Agersburg Elementary School had pushed and shoved and punched their way out of the exit doors, Rudford and Peggy were sitting high in the rafters of the new house that was being built on Miss Packer's Street. There wasn't a carpenter in sight. The highest, narrowest, weakest beam in the house was theirs to straddle without annoying interference.

Sitting on a beauty, a story above the ground, they talked about the things that counted: the smell of gasoline, Robert Hermanson's ears, Alice Caldwell's teeth, rocks that were all right to throw at somebody, Milton Sills, how to make cigarette smoke come out your nose, men and ladies who had bad breath, the best size knife to kill somebody with.

They exchanged ambitions. Peggy decided that when she grew up she would be a war nurse. Also a movie actress. Also a piano player. Also a crook--one that swiped a lot of diamonds and stuff but gave some of it to poor people; very poor people.

Rudford said he only wanted to be a piano player. In his spare time, maybe, he'd be an auto racer--he already had a pretty good pair of goggles.

A spitting contest followed, at a heated moment of which the losing side dropped a valuable, mirrorless powder compact out of her cardigan pocket. She started to climb down to retrieve it, but lost her balance and fell about a quarter story.

She landed with a horrible thud on the new, white pine floor.

"You okay?" her companion inquired, not budging from the rafters.

"My head, Rudford, I am dyin'!"

"Naa, you're not."

"I am, too. Feel."

"I am not comin' all the way down just to feel."

"Please," the lady entreated.

Muttering cynical little observations about people who don't watch where they're even going, Rudford climbed down.

He pushed back a hank or two of the patient's lovely black-Irish hair.

"Where's it hurt?" he demanded.

"All over..."

"Well, I don't see anything. There isn't any abrasion at all."

"Isn't any what?"

"Abrasion. Blood or anything. There isn't even any swelling." The examiner drew back suspiciously. "I don't even think you fell on your head."

"Well, I did. Keep looking...There. Right where your hand---"

"I don't see a thing. I am going back up."

"Wait!" said Peggy. "Kiss it first. Here. Right here."

"I'm not gonna kiss your old head. Wuddaya think I am?"

"Please! Just right here." Peggy pointed to her cheek.

Bored and enormously philanthropic, Rudford got it over with.

A rather sneaky announcement followed: "Now we're engaged."

"Like fun we are!...I'm leaving. I'm going down to old Charles's."

"You can't. He said not to come today. He said he was gonna have a guest today."

"He won't care. Anyway, I'm not gonna stay here with you. You can't spit. You can't even sit still. And when I feel sorry for you or something, you try to get lovey-dovey."

"I don't get lovey-dovey much."

"So long," Rudford said.

"I'll go with you!"

They left the sweet-smelling empty house and moped along the four-o'clock autumn streets toward Black Charles's. On Spruce Street they stopped for fifteen minutes to watch two irate firemen trying to get a young cat out of a tree. A woman wearing a Japanese kimono directed the operations, in an unpleasant, importunate voice. The two children listened to her, watched the firemen, and silently pulled for the cat. She didn't let them down...Suddenly she leaped from a high branch, landing on the hat of one of the firemen, and springboarded instantly into an adjacent tree. Rudford and Peggy moved on, reflective and permanently changed.

The afternoon now contained forever, however suspensory, one red and gold tree, one fireman's hat and one cat that really knew how to jump.

"We'll ring the bell when we get there. We won't just walk right in," Rudford said.

"Okay."

When Rudford had rung the bell, Black Charles himself, not only awake but shaven, answered the door. Peggy immediately reported to him, "You said for us not to come today, but Rudford wanted to."

"Y'all come on in," Black Charles invited cordially. He wasn't sore at them.

Rudford and Peggy followed him self-consciously, looking for the guest.

"I got my sister's chile here," Black Charles said. "Her and her mammy just come up here from 'gator country."

"She play the piano?" Rudford asked.

"She a singer, boy. She a singer."

"Why are the shades down?" Peggy asked. "Why don't you have the shades up, Charles?"

"I was cookin' in the kitchen. You chillen can he'p me pull 'em up," Black Charles said, and went out to the kitchen.

The two children each took a side of the room and began to let daylight in. They both felt more relaxed. The Guest discomfort was over. If there were somebody strange, some non-member, hovering about Black Charles's place, it was only his sister's child--practically nobody. But Rudford, over on the piano side of the cafe, suddenly took in his breath.

Somebody was sitting at the piano, watching him. He let go the blind string in his hand, and the blind snapped to the top; it slattered noisily for a moment, then came to a stop.

"And the Lord said, Let there be light," said a grown-up girl as black as Charles, sitting in Charles's place at the piano. "Yeah, man," she added moderately. She was wearing a yellow dress and a yellow ribbon in her hair. The sunshine that Rudford had let in fell across her left hand; with it she was tapping out something slow and personal on the wood of Charles's piano. In her other hand, between long, elegant fingers, she had a burning stub of a cigarette.

She wasn't a pretty girl.

"I was just pulling up the shades," Rudford said finally.

"I see that," said the girl. "You do it good." She smiled as she said it.

Peggy had come over. "Hello," she said, and put her hands behind her back.

"Hello y'self," said the girl. Her foot was tapping, too, Rudford noticed.

"We come here a lot," Peggy said. "We're Charles's best friends."

"Well, ain't that glad news!" said the girl, winking at Rudford.

Black Charles came in from the kitchen, drying his huge, slender hands on a towel.

"Lida Louise," he said, "these here's my friends, Mr. Rudford and Miss Margaret." he turned to the children. "This here's my sister's chile, Miss Lida Louise Jones."

"We met," said his niece. "We all met at Lord Plushbottom's last fortnight." She pointed at Rudford. "Him and me was playin' mahjong out on the piazza."

"How 'bout you singin' somethin' for these here chillern?" Black Charles suggested.

Lida Louise passed over it. She was looking at Peggy. "You and him sweeties?" she asked her.

Rudford said quickly, "No."

"Yes," said Peggy.

"Why you like this little ole boy like you do?" Lida Louise asked Peggy.

"I don't know," Peggy said. "I like the way he stands at the blackboard."

Rudford considered the remark disgusting, but Lida Louise's threnodic eyes picked it up and looked away with it. She said to Black Charles, "Uncle, you hear what this here ole Margar-reet say?"

"No. What she say?" said Black Charles. He had the cover of his piano raised and was looking for something in the strings--a cigarette butt perhaps, or the top of a catsup bottle.

"She say she like this ole boy on accounta the way he stands at the blackboard."

"That right?" said Black Charles, taking his head out of the piano. "You sing somethin' for these here chillern Lida Louise," he said.

"Okay, what song they like?... Who stole my cigarettes? I had 'em right here by my side."

"You smoke too much. You a too-much gal. Sing," said her uncle. He sat down at his piano. "Sing 'Nobody Good Around.'"

"That ain't no song for kiddies."

"These here kiddies like that kinda song real good."

"Okay," said Lida Louise. She stood up, in close to the piano. She was a very tall girl. Rudford and Peggy already sitting at the floor, had to look way up at her.

"What key you want it?"

Lida Louise shrugged. "A, B, C, D, E, F, G," she said and winked at the children. "Who cares? Gimme a green one. Gotta match my shoes."

Black Charles struck a chord, and his niece's voice slipped into it. She sang "Nobody Good Around." When she was finished, Rudford had gooseflesh from his

neck to his waist. Peggy's fist was in his coat pocket. He hadn't felt it go in and he didn't make her take it out.

Now years later Rudford was making a great point of explaining to me that Lida Louise's voice cannot be described, until I told him I happened to have most of her records and knew what he meant. Actually, though, a fair attempt to describe Lida Louise's voice can be made. She had a powerful soft voice. Every note she sang was detonated individually. She blasted you tenderly to pieces. In saying her voice can't be described, Rudford probably meant that it can't be classified.

And that's true.

Finished with "Nobody Good Around." Lida Louise stooped over and picked up her cigarettes from under her uncle's bench. "Where you been?" she asked them and lit one. The two children didn't take their eyes off her.

Black Charles stood up. "I got spareribs," he announced. "Who want some?"

During Christmas week Lida Louise began singing nights at her Uncle Charles's. Rudford and Peggy both got permission, on her opening night, to attend a hygiene lecture at school. So they were there. Black Charles gave them the table nearest the piano and put two bottles of sarsaparilla on it, but they were both too excited to drink. Peggy nervously tapped the mouth of her bottle against her front teeth; Rudford didn't even pick his bottle up. Some of the high-school and college crowd thought the children were cute. They were dealt with. Around nine o'clock, when the place was packed, Black Charles suddenly stood up from his piano and raised a hand. The gesture, however, had no effect on the noisy, home-for-Christmas crowd, so Peggy turned around in her seat and, never a lady, yelled at them, "Y'all be quiet!" and finally the room quieted down. Charles's announcement was to the point. "I got my sister's chile, Lida Louise, her t'night and she gonna sing for you." Then he sat down and Lida Louise came out, in her yellow dress, and walked up to her uncle's piano. The crowd applauded politely, but clearly expected nothing special. Lida Louise bent over Rudford and Peggy's table, snapped her finger against Rudford's ear, and asked, "Nobody Good Around?"

They both answered, "Yes!"

Lida Louise sang that, and it turned the place upside down. Peggy started to cry so hard that when Rudford had asked her, "What's the matter?" and she had sobbed back, "I don't know," he suddenly assured her, himself transported, "I love you good, Peggy!" which made the child cry so uncontrollably he had to take her home.

Lida Louise sang nights at Black Charles's for about six months straight. Then, inevitably, Lewis Harold Meadows heard her and took her back to Memphis with him.

She went without being perceptibly thrilled over the Great Opportunity. She went without being visibly impressed by the sacred words "Beale Street." But she went. In Rudford's opinion, she went because she was looking for somebody, or because she wanted somebody to find her. It sounds very reasonable to me. But as long as Agersburg could hold her, she was adored, deified, by the young people there. They knew, most of them, just how good she was, and those who didn't know pretended to. They brought their friends home for the week-end to have a look at her. The ones who wrote for their college papers sanctified her in glorious prose. Others grew smug or blas, when foreigners turned dormitory conversation to Viloet Henry or Priscilla Jordan, blues singers who were killing other foreigners in Harlem or New Orleans or Chicago. If you didn't have Lida Louise, where you lived, you didn't have anybody. What's more, you were a bore.

In return for all this love and deification, Lida Louise was very, very good with the Agersburg kids. No matter what they asked her to sing, or how many times they asked her to sing it, she gave them what there was of her smile, said, "Nice tune," and gave.

One very interesting Saturday night a college boy in a Tuxedo--somebody said he was a visiting Yale man--came rather big-time-ily up to the piano and asked Lida Louise, "Do you know 'Slow Train to Jacksonville,' by any chance?"

Lida Louise looked at the boy quickly, then carefully, and answered, "Where you hear that song, boy?"

The boy who was supposed to be a visiting Yale man said, "A fella in New York played it for me."

Lida Louise asked him, "Colored man?"

The boy nodded impatiently.

Lida Louise asked him, "His name Endicott Wilson? You know?"

The boy answered, "I don't know. Little guy. Had a mustache."

Lida Louise nodded. "He in New York now?" she asked.

The boy answered, "Well, I don't know if he's there now. I guess so... How 'bout singin' it if you know it?"

Lida Louise nodded and sat down at the piano herself. She played and sang "Slow Train to Jacksonville."

According to those who heard it, it was a very good number, original at least in melody, about an unfortunate man with the wrong shade of lipstick on his collar. She sang it through once and, so far as Rudford or I know, never again. Nor has the number ever been recorded by anybody, to my knowledge.

Here we go into jazz history just a little bit. Lida Louise sang at Lewis Harold Meadows's famous Jazz Emporium, on Beale Street in Memphis, for not quite four months. (She started there in late May of 1927 and quit early in September of the same year.) But time, or the lack of it, like everything else, depends entirely upon who's using it. Lida Louise hadn't been singing on Beale Street for more than two weeks before the customers started lining up outside Meadows's an hour before Lida Louise went on. Record companies got after her almost immediately. A month after she had hit Beale Street she had made eighteen sides, including "Smile Town," "Brown Gal Blues," "Rainy Day Boy," "Nobody Good Around" and "Seems Like Home."

Everybody who had anything to do with jazz--anything straight, that is--somehow got to hear her while she was there. Russell Hopton, John Raymond Jewel, Izzie Field, Louis Armstrong, Much Mcneill, Freddie Jenks, Jack Teagarden, Bernie and Mortie Gold, Willie Fuchs, Goodman, Beiderbecke, Johnson, Earl Slagle--all the boys.

One Saturday night a big Sedan from Chicago, pulled up in front of Meadows's. Among those who piled out of it were Joe and Sonny Varioni. They didn't go back with the others, the next morning. They stayed at the Peabody for two nights, writing a song. Before they went back to Chicago they gave Lida Louise "Soupy Peggy." It was about a sentimental little girl who falls in love with a little boy standing at the

blackboard in school. (You can't buy a copy of "Soupy Peggy" today, for any price. The other side of it had a fault, and the company only turned out a very few copies.)

Nobody knew for certain why Lida Louise quit Meadows's and left Memphis. Rudford and a few others reasonably suspected that her quitting had something--or everything--to do with the corner-of-Beale-Street incident.

Around noon on the day she quit Meadows's, Lida Louise was seen talking in the street with a rather short well-dressed colored man. Whoever he was, she suddenly hit him full in the face with her handbag. Then she ran into Meadows's, whizzed past a crew of waiters and orchestra boys, and slammed her dressing room door behind her. An hour later she was packed and ready to go.

She went back to Agersberg. She didn't go back with a new flossy wardrobe, and she and her mother didn't move into a bigger and better apartment. She just went back.

On the afternoon of her return she wrote a note to Rudford and Peggy. Probably on Black Charles's say-so--like every body else in Agersberg, he was terrified of Rudford's father--she sent the note around to Peggy's house. It read:

Dear kittys

I am back and got some real nice new songs for you so you come around quick and see me.

Yours Sincerely,
(Miss) Lida Louise Jones

The same September that Lida Louise returned to Agersberg, Rudford was sent away to boarding school. Before he left, Black Charles, Lida Louise, Louise's mother and Peggy gave him a farewell picnic.

Rudford called for Peggy around eleven on a Saturday morning. They were picked up in Black Charles's bashed-in old car and driven out to a place called Tuckett's Creek.

Black Charles, with a fascinating knife, cut the strings on all the wonderful looking boxes. Peggy was a specialist on cold spareribs. Rudford was more of a fried-

chicken man. Lida Louise was one of those people who take two bites out of a drumstick, then light a cigarette.

The children ate until the ants got all over everything, then Black Charles, keeping out a last sparerib for Peggy and a last wing for Redford, neatly tied all the boxes.

Mrs. Jones stretched out on the grass and went to sleep. Black Charles and Lida Louise began to play casino. Peggy had with her some sun-pictures of people like Richard Barthelmess and Richard Dix and Reginald Denny. She propped them up against a tree in the bright light and watched possessively over them.

Rudford lay on his back in the grass and watched great cotton clouds slip through the sky. Peculiarly, he shut his eyes when the sun was momentarily clouded out; opened them when the sun returned scarlet against his eyelids. The trouble was the world might end while his eyes were shut.

It did. His world, in any case.

He suddenly heard a brief, terrible, woman's scream behind him. Jerking his head around, he saw Lida Louise writhing in the grass. She was holding her flat, small stomach. Black Charles was trying awkwardly to turn her toward him, to get her somehow out of the frightening, queer position her body had assumed in its apparent agony. His face was gray.

Rudford and Peggy both reached the terrible spot at the same time.

"What she et? What she done et?" Mrs. Jones demanded hysterically of her brother.

"Nothin'! She done et hardly nothin'," Black Charles answered, miserable. He was still trying to do something constructive with Lida Louise's twisting body. Something came to Rudford's head, something out of his father's "First Aid for Americans." Nervously he dropped to his knees and pressed Lida Louise's abdomen with two fingers. Lida Louise responded with a curdling scream.

"It's her appendix. She's busted her appendix. Or it's gonna bust," Rudford wildly informed Black Charles. "We gotta get her to a hospital."

Understanding, at least in part, Black Charles nodded. "You take her foots," he directed his sister. Mrs. Jones, however, dropped her end of the burden on the way to the car. Rudford and Peggy each grabbed a leg, and with their help Black Charles

hoisted the moaning girl into the front seat. Rudford and Peggy also climbed in the front.

Peggy held Lida Louise's head. Mrs. Jones was obliged to sit alone in the back. She was making far more anguished sounds than those coming from her daughter.

"Take her to Samaritan. ON Benton Street," Rudford told Black Charles.

Black Charles's hands were shaking so violently he couldn't get the car going.

Rudford pushed his hand through the spokes of the driver's wheel and turned on the ignition. The car started up.

"That there Samaritan's a private hospital," Black Charles said grinding his gears.

"What's the difference? Hurry up. Hurry up, Charles," Rudford said, and told the older man when to shift into second and when into third. Charles knew enough, though, to make good, unlawful time.

Peggy stroked Lida Louise's forehead. Rudford watched the road. Mrs. Jones, in the back, whimpered unceasingly. Lida Louise lay across the children's laps with her eyes shut, moaning intermittently. The car finally reached Samaritan Hospital, about a mile and a half away.

"Go in the front way," Rudford prompted.

Black Charles looked at him. "The front way, chill?" he said.

"The front way, the front way," Rudford said, and excitedly punched the older man on the knee.

Black Charles obediently semicircled the gravel driveway and pulled up in front of the great white entrance. Rudford jumped out of the car without opening the door, and rushed into the hospital.

At the reception desk a nurse sat with earphones on her head.

"Lida Louise is outside, and she's dying," Rudford said to her. "She's gotta have her appendix out right away."

"Shhh," said the nurse, listening to her earphones.

"Please. She's dying, I tellya."

"Shhh," said the nurse, listening to her earphones.

Rudford pulled them off her head. "Please," he said. "You've gotta get a guy to help us get her in and everything. She's dying."

"The singer?" said the nurse.

"Yes! Lida Louise!" said the boy, almost happy and making it strong.

"I'm sorry but the rules of the hospital do not permit Negro patients. I'm very sorry."

Rudford stood for a moment with his mouth open.

"Will you please let go of my phones?" the nurse said quietly. A woman who controlled herself under all circumstances.

Rudford let go of the phones, turned, and ran out of the building.

He climbed back into the car, ordering, "Go to Jefferson. Spruce and Fenton."

Black Charles said nothing. He started up the motor--he had turned it off--and jerked the car to a fast start.

"What's the matter with Samaritan? That's a good hospital," Peggy said stroking Lida Louise's forehead.

"No, it isn't," Rudford said, looking straight ahead, warding off any possible side glance from Black Charles.

The car turned into Fenton Street and pulled up in front of Jefferson Memorial Hospital. Rudford jumped out again, followed this time by Peggy.

There was the same kind of reception desk inside, but there was a man instead of a nurse sitting at it--an attendant in a white duck suit. He was reading a newspaper.

"Please. Hurry. We got a lady outside in the car that's dying. Her appendix is busted or something. Hurry, willya?"

The attendant jumped to his feet, his newspaper falling to the floor. He followed right on Rudford's heels.

Rudford opened the front door of the car, and stood away. The attendant looked in at Lida Louise, pale and in agony, lying across the front seat with her head on Black Charles's head.

"Oh. Well, I'm not a doctor myself. Wait just a second."

"Help us carry her in," Rudford yelled.

"Just be a minute," the attendant said. "I'll call the resident surgeon." He walked off, entering the hospital with one hand in his jacket pocket--for poise. Rudford and Peggy let go of the awkward carry-hold they already had on Lida Louise. Redford

leading, they both ran after the attendant. They reached him just as he got to his switchboard. Two nurses were standing around, and a woman with a boy who was wearing a mastoid dressing.

"Listen. I know you. You don't wanna take her. Isn't that right?"

"Wait just a min-ute, now. I'm callin' up the resident surgeon...Let go my coat, please. This is a hospital, sonny."

"Don't call him up," Rudford said through his teeth. "Don't call up anybody."

"We're gonna take her to a good hospital. In Memphis." Half-blinded, Rudford swung crazily around. "C'mon, Peggy."

But Peggy stood some ground, for a moment. Shaking violently, she addressed everybody in the reception lobby: "Damn you! Damn you all!"

Then she ran after Rudford.

The car started up again. But it never reached Memphis. Not even halfway to Memphis.

It was like this: Lida Louise's head was on Rudford's lap. So long as the car kept moving, her eyes were shut.

Then abruptly, for the first time, Black Charles stopped for a red light. While the car was motionless, Lida Louise opened her eyes and looked up at Rudford.

"Endicott?" she said.

The boy looked down at her and answered, almost at the top of his voice, "I'm right here, Honey!"

Lida Louise smiled, closed her eyes, and died.

A story never ends. The narrator is usually provided with a nice, artistic spot for his voice to stop, but that's about all.

Rudford and Peggy attended Lida Louise's funeral. The following morning Rudford went away to boarding school. He didn't see Peggy again for fifteen years. During his first year at boarding school, his father moved to San Francisco, re-married and stayed there. Rudford never returned to Agersburg. He saw Peggy again in early summer of 1942. He had just finished a year of internship in New York. He was waiting to be called into the Army. One afternoon he was sitting in the Palm Room of the Biltmore Hotel, waiting for his date to show up. Somewhere behind him

a girl was very audibly giving away the plot to a Taylor Caldwell novel. The girl's voice was Southern, but not swampy and not blue-grass and not even particularly drawly. It sounded to Rudford very much like a Tennessee voice. He turned to look. The girl was Peggy. He didn't even have to take a second look.

He sat for a minute wondering what he would say to her; that is if he were to get up and go over to her table--a distance of fifteen years. While he was thinking, Peggy spotted him. No planner, she jumped up and went over to his table.

"Rudford?"

"Yes..." He stood up.

Without embarrassment, Peggy gave him a warm, if glancing kiss.

They sat down for a minute at Rudford's table and told each other how incredible it was that they had recognized each other, and how fine they both looked. Then Rudford followed her back to her table. Her husband was sitting there.

The husband's name was Richard something, and he was a Navy flier. He was eight feet tall, and he had some theater tickets or flying goggles or a lance in one of his hands. Had Rudford brought a gun along, he would have shot Richard dead on the spot.

They all sat down at an undersized table and Peggy asked ecstatically, "Rudford, do you remember that house on Miss Packer's Street?"

"I certainly do."

"Well, who do you think's living in it now? Iva Hubbel and her husband!"

"Who?" said Rudford.

"Iva Hubbel! You remember her. She was in our class. No chin? Always snitched on everybody?"

"I think I do," Rudford said. "Fifteen years though," he added pointedly.

Peggy turned to her husband and lengthily brought him up to date on the house on Miss Packer's Street. He listened with an iron smile.

"Rudford," Peggy said suddenly. "What about Lida Louise?"

"How do you mean, Peggy?"

"I don't know. I think about her all the time." She didn't turn to her husband with an explanation. "Do you too?" she asked Rudford.

He nodded. "Sometimes, anyway."

"I played her records all the time when I was in college. Then some crazy drunk stepped on my 'Soupy Peggy.' I cried all night. I met a boy, later, that was in Jack Teagarden's band, and he had one, but he wouldn't sell it to me or anything. I didn't even get to hear it again."

"I have one."

"Honey," Peggy's husband interrupted softly, "I don't wanna interrupt, but you know how Eddie gets. I told him we'd be there and all."

Peggy nodded. "Do you have it with you?" she asked. "In New York?"

"Well, yes, it's at my aunt's apartment. Would you like to hear it?"

"When?" Peggy demanded.

"Well, whenever you---"

"Sweetie. Excuse me. Look. It's three thirty now. I mean---"

"Rudford," Peggy said, "we have to run. Look. Could you call me tomorrow? We're staying here at the hotel. Could you? Please," Peggy implored, slipping into the jacket her husband was crowding around her shoulders.

Rudford left Peggy with a promise to phone her in the morning. He never phoned her, though, or saw her again.

In the first place, he almost never played the record for anybody in 1942. It was terribly scratchy now. It didn't even sound like Lida Louise any more.

Seznam použité literatury

Primární zdroj

SALINGER, J. D. Blue Melody. *Cosmopolitan*. 1948, September, 50-51, 112-119.

Sekundární zdroje

EYERMAN, Ron. *Cultural Trauma: Slavery and the Formation of African American Identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

FINKELMAN, Paul. *Encyclopedia of African American history, 1896 to the present: O-T*. New York: Oxford University Press, 2009.

HODSON, Jane. *Dialect in Film and Literature*. London: Palgrave Macmillan, 2014.

HORÁLEK, Karel. *Kapitoly z teorie překládání*. Praha: SPN, 1957.

HRDLIČKA, Milan. *Překladatelské miniatury*. Praha: Karolinum, 1995.

HUGO, Jan. *Slovník nespisovné češtiny: argot, slangy a obecná mluva od nejstarších dob po současnost: historie a původ slov*. Praha: Maxdorf, c2006.

JELÍNEK, Jaroslav a STYBLÍK, Vlastimil. *Čtení o českém jazyku*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1971.

KALIVODOVÁ, Eva. Český liberalismus nebo české zápecnictví? Jak se Chaloupka strýčka Toma stala v Čechách dětskou literaturou. In: M. Řepa (ed.) *19. století v nás. Modely, instituce a reprezentace, které přetrvaly*. Praha: Historický ústav, 2008.

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

KNITTLOVÁ, Dagmar. *K teorii i praxi překladu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000.

KOŽMÍN, Zdeněk. Jazyková charakteristika postav v díle Vladislava Vančury. In: *O literatuře*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1958.

KUFNEROVÁ, Zlata a KOLÁŘOVÁ, Klára. *Překládání a čeština*. Jinočany: H & H, 1994.

LEVÝ, Jiří, HONZÍK, Jiří a PECHAR, Jiří. *České teorie překladu: vývoj překladačských teorií a metod v české literatuře*. Praha: Ivo Železný, 1996.

LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. Praha: Miroslav Pošta – Apostrof, 2012.

LEWIS, Michael. *Liar's Poker*. London: Coronet, 1999.

MITCHELL, Margaret. *Gone with the Wind*. New Delhi: Penguin Books, 1947.

NORD, Christiane. *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*. 2. vyd. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 1991.

POPOVIČ, Anton. *Teória umeleckého prekladu: aspekty textu a literárnej metakomunikácie*. Bratislava: Tatran, 1975.

RICKFORD, John R. *African American Vernacular English*. Malden: Blackwell, 1999.

SALINGER, J. D. *The Catcher in the Rye*. London: Penguin Books, 2010.

SHAKESPEARE, William. *The merry wives of Windsor*. New York : Gramercy Books, 1995.

SPAN, Christopher M. Post-Slavery? Post-Segregation? Post-Racial? A History of the Impact of Slavery, Segregation, and Racism on the Education of African Americans. In: *Teachers College Record*. 2015, Vol. 117, No. 14. pp. 53-74.

SPEICHER, Barbara L. a MCMAHON, Seane M. Some African-American Perspectives on Black English Vernacular. *Language in Society*. 1992, vol. 21, no. 3.

TWAIN, Mark. *The Adventures of Huckleberry Finn*. Philadelphia, Pa.: Courage Books, 1990.

VILIKOVSKÝ, Ján a CHAROUS, Emil. *Překlad jako tvorba*. Praha: Ivo Železný, 2002.

YAFFE, David. *Fascinating Rhythm: Reading Jazz in American Writing*. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2006.

Terciární zdroje

BRADFORD, Roark. *Černošský Pán Bůh a Páni Izraeliti, Starej Zákon a Proroci* (překlad Josef Mach) . Praha: Československý spisovatel, 1957.

LEWIS, Michael. *Lhářův poker* (překlad Petr Holčák). Praha: Dokořán, 2014.

MILLER, Warren. *Prezydent Krokadýlů* (překlad Jan Zábrana). Praha: SNKLU, 1963.

MITCHELL, Margaret. *Jih proti Severu* (překlad Jarmila Fastrová). Praha: Václav Petr, 1938.

MITCHELL, Margaret. *Jih proti Severu* (překlad Zdeněk Hron). Praha: Ikar, 2008.

SALINGER, J. D. *Kdo chytá v žitě* (překlad Luba a Rudolf Pellarovi). Praha: Práce, 1979.

SHAKESPEARE, William. *Veselé ženy Windsorské* (překlad Josef Václav Sládek).
Brno: Tribun EU, 2007.

TWAIN, Mark a GEL, František. *Dobrodružství Huckleberryho Finna* (překlad
František Gel). Praha: Mladá fronta, 1965.

Autor: Markéta Kurucová

Vedoucí práce: Mgr. Jitka Zehnalová, Dr.

Katedra: Katedra anglistiky a amerikanistiky FF UPOL

Studijní obor: Angličtina se zaměřením na komunitní tlumočení a překlad

Název česky: Komentovaný překlad povídky Blue Melody od J. D. Salinger
se zaměřením na jazykovou charakteristiku postav

Název anglicky: A Commented Translation of the Short Story Blue Melody
by J. D. Salinger Focused on the Linguistic Features of the Characters

Počet normostran: 55

Počet slov: 15 397

Počet znaků: 99 181

Olomouc 2021

Anotace

Tato bakalářská práce představuje komentovaný překlad povídky *Blue Melody* od J. D. Salingera se zaměřením na jazykovou charakteristiku postav. Jejím cílem je rozbor dřívějších přístupů k převodu nestandardních jazykových prvků a jazykové charakteristiky postav z angličtiny do češtiny s praktickými ukázkami jednotlivých přístupů a následný autorský překlad povídky *Blue Melody* doprovázený překladatelským komentářem, který se zaměřuje právě na převod jazykové charakteristiky postav.

Klíčová slova: překlad, dialektismy, nestandardní jazykové prvky, substandardismy, slang, afroamerická angličtina, obecná čeština, hovorový jazyk, jazyková charakteristika postav, překladatelský komentář

Annotation

This work presents a commented translation of the short story *Blue Melody* by J. D. Salinger focused on linguistic features of the characters. Its aim is to analyse previous approaches to translation of nonstandard language varieties and linguistic features of characters from English to Czech with examples of individual approaches. This analysis is followed by a translation of the short story *Blue Melody* and a translation commentary focused on the transfer of linguistic features of the characters.

Keywords: translation, dialectisms, nonstandard language varieties, substandardisms, slang, African American English, Common Czech, colloquial speech, linguistic features of characters, translation commentary