

*Filozofická fakulta Univerzity Palackého*

*Katedra anglistiky a amerikanistiky*

**Komentovaný překlad povídky Muriel Sparkové „The Pawnbroker’s Wife“**

Commented Translation of Muriel Spark’s Short Story “The Pawnbroker’s Wife”

**(Bakalářská práce)**

*Autor: Petra Charvátová*

*Anglická filologie – Filmová věda*

Vedoucí práce: PhDr. Pavel Král

Olomouc 2010

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a uvedla úplný seznam citované a použité literatury.

*V Olomouci dne .....*

*Vlastnoruční podpis*

Děkuji vedoucímu své bakalářské práce, PhDr. Pavlu Královi za jeho inspirativní rady a trpělivou pomoc.

## Obsah:

<b>1. Anotace/ Annotation.....</b>	<b>1</b>
<b>2. Stručná biografie Muriel Sparkové.....</b>	<b>2</b>
<b>3. Překlad povídky.....</b>	<b>4</b>
<b>4. Obecně k překládání prózy.....</b>	<b>17</b>
<b>5. Komentář k překladu.....</b>	<b>19</b>
<b>5.1 Úvod.....</b>	<b>19</b>
<b>5.2 Mluva postav.....</b>	<b>20</b>
<b>5.3 Ironie a ambivalence.....</b>	<b>24</b>
<b>5.4 Expresivita a věcnost.....</b>	<b>29</b>
<b>6. Závěr.....</b>	<b>31</b>
<b>7. Summary.....</b>	<b>32</b>
<b>8. Bibliografie.....</b>	<b>36</b>
<b>8.1 Překládaná práce.....</b>	<b>36</b>
<b>8.2 Citovaná literatura a internetové zdroje.....</b>	<b>36</b>
<b>8.3 Nastudovaná literatura.....</b>	<b>36</b>

## 1. Anotace

Hlavním cílem bakalářské diplomové práce s názvem „*Komentovaný překlad povídky Muriel Sparkové 'The Pawnbroker's Wife'*“ je překlad této povídky, vydané v roce 1953. V druhé části práce se zabývám teoretickými otázkami překladu. V kapitole číslo tři je stručně načrtnuta biografie autorky Muriel Sparkové s důrazem na její literární kariéru. Ve čtvrté kapitole vymezuji na základě odborné literatury problém překládání umělecké prózy. Pátá kapitola, zabývající se komentářem k překládané povídce, je druhým stěžejním bodem práce. V komentáři se zabývám procesem vlastního překladu, stanovuji v něm hlavní okruhy překladatelských problémů, které jsem při překládání řešila a zdůvodňuji zvolená řešení. Těmito okruhy problémů jsou mluva postav, dále ironie a ambivalence a následně expresivita a věčnost. V závěrečné šesté kapitole rekapituluji práci a snažím se o vymezení dosažených výsledků. Na konec shrnuji celou práci v anglickém jazyce.

## Annotation

The main objective of my Bachelor thesis called, “*Commented Translation of Muriel Spark's Short Story 'The Pawnbroker's Wife'*” is the translation of this short story, which was published in 1953. The following part deals with theory of translation. The third chapter outlining a brief biography of Muriel Spark concentrates on her literary career. In the fourth chapter, the issues associated with translation of fiction are considered on the basis of scholarly literature. The fifth chapter dealing with commentary on the translated short story is the second pivotal part of this thesis. In this commentary I am concerned with the process of translation. The main problems of this short story translation are defined and chosen solutions to these problems are given reason to. These problems are: language spoken by characters, irony and ambivalence and expressive and pragmatic style. In the concluding chapter the thesis is recapitulated and the results are defined. In the final part, there is English summary.

## 2. Stručná biografie Muriel Sparkové

Původním jménem Muriel Sarah Camberg se narodila 1. ledna 1918 ve skotském Edinburghu židovskému otci Bernardovi a matce Sarah, anglikánce. Po studiu na *James Gillespie's High School for Girls*, kde její básně vycházeli ve školním časopise a byla dokonce korunována „Královnou poezie“<sup>1</sup>, navštěvovala kurz na *Harriot-Watt College*. Krátce působila jako učitelka angličtiny a poté pracovala jako sekretářka. V roce 1937 odcestovala do africké Rhodesie, kde se vdala za S. O. Sparka. Tady se jim následujícího roku narodil syn Robin. U Sparka se však projevila duševní choroba<sup>2</sup>, manželství nefungovalo a Muriel Sparková se chtěla vrátit zpět do Británie. Mezitím však v Evropě vypukla druhá světová válka, a tak mohla Afriku opustit až v roce 1944. Zkušenosti z pobytu v Africe se v jejím díle přímo objevují v šesti tzv. Afrických povídkách.<sup>3</sup> Po návratu do Británie pracovala do konce války v tajných službách.

Profesionálně se literatuře Sparková začala věnovat po válce. V roce 1947 se na dva roky stala redaktorkou *Poetry Review*, periodika Poetry Society. Opravdový průlom v její literární kariéře nastal o čtyři roky později, když vyhrála soutěž o nejlepší povídku, vyhlášenou časopisem *The Observer*. Vítěznou prací se stala africkou zkušeností inspirovaná povídka „The Seraph and the Zambesi“. Kromě prózy se Sparková věnovala poezii i literární kritice. V roce 1952 jí vyšla první sbírka básní *The Fanfarlo and Other Verse*, o rok dříve napsala kritickou studii o Mary Shelleyové – *Child of Light*. Další zásadní událost v životě autorky nastala v roce 1954, kdy se stala členkou římskokatolické církve. Ve stejném roce také začala pracovat na svém prvním románu *The Comforters*, který vychází roku 1957. V následujících čtyřech letech jí vyšlo dalších pět románů. Poslední z nich, *The Prime of Miss Jane Brodie* proslavil autorku i ve Spojených státech amerických, kde vyšel ve své úplnosti v časopise *New Yorker*. Přispěvatelkou téhož časopisu se Sparková stala, když se počátkem 60. let do New Yorku přestěhovala. Napsala zde také román *The Mandelbaum Gate*, který byl oceněn *James Tait Black Memorial Prize* za rok 1965. Když se o dva roky později autorka přestěhovala do Říma, kde strávila dvanáct let, začalo další plodné období její literární

---

<sup>1</sup> *National Library of Scotland* [online]. 2007 [cit. 2010-04-10]. Muriel Spark. Dostupné z WWW: <<http://www.nls.uk/murielspark/childhood.html>>.

<sup>2</sup> JELÍNKOVÁ, Ema. *Ambivalence v románech Muriel Sparkové*. Olomouc: Periplum, 2006. s. 8.

<sup>3</sup> Označení Africké povídky přebírám od Aly Abdel-Moneim. Kromě „The Pawnbroker's Wife“ se k nim řadí „The Seraph and the Zambesi“, „The Portobello Road“, „The Go-Away Bird“, „Bang-bang You're Dead“ a „The Curtain Blown by the Breeze“.

ABDEL-MONEIM, Aly. The Theme of Exile in the African Short Stories of Muriel Spark. *Scottish Studies Review* [online]. 2001, Vol. 2, n. 2, [cit. 2010-04-15]. Dostupný z WWW: <<http://art.menofia.edu.eg/arabic/publish/6813257.pdf>>.

kariéry. Jedním ze sedmi románů, které zde vznikly, byl na prestižní cenu *Booker Prize* nominovaný *The Public Image*. Další z nich, *The Driver's Seat* nebo *The Abbess of Crew* autorka sama považovala za jedny z nejlepších ze svého díla.<sup>4</sup> Na konci 70. let Sparková naposled přesídlila do toskánské vesničky Citiveda della Chiana, kde mimo jiné napsala i román *Loitering with Intetn*, který jí zajistil druhou nominaci na *Booker Prize*.

Když Muriel Sparková roku 2006 zemřela, zanechala po sobě nejen na dvaadvacet románů, ale i několik sbírek básní a povídek, kritických studií a biografí. Byla oceněna Řádem britského impéria za literaturu, získala *David Cohen British Literature Prize* za celoživotní přínos a mnoho dalších.

---

<sup>4</sup> *National Library of Scotland* [online]. 2007 [cit. 2010-04-10]. Muriel Spark. Dostupné z WWW: <<http://www.nls.uk/murielspark/finest.html>>.

### 3. Překlad povídky

Muriel Sparková

#### Zastavárníkova žena

V roce 1942 panovala v celém Sea Pointu, na pobřeží Mysu Dobré naděje radostná a nadšená atmosféra a moře každý den vyplavilo několik těl vojáků v nejrůznějších uniformách. Pobřežní vody kolem Mysu byly silně zaminovány. Lidé se sbíhali na pomoc těm, kteří přežili. Dívky z přístavu a pobřežních vesnic čekaly po dvojicích na vojáky z lodí, jimž se podařilo úspěšně vplout do zálivu.

Já jsem čekal na loď, která mě měla odvézt do Anglie. Bydlel jsem na mořském nábřeží v domě Clooteovy ženy, zastavárníkovy manželky. Ze svého okna, kde za vlahých večerů sedávala a štuovala khaki ponožky, dokud ji nezačaly pálit oči, Clooteova žena všechno dění sledovala, a kdykoli jsem přicházel dovnitř nebo odcházel ven, pootevřela maličko dveře a vměstnaná v uzoučké škvíře mi sdělovala nejčerstvější novinky.

Byla to malá žena kolem třiačtyřiceti let, původem ze Somersetu. Její manžel, Jan Cloote, se vypařil už dávno, odešel do Transvaalu, kde žil, jak se předpokládalo, s nějakou místní černoškou. Společně s manželkou opustil tři dcery, dům na promenádě a zastavárnu obrácenou vchodem dozadu do špinavé uličky.

Clooteova žena víceméně vybudovala vše, co její manžel zanechal nedokončené. Dům byl v lepším stavu než kdy dřív a většinu pokojů měla pronajatou. Zastavárenská živnost tak vzkvétala, že si Clooteova žena mohla dovolit přibrat obchod ve vedlejší domě. Tam prodávala nejrůznější veteš, nevykoupenu ze zastavárny. Také všechny tři její dcery jenom kvetly. Podle všeho v době, kdy s nimi ještě žil otec, chodily do školy bosé, protože jeho veškerý výdělek padl na jeho dvě vášně: bílý rum a černé holky. Když jsem se na ty dívky díval, nemohl jsem uvěřit, čím si v minulosti prošly. Nejmladší z nich, Isa, chodila do školy, měla dlouhé blondáté copy a chovala se poněkud prostopášně. Další dvě, kterým bylo už skoro dvacet, se spíš podobaly své matce; byly drobné, tiché, stydlivé, nenápadné, ženské a důvěryhodné. Jmenovaly se Greta a Maida.

Stávalo se velmi zřídka, že Clooteova žena otevřela dveře svého bytu natolik, aby šlo vidět dovnitř. To měla ve zvyku celá rodina, i když u nich vlastně nebylo nic k vidění.



V onom průzoru úzkém tak, že by jím ruku neprostrčil, stávala Clooteova žena, jedna z dívek se většinou mačkala za ní a nakukovala jí přes rameno. Chodba byla hodně tmavá, protože jako správná šetná hospodyně nepovažovala žárovku na chodbě za nutnou, a tak světlo nefungovalo.

Jednoho dne, když jsem přicházel dovnitř, uviděl jsem drobnou siluetu její hubené postavy s boulovitým drdolem, jak se rýsuje ve světle ze svého bytu.

„Š-š,“ ozvala se.

„Mohl byste dnes taky přijít na šáleček čaje?“ zeptala se tiše. Když jsem pozvání přijal, došlo mi, že to šeptání souvisí se skromností zamýšleného dýchánku, což se projevilo ve slově „šáleček“.

Po večeri jsem u ní zaklepal na dveře. Maida mi otevřela tak akorát, abych se protáhl, a hned za mnou zase zabouchla. Vevnitř bylo ještě pár dalších nájemníků: mladý muž, který pracoval v kanceláři v docích, pojišťovací agent v důchodu a jeho manželka.

Za chvíli dorazila Isa, ta školačka. Překvapilo mě, že má výrazně namalované oči i rty.

„Další loď s vojákama to schytala,“ prohlásila.

„Ale no tak, drahá,“ ozvala se její matka, „to se nesluší, abychom mluvili o lodní dopravě.“

Při těch slovech na mě Clooteova žena mrkla a já jsem si uvědomil, že je na Isu velmi pyšná.

„Loď z Argentiny je tu,“ pokračovala Isa.

„Opravdu?“ zeptala se Clooteova žena. „A vidělas nějaký fešáky?“

Starý pojišťovací agent si vyměnil pohled se svou manželkou. Mladý muž, který toho ještě mnoho nezažil, vypadal zmateně, ale neřekl nic. Maida s Gretou očekávaly novinky se stejnou dychtivostí jako jejich matka.

„Hafo fešáků, no né?“ nadhodila Maida. Podle místního zvyku zakončovala nějakým dovětkem nejen otázky, ale snad všechny věty, co vyslovila.

„Si piš, čéče,“ odpověděla Isa, protože i ona, jak tady bylo obvyklé, oslovovala „chéče“ všechny bez rozdílu věku, pohlaví nebo postavení.

„Tak to půjdeš do Strardustu, že jo, Iso?“ zeptala se Clooteova žena.

„Do Stardustu?“ vykřikla Paní Maraisová, manželka pojišťovacího agenta. „Určitě nemyslíte ten noční podnik, že né?“

„Ale jistěže,“ odsekla Clooteova žena ostře, jak to měla ve zvyku. Jediná z celé rodiny nemluvila místním dialektem a v porovnání s tím, jak se vyjadřovala, když ještě žila v Somersetu, se její mluva vlastně dost zlepšila. „Ale jistěže,“ zopakovala, „baví se, co je na tom špatného?“

„Mladí jsme jen jednou, no né?“ utrousil mladík, a obdařen zamračeným pohledem Clooteovy ženy, odklepl popel na svůj podšálek.

Clooteova žena poslala Maidu nahoru, aby přinesla nějaké Isiny dárky – různé drobnosti, které dostávala od mužů: kabelky, brože, hedvábné punčochy. Bylo to divné. Co se na to dalo říct?

„Hezké,“ řekl jsem.

„To ještě nic není,“ pronesla Clooteova žena, „v porovnání s tím, co by jí to mohlo hodit. Vybírá si ale jenom dobré partie.“

„Ty chodíš taky tancovat?“ zeptal jsem se Grety.

„Ani nápad, čéče,“ odpověděla. „To je Isina parketa. Isa trsá božsky, to jo.“

„Na to vem jed, čéče,“ připojila se Maida.

„To víte,“ povzdechla si Clooteova žena, „my sme obyčejný, slušný lidi. Bez Isy bysme měli nudnej život.“

„O takovou holku se musí člověk starat,“ řekla paní Maraisová.

„Iso!“ vyrazila ze sebe Clooteova žena. „Slyšíš, co to paní Maraisová povídá?“

„Že váháš, čéče,“ odpověděla Isa. „Slyším, to jo.“

Z mého pokoje se nedalo přeslechnout všechno, co se děje dole v zastavárně, rovnou pod mým oknem.

„Doufám, že vás to neruší,“ řekla Clooteova žena a letmo pohlédla na své dvě starší dcery.

„Ne,“ řekl jsem obezřetně, „vůbec nic neslyším.“

„Vždycky děvčatům říkám,“ pokračovala Clooteova žena, „že za tuhle živnost se nemá člověk co stydět.“

„Živnost?“ zeptal se mladý úředník, jenž si vzpomněl na otce, který byl hostinský.

Clooteova žena ztišila hlas. „Zastavárna,“ sdělila mu spěšně.

„Aha,“ odpověděl mladík.

„Nemáme se za co stydět,“ pokračovala Clooteova žena. „A samozřejmě já jsem dole jenom jako žena majitele, ne jako majitelka toho podniku.“

„Udržujem vobchod pěkně nablýskanej, čéče,“ pronesla Maida.

„Byl jste tam?“ zeptala se mě Clooteova žena.

„Ne,“ odpověděl jsem.

„No, není tam vlastně nic k vidění,“ pokračovala, „ale na některé takové provozovny je hanba pohledět. Měl byste vidět v Anglii, jaký tam v nich mají svinčík!“

„Aspoň se to povídá,“ dodala.

„V Anglii opravdu jsou dost zanedbané,“ uznal jsem.

„Jak to víte?“ zeptala se Clooteova žena, „copak jste někdy v nějaké byl?“

„No jistě, a ne v jedné,“ odpověděl jsem a na chvíli se zamyslel, „...samozřejmě v Londýně, potom taky v jedné v Manchesteru a -“

„Ale na co, čéče?“ zeptala se Greta.

„Hodit něco do frcu,“ odpověděl jsem spokojeně, že je mohu ohromit tím, jak se vyznám v jejich hantýrce. „Zastavil jsem svůj kompas,“ pokračoval jsem, „ale ten už jsem pak nikdy neviděl. Ne že by mi někdy na něco byl.“

Clooteova žena položila šálek na stůl a rozhlédla se kolem, jestli mě snad nedej bože někdo neslyšel. Obávala se že ano.

„Zaplat' pánbůh,“ řekla, „musím to zaklepat, že to jsem nikdy nemusela.“

„Já osobně jsem taky do frcu nikdy nic nedala,“ řekla paní Maraisová.

„Moje nebohá matka sem tam něco zastavila,“ připojil se pan Marais.

„To jsem si jistá,“ dodala paní Maraisová.

„Chodívá k nám někdy hrozná verbež,“ pronesla zastavárníkova žena.

„Dneska du na mejdan,“ oznámila Isa. „Jakej si vemu vohoz?“ dodala a myslela tím, co si oblékne. Všechny tři dívky totiž do některých slov přidávaly počáteční „v“.

„Můžeš si voblíct ty půlnočně modrý,“ nadhodila Greta.

„Nenene,“ zarazila ji matka, „to tedy ne. Bude potřebovat nové šaty.“

„A vostřihám se nakrátko,“ prohlásila Isa a pohodila hlavou s blondátými copy.

Její matka se z takové vyhlídky zavrtěla vzrušením. Greta a Maida zrudly a vrhaly po Ise závistivé pohledy.

Potom se konečně maličko pootevřely dveře a my jsme mohli postupně jeden po druhém vyjít ven.

Následujícího rána jsem jako obvykle slyšel Clooteovu ženu otevírat zastavárnu. Se zákazníky, kteří už jako obvykle čekali přede dveřmi, dovedla jednat mistrně. Když přešel ranní shon, nebylo během dne tolik práce, ale první půl hodiny zněl zvonek na dveřích nepřetržitě, jak přicházeli námořníci a různí členové posádek a nedočkavě se hrnuli, aby co nejdřív zastavili fotoaparáty, cigaretová pouzdra, hodinky, obleky a další věci, které už si nikdy neprijdou vyzvednout. I když jsem ji neviděl, nebylo těžké si představit, co doprovází dobře slyšitelná slova: Clooteova žena, jak jsem předpokládal, zkoumala nabízený předmět asi tak tři minuty (to by vysvětlovalo ticho, které následovalo po jejím úvodním: „Takže?“).

Prohlídku prováděla v naprostém soustředění a zdálo se, že jejím citlivým bodem a hodnotící pomůckou je její dlouhý nos. (Už jsem ji při takové operaci viděl, to samé prováděla s Isinými poklady.) Ne že by si k té věci čichala, ale vypadalo to, že právě její nos odhaduje cenu a nakonec rozhodne. Potom zostra vyřkla verdikt. Pokud se nabízená částka nesešla se souhlasem, začala zákazníka výmluvně přesvědčovat, ale v této fázi se stále držela. Seznam nedostatků, které daná věc měla, se z úst Clooteovy ženy valil jako lavina: věděla, že daná věc má nízkou tržní cenu, že tento oblek nikomu jinému nepadne a tamten prsten nemá ani cenu roztavit. Když skončila, obvykle zákazníci přistoupili na její nabídku. Pokud ne, obrátila se bez dalších řečí na následujícího zákazníka. „Takže?“ oslovila ho. Když dřívější zákazník stále rozpačitě váhal a nemohl se rozhodnout, tehdy se Clooteová žena neudržela. „Ještě ses nerozhodl?!“ domáhala se odpovědi. „Na co čekáš, tak na co?“ Po takovém šoku zákazník buď bleskově odešel, nebo bleskově nabízenou částku přijal.

Jako většina podniků v těch končinách se zastavárna Clooteovy ženy dělila na několik částí spíš jako lokál s výčepem, veřejnými a soukromými salonky. Tyto úseky oddělovaly bílé zákazníky od černých a černé od těch, kterým se říkalo barevní – Indy, Malajsijce, míšence.

Kdykoli vešel někdo se snědou tváří vchodem pro bílé, obsloužila ho Clooteova žena s kamennou tváří. Potom si však mezi obsluhováním zákazníků, nezapomněla Maidě a Gretě unaveně postěžovat.

„Viděli jste tu barevnou, co právě odešla?“ říkala. „Přišla vchodem pro bílé. Byla barevná, jistě že byla barevná, ale člověk nemůže říct ani ň, jinak lidi hned drbou.“

Právě toho rána měly firmol. V přístavu zakotvila loď plná vojáků.

„No tohleto, to byl barevnej,“ řekla Clooteova žena mezi neustávajícím cinkáním zvonku nade dveřmi. „Vešel dveřmi pro bílé.“

„Bych ho pěkně nakopla,“ pronesla Isa.

„Isa na to kápla, to jo,“ hihňala se Maida.

„To je moje holka,“ pochvalovala si jejich matka a odběhla, když se opět ozval zvonek nade dveřmi.

Tentokrát hlasy přicházely z jiné části obchodu, stranou od ostatních. Zvenčí jsem si všiml, že je označená nápisem KANCELÁŘ.

„Aha, to jsi ty,“ slyšel jsem Clooteovu ženu.

„Ten obraz,“ odpověděl hlas. „Tady je lístek.“

„Jdeš o měsíc později,“ ona na to. „Přišels o něj.“

„Tady je patnáct babek,“ pokračoval muž.

„Kdepak,“ řekla. „Je moc pozdě. Nesplatils úrok, obraz už je pryč.“

„Zacáluju ho teď,“ odpověděl. „No tak, jsme staří známí a slíbilas mi, že ho neprodáš.“

„Namaloval ho můj děda,“ dodal.

„Slíbilas mi přece, že ho neprodáš,“ naléhal.

„Neslíbila jsem, že budu čekat měsíc,“ řekla nakonec. „Né celý měsíc. Rám měl větší cenu než obraz samotný.“

„Je to hezkej obraz,“ nevzdával se.

„Otřesný,“ opáčila. „Kdo by vůbec takový obraz chtěl? Přinesl by nám smůlu. Zbavila jsem se ho.“

„Hele, jsme staří přá-,“ začal.

„Ven! Vypadni!“ odbyla ho.

„Nehnu se odsud, dokud mi ten obraz nevrátíš,“ neustoupil.

„Maido, Greto!“ zaburácela.

„No dobře,“ prohlásil zoufale, „už jdu.“

O týden později mě Clooteova žena znovu odchytila, když jsem šel chodbou.

„Stavte se večer na šáleček čaje,“ zašeptala, „popovídat si tentokrát jenom s námi a s mladým panem Flemingem.“

Účastnit se těchto čajových dýchánek bylo povinné. Nájemníkům Clooteovy ženy, kteří se jich nezúčastňovali, to působilo řadu nepříjemností: měli neuklizené pokoje a

neustlané postele, ranní čaj přinášela studený a noviny vůbec ne. V té době bylo obtížné sehnat podnájem. „Děkuji, rád,“ řekl jsem.

Večer jsem tedy přišel. Maraisovi přítomni nebyli, ale mladý úředník ano. Isa přišla, namalovaná jako posledně.

Do pokoje něco přibylo, na zdi visel obraz. Jako umělecké dílo byl hrozný, ale zároveň fascinující díky období, které reprezentoval. Tím obdobím byla zhruba polovina devadesátých let devatenáctého století. Na obraze byla dívka připoutaná ke kolejím. Modrá stuha, kterou měla ovázanou kolem pasu, jí vlála přes hrud', ruce úzkostně zdvižené k hlavě a bohaté, zlaté vlasy rozprostřené na kolejích kolem. Asi o dvacet metrů dál trať zahýbala. Vlak se blížil do zatáčky plnou parou. Strojvedoucí dívku neviděl. Byl to očividně beznadějný případ. Za okamžik by z ní zbyl jen mastný flek. Ale pozor! K nedalekému přejezdu se blížil automobil, jeden z prvních svého druhu. Několik mladíků si ve vysokém, nablýskaném autě vyjelo na projížďku. Jeden z nich zahlédl dívku v nesnázích. Mladík stál na svém místě, mával čepicí vysoko nad hlavou a ukazoval směrem k ní. Jeho společníkům právě začalo docházet, co se děje. Stihli by ji včas zachránit? Stihli by zastavit vlak ženoucí se kupředu? Jistěže ne. Z perspektivy obrazu mi to bylo jasné. Dívka neměla žádnou šanci. A přesto tam leží od té doby, co obraz vznikl. Vlak se blíží, mladí frajírci jedoucí ve zbrusu novém automobilu, jsou pořád přesně na tom samém místě, vidí před sebou dívku připoutanou ke kolejím, vlasy má rozprostřené okolo, ruce zdvižené k hlavě a stuha kolem ní absurdně vlaje.

Celkem se mi ten obraz líbil. Byl to prototyp tolika dalších podobných obrazů a prototyp, něco opravdu typického jsem měl možnost vidět jen zřídka.

„Díváte se na obraz Isy,“ řekla Clooteova žena.

„Je to skvělý obraz,“ prohlásila. „Jeden slavný anglický umělec přilétl vojenským letadlem jenom kvůli tomu, aby Isu namaloval. V RAF mu povolili vzít si letadlo a celou posádku, aby mohl přiletět. Když na velitelství v Londýně viděli její fotku, řekli mu, že si může vzít vojenské letadlo.“

„Naaranžoval ji do té pózy a upravil jí vlasy,“ pokračovala Clooteova žena s pohledem zálibně upřeným na obraz.

Ani já, ani mladý úředník jsme nic neřekli. Zkusil jsem se podívat na obraz s nakloněnou hlavou a dívka skutečně vypadala trošičku jako Isa: ruce v rozrušení zvednuté k

hlavě opravdu vypadaly spíš jako kdyby si upravovala vlasy. Jistě, aby člověk získal tento dojem, musel ignorovat vlak, automobil a další podružné detaily. Usoudil jsem, že ten obraz musí být tak padesát let starý. Určitě nebyl ze současnosti.

„Co si o něm myslíte?“ zeptala se Clooteova žena.

„Působivý,“ odpověděl jsem.

Mladý úředník mlčel.

„Jste dneska nějak potichu, pane Flemingu,“ oslovila ho Maida. Křečovitě se zasmál a málem na sebe převrhl šálek čaje.

„Viděl jsem dneska Paní Maraisovou,“ odvážil se.

„Aha, tu,“ řekla Clooteova žena. „Mluvil jste s ní?“

„Jistěže ne,“ odpověděl, „jenom jsem ji minul.“

„Tak to má být,“ řekla spokojeně Clooteova žena.

„Dala jsem jim výpověď z nájmu,“ vysvětlila mi. „Pán nebyl tak špatný, ale jeho žena byla nejhorší nájemnice, jakou jsem kdy měla.“

„Co vona říkala!“ dodala Greta.

„Já jsem se k ní vždycky chovala nanejvýš uctivě,“ pokračovala zastavárníkova žena, „a od ní se mi dostalo jenom samých urážek.“

„To ano“ přitakal pan Fleming.

„Pan Fleming byl u toho, když se to stalo,“ podotkla Clooteova žena.

„Ukazovali jsme jí obraz Isy,“ vyprávěla dál, „a tomu byste nevěřil, ona řekla, že na tom obraze vůbec není Isa. Do očí mi řekla, že jsem lhářka, že, pane Flemingu?“

„To je pravda,“ přitakal opět pan Fleming a při tom se upřeně díval na čajový lístek na své lžičce.

„Pan Marais byl samozřejmě v trapné situaci,“ zhodnotila Clooteova žena. „Je jasné, že ho ona má pěkně pod pantoflem a on si netroufnul jí odporovat. Řekl jenom, že je to asi nějaké nedorozumění, ale ona na něho hned vyštěkla: „To není Isa!““



„Ubohej pan Marais!“ reagovala Greta.

„Je mi ho líto,“ přidala se Maida.

„Dyť byl cáklej, čéče,“ vyjádřila se Isa.

„Naše Isa, to je číslo!“ pronesla její matka, když se vzpamatovala z výbuchu smíchu.  
„A má pravdu, starý Marais nebyl úplně při smyslech.“

„Co to ještě říkal? Co to potom řekl o obrazu Isy?“ vyptávala se Clooteova žena mladého úředníka.

Mladý úředník se na mě podíval a rychle uhnul pohledem.

„No tak co o tom obrazu říkal?“ zeptal jsem se neústupně.

„Víte,“ začal pan Fleming, „já si to vlastně moc nepamatuji.“

„Ale jděte, pamatujete se docela dobře,“ pobízela ho Clooteova žena. „No tak, dopřejte nám trochu zábavy.“

„Jenom řekl,“ odvětil pan Fleming s pohledem statečně upřeným na obraz, „jenom řekl, že na obraze jsou koleje a vlak.“

„Koleje a vlak!“ přisadila si Clooteova žena.

„Chudák stará,“ pokračoval pan Fleming, „myslím, že si nemohl pomoci. Je to blázen.“

„A neříkal taky, že je na tom vobrazě starý auto, čéče?“ otázala se Greta. „Tohles nám přece říkal, čéče.“

„Ano,“ přitakal úředník a uchechl se, „to také říkal.“

„No tak to vidíte,“ řekla Clooteova žena. „Ten je úplně pomatený. Koleje na Isině obraze! Musím se smát pokaždé, když na to pomyslím.“

„Co se týče paní Maraisové,“ dodala, „co se jí týče, od začátku jsem jí nevěřila. 'Paní Maraisová,' řekla jsem, 'dávám Vám výpověď s týdenní lhůtou.' A další den byli pryč.“

„Ještě že vymajzla, čůza stará,“ pronesla Isa.

„Žárlila na Isin obraz, to je jasný,“ uchechtla se Greta.

„Ale stejně jsme si to užily, když tady byl ten umělec, co Isu maloval,“ posteskla si Clooteova žena.

„Si piš, čéče,“ řekla Maida, „a taky všichni z posádky.“

„Často tady máme slavné umělce,“ libovala se jejich matka, „že?“

„To teda jo, čéče,“ potrdila Greta. „Choděj za Isou.“

„No a ti z posádky,“ povzddechla si Maida, „ti byli fajn, ale ten pilot, ten to na Isu pořád zkoušel.“

„Prasák jeden,“ rozlítla se Clooteova žena. „Ale at’si, Isa má dost jiných obdivovatelů. Isa by mohla jít k filmu.“

„Isa by byla u filmu skvělá,“ zhodnotila Greta.

„Přijíždějí sem všichni slavní herci,“ pokračovala Clooteova žena. „Všichni ti herci jezdí sem k nám. Chtějí Isu do svých filmů, ale my bysme ji k filmu jít nenechaly.“

„Byla by hvězda, čéče,“ nadhodila Greta.

„Ale k filmu bysme ji jít nenechaly,“ dodala Maida.

„Bude si dělat, co chce,“ rozhodla jejich matka, „až vyjde ze školy.“

„Si sakra piš,“ schválila to Isa.

„Znáte Maxe Melvilla?“ obrátila se Clooteova žena na mě.

„To jméno jsem zaslechl,“ odpověděl jsem ostražitě.

„On to jméno zaslechl! Vždyť Max Melville je hvězda první velikosti! Onehdy tady byl za Isou. No řekni, Greto.“

„Jasně že,“ odpověděla Greta.

A Clooteova žena znovu začala se svou historkou: „Říkala jsem mu, že u filmu je na Isu moc publicity. 'My sme obyčejný, slušný lidi, Maxi,' řekla jsem. Oslovila jsem ho Maxi, právě takhle jsem mu říkala.“

„Max byl výjimečnej,“ přidala se Maida.

„Dal Ise překrásný dárek,“ řekla Clooteova žena. „Ne že by to byla kdovíjaká vzácnost, ale patřilo to jeho rodině a má to citovou hodnotu, a kvůli nikomu by se toho nevzdal, kvůli nikomu jinému kromě Isy. Zaběhni nahoru a přines to, Maido.“

Maida zaváhala. „Byla to brož...?“ začala.

„Ne,“ zastavila ji její matka pomalu a bolestně. „Brož dostala Isa od toho umělce. Překvapuje mě, jak můžeš zapomenout, co dal Ise Max Mellvile.“

„Hned to přinesu,“ vyskočila Greta.

Za chvíličku se vrátila a v ruce nesla malý kompas.

„Není to kdovíjaká vzácnost,“ opakovala Clooteova žena, když ho posílala dokola. „Víte, Maxův prapradědeček byl cestovatel, a právě tenhle kompas měl s sebou, když překročil Himaláje. Už se nikdy nevrátil, ale ten kompas u něj našli, takže to byl pro Maxička drahocenný poklad. Ale kvůli Ise se ho vzdal.“

Ten kompas jsem dostal, když mi bylo čtrnáct, tehdy byl nový. Poznal jsem ho okamžitě, a zatímco Clooteova žena mluvila, poznával jsem ho čím dál tím víc. Škrábance, které jsem udělal na svých věcech, jsem si vždycky pamatoval, byly jako můj vlastní podpis...

„Je to velmi starý, starožitný kompas,“ pokračovala zastavárníkova žena a přejížděla rukama po povrchu, jako by odhadovala jeho cenu. „Bylo to od Maxe hezké, že se ho vzdal, ale chtěl Isu do svých filmů, to byl možná ten důvod.“

„Co myslíte?“ zeptala se mě.

„Moc zajímavé,“ odpověděl jsem.

Který dobrodruh ho asi převezl přes všechna moře? Kolika rukama prošel během cesty ze zastavárny, kde jsem ho zastavil, až sem do zastavárny Clooteovy ženy? Zabraného v těchto myšlenkách mě napadlo, proč mi vlastně nevadí, že můj starý kompas hladí ruce téhle „živnostnice“, těšilo ji už jen se na něj dívat. Bylo mi to jedno. Její nos na něj mířil, jako střelka k severu.

„Nikdy se ho nevzdáme,“ řekla Clooteova žena, „kvůli citové hodnotě, víte. Tolik by jsme za něj nedostaly.“

Pár let jsem kompas nechával válet mezi ostatními věcmi a pak přišel čas ho nechat zastavit. Vždycky jsem ho v šuplíku odsouval stranou, protože jsem hledal něco jiného a tak se otloukl a poškrábal. Nikdy jsem ho nepoužil, nikdy jsem ho nepotřeboval. Pravděpodobně ho moc nepoužíval ani nikdo jiný. Známký opotřebení, které nesl, jsem většinou způsobil já sám. Kdokoli ho v zastavárně Clootovy ženy zastavil, nepomýšlel na to, že se pro něj někdy vrátí. Zastavárníkova žena kompas uvítala, protože jí opravdu patřil.

„Tolik bysme za něj nedostaly,“ opakovala Clooteova žena. „Ne že bysme přemýšlely nad cenou, je na něm cenné to, co představuje, víte.“

„Je to Isin talisman,“ řekla Maida. „Iso, musíš si ho vzít, až vodejdeš do Hollywoodu, čéče.“

„Do Hollywoodu!“ pohoršila se Clooteova žena. „Kdepak, to ne. Když půjde Isa k filmu, půjde do anglického studia. V Hollywoodu je moc humbuk. Dokážete si naši Isu představit v Hollywoodu, pane Flemingu?“

„Ani ne,“ odpověděl mladík.

„V Hollywoodu bych byla eso, čéče,“ zareagovala Isa. „No, možná...“ začala její matka.

„Ale v Hollywoodu toho musí čék hodně vodhalit,“ dodala Isa.

„Vidíte,“ obrátila se ke mně Clooteova žena. „My sme obyčejný, slušný lidi. My se nepotřebujem nikomu vnucovat, a jak onehdy říkal pan Fleming, hledíme si svých vlastních věcí, že, pane Flemingu?“

Nakonec otevřely dveře a nechaly mě protáhnout se do tmavé chodby.

#### 4. Obecně k překládání prózy

Definovat překladatelství je úkol značně otevřený – Levý<sup>5</sup> označuje překlad za tvůrčí reprodukci. Je to činnost tvůrčí, překladatel vytváří v cílovém jazyce zcela nový jazykový tvar, ale zároveň reprodukční, jasně omezená původním dílem, protože cílem překladu je přenést estetické a významové hodnoty originálu. V souladu s obecně uznávanými principy překladatelského procesu<sup>6</sup> je to zároveň činnost interpretační, protože překladatel nepřestává být také čtenářem díla. Avšak od průměrného čtenáře se velmi odlišuje, protože pro subjektivní nepodložené výklady v „dobrém překladu“ místo není. Výraz „dobrý“ překlad je nejen z historického hlediska značně efemérní. S jeho pomocí však lze sledovat, jak se na překlad pohlíželo a co bylo cílem překladatelů v různých dějinných etapách (např.: důraz na konvence příjemce překladu v období klasicismu oproti důrazu na konvence autora originálu v romantismu<sup>7</sup>). Kategorie „dobrého“, či kvalitního překladu tedy není konstantní, ale závislá na době a společnosti.

V současnosti se názory na cíle překladu různí zejména s ohledem na konvence v různých kulturách. Lze však stanovit jeden všeobecně platný princip: je jím funkční přístup, či funkční ekvivalence. Tedy použití jednotek, které nemusejí být stejné jazykově, důležité je, aby byla stejná funkce, kterou plní – sémantická i pragmatická. Při překládání umělecké prózy se přidává ještě přenesení estetické hodnoty výchozího textu. Levý píše: „Učiníme-li východiskem nikoliv text díla, ale jeho významovou a estetickou hodnotu, pak z toho vyplyne pro orientaci ve vztahu mezi formou a obsahem zásada: je třeba zachovávat ty formy, které mají nějakou sémantickou funkci, naopak nelze trvat na zachování forem jazykových.“<sup>8</sup> S tím souvisí snaha po dosažení ekvivalentního účinku na adresáta.<sup>9</sup>

Funkční přístup se uplatňuje od úrovně jazykové až po úroveň kulturní. Z jazykového hlediska je základním východiskem překladu existence odlišných jazyků. Když se zaměříme na konkrétní případ: při překládání mezi angličtinou a češtinou stojí na jedné straně flexivní, verbální čeština a na druhé straně izolační angličtina nominálního charakteru. Překladatel se musí vypořádat s gramatickými kategoriemi vyjádřenými flexí a díky tomu volným

<sup>5</sup> LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. Praha: Ivo Železný, 1983. s. 86.

<sup>6</sup> Fáze překladatelské práce u Levého, Vilikovského atd.

<sup>7</sup> POPOVIČ, Anton. Překlad jako komunikačný proces. In HRDLIČKA, Milan; GROMOVÁ, Edita. *Antologie teorie uměleckého překladu: (Výběr z prací českých a slovenských autorů)*. Ostrava: Ostravská univerzita, 2004. s. 80.

<sup>8</sup> Levý 48.

<sup>9</sup> Jak píše Knittlová použití výrazu „ekvivalence“ je však problematické, protože zjištění reakce adresáta výchozího textu je značně komplikované.

KNITTLOVÁ, Dagmar. *K teorii i praxi překladu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. s. 8.

slovosledem češtiny a s absencí skloňování a časování slov v angličtině, a tím související fixnějším slovosledem. U takto typově odlišných jazyků, nelze trvat na zachování jazykových prostředků angličtiny v češtině, nebo naopak. Jak píše Vilikovský, jedním z úkolů překladatele je také překódování textu mezi dvěma jazykovými systémy<sup>10</sup>.

V dnešním globalizujícím se světě si překladatelství stále zachovává jednu ze svých důležitých rolí: zprostředkování díla mezi dvěma jazykovými kulturami. Zkušenost a tradice u čtenáře výchozího textu je odlišná, než u čtenáře cílového textu. Může nastat i situace, kdy se v originálním textu objeví výraz (mimojazykový jev), jež nemá ekvivalent v cílovém jazyku, tedy bezekvivalentní lexikum. Rolí překladatele je zprostředkovat význam podle funkce příslušné jednotky v textu.<sup>11</sup>

Jádrem překladatelské činnosti je tedy snaha, aby čtenář pochopil ideje díla, při zachování funkčních aspektů originálu.

---

<sup>10</sup> VILIKOVSKÝ, Ján. *Překlad jako tvorba*. Praha: Ivo Železný, 2002. s. 246.

<sup>11</sup> Knittlová 12.

## 5. Komentář k překladu

### 5.1 Úvod

Než jsem povídku Muriel Sparkové „The Pawnbroker’s Wife“ začala překládat (ve smyslu samotné reprodukce originálu do cílového jazyka), stanovila jsem si překladatelskou koncepci. Tedy ustanovila jsem si okruhy překladatelských problémů, na které se v povídce zaměřím. Konkrétní okruhy problémů jsem si vybírala podle jejich důležitosti v textu. Domnívám se, že vybrané okruhy výrazně participují na ideji díla. Jejich adekvátní překlad je tedy zásadní pro pochopení celé povídky. Vymezila jsem si tři takovéto okruhy: zaprvé mluvu postav, zadruhé ironii a ambivalenci a zatřetí expresivitu a věcnost. Na tyto jsem se zaměřila a podrobněji se jimi v komentáři zabývám. Výběr se řídil mojí interpretací povídky a přesvědčením, že jsou zásadními významotvornými nástroji ve výstavbě textu.

V jednotlivých kapitolách se podle tematických okruhů (za použití příkladů) snažím osvětlit, jaké důvody mě vedly právě ke zvolené variantě překladu.

## 5.2 Mluva postav

Jedním z hlavních překladatelských problémů, které jsem v této povídce řešila, byla mluva postav. V povídce vystupující postavy odlišuje Sparková druhem mluvy, kterou používají, jedná se tedy o funkční prvek. Důležitým krokem byla interpretace funkce tohoto odlišení postav skrze mluvu. Různý stupeň stylistických konotačních složek<sup>12</sup> (spisovnosti) v mluvě postav je ve výchozím textu ukazatelem místní a také sociální příslušnosti. Postavy lze podle mluvy rozdělit do dvou skupin, přičemž do jedné by patřil vypravěč a do druhé všechny ostatní vedlejší postavy (mladý úředník, paní Maraisová, pan Marais a muž, který si přijde pro obraz), Clooteova manželka a její dcery. Vypravěč a zároveň jedna z postav se vyznačuje mluvou neutrální, která se v nedialogických částech blíží až k formálnosti. V těchto částech, které jsou komponovány převážně v dlouhých větách a souvětích, dochází zároveň ke kontrastu s útržkovitostí promluv (polovětných konstrukcí) dcer Clooteových. U vedlejších postav, které nemají v textu takový prostor, je charakteristika jejich mluvy interpretačně volnější. Mladý úředník, pan Fleming i paní Maraisová ve své mluvě vykazují známky „místního dialektu“, kterým mluví Clooteovy dcery: úředník napodobuje útržkovitost spojenou s typickým dovětkem, ve větě: „*Only young once, eh?*“. Paní Maraisová také používá typický výraz „*man*“: „*You surely don't mean the nightclub, man?*“ a zároveň slangové slovo: „*I can't say that I've ever popped anything, myself.*“. Interpretačně v tom lze spatřovat buď ovlivnění mluvou dcer Clooteových (podle mé interpretace mladý úředník záměrně napodobuje styl, kterým Clooteovy dcery mluví, protože se snaží Clooteovým podlézat, být s nimi „za dobře“), nebo pohyb postav ve stejném jazykovém prostředí („místní dialekt“). Mluva pana Maraise má v textu prostor naprosto minimální, pronese jednu větu a ta známky zmíněného dialektu nenese. Muž, vracející se do zastavárny pro obraz používá slangu: „*Here's the fifteen bob.*“.

Mluva další postavy, Clooteovi ženy, má už v textu větší prostor. Sice nenese nejtypičtější známky „místního dialektu“ (útržkovitost mluvy, používání výrazů „*man*“, dovětku „*eh*“), na stejné rovině s mluvou vypravěčovou však není. Liší se větší hovorovostí: používáním hovorových a slangových výrazů (slovní zásoby).

Mluva dcer se opět odlišuje od mluvy jejich matky. Jak je v povídce explicitně řečeno, dcery mluví „místním dialektem“ (local dialect), používají denotačně vyprázdněná,

---

<sup>12</sup> KNITTLOVÁ, Dagmar. O kreativě překladatele uměleckého textu. In HRDLIČKA, Milan; GROMOVÁ, Edita. *Antologie teorie uměleckého překladu: (Výběr z prací českých a slovenských autorů)*. Ostrava: Ostravská univerzita, 2006. s. 192.



desémantizovaná slova: „*man*“, a výrazy: „*eh*“, které jsou znaky tohoto dialektu. Objevuje se také princip zkracování slov o koncovou souhlásku „r“: *hay* namísto *hair* (foneticky o nahrazení koncového [eə(r)/er], diftongem [eɪ]). Také stavba vět u dcer Clooteových koresponduje s lakoničností sémantické, lexikální i syntaktické vrstvy jejich mluvy, např.: „*An Argentine boat in*“. Na pomyslné stupnici jazykového rejstříku od formální slovní zásoby přes neutrální, hovorovou po slangovou lze vypravěče zařadit nejvýše, poté vedlejší postavy, dále Clooteovu ženu a na poslední pozici její dcery.

Jak jsem již zmínila, Sparková nepoužívá různé mluvy u postav samoúčelně ale ke zdůraznění rozdílů mezi nimi (zejména sociálních), proto nepřistupuji k danému místnímu dialektu ve výchozím jazyku jako k jednotnému místnímu dialektu i v překladu. Použitím např. hanáckého nářečí (které se k překladu různých dialektů často používalo) u dcer bych docílila komického efektu, ale ne požadovaného výsledku, protože určitý dialekt je v jazyce vždy spojen se specifickými neoddelitelnými konotacemi. Funkčním řešením se ukázalo být použití různých dílčích prvků: hovorové a slangové slovní zásoby, příznakového slovosledu ovšem bez jejich příslušnosti do jednotlicího systému nějakého českého dialektu.

1. a) „*I'm going to get my hay cut short*,“ [...]

1. b) „*A vostřihám se na krátko*,“ [...]

V tomto případě, kdy v originálním textu dochází ke krácení koncové souhlásky „r“ (ve slovech *hair*→*hay*, *wear*→*way*) jsem v překladu použila přidávání protetického „v“, což je samozřejmě možné pouze u slov začínajících samohláskou „o“. Bylo tedy nutné přizpůsobovat tomu překladatelská řešení.

3. a) „*Good riddance to the old bitch*,“ said Isa.

3. b) „*Ještě že vymajzla, čůza stará*,“ pronesla Isa.

Na tomto místě, kde se v originálním textu používá vulgární slovo, jsem usilovala o použití výrazu z podobné jazykové vrstvy, které by odpovídal nejen sémantickým významem, ale také korespondencí expresivních složek. Podobně také v příkladě 4.

4. a) „*Bloody right*,“ said Isa.

4. b) „*Si sakra piš*,“ *schválila* to Isa.

Konkrétní místa bylo třeba řešit systematicky, např. některé prvky dialektu (zmíněné používání výrazů „*man*“, „*eh*“), které jsou tematizovány přímo v textu povídky (tematizací míním to, že o nich autorka explicitně píše v textu povídky, prostřednictvím vypravěčova komentáře), jsem si taktéž musela v povídce vymezit a poté je dodržovat. Kdyby se např. o výrazu „*man*“ v textu povídky otevřeně nepsalo, že právě toto slovo je atributem místní řeči,

proto jej dívky tak často používají, mohla bych ho v překladu nahradit například více výrazy (někdy jako „*kámo*“, jindy „*čéče*“, atd.), které by mohly působit funkčně. Když jsem si ale explicitně v textu povídky stanovila jeden výraz, bylo nutno jej dodržovat.

5. a) „*A lot of nice ones, eh,*“ said Maida. *She had the local habit of placing the word 'eh' at the end of her remarks, questions and answers alike.*

„*I'll say, man,*“ said Isa, *for she also used the common currency, adding 'man' to most of the statements she addressed to man and woman alike.*

5. b) „*Hodně fešáků, no né?*“ nadhodila Maida. *Podle místního zvyku zakončovala nějakým dovětkem nejen otázky, ale snad všechny věty co vyslovila.*

„*Si piš, čéče*“ odpověděla Isa, *protože i ona, jak tady bylo obvyklé, oslovovala „chéče“ všechny bez rozdílu věku, pohlaví, nebo postavení.*

Zatímco dovětek „*eh*“ lze použít v angličtině, jak je zmíněno, bez ohledu na to, jde-li o větu oznamovací nebo tázací, i když to samozřejmě působí příznakově, v češtině jsem žádný takovýto nenalezla. Z tohoto důvodu jsem rozšířila konkrétní výraz na celou kategorii – „nějaký dovětek“ („*no né*“, „*to jo*“). Podobně anglické „*man*“ referuje primárně k příslušníkovi mužského pohlaví, zatímco v překladu zvolené „*chéče*“ je oslovení použitelné pro obě pohlaví. Z tohoto důvodu nešlo dodržet pointu originálu (oslovování mužů i žen výrazem určeným pro muže), a tak jsem kvůli zachování této pointy výraz „*chéče*“ doplnila oslovením: „*všech bez rozdílu věku, pohlaví, nebo postavení*“. Napětí mezi nedůstojným výrazem, kterým se oslovuje a skupinou osob, která je oslovovaná, tedy plyne spíš ze společenské nerovnosti. Princip je odlišný (napětí plynoucí z neadekvátního oslovování obou pohlaví vs. napětí plynoucí ze společenské nerovnosti oslovujícího a oslovovaného), ale funkčně se blíží tomu z výchozího textu.

Dále se v mluvě Clooteových dcer (i matky) projevuje „útržkovitost“ mluvy, jinak řečeno používají polovětné a nevětné konstrukce.

6. a) „*Another troopship gone down,*“ stated Isa.

6. b) „*Další loď s vojákama to schytala,*“ prohlásila.

7. a) „*Any nice chaps?*“

7. b) „*A vidělas nějaký fešáky?*“

Zatímco v hovorové angličtině jde o jev standardní, polovětné i nevětné konstrukce se používají často, v českém jazyce se polovětné konstrukce sice používají, ale mají jinou funkci (jejich používání není spojeno s hovorovou řečí). V překladu do češtiny je nelze zachovat. Pro docílení věrohodné hovorovosti (naturalizace v překladu), jsem v překladu použila jiné

prostředky: v prvním příkladu [6. a), b)], kde je v originální větě hovorovosti docíleno tím, že chybí pomocné sloveso, jsem v překladu jako ekvivalentní řešení zvolila nespisovný tvar skloňovaného podstatného jména (namísto *s vojáky* → *s vojákama*). V druhém příkladu [7. b), b)] jsem polovětnou konstrukci z originálu přestylizovala do cílového jazyka standardní větou (obsahující přísudek) a hovorovosti dociluji použitím nespisovného, výhradně v mluveném projevu používaného, expresivnějšího výrazu („*ňáký*“ namísto *nějaký*).

O toto zachování funkčnosti, použitím jazykových prostředků adekvátních pro cílový jazyk jsem se snažila u všech podobných výskytů, avšak ne všude jsem to shledala možným. Tehdy došlo k redukci některé významové vrstvy, kterou se snažím kompenzovat jinde.

Dalším typickým prvkem, který se objevuje v mluvě druhé skupiny postav povídky, je používání slangových slov. Ta jsem se snažila překládat do odpovídajícího jazykového rejstříku (vrstvy slovní zásoby) cílového jazyka. Z povahy slangu, který je v různých jazycích odlišný jsem se nesnažila každý slang překládat slangem. Volila jsem nejen slangové výrazy ale i slova nespisovná a výrazy z obecné češtiny.

8. a) „*We get some terrible scum coming in,*“ *said the pawnbroker's wife.*

8. b) „*Chodívá k nám někdy hrozná verbež,*“ *pronesla zastavárníkova žena.*

9. a) *'I can't say that I've ever popped anything, myself,' said Mrs Marais.*

9. b) „*Já osobně jsem také do frcu nikdy nic nedala,*“ *řekla Paní Maraisová.*

U příkladu 9 b) dochází ke gramatické transformaci a nárůstu jazykového materiálu (což je bezprostředně kompenzováno – na úrovni věty). Překladová varianta odpovídá sémanticky i stylisticky, proto jsem ji zvolila.

### 5.3 Ironie a ambivalence

Druhým okruhem, který jsem si ve své koncepci překladu zvolila, jako jeden z nejdůležitějších je tón, nebo ladění povídky. Tento tón jsem identifikovala jako převážně ironický se záměrnou ambivalencí některých větných konstrukcí. Při definici ironie jako literární (nebo řečnické) formy, která dosahuje humorného výsledku tím, že vyslovuje něco odlišného, než ve skutečnosti míní a ambivalence jako dvojznačnosti, dvojakosti, vnitřní rozporuplnosti může být ambivalence prostředkem, díky němuž se ironického efektu docílí. Na mnoha místech povídky, kde lze ironii nebo ambivalentní formulace rozpoznat, to však při překladu samotném nemělo přímý dopad, protože ironie vyplynula samovolně bez překladatelského záměru ji přenést. Například již v úvodní větě povídky jde cítit ambivalence mezi první a druhou částí věty, avšak tento efekt je zachován i při standardním „jazykovém překódování“ bez uplatnění invenčního překladatelského řešení.

10. a) *At Sea Point, on the coast of the Cape of Good Hope, in 1942, there was everywhere the sight of rejoicing, there was the sound of hilarity, and the sea washed up each day one or two bodies of servicemen in all kinds of uniform.*

10. b) *V roce 1942 panovala v celém Sea Pointu, na pobřeží Mysu Dobré naděje radostná a jásavá atmosféra a moře každý den vyplavilo několik těl vojáků v nejrůznějších uniformách.*

Kromě těchto případů jsou v povídce ovšem i formulace, které se opakují a variují a ironický efekt z nich v průběhu povídky vyvstává. Ta jsem si určila z hlediska ironie jako klíčová, protože ironický efekt není pouze bezprostřední, ale vzniká také budováním a postupným přidáváním informací získávaných v průběhu četby.

Jedna z těchto formulací je v textu spojena se způsobem, jakým Clooteova žena a její dcery otevírají a zavírají dveře svého bytu. Poprvé to autorka zmiňuje, když charakterizuje tyto postavy.

11. a) *[...] And there Mrs Jan Cloote would stand, with one of the girls, perhaps, looking over her shoulder, wedged in the narrow doorway, and the door not twelve inches open.*

11. b) *[...] V onom průzoru úzkém tak, že by jí ruku neprostrčil, stávala Clooteova žena, jedna z dívek se většinou mačkala za ní a nakukovala jí přes rameno.*

Na tento jejich zvyk se v dalším průběhu povídky ještě několikrát naráží a neustálým připomínám této jejich libůstky je budován onen ironický efekt. Protože jsem tuto pasáž z

hlediska budování ironie identifikovala jako zásadní, uplatňuji snahu o přenesení ironie od prvního výskytu. Ve svém překladu v příkladu 11. zdůrazňuji minimální prostor, který otevřené dveře zabírají. Kvůli dodržení funkčnosti se snažím o idiomatický překlad.

Při každém opakování/variování tohoto motivu se snažím o vyzvednutí této ironické funkce.

12. a) *Maida opened it just wide enough for me to enter, then closed it again quickly.*

12. b) *Maida mi otevřela tak akorát, abych se protáhl a hned za mnou zase zabouchla.*

V tomto případě překládám anglické obecnější, neutrálnější a významově širší výrazy (*enter, closed*) do češtiny za pomoci flexe slovy, zdůrazňujícími stísněnost prostoru (*protáhnout se*) a neochotu ponechat dveře otevřené po delší dobu, než je naprosto nezbytně nutné (*zabouchnout*). Podobně také v následující variantě:

13. a) *At last the door was opened a few inches and we were allowed to file out, one by one.*

13. b) *Potom se konečně maličko pootevřely dveře a my jsme mohli postupně jeden po druhém vyjít ven.*

Namísto měrného údaje (*a few inches*), jehož prostřednictvím je v originále vyjádřeno, jak jsou dveře otevřeny, využívám v překladu větších morfologických možností češtiny vyjádřit různé odstíny reality (v tomto případě stupně otevřenosti dveří) příponami a předponami (*se maličko pootevřely*). V druhé části příkladové věty (*to file out, one by one*) vyzdvihují to, co je v originálu implicitní: když vycházeli jeden po druhém, museli vycházet postupně.

Dalším klíčovým výrazem zprostředkujícím ironii, který se v povídce opakuje tentokrát v (téměř) stejném znění je pojmenování, kterým Clooteova žena charakterizuje sebe a své dcery:

14. a) *„We're quiet folk.“ („We're quiet people.“)*

14. b) *„My sme obyčejný, slušný lidi.“*

Na tomto místě textu vyvstává ironie z kontrastu mezi tím, jak se rodina Clooteových chová a jaký obrázek se o sobě snaží vytvářet. Zatímco ve výchozím jazyce je výraz *quiet* motivovaný zdůrazněním klidného, pokojného způsobu života, v překladu tento význam mírně modulují. Snažím se nejen o toto vyznění, ale zároveň o takové, které akceptuje to, že se Clooteova žena vlastně snaží obhajovat, vytvořit o sobě tento dojem slušného člověka. V zastavárně nejedná s lidmi čestně a férově. Lze říci, že je podvodnice a lhářka, nikdy by to ale nepřiznala, a tak se snaží o své bezúhonnosti přesvědčovat své okolí, uměle vytvořit zdání

spořádanosti. Zatímco v originálním textu Clooteova žena mluví spisovně bez příznaků místního dialektu, jen sem tam jí uklouzne nějaké nespisovné slůvko, překládám její projev také spisovným, bezpříznakovým jazykem, ale tato drobná uklouznutí kumulují do jediné věty. Při vyslovení věty, kterou hájí svůj počestný způsob života, jí zároveň padá maska „dámy z lepší společnosti“. Ačkoli se přetvařuje, jazyk ji zrazuje. S tímto jejím „sebeobhajujícím“ postojem úzce souvisí také následující pasáž.

15. a) *„I always tell the girls“ said Mrs Jan Cloote, „that there is nothing to be ashamed of, being a P.B.“*

*„A P.B. ?“ asked the young clerk, who had a friend who played the drums in the Police Band.*

*Mrs Jan Cloote lowered her voice. „A pawnbroker,“ she informed him rapidly.*

*„That's right,“ said the young man.*

*„There's nothing to be ashamed of in it,“ said Mrs Jan Cloote. „And of course I'm only down as a P.B.'s wife, not a P.B.“*

15. b) *„Vždycky děvčatům říkám,“ pokračovala Clooteova žena, „že za tuhle živnost se nemá člověk co stydět.“*

*„Živnost?“ zeptal se mladý úředník, jenž si vzpomněl na otce, který byl hostinský.*

*Clooteova žena ztišila hlas. „Zastavárna,“ sdělila mu spěšně.*

*„Aha,“ odpověděl mladík.*

*„Nemáme se za co stydět,“ pokračovala Clooteova žena. „A samozřejmě já jsem dole jenom jako žena majitele, ne jako majitelka toho podniku.“*

Podle mé interpretace je důvodem, proč si Clooteova žena vytvořila zkratku názvu práce, kterou vykonává to, že se za ni stydí a nepovažuje ji za řádné povolání. Vyhýbá se proto vyslovování celého názvu a používá enigmatické „P.B.“. Typologická odlišnost výchozího a cílového jazyka přirozeně neumožňuje v češtině použití zástupné zkratky namísto celého slova a tak jsem zvolila řešení, kdy nechtěné slovo (*zastavárna*) nahrazuji zastřešující kategorií (*živnost*). Postava se tak vyhýbá vyslovování nechtěného slova a zároveň dochází i k neporozumění u postavy mladého úředníka, protože zastřešující kategorie je nepřesná a neadekvátní. Zatímco v originálu nerozumí úředník významu použité zkratky „P.B.“, v překladu nerozumí, co se míní onou profesí. Snažila jsem se zachovat funkci použitím jiných prostředků. Podobně také dále v příkladu 15, když Clooteova žena sděluje: *„[...]I'm only down as a P.B.'s wife, not a P.B.“*, převádí zodpovědnost za své jednání při působení

v zastavárně a prakticky celý podnik na jinou osobu a opět se vyhýbá nechtěnému slovu. Tento význam se snažím ve svém překladu dodržet.

Dalším motivem, který jsem shledala důležitým pro celkově ironické vyznění povídky, jsou krátké dvouslovné odpovědi vypravěče. Právě v nich se jasně odráží ironický nadhled vypravěče nad vyprávěnými událostmi.

16. a) *Those of Mrs Jan Cloote's lodgers who did not attend suffered many discomforts; rooms were not cleaned nor beds made; morning tea was brought up cold and news- papers not at all. It was difficult to find rooms at that time; „Thank you,“ I said.*

16. b) *Nájemníkům Clooteovy ženy, kteří se jich nezúčastňovali, to působilo řadu nepříjemností: měli neuklizené pokoje a neustlané postele, ranní čaj přinášela studený a noviny vůbec ne. V té době bylo obtížné sehnat podnájem. „Děkuji, rád.“ řekl jsem.*

Zatímco z kontextu předcházející věty je zřejmé, že návštěvy u „paní domu“ nejsou ničím dobrovolným a z kontextu celé povídky plyne, že ani ničím příjemným, vypravěč ji tady přijímá a ještě je nucen Clooteově ženě prokázat úctu poděkováním. Pouhé „děkuji“ by v češtině však mohlo znít stroze, nebo odměřeně, „děkuji Vám“ vyznívá sice uctivě, ale z hlediska ironie neutrálně, a tak se snažím ironický efekt zachovat frází „děkuji, rád“, kde je ambivalence mezi vypravěčovými pocity a slovy umocněna druhým slovem.

Samotný výraz *pawnbroker's wife* v průběhu povídky nabývá jiného konotativního významu, než mohl mít pro čtenáře na začátku. S přibývajícimi informacemi začíná mít tento výraz negativní konotace a v závěru vyznívá, dá se říci až pejorativně.

17. a) *„I wondered these things, and also, why it was that I didn't really mind seeing my compass caressed by the hands of this pawnbroker's wife [...]*

17. b) *„Přemýšlel jsem nad tím a také proč mi vlastně nevadí, když vidím svůj kompas, jak ho hladí ruce téhle „živnostnice“ [...]*

Ačkoli v originálu zůstává negativní složka významu na úrovni konotace, v cílovém jazyce jsem se v souvislosti s překladatelským řešením z příkladu 15 použila příznakové slovo, které mínění vypravěče o této postavě podává trochu zřetelněji. Avšak snažila jsem se vyhnout naprosté explicitě, která by porušila kýžený ironický tón.

Kromě snahy přenést ironii na vytyčených klíčových místech, jsem uplatňovala ironické stanovisko vypravěče i v dílčích případech, kdy to z originálu přímo neplyne.

18. a) *Mrs Jan Cloote had more or less built up everything that her husband had left half-finished.*

18. b) *Clooteova žena více méně vybudovala vše, co její manžel zanechal nedokončené.*

Výraz *had left* se v tomto případě dá přeložit několika způsoby (opustit, nechat). Mojí volbou se stalo záměrně poněkud knižní *zanechat*, které sděluje co se stalo, ale zároveň vzniká ambivalenci mezi tím, co se stalo (Pan Cloote zdrhl od rodiny) a jak je to podáno (knižním výrazem).



## 5.4 Expresivita a věcnost

Třetím okruhem, který jsem si v povídce z hlediska překladatelského zvolila za nejdůležitější je expresivita a věcnost. Expresivita i věcnost vyvstává z konotativních složek a tyto složky významu pracují v jazyce protikladně: to co je expresivní, je protikladem věcného. V překládané povídce se expresivní s věcným střetává. Zatímco dialogy (zejména ty části dialogů, ve kterých mluví Clooteovy dcery a popřípadě i jejich matka) jsou expresivnější, styl vypravěče je velmi věcný, oproštěný od emocionálního hodnocení (tato opozice vyvstává zejména při srovnání obou). Rozdělení těchto stylů slouží k dalšímu odlišení postav, jak jsem ho naznačila výše (Clooteovy vs. vypravěč). Mluvu postav jsem rozebírala ve stejnojmenné kapitole, proto se jí tady budu zabývat jen okrajově a zaměřím se zejména na věcnost stylu, který autorka propůjčila vypravěči.

Expresivita a stylistická příznakovost (používání slov, jejichž stylistické konotační složky se odrážejí od neutrálního středu<sup>13</sup> v tomto případě směrem dolů, takže výsledkem je nízký styl<sup>14</sup>), je průvodním jevem jakéhokoli projevu postav Clooteových. Clooteova žena používá citoslovce (*Sh-sh-sh*), zdobnělinu (*little cup*), její dcery mluví hovorově, používají slang i vulgarismy (*swine*). Jejich slovní zásoba se odchyluje od neutrálního středu, a tak jejich mluva není bezpříznakovou.

Naproti tomu styl vypravěče je charakteristický svou věcností. V nedialogických částech sděluje a vypráví s nadhledem, v dialogických částech si taktéž drží odstup. Toto zdánlivé emocionální nezapojení se, se projevuje ve vypravěčově stylu používání neutrální slovní zásoby, dodržováním standardních větných konstrukcí (ne polovětných a nevětných struktur). Stanovisko vypravěče nicméně lze dekodovat skrze ironii. Použitím postupu, kdy vypravěč uvede situaci věcným komentářem, bez explicitního vyjádření vlastního názoru (např.: 19. a) *Should the first-comer still linger, hesitant, perplexed, it was then that Mrs Jan Cloote became unreasonable in tone.* 19. b) *Když dřívější zákazník stále váhal, byl nerozhodný a rozpačitý, tehdy se Clooteová žena neudržela.*) a následnou konfrontací s tím, že věcně popíše, co se stalo (v návaznosti na předchozí příklad: Clooteova žena začne zákazníka ignorovat a následně na něj ječet) vzniká mezi těmito dvěma (uvedením situace a situací samotnou) rozpor. Tohoto nevysloveného, avšak pečlivě budovaného rozkolu se ve výchozím textu dociluje právě také díky věcnému, jako kdyby nezúčastněnému stylu

---

<sup>13</sup> Knittlová 56.

<sup>14</sup> Nízkou mluvou je míněna hovorovost, slang, vulgarismy v opozici s vysokým stylem mluvy (formální, knižní).

vypravěče. Ve výše zmíněném příkladu 19 kladu důraz na to, aby si zvolené sloveso v překladu zachovalo kvalitu jakési záhadnosti a neprozrazovalo, co bude bezprostředně následovat (ignorace a ječení Clooteovy ženy). Díky tomuto stylu vypravěče mnoho vyplývá z kontextu, není explicitně vysloveno, to jsem se snažila především zachovat.

Rozdělení věcnosti a expresivity v povídce jsem však v překladu nemohla beze zbytku dodržet kvůli povaze českého jazyka, která je přirozeně expresivnější než angličtina, a tak byl kvůli adekvátnosti a idiomatičnosti nutný celkově vyšší stupeň expresivity. Mojí snahou ale bylo, aby toto nezasáhlo do funkčního použití těchto stylů v originále.

## 6. Závěr

Stěžejním bodem této bakalářské práce je překlad povídky Muriel Sparkové „The Pawnbrokers’s Wife“. Ta vyšla poprvé v roce 1953 a v roce 1958 byla vydána ve sbírce povídek *The Go-Away Bird with other stories*.

V první části práce podávám stručný životopis autorky, který je zaměřený zejména na její literární dráhu. Při zpracovávání této části jsem vycházela z literárních pramenů, doplněných o internetové zdroje. Překladem povídky práce pokračuje. Dále se zabývám problematikou překladu umělecké prózy. Na základě studia odborné literatury se snažím definovat překladatelství obecně, postihnout koncept kvalitního překladu a popsat jeden ze současných nejdůležitějších přístupů – funkčnost.

Druhou nejdůležitější částí mé práce je komentář k překladu. V tom se zaměřuji na ty oblasti povídky, které považuji z hlediska překladu za nejzásadnější (a nejproblematičtější), které přímo souvisí s porozuměním ideje povídky. Prvním problémem je mluva postav. Téměř při každém překladu se překladatel s tímto úkolem setká, avšak v této povídce to byl pro překladatelskou koncepci jeden z hlavních bodů. Některé postavy hovoří „místním dialektem“, ten je charakteristický používáním specifických příznakových výrazů, polovětných a nevětných konstrukcí, slangu atd. Tento „dialekt“ překládám nespisovnými, hovorovými výrazy. Také používám slangu, ale ne konkrétního dialektu v češtině. Další postava hovoří naopak jazykem spisovným, neutrálním, podobné charakteristiky se držím i v překladu. Tak se obojí dostává do protikladu, vypravěč nepatřící do zdejší komunity je kontrastován prostřednictvím své mluvy, která se tak stává nástrojem nesoucím určitou funkci, kterou se v překladu snažím dodržet.

V další kapitole komentáře, zabývající se ironií a ambivalencí definuji vypravěčův styl, jako převážně s ironickým efektem na čtenáře. Na různých ambivalentních větných konstrukcích se snažím argumentovat, jak funguje vypravěčovo stanovisko v originálu a jakým způsobem ho přenáším do svého překladu.

Nakonec v kapitole o expresivitě a věcnosti pojednávám o dalším oddělení světů postav místní komunity a vypravěče, prostřednictvím těchto stylů. Z expresivnější povahy českého jazyka oproti anglickému přirozeně plynulo zesilování expresivity, když ta má funkční význam.

## 7. Summary

The major point of this Bachelor thesis called "*Commented translation of Muriel Spark's short story, 'The Pawnbroker's Wife'*" is the translation itself. The short story was published for the first time in 1953 and then it was collected in *The Go-Away Bird and other Stories* in 1958<sup>15</sup>.

Muriel Spark, born Muriel Sarah Camberg in Edinburgh, 1918 was prolific novelist, short story writer, biographer, essayist and poet. Her father Bernard was of Jewish confession and her mother Sarah was an Anglican. She studied *James Gillespie's High School for Girls*, where her poems were published in school journal and she was even bestowed title "Queen of Poetry". After high school she attended course at *Harriot-Watt College*. For a short time she earned a living as an English teacher and after that as a secretary in department store. In 1937 she left Edinburgh for Rhodesia (present Zimbabwe) and there she married Sydney Oswald Spark. The following year Muriel Spark gave birth to her only child son Robin. The marriage was not happy due to her husband's mental illness and soon Muriel intended to come back to Britain. Nevertheless, she was prevented from that because of outbreak of the Second World War. She was not able to leave Africa until 1944. This experience inspired set of her so called African short stories, including "The Pawnbroker's Wife". Until the end of the war she worked for intelligence in Britain. After the war Spark devoted herself to writing professionally. In 1947 she became editor of *Poetry Review*, journal of Poetry Society for two years. Four years later, in 1951 she was awarded first prize for "The Seraph and the Zambezi" in competition sponsored by *The Observer*. Thus her literary career got started with a short story. Together with prose Spark also wrote poetry and literary criticism. In 1951 she wrote critical study of Mary Shelley, called *Child of Light*, a year later her first collection of poems, *The Fanfarlo and Other Verse* was published. In 1954 Spark converted to Roman Catholicism and in the same year she began to work on her first novel, *The Comforters* that was published three years later. With that started her prolific period, when she wrote four novels in five years. Thanks to the last of them, *The Prime of Miss Jane Brodie* she became famous also in United States where the novel was issued subsequently in *The New Yorker*. When she was offered a job of an editor in the magazine she accepted and moved to New York at the beginning of 60's. There she wrote another novel *The Mandelbaum Gate*, awarded *James Tait Black Memorial Prize* in 1965. Two years later she moved again this time to Rome, where she

---

<sup>15</sup> This short story was also published in all her collective books of short stories: in *Collected Stories I* (1967), *The Stories of Muriel Spark* (1987), *The Complete Short Stories* (2002) etc.

would spend twelve prolific years. Among others she wrote there *The Public Image*, a novel awarded by Booker Prize and *The Driver's Seat* and *The Abbes of Crew*, which she considered the best of her work. At the end of 70's Spark moved for the last time to a village Citiveda della Chiana in the south of Tuscany. The novel *Loitering with Intent* brought her second nomination for prestigious Booker Prize. Muriel Spark died in 2006. She wrote twenty-two novels, several collections of poetry and short story collections, biographies.

Together with the translation and its analysis in commentary, I have also focused on theoretical issues of translation in chapter based on scholarly literature. Translation might be defined in many ways according to the point of view. Jiří Levý defines it as creative reproduction<sup>16</sup>; it is creative activity because the translator produces a very new shape in the target language but at the same time reproductive considering the objective of the translation: transfer of aesthetic values and meaning of the original. A translator is also a reader and thus an interpreter of the work. However, translator's interpretation should be always grounded in the work itself. A “good-quality” translation is clear of purely subjective speculations. The notion of a good-quality translation is nonetheless changing with time, culture and society. It might be assumed that presently governs a functional approach. This approach points out the importance of semantic and pragmatic equivalence; it stresses the equivalent function of translated units in the target language and equivalent impact on reader. The most important thing is not to preserve identical structures of the source language (like structure of sentence) but to convey the meaning. This functional approach applies also on level of allusions and metaphors.

Concerning translation, one of the fundamental criteria is the existence of distinct languages. With respect to my translation the most appropriate example would be consideration of English and Czech. When translating between these two languages it is inevitable to realize structural differences: Czech is inflectional, verbal language while English is isolating and more nominal. This is demonstrated in inflectional morphology and relatively free word order in Czech and more strict word order and relative lack of inflection in English. The role of a translator is to mediate the work between two language cultures.

Before the actual translation of the short story, I set a conception; I have selected several spheres or translational problems on which I will concentrate during translation. I have chosen those problems because I think they are crucially important for understanding of the story. In other words they participate on the idea of the work and adequate translation is

---

<sup>16</sup> Levý 86.

therefore essential. The first one of these problems is language spoken by characters, the next one is irony and ambivalence and the last one is expressive and pragmatic style.

In almost every work of literature a translator has to deal with language spoken by characters. In addition, in this short story it is used in functional way; characters are differentiated according to their speech. Interpretation of the function (differentiation of characters) was an important step. Various degrees of stylistic connotative components in the spoken language of characters are indicators of locality and also social class. I divided characters into two groups: narrator belongs to the first group and other characters to the second group (minor characters, Cloote's). The narrator (which is also one of the characters) is characterized by neutral language; in non-dialogical parts his language even tends to show signals of formality. In these parts the long sentences contrast with semi-clauses and general fragmentariness, which is typical for speech of Cloote's daughters. Most minor characters' speech also shows signals of local dialect by which Cloote's daughters are characterized. The pawnbroker's wife doesn't use the local dialect, but her speech is not on the same level with narrator's speech. It is more colloquial – by usage of colloquial words and slang. On a scale according register and markedness of speech going from formal to slang, the narrator would occupy the highest position and Cloote's daughters the lowest one.

As it is stated in the original text, the daughters speak local dialect. This dialect is characterized by usage of semantically empty words: *man* and expressions: *eh*. Other characteristics, though not explicitly stated can be derived: certain words are cut short (both orthographically and phonetically): hair→hay, highly colloquial and slang words are not exceptions. In my translation I do not translate this dialect to any existing dialect in target language because it would not satisfy the functional aspect – not only local but also social differentiation. Above that, every dialect bears specific connotation, which can not be detached from it. Thus it is essentially impossible to translate a dialect of source language to a dialect of target language and get the same function and effect on reader. In my translation I compensate colloquial and slang words for words from corresponding register of Czech. On the other hand, for example markedness of semi-clause („*Another troopship gone down*“) is compensated on different level of language: on level of morphology (wrong inflectional morpheme). In other case I use orthographical variant which is exclusive for spoken language. Shortening of words is in target language substituted by using of prothetic „v“.

The following chapter is concerned with irony and ambivalence. I have identified the prevailing tone of the short story as ironic. Humorous effect arises from inward discrepancy

between what is said and what is meant. At some places of the text ambivalent structures are present and the ironic effect comes out of them. However, this did not have any direct impact on the translation. Irony is preserved even if the only thing done is standard „recoding“ from one language system to another without any creative or inventive solution. Apart from these places, there are also certain formulations in the text, which are repeated and varied and out of which irony gradually arises as the story goes on. This is illustrated, for example on Cloote's family obsession with closed doors. They are opened as little and as short as possible (*They opened the door and let me sidle through, into the dark hall*). In my translation I am aware of this and I try to enhance this ironic aspect from the very first appearance (deliberate choice of verbs stressing the minimal space of the open door). Similar humorous effect appears also with narrator's "Thank you" phrases and Mrs. Jan Cloote self-characterization (*We're quiet folk*).

The last field of the commentary is concerned with expressive and pragmatic style. These two styles contrast in the short story and they in fact enable further differentiation of characters (mainly narrator and Clootes). Whereas dialogues are largely expressive (Clootes), the non-dialogical parts are clear of anything explicitly emotional or judging (narrator). Expressivity and stylistic markedness is associated with almost every single talk of Clootes: they use interjections, diminutives, colloquialisms, slang and vulgarisms. This aspect has been already analysed so I concentrate mainly on narrator's speech here. Narrator's pragmatism is also functional element. It is part of his characterization, which is even more visible in comparison. His usage of neutral words and observance of standard sentence structures further estrange him from this community. Thus, this not local, not affected character is able to see the community objectively and convey opinion. This conveyance is done in a very subtle way: not by evaluation of observed events but by confrontation of realistically described situation with narrator's pragmatic commentary (Mrs. Jan Cloote shouts at a customer and the narrator notes that she became *unreasonable in tone*) or with other character's lying. To preserve this subtle communication of information was my main objective in translation (for example by choice of adequate words for narrator's notes, conveying not more and not less than the original).

## 8. Bibliografie

### 8.1 Překládaná práce

SPARK, Muriel. *The Go-Away Bird and Other Stories*. Harmondsworth: Penguin, 1964. The Pawnbroker's Wife.

### 8.2 Citovaná literatura a internetové zdroje

ABDEL-MONEIM, Aly. The Theme of Exile in the African Short Stories of Muriel Spark. *Scottish Studies Review* [online]. 2001, Vol. 2, n. 2, [cit. 2010-04-15]. Dostupný z WWW: <<http://art.menofia.edu.eg/arabic/publish/6813257.pdf>>.

HRDLIČKA, Milan; GROMOVÁ, Edita. *Antologie teorie uměleckého překladu: (Výběr z prací českých a slovenských autorů)*. Ostrava: Ostravská univerzita, 2004.

JELÍNKOVÁ, Ema. *Ambivalence v románech Muriel Sparkové*. Olomouc: Periplum, 2006.

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

LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. Praha: Ivo Železný, 1998.

*National Library of Scotland* [online]. 2007 [cit. 2010-04-10]. Muriel Spark. Dostupné z WWW: <<http://www.nls.uk/murielspark/childhood.html>>.

*National Library of Scotland* [online]. 2007 [cit. 2010-04-10]. Muriel Spark. Dostupné z WWW: <<http://www.nls.uk/murielspark/finest.html>>.

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

### 8.3 Nastudovaná literatura

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

HRDLIČKA, Milan; GROMOVÁ, Edita. *Antologie teorie uměleckého překladu: (Výběr z prací českých a slovenských autorů)*. Ostrava: Ostravská univerzita, 2004.

JELÍNKOVÁ, Ema. *Ambivalence v románech Muriel Sparkové*. Olomouc: Periplum, 2006.

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

KNITTLOVÁ, Dagmar. *Teorie překladu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 1995.

LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. Praha: Ivo Železný, 1998.

OUŘEDNÍK, Patrik. *Šmírbuch jazyka českého: Slovník nekonvenční češtiny*. Praha: Ivo Železný, 1992.

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