

Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Katedra amerikanistiky a anglistiky

Překlad minimalistické prózy: komentovaný překlad povídek Ann Beattieové

Translating Minimalism in Prose: A Commented Translation of Ann Beattie's Short Stories

(Diplomová práce)

Autor: Bc. Bohuslava Nováková

Obor: Angličtina se zaměřením na tlumočení a překlad

Vedoucí práce: Mgr. Josefína Zubáková, Ph.D.

Olomouc 2021

*Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a uvedla
úplný seznam citované a použité literatury.
V Olomouci dne*

.....

Poděkování:

Děkuji vedoucí práce Mgr. Josefíně Zubákové, Ph.D. za trpělivost a shovívavost a své rodině a přátelům za jejich podporu.

Seznam zkratek

VT výchozí text

CT cílový text

OED Oxford English Dictionary

Obsah

Úvod.....	3
1 Ann Beattieová.....	5
1.1 Obecné informace.....	5
1.2 Dílo.....	6
1.2.1 Romány.....	6
1.2.2 Sbírkky povídek.....	6
1.3 Autorčina role.....	7
2 Minimalismus.....	9
2.1 Vznik a vývoj.....	9
2.2 Definice minimalismu a jeho rysy.....	9
2.3 Nejasnosti a kritika minimalismu.....	12
2.4 Tématika.....	14
3 Ann Beattieová jako autorka minimalismu a její styl.....	17
3.1 Minimalistické rysy.....	17
3.1.1 Omezený vhléd do příběhu.....	17
3.1.2 Realismus a věrohodnost.....	17
3.1.3 Implikované významy.....	18
3.1.4 Dialogy.....	19
3.2 Další rysy autorčina stylu.....	19
3.3 Postavy.....	20
3.4 Témata.....	20
4 Analýza VT.....	22
4.1 Představení textů.....	22
4.1.1 Four Stories About Lovers.....	23
4.1.2 Snow.....	25
4.2 Lingvisticko-stylistická analýza.....	25
4.2.1 „Four Stories About Lovers“.....	26
4.2.1.1 Lexikální kategorie.....	26
4.2.1.2 Gramatické kategorie.....	29
4.2.1.3 Obraty a obrazná pojmenování.....	30
4.2.1.4 Koheze a kontext.....	32
4.2.2 „Snow“.....	34
4.2.2.1 Lexikální kategorie.....	34
4.2.2.2 Gramatické kategorie.....	35
4.2.2.3 Obraty a obrazná pojmenování.....	36
4.2.2.4 Koheze a kontext.....	37
5 Cílový text.....	39
6 Překladatelský komentář.....	51
6.1 Four Stories About Lovers.....	52
6.1.1 Minimalistické rysy.....	53
6.1.1.1 Využití pronomín a substantiv.....	54
6.1.1.2 Závislost na vypravěči a polopřímá řeč.....	60
6.1.2 Kulturně-specifické prvky.....	68
6.1.3 Další specifika textu a jejich řešení.....	70
6.2 „Snow“.....	72
6.2.1 Minimalistické rysy.....	72

6.2.1.1 Smyslové vjemy.....	73
6.2.1.2 Metafory, symboly a přirovnání.....	74
6.2.1.3 Neurčité slovesné tvary.....	76
Závěr.....	79
Anotace/Annotation.....	82
Summary.....	84
Bibliografie.....	88
Příloha (VT).....	94

Úvod

Tato práce se zabývá americkou autorkou Ann Beattieovou, jakožto významnou představitelkou amerického literárního minimalismu, a jejím specifickým stylem.

Ann Beattieová vydala mnoho románů, např. *Chilly Scenes of Winter* (1976), který byl dokonce zfilmován, stejně jako sbírek povídek, např. *The Burning House* (1982) nebo *Distortions* (1976).

První část práce (kapitola 1) autorku představuje, stručně přibližuje její díla a podtrhuje její význam. Ann Beattieová se řadí mezi významné autory, jakými jsou například Ernest Hemingway, Raymond Carver, James Robinson a další. Jejími specialitami jsou hlavně povídky, do nichž podle Southgateové (2019) vnesla ženskou perspektivu.

Autorčina tendence psát ve svých dílech o konkrétní generaci vedla k občasnému označování této generace jako „Beattie Generation“. Jedná se o generaci dětí narozených po druhé světové válce.

Navzdory jejím oceňovaným dílům a skutečnosti, že je často považována za hlas své generace, není kromě dvou povídek žádné z jejích děl přeloženo do češtiny a čeští čtenáři jsou tedy o její originální a specifickou tvorbu ochuzeni. Tato situace zároveň může být příležitostí pro studenty translatologie či profesionální překladatele, aby se na Beattieovou zaměřili. Praktická část této práce, obzvláště pak překlad dvou povídek A. Beattieové, chce českým čtenářům nabídnout možnost přijít s autorkou do styku.

Autorčino dílo v sobě nese rysy minimalismu i kulturní prvky, které jsou pochopitelně odrazem autorčina prostředí. Práce tedy kromě autorky představí také minimalismus jako literární směr.

John Barth (1986) vnímá, že minimalismus je určitá tendence, ke které má lidstvo sklony již celá staletí. Jeho počátky jsou předmětem jistých neshod a Clark (2012) uvádí, že minimalismus je spíše pokračováním předchozích směrů a tendencí než nový směr.

Mezi rysy minimalismu můžeme zařadit jednoduché vyjádření skutečnosti. Autoři tohoto směru jsou někdy označováni za „objektivní reportéry“, kteří popisují „to, co je zjevné“ (Saltzman 1990). Dalšími významnými rysy je využití náznaků, zaměření se na smysly, či jistá úmyslná zmatenost příběhu.

Často popisovanými tématy bývá honba za štěstím, deziluze, postavy jsou zhrzené životem a svůj smutek utápí v alkoholu nebo berou omamné látky. Tématem bývá i válka ve Vietnamu. Traumata s ní spojená jsou pak někdy uváděna jako důvod pro minimalistické vyjadřování a vypravování.

Minimalismus je ale i často kritizován. Strohost a jednoduchost nejsou vnímány jako záměrné volby autora, který se snaží vtáhnout čtenáře do děje a přimět ho nad příběhem přemýšlet, ale jako pouhá autorská neschopnost či nezkušenost.

Práce dále uvádí konkrétní styl Ann Beattieové, včetně minimalistických rysů, jakými je například využití dialogů jako tzv. non-sequiturs (Gordíková b.r.), symbolismus či využití nespolehlivého vypravěče, který čtenáři poskytuje omezený vhled do příběhu.

Zvolené povídky, jimiž jsou „Four Stories About Lovers“ čili „Čtyři příběhy o milencích a milenkách“ a „Snow“ neboli „Sníh“, jsou detailně představeny v další části práce (kapitole 4), která shrnuje děj a na základě stylistické analýzy založené mimo jiné na díle Leeché a Shorta (2007) určuje specifické rysy obou povídek, a to z hlediska minimalismu i z hlediska jiných jazykových zajímavostí.

Následuje vlastní překlad těchto dvou povídek, který se řídí zásadami translatologie, převážně díly Levého (1998), Popoviče (1975), Knittlové (2000), Newmarka (1988) a dalších.

Překlad je v následném komentáři rozebrán, a to z hlediska již zmíněných minimalistických rysů, kulturně-specifických prvků a dalších rysů odpovídajících autorčinu stylu a na základě výše zmíněných translatologických děl.

Cílem práce je tedy zvýšit povědomí o významné autorce amerického minimalismu, představit ji a uvést její dílo. Dále představit minimalismus, určit typické rysy a popsat tyto rysy i v díle Ann Beattieové, včetně vybraných povídek, a konečně poskytnout překlad českým čtenářům, kteří by o autorce jinak nemohli vědět nebo by si její dílo v originále nemohli přečíst, a překladatelská řešení specifik textu popsat a vysvětlit v komentáři.

1 Ann Beattieová

1.1 Obecné informace

Americká autorka Ann Beattieová se narodila 8. září 1947 ve Washingtonu. Milsteadová (2002, 28) uvádí, že jako jedináček se Beattieová velmi brzy ocitla ve světě dospělých, ve kterém pravděpodobně získala své pozorovací schopnosti, jež pak zužitkovává ve své tvorbě.

Ve svém rodném Washingtonu vystudovala Americkou univerzitu, kde začala žurnalistikou a pak pokračovala angličtinou. Magisterský titul pak získala na Univerzitě v Connecticutu v roce 1970. Milsteadová (2002, 28) popisuje, že Beattieová „neměla kariérní ambice a studovala, aby nemusela pracovat“¹. Beattieová začala i doktorandské studium, které ale ukončila v roce 1972.

Téhož roku vydalo periodikum *Western Humanities Review* její povídku „A Rose for Judy Garland's Casket“. Beattieová psala již při studiu, ale tato povídka je jejím prvním vydaným dílem. Po počátečních neúspěších v *The New Yorker* pro tento časopis začala „pravidelně psát“² (Milsteadová 2002, 28).

V roce 1976 se dočkala vydání svého prvního románu, *Chilly Scenes of Winter*, a své první sbírky povídek pod názvem *Distortions*. V následujících letech pak přednášela na Univerzitě ve Virginii a na Harvardově univerzitě.

V současnosti žije s druhým manželem na Floridě.

Beattieová se za svou tvorbu dočkala několika ocenění. V roce 1980 získala Guggenheimovo stipendium, téhož roku jí Americká akademie umění a literatury udělila také Cenu za literaturu. O tři roky později Beattieovou ocenila Americká univerzita čestným titulem „doctor of humane letters“. V roce 2000 obdržela PEN/Malamud Award za „celoživotní úspěchy v psaní povídek“³ (Milsteadová 2002, 29-30).

1 „she never had any career plans and stayed in school because she did not want to go to work.“ (Milsteadová 2002, 28). Není-li uvedeno jinak, všechny citace jsou vlastním překladem

2 „[she] became a frequent contributor to the *New Yorker*...“ (Milsteadová 2002, 28)

3 „lifetime achievement in the short story form.“ (Milsteadová 2002, 29)

1.2 Dílo

1.2.1 Romány

Přestože Ann Beattieová je známá a oceňovaná především pro své povídky, vydala i několik románů. Prvním z nich je již zmíněný *Chilly Scenes of Winter* (1976). Kniha byla dokonce roku 1979 zfilmována, a to původně pod názvem *Head Over Heels*. Film později vyšel znovu s názvem přejatým podle knihy. Sama autorka si ve filmu zahrála drobnou roli (Trouardová 2007).

Příběh pojednává o muži Charlesovi, který je zamilovaný, snad až posedlý Laurou. Jak uvádí Centola (1990, 163), Charlese uchvacuje spíše jeho představa o Lauře než ona sama a svou lásku vzletně přirovnává ke slavnému příběhu Gatsbyho a Daisy z románu F. Scott Fitzgeralda.

O'Haraová (nedatováno) knihu považuje za „dokonalý příklad autorčiny schopnosti popsat situace, ne děj“⁴. Zároveň je pro ni navzdory neveselému tématu vtipná. Sama Beattieová zmiňuje, že se do svých děl snaží přinést vtip (Lewis 1979, 5). O'Haraová (b.r.) román shrnuje jako „požitek“⁵.

Autorčinými dalšími romány jsou například *Falling in Place* (1980), *Picturing Will* (1989), či nejnovější *A Wonderful Stroke of Luck* (2019).

Southgateová (2019) je toho názoru, že ač se autorka ve svých dílech nikdy příliš netrápí celkovým dějem, právě nejnovějšímu románu tato skutečnost škodí. Čtenář má problém si ujasnit, „na čem v románu záleží a proč by ho to mělo zajímat“⁶ a román je „nesoudržný a beztvary“⁷. Určitou nesoudržnost popisuje i Wilson (1985, 90), který autorčina díla obecně popisuje tak, že Beattieová nepracuje se scénami, které „naznačují jedna druhou a tvoří jeden celek“⁸.

1.2.2 Sbírkky povídek

Stejně jako první román, autorčina první sbírka povídek, *Distortions*, vyšla roku 1976. Sbírkka obsahuje devatenáct povídek – „Dwarf House“, „Downhill“,

4 „She is especially the artist of situations, not plots, and her novel is an excellent example of this predilection.“ (O'Haraová b.r.)

5 „the novel is a delight.“ (O'Haraová b.r.)

6 „It's somewhat difficult to relate what happens...“ „to figure out what mattered and why.“ (Southgateová 2019)

7 „discursive and shapeless“ (Southgateová 2019)

8 „pattern of images that imply each other and combine into a whole.“ (Wilson 1985, 90)

„Wolf Dreams“ a další. Podle Benfeye (2017) tato sbírka popisuje „roztrpčenou generaci baby boomers⁹“.

Dalšími sbírkami jsou například *The Burning House* (1982), *Where You'll Find Me, and Other Stories* (1986) nebo nejnovější *The Accomplished Guest* (2017).

Ve své nejnovější sbírce povídek se autorka stále zabývá svou generací, která má v současné digitalizované době ještě větší problém se přizpůsobit, než v obdobích z autorčin předchozích knih a povídek (Benfey 2017).

1.3 Autorčina role

Southgateová (2019) Beattieovou považuje za autorku, která napsala „některé z nejlepších povídek 20. století¹⁰“ a která do tohoto žánru přinesla unikátní „ženský hlas¹¹“.

Gordícová (b.r.) ji označuje za „kronikářku 60. a následujících let¹²“ a „hlas generace baby boomers¹³“. Stejně to vidí i O'Rourkeová (2011): „[Beattieová] si získala reputaci bravurní kronikářky své doby – nepřekonatelné portrétistky znuděných mladých lidí z vyšší střední vrstvy¹⁴“.

Beattieová bezpochyby zastává specifickou roli v americké literatuře (viz kapitoly o minimalismu a autorčině stylu), a to právě pro generaci lidí, kteří vyrůstali ve stejné době a které se dokonce někdy říká „Beattie Generation“ (O'Rourkeová 2011). Její vliv se ale na tuto generaci neomezuje a její dílo je natolik originální a zajímavé, že může oslovit a oslovuje i další generace.

Navzdory autorčinu úspěchu a neotřelému stylu se jí nedostalo téměř žádného přijetí v České republice. Většina z jejích děl není přeložena, s výjimkou povídky „Where You'll Find Me“, která v překladu Kateřiny Hilské vyšla pod názvem „Tam mě najdeš“ v publikaci *Světová literatura* v roce 1989, a povídky „Learning to Fall“, která vyšla v roce 2015 v *Tvaru* v překladu Ondřeje Skovasjy jako „Umět padat“.

9 „disaffected baby boomers“ (Benfey 2017)

10 „some of the finest short stories of the 20th century“ (Southgateová 2019)

11 „a woman's voice“ (Southgateová 2019)

12 „post-1960's chronicler“ (Gordícová b.r.)

13 „a voice of the baby boom generation“ (Gordícová b.r.)

14 „a virtuosic chronicler of the zeitgeist—an unparalleled portraitist of disaffected upper-middle-class youth“ (O'Rourkeová 2011)

Ani povědomí o Beattieové není příliš velké. O jejích textech není mnoho k dohledání, kromě sémiotických analýz Jitky Zehnalové, „The Czech Structuralist Tradition and a Model of Translation-related Semiotic Analysis“, z roku 2018 a „The Czech Structuralist Tradition and Translation-related Semiotic Text Analysis“ z roku 2015, , kde je použita povídka „Snow“.

Jedním z cílů této práce je zvýšit povědomí o tak oceňované a osobité autorce, a to i překladem několika jejích povídek.

2 Minimalismus

2.1 Vznik a vývoj

John Barth ve svém článku pro *The New York Times*, „A Few Words About Minimalism“, (1986) popisuje minimalismus jako myšlenku nebo snad způsob, jakým už v rané historii mělo lidstvo sklon se vyjadřovat. Svůj argument dokládá různými momenty v historii lidstva a tendencemi známých osobností. Zmiňuje zde například věštkyni Pýthii z chrámu v Delfách a její stručné: „Know thyself“.

Jako určitý důkaz častého využití minimalismu popisuje také novodobější oblibu sloganů, krátkých a výstižných vět či dokonce průpovědek z tzv. „fortune cookies“. Určitý minimalismus vnímá i v myšlenkových pochodech některých filosofů, např. R. Descartesa.

Za projev minimalismu považuje také povídky, jež podle něj v roce 1842 Edgar A. Poe „odlišil od klasických příběhů¹⁵“. Poeův důraz na stručnost nebo spíše apel na autory, aby nepsali dlouze, když nemusí, dle Bartha ovlivnil další autory té doby.

Mezi tyto „mistry strohosti, selektivnosti a implicitního vyjadřování¹⁶“ se řadí například Anton Čechov, kterého jako předchůdce minimalistů zmiňuje i Robert C. Clark (2012, 105). Barth (1986) mimo jiné cituje „teorii“ Ernesta Hemingwaye, kterou dotyčný popisuje ve své knize *Pohyblivá hostina* z roku 1964: „Lze vynechat cokoli, jde-li o záměr, a tato vynechaná část příběh posílí a čtenáři díky ní vycítí víc, než pochopili¹⁷“. Tuto „techniku“ vynechání či určitého zatajení popisuje jako důležitý rys minimalismu a následně i ve svém díle využívá Ann Beattieová, jak ve svém článku uvádí opět Robert C. Clark (2012, 104).

2.2 Definice minimalismu a jeho rysy

Barth (1986) se dále přesouvá k samotnému definování minimalistických rysů v próze. Nejprve rozlišuje minimalismus „jednotek a formy“, například „krátká slova, věty a odstavce, krátké povídky“, apod.

15 „distinguished it from the traditional tale“ (Barth 1986)

16 „masters of terseness, selectivity and implicitness“ (Barth 1986)

17 „You could omit anything if you knew that you omitted, and the omitted part would strengthen the story and make people feel something more than they understood.“ (Hemingway 1964 in Barth 1986)

Dále popisuje minimalismus ve „stylu“ - „jednoduchý lexikon, jednoduchá syntax bez větných period¹⁸“, zjednodušené vyjadřování, které může až „úplně postrádat obrazné vyjadřování¹⁹“, „citově nezbarvený tón²⁰“. V neposlední řadě Barth zmiňuje „malý počet postav“ , „málo expozice²¹“ a „minimalistický děj²²“.

Později v textu autor zdůrazňuje, že tyto rysy textu nejsou známkou neschopnosti autora či nedostatkem literárního talentu, ale záměrnou strategií, stylistickou volbou, způsobem, jímž autor dosahuje určitého záměru. Je tedy ale třeba si uvědomit, že ne všechny literární texty, jež jsou strohé, citově nezabarvené apod. jsou díly minimalismu. Může se jednat o nekvalitní text nezkušeného autora.

I Clark (2012, 106) popisuje klíčové rysy tohoto směru, konkrétně přímo rysy americké minimalistické beletrie. Tato tvorba bývá „prostá“ a „přímá²³“, nezaobírá se líčením okolí ani se neobtěžuje s dokreslením jednotlivých postav.

Clark (2012, 104) mimo jiné cituje i rozhovor s Ann Beattieovou, dle které se minimalismus spoléhá na „jisté vynechávání²⁴“. Tato vynechaná místa pak „s sebou nesou značné náznaky²⁵“. Tento argument ilustruje na povídce již zmíněného Carvera, „Actual Miles“, ve které autor využívá nevědomost vypravěče, aby udržel v určité nevědomosti i čtenáře. Lze poznamenat, že tento způsob vyprávění je realističtější než příběhy, jež využívají tzv. vševědoucí vypravěče, a poskytují tak čtenáři úplný vhled do všech událostí, což ale neodpovídá běžnému životu.

Tato vynechávání, s ním spojené náznaky, a aluze jsou podle Clarka (2012, 106) způsobem, jakým minimalistická próza „kompenzuje omezenou expozici²⁶“. Díky nim lze v příbězích, které „na první pohled působí povrchně či neúplně²⁷“, najít hloubku a význam.

18 „a stripped-down vocabulary; a stripped-down syntax that avoids periodic sentences“ (Barth 1986)

19 „may eschew figurative language altogether“ (Barth 1986)

20 „non-emotive tone“ (Barth 1986)

21 „minimal characters, minimal exposition“ (Barth 1986)

22 „minimal plot“ (Barth 1986)

23 „deadpan or catatonic“ (Clark 2012, 106)

24 „certain omissions“ (Clark 2012, 104)

25 „generates significant implication“ (Clark 2012, 104)

26 „to compensate for limited exposition“ (Clark 2012, 106)

27 „on the surface may seem superficial or incomplete“ (Clark 2012, 106)

Clark (2012, 106) označuje styl minimalistických autorů za „reportérsky objektivní²⁸“ a zaměřený spíše na smysly, „převážně na zrak²⁹“. Popisuje tak „obyčejné záležitosti bez vysvětlení jejich významu³⁰“.

Lze tedy tvrdit, že minimalismus, co se týče Barthova (1986) a částečně i Clarkova (2012) názoru, je jednoduché a prosté vyjádření skutečnosti. Čekali bychom tedy, že minimalističtí autoři se budou vyhýbat určitým typům tvorby, jako například dlouhým románům, nebo že jejich příběhy budou o několika málo postavách. Vzhledem k tomu, že mnozí z představitelů minimalismu se věnovali a věnují hlavně povídkám, kde ke květnatému, zdlouhavému popisu děje není ani prostor, stejně tak jako pro přešel postav, dala by se povídka označit za téměř ideální médium pro autory tohoto směru.

Povídky označuje Barth (1986) za „jeden z nejimpozantnějších fenoménů na současné literární scéně³¹“ a popisuje, že za tímto fenoménem stojí právě minimalismus. Autor tímto vzletným popisem myslí hlavně povídky „strohé“, „realistické, až hyperrealistické“, „extrospektivní³²“ atd.

Mezi autory těchto povídek zmiňuje i Ann Beattieovou, kromě ní ale také Raymonda Carvera, Jamese Robinsona, Fredericka Barthelma a další. Tyto autory označuje nálepkami jako „post-literární³³“ a „postmodernist blue-collar neo-early-Hemingwayism“ (postmoderní dělnický raný neohemingwayismus).

I David Leavitt (1985) hovoří o oblíbě povídek a uvádí i důvod, proč se podle něj k tomuto médiu autoři dané generace uchylují: „omezili se na povídky, formu, jež se jim v době zkrácené pozornosti, rozbitých manželství a štěpících se rodin, v níž vyrostli, zdála nejvhodnější³⁴“. Již zmíněné autory, Carvera, Beattieovou nebo i Robinsonovou, do skupiny, kterou zmiňuje, nezahrnuje a popisuje je pouze jako vlivy, ale jen z toho důvodu, že jsou starší. Tematicky i stylem se i jich Leavittův postřeh týká.

28 „adherence to reportorial objectivity“ (Clark 2012, 106)

29 „particularly vision“ (Clark 2012, 106)

30 „mundane experience without an accompanying explanation of its significance“ (Clark 2012, 106)

31 „the most impressive phenomenon on the current ... literary scene“ (Barth 1986)

32 „terse, ... realistic or hyperrealistic, ... extrospective“ (Barth 1986)

33 „post-literary“ (Barth 1986)

34 „limited themselves to the short story, a form they seem to find most appropriate to the age of shortened attention spans, fractured marriages and splintering families in which they grew up“ (Leavitt 1985)

Minimalistický způsob vyjadřování některých z těchto autorů Barth (1986) připisuje částečně tématice. Vzhledem k období, ve kterém jsou mnohá z děl napsaná, je poměrně častým tématem válka ve Vietnamu, popřípadě jsou vojáci, kteří se této války účastnili, součástí děje. Barth zmiňuje, že tyto protagonisty ve své tvorbě má např. Ann Beattieová, ale i Jane Anne Phillipsová nebo Bobbie Ann Masonová. Tyto postavy o svých zkušenostech z války zpravidla odmítají mluvit, a zavdávají tak vzniku „nejistému, nonintrospektivnímu až minimalistickému diskurzu“³⁵.

Autor tento diskurz srovnává například s povídkou *Vojákův návrat* (1925) Ernesta Hemingwaye, jehož zmiňuje například Petr Filip (2004, 26) jako inspiraci mnoha minimalistů. Sám Barth vnímá Hemingwayův vliv převážně u Raymonda Carvera, který pak ovlivňoval další autory své doby. Lze tedy říci, že autoři minimalismu či autoři amerických povídek jsou vzdáleně ovlivněni či se inspiroují stylem E. Hemingwaye, o čemž už ostatně vypovídají některé z výše zmíněných nálepek pro tuto generaci autorů.

Barth vnímá, že tito autoři navazují na tradici jak literatury, tak umění, která, jak už bylo zmíněno výše, začala už ve starověkém Řecku. Podle něj se minimalismus nese historií a ač se často střídá s opačnými tendencemi, přetrvává až do relativní současnosti.

2.3 Nejasnosti a kritika minimalismu

V určitém kontrastu k Johnu Barthovi (1986) lze uvést již zmíněného Roberta C. Clarka (2012), který minimalismus, konkrétně americký literární minimalismus, považuje za něco, co je „většinou nepochopeno“ a „nedostatečně definováno“³⁶ (Clark 2012, 104).

I vznik, či (ne)přítomnost v kultuře od určité doby podle něj nelze přesně stanovit. Ve svém článku „Keeping the Reader in the House: American Minimalism, Literary Impressionism, and Raymond Carver's Cathedral“ z roku 2012 tvrdí, že sami autoři, kteří bývají veřejností řazeni k tomuto hnutí, si nejsou jisti, co přesně znamená, že jsou autory minimalismu. Cituje rozhovor s Ann

35 „hedged, nonintrospective, even minimalist discourse“ (Barth 1986)

36 „largely misunderstood“, „poorly defined“ (Clark 2012, 104)

Beattieovou, podle které se například jiný významný „minimalista“ tomuto označení brání. Beattieová pak pokračuje a podává vlastní názor na toto hnutí.

Clark vysvětluje, že již zmíněné nejasnosti i v kruhu lidí, jichž se minimalismus přímo týká, plynou z nepřesných představ o vzniku. Minimalismus měl vzniknout v období po 50. letech minulého století, ale dle autora nelze hovořit o vzniku, ale spíše o pokračování určitého stylu „skupiny různorodých autorů píšících ke konci devatenáctého a na začátku dvacátého století“³⁷ (2012, 105).

První díla, jež byla pro vznik amerického minimalismu dle autora klíčová, se objevují kolem roku 1890. Jako příklad Clark uvádí Kate Chopinovou a přirovnává ji k známým současnějším autorům, Carverovi a Hemingwayovi. Oba tito autoři jsou výše zmíněni Barthem (1986) jako významné vlivy na americké autory povídek ze 70. a 80. let. Procházka (2007, 296) Carvera označuje za „hlavní postavu minimalistického trendu“.

Nepříliš dlouho po vydání povídky „Story of an Hour“ (1894) K. Chopinové vzniká podle Clarka (2012, 105) skupina lidí, jež se nazvala „Imaginists“ a jež volá v tvorbě po „přesnosti a přísnosti či strohosti“³⁸. Clark tvrdí, že směr vycházející z této skupiny je pokračováním literárního impresionismu.

Některé z představitelů tohoto směru, například Antona Čechova, uvádí jako předmět zájmu již zmíněného minimalisty Carvera. Také argumentuje, že se Carver ve své tvorbě do jisté míry řídí právě zásadami těchto dvou předešlých směrů.

Jiný, snad až negativní pohled na minimalismus přináší například Arthur M. Saltzman (1990, 423), který za jeho „ústřední téma“ a zároveň „ústřední omezení“ považuje „to, co je zjevné“³⁹. Saltzman uvádí názory, že autoři se postupně kvůli své snaze o tento konkrétní styl dostávají do „slepé uličky“⁴⁰ a výsledkem je tvorba, jež postrádá „lyricnost“⁴¹ a ztrácí veškerou podstatu.

Nepříliš lichotivý pohled na literární minimalismus představuje i Sophie A. Jonesová (2020, 303), dle níž jsou kritici tohoto směru přesvědčeni, že

37 „a diverse group of authors active in the late-nineteenth and early twentieth centuries“ (Clark 2012, 105)

38 „precision and austerity“ (Clark 2012, 105)

39 „principal subject“, „principal restriction“, „the obvious“ (Saltzman 1990, 423)

40 „an impasse“ (Saltzman 1990, 423)

41 „lyricism“ (Saltzman 1990, 423)

minimalismus se „nebrání interpretaci“⁴² ze stylistických důvodů, neskrývá v sobě nic, co by stálo za to, ba právě naopak, snaží se zakrýt „svou nesmyslnost a triviálnost“⁴³. Udává také, že na minimalismus se nahlíželo podobně jako na člověka trpícího ADHD, nebo jinak pozornostním deficitem. Podle Jonesové bylo ADHD popsáno koncem dvacátého století, což souvisí s přibližným vznikem minimalismu, jež se podle Clarka (2012, 105) postupně vyvíjel od 50. let. Jonesová (2020, 303) tvrdí, že s novým zřetelem na ADHD by člověk trpící touto poruchou byl „diagnostikován a léčen na základě standardizovaného seznamu pozorovatelných příznaků“⁴⁴.

Podobně vnímá i minimalismus, a to i ve smyslu zmíněného deficitu pozornosti. Jak pacient, tak minimalismus jsou „definováni na základě čehosi povrchního“⁴⁵ a postrádají cokoliv hlubšího, co by se dalo zkoumat. Prostý popis vnějších věcí Jonesová zmiňuje jako jednu z klíčových věcí v minimalismu.

Jako určitý protipól „ADHD přístupu“⁴⁶ Jonesová (2020, 304) uvádí zkoumání textu z hlediska traumatu. Zkoumáme-li text z tohoto hlediska, nacházíme v něm „etiologické hloubky“⁴⁷, zatímco hledisko pozornostního deficitu ho stále vnímá jen jako určitý soubor povrchních znaků.

2.4 Tématika

Saltzman (1990) se ve svém článku se zabývá několika díly, aby zjistil, zda je hledání hlubšího smyslu v minimalistických dílech skutečně jen jakousi slepou uličkou. Dochází k tomu názoru, že u minimalismu nedochází k „zeslabování“⁴⁸ či ochuzování textu, dokud z něj vlastně nic nezbývá, ale spíše, že se zaměří na ty „nejprostší věci“⁴⁹ (Saltzman 1990, 431). Zde zmiňuje výrok R. Carvera (1983): „V básni či povídce je možné psát o běžných věcech či předmětech běžným, ale přesným jazykem, a obdařit tyto předměty – židli, záclonu, vidličku, kámen, náušnici – ohromnou, až ohromující silou“ (Saltzman 1990, 432).

42 „resisted interpretation“ (Jonesová 2020, 303)

43 „its meaninglessness and triviality“ (Jonesová 2020, 303)

44 „diagnosed and treated according to a standardized list of observable symptoms“ (Jonesová 2020, 303)

45 „defined in terms of a descriptive surface“ (Jonesová 2020, 303)

46 „ADD paradigm“ (Jonesová 2020, 304)

47 „etiological depths“ (Jonesová 2020, 304)

48 „attenuation“ (Saltzman 1990, 431)

49 „humblest locations“, „lesser forms“ (Saltzman 1990, 431)

Jistou obyčejnost či nevelkolepost minimalistických příběhů vysvětluje Martin Procházka (2007, 296-297), který tvrdí, že „minimalismus se rozhodl, že na velké životní otázky neexistují odpovědi“. Autoři jimi tedy neztrácejí čas a raději se zaměřují na „rodinu a mezilidské vztahy“. Procházka se také zaměřuje na Carvera a uvádí, že minimalistické povídky se odehrávají v „pronajatých pokojích s málo nábytkem, zašlých hotelech nebo barech“. Hlavní hrdinové těchto příběhů pak pochopitelně korespondují s těmito místy – jde o „továrníky, číšníky,...“ snící o obyčejném spokojeném životě „stráveném v práci a doma“. Jejich touhy se ale zpravidla nevyplní a výsledkem může být závislost.

Zamyslíme-li se nad výrokem a vynaložíme-li snahu proniknout za oponu příběhu, lze říct, že i text o těch nejprostších, zdánlivě nezajímavých věcech může obsahovat hluboké a barevné myšlenky, které se ale zdají být do jisté míry ukryty. Je pak již na čtenáři, zda „sílu“ těch prostých obyčejných vyjádření sám objeví a pochopí příběh tak, jak byl zamýšlen.

To o minimalismu poznamenává i Filip (2004, 25-26), podle něhož „kouzlo“ minimalismu spočívá právě v tom, že si čtenář může mnohé věci sám domyslet či vyložit. Stává se tak „součástí příběhu“. I další rysy minimalistického textu vyžadují od čtenáře určitou aktivitu. Nelze si příběh jen pasivně číst a nepřemýšlet, protože často začíná „uprostřed děje“ a čtenář se dozvídá jen to, co mu autor skrze vypravěče, převážně v první osobě, poskytne. Tato skutečnost může jistě mnohé čtenáře frustrovat, protože mají pocit, že jim „něco chybí“ a obtížně se pak v textu orientují. Nechají-li se odradit formou, minimalismus nejspíš nikdy nevezmou na milost a budou pro něj jen zbytečně okleštěným způsobem vyprávění příběhů. Potřeba vlastní interpretace může představovat jistý problém pro překladatele, který není jen čtenářem, jež si příběh vykládá sám pro sebe po svém, ale má příběh představit mnohem většímu čtenářskému publiku.

O možnostech, jež minimalistický text skýtá, hovoří také M. McGurl ve svém článku „The Posthuman Comedy“ (2012, 552-553). Zaměřuje se na povídku R. Carvera „I Could See the Smallest Things“ ze sbírky *O čem mluvíme, když mluvíme o lásce* (What We Talk About When We Talk About Love) z roku 1981.

Na první pohled (či přečtení) se jedná o prostý, až snad ničím nezajímavý, příběh o ženě, která v noci vstane a jde zavřít bránu. Z příběhu je znát „současná,

historii postrádající Amerika⁵⁰“ a nedozvídáme se v něm nic zvláštního. Pokud ale předpokládáme, že příběh má mít i jiný význam nebo pokud v něm chceme další význam najít, máme příležitost. Otevřenou branou může do ženina života leccos proniknout, můžeme vyvozovat závěry z faktu, že v noci nespí apod.

Jak již bylo zmíněno výše, minimalismus jako by čtenáři poskytoval možnost stát se součástí příběhu. Co si v příběhu najdeme, to tam také bude. Platí to samozřejmě i naopak. Nejsme-li ochotní se nad příběhem zamýšlet, nebude pro nás ničím jiným než příběhem o nudné čtvrti či zbytečným vhledem do něčeho známého a jednotvárného. Na základě uvedených pozitivních i negativních názorů na minimalismus lze tedy usuzovat, že je tento směr otázkou pohledu a ochoty věřit, že text obsahuje něco hlubšího, a to v něm také najít. Na posouzení čtenáře ovšem zůstává, zda se v textu skutečně něco hlubšího skrývá, nebo zda se jen úporně snažíme v jinak obyčejném a stylisticky plochem příběhu nalézt něco, co tam autor ani nezamýšlel zanechat.

50 „the historyless suburban American present“ (McCurl 2012, 553)

3 Ann Beattieová jako autorka minimalismu a její styl

3.1 Minimalistické rysy

Již zmínění autoři jako Barth (1986), Filip (2004), Procházka (2007), Clark (2012) i Leavitt (1985) řadí Ann Beattieovou k minimalismu. Dawn Trouardová (2007) je na druhou stranu toho názoru, že je limitující autorku označovat určitými nálepkami, jako právě „minimalismus“ nebo „nihilismus“, „rodinná traumata“ apod. Tato práce si neklade za cíl autorku limitovat či škatulkovat, přesto se ale zaměří převážně na ty rysy autorčina stylu, které odpovídají minimalismu a autorům s ním spojeným.

3.1.1 Omezený vhled do příběhu

Steven R. Centola (1990, 163) zmiňuje první román Beattieové, *Chilly Scenes of Winter* (1976), jehož vypravěčem je hlavní hrdina Charles. Čtenáři jsou omezeni Charlesovým pohledem na situace, což je, jak bylo zmíněno výše, dle Filipa (2004) jedním z rysů minimalistické tvorby.

Tohoto rysu autorčina stylu si všímá i Vladislava Gordíková (b.r.) ve svém článku „Swallowing Pearls: The Narrative Strategies of Ann Beattie“, kde popisuje, že postavy z příběhů jsou zpravidla velmi pozorné a mají „barvitou představivost⁵¹“, čehož Beattieová využívá k poskytnutí informací čtenáři. Ten si s těmito informacemi musí poradit po svém a vynaložit určité úsilí k tomu, aby postihl celou pointu či skryté motivy. Autorka má oblibu v „hudebních a vizuálních leitmotivech⁵²“ (Gordíková b.r.) a využívá i symboliku, například v románech *Falling in Place* (1991) či *Another You* (1995), v povídce *Snow* (1986) a dalších. Gordíková (b.r.) je toho názoru, že Beattieová „spoléhá spíše na čtenářovu intuici než na jeho představivost⁵³“.

3.1.2 Realismus a věrohodnost

William S. Wilson v „Ann Beattie's Implications“ (1985, 90) míní, že Beattieová je naprosto objektivní, protože ve své tvorbě neuvádí „nic, co by tam nebylo⁵⁴“.

51 „vivid imagination“ (Gordíková b.r.)

52 „musical or visual leitmotifs“ (Gordíková b.r.)

53 „relies much more on the reader's intuition than on his imagination“ (Gordíková b.r.)

54 „nothing that is not there“ (Wilson 1985, 90)

Centola (1990, 404) ve vydaném rozhovoru s Beattieovou, „An Interview with Ann Beattie“ vyjadřuje podobnou myšlenku, protože podle něj Beattieová „přesně zachycuje drobné radosti i strasti každodenního života své generace⁵⁵“. I Dawn Trouardová (2007) v úvodu ke knize *Conversations with Ann Beattie* poznamenává, že Beattieová je „mistryní toho, co je významně obyčejné⁵⁶“. To textům dodává na autenticitě a věrohodnosti a čtenář má tak možnost se s příběhem ztotožnit a do určité míry se stát jeho součástí, kromě již zmíněného způsobu, jak se čtenář zapojuje do příběhu svou interpretací popsaných událostí (Filip 2004, 25).

3.1.3 Implikované významy

Wilson (1985, 90-91) vnímá, že Beattieová značně využívá náznaků, implikuje významy, a to převážně proto, že se ve svých příbězích brání celistvosti. Jednotlivé části, či dokonce myšlenky (v případě tzv. non-sequiturs, prvků, které na sebe logicky nenavazují) nejsou jen součástí většího celku, jsou samy o sobě, a mnohdy postrádají, a dle Wilsona úmyslně, návaznost. Tyto části pak mohou vytvářet, a vytvářejí, náznaky, jichž Beattieová hojně využívá. Wilson tvrdí, že „kontinuita je nepravdivá⁵⁷“, její opak je naopak „pravdou“. Tuto autorčinu tendenci můžeme připsat již zmíněné touze po autentičnosti a realismu.

Wilson (1985, 92) využití implikovaných významů popisuje tak, že Beattieová je sice využívá, ale zároveň se na ně nelze spolehnout, a to právě díky částem, které jsou jen částmi, stojí samy o sobě, a nemají doplňovat celek. „Beattieová nemůže naznačovat, protože začátek neimplikuje konec⁵⁸“. Dalo by se tedy říci, že zdá-li se nám něco jako implikovaný význam, pak nemá smysl se jím příliš zabývat, protože naše snaha by v tomto směru nepřinesla příliš mnoho ovoce. Tady ale Wilson upozorňuje, že Beattieová zároveň náznaky popírá a zároveň jich využívá. Nelze si tedy s určitostí říci, že určitá myšlenka, předmět či postava nebude mít později ještě další význam. Samotné postavy jsou ale „často

55 „accurately records the little joys and sorrow daily experienced by members of her generation“ (Centola 1990, 404)

56 „master of the portentous ordinary“ (Trouardová 2007)

57 „continuity is falsification“ (Wilson 1985, 91)

58 „Beattie cannot foreshadow because the ending is not implied by the beginning.“ (Wilson 1985, 92)

zmatené“ a „zmatenost je počátek k jasnému vhledu do situace⁵⁹“ (Wilson 1985, 92). Wilson tak Beattieovou představuje jako autorku, jejíž dílo je plné paradoxů a tautologií.

3.1.4 *Dialogy*

Nároky na čtenáře jsou umocněny i dalšími rysy autorčiny tvorby, např. využitím dialogů, ze kterých si je třeba domyslet či intuitivně vytušit vztah komunikujících či situaci. Dialogy Beattieová využívá ve smyslu již zmíněných non-sequiturs (Wilson 1985, 91; Gordíková b.r.). Konverzace může probíhat, ale postavy na výrok druhého vlastně nereagují, jen říkají, co je napadne. Tímto způsobem tedy můžeme vytušit, zda je mezi postavami vše v pořádku apod.

3.2 Další rysy autorčina stylu

Ann Beattieová je často považována za „hlas své generace⁶⁰“ (Gordíková b.r.; Lee 1995, 233), lidí, kteří vyrostli v 60. letech minulého století. Don Lee (1995, 233) ve svém profilu o Ann Beattieové z publikace *Ploughshares* ale autorčinu tendenci psát o konkrétní generaci přičítá faktu, že Beattieová popisovala lidi kolem sebe, kteří, přirozeně, byli jejími vrstevníky. Také Lewisová (1979, 3) je toho názoru, že konkrétní generace se v příbězích objevuje spíše náhodou. Podle ní jsou pro autorku důležitější lidské „vrtochy⁶¹“ a nejde příliš o to, čím jsou.

O'Rourkeová (2011) i Gordíková (b.r.) hovoří o tendenci Beattieové používat ironii. Podle Gordíkové (b.r.) se ironie mísí s empatií vůči autorčiným postavám. Lee (1995, 234) uvádí, že sama autorka svůj přístup vnímá jako „nekritický, neodsuzující⁶²“. Postupem času se jí ho ale nepodařilo vždy udržet.

Gordíková (b.r.) poznamenává, že autorka „používá vždy jen přítomný čas“. Zabývá se postavami z vyšší střední třídy a jejich osudy vyjadřuje spíše expozicí než popisy. Lee (1995, 233-234) poznamenává, že Beattieová často píše o porušených vztazích, ale „neomlouvá situace, ve kterých se postavy ocitly, ani

59 „frequently ... confused“, confusion is the beginning of seeing things clearly“ (Wilson 1985, 92)

60 „voice of [the baby boomer] generation“ (Gordíková b.r.)

61 „quirks“ (Lewisová 2007, 3)

62 „nonjudgemental“ (Lee 1995, 234)

nevysvětluje, jak se do nich dostaly⁶³“. Dále popisuje, že si Beattieová nikdy předem nepromýšlí děj.

3.3 Postavy

Tematicky Centola (1990, 161-162) dělí autorčiny postavy na ty, které v životě prožívají samá zklamání a rozčarování, a ty, jež stále doufají, že život skýtá něco víc, a „ženou se za štěstím⁶⁴“. Podobně je vnímá také Gordíková (b.r.), která tvrdí, že postavy v příbězích Anne Beattieové buď „střídají jedno laciné povyražení za druhým“, nebo se „z bolesti a nezájmu dostávají trávou, rockem a vínem⁶⁵“. Stejně jako Centola (1990) si Gordíková (b.r.) všimá, že všechna díla jsou prodchnutá honbou za štěstím, neustálým hledáním. Centola (1990, 162) poznamenává, že pointou celé této honby ale je, že „ač o štěstí lze usilovat, nelze ho dosáhnout⁶⁶“.

Larry Husten (1978, 161) popisuje útrapy postav, tak že „čelí či budou čelit temnotě⁶⁷“. Druh temnoty se liší dílo od díla, ale každá z postav má něco, s čím bojuje, co se snaží překonat. Husten zmiňuje povídku „The Lifeguard“, ve které se postavy musí potýkat se smrtí, ale tento druh „temnoty“ je podle něj v autorčiných příbězích spíše výjimkou.

3.4 Témata

Za určitý druh temnoty lze považovat například již zmíněné téma války ve Vietnamu (Barth 1986), které v tvorbě Ann Beattieové vnímá i Gordíková (b.r.). Je ale podle ní jen něčím, co se určitým způsobem skrývá na pozadí, stejně jako rozbitá manželství a „profesní selhání⁶⁸“. Do popředí pronikají nezajímavé a obyčejné detaily, jak ostatně stran minimalismu uvádí Saltzman (1990, 431). Beattieová se zabývá převážně generací „baby boomers“, deziluzí „květinových dětí“ z reality, když zjišťují, že ideály, které měli a v které doufali, nepřezívají

63 „excuse the circumstances in which her characters found themselves, or explicate how they got there“ (Lee 1995, 233-234)

64 „pursuit of happiness“ (Centola 1990, 162)

65 „float from one cheap thrill to another“, „their way out from pain and indifference are pot, rock and wine“ (Gordíková b.r.)

66 „although happiness can be pursued, it can never be attained“ (Centola 1990, 162)

67 „face, or will face, the darkness“ (Husten 1978, 161)

68 „failures in professional lives“ (Gordíková b.r.)

tvrdou realitu běžného života. Beattieová píše o jejich „neschopnosti se vypořádat se změnami a riziky každodenního života⁶⁹“ (Gordíková b.r.).

Čtenář tedy může v tvorbě Ann Beattieové vytušit hlubší, závažnější témata, ale musí proniknout za oponu, pohlédnout za prosté životy lidí usilujících, jak uvádí Centola (1990, 162), o americký sen.

Co se v tomto smyslu týče evropských čtenářů, lze předpokládat, že by je mohla na první přečtení autorčina tvorba odradit, protože na rozdíl od amerických čtenářů postrádají aspoň určitý pocit sounáležitosti s postavami v usilování o zmíněný americký sen, neztotožní se ani s nudnými životy na americkém předměstí apod. Dalo by se tedy říci, že aby evropský či český čtenář díla předem neodsoudil, musí si být vědom hlubšího významu, být ochoten v díle najít témata, se kterými se ztotožnit může.

Mezi tato univerzálnější témata nesporně patří zmíněná honba za štěstím, pocit deziluze, když se život nevyvíjí, jak si představujeme, apod. Dále se čtenáři jistě mohou ztotožnit i s usilováním o lásku, kterou v tvorbě Ann Beattieové popisuje Centola (1990, 162-163). Postavy podléhají mylné představě, že jejich životní štěstí závisí právě na lásce. Té ale často nejsou schopni, zaměřují se jen na sebe a své potřeby a neumí komunikovat (Gordíková b.r.).

Podle M. Lewisové (původní rozhovor 1979, později publikováno 2007, 4) navíc dokáže Beattieová popsat většinu známý pocit, že v sobě máme „malého človíčka, který vlastně neví, co se děje a co dělat, který má iracionální strachy a přihlouplé sny a směje se v nevhodnou chvíli⁷⁰“. Pro některé čtenáře může být nepřijemné, že do nich někdo tímto způsobem vidí, jiným to může pomoci vnímat text jako o to realističtější a snáze se s ním ztotožní.

69 „inability to cope with changes and risks in the everyday life“ (Gordíková b.r.)

70 „the tiny person inside who is unsure what’s going on or what to do about it, who has irrational fears and silly dreams and laughs at inappropriate moments“ (Lewisová 2007, 4)

4 Analýza VT

K úspěšnému překladu je potřeba si výchozí text předem analyzovat. V našem případě chceme objevit minimalistické rysy a rysy autorčina stylu, které pak bude potřeba správně přeložit a okomentovat v praktické části této práce.

Jedná se tedy o prvky zmíněné v kapitolách 2 a 3, mezi něž můžeme zařadit například jednoduchost vět, lexika, minimum postav a další rysy stylistického minimalismu, které uvádí Barth (1986), dále důraz na zdánlivě nezajímavé detaily, za kterými se skrývají závažnější témata, jak popisuje Gordíková (b.r.). Zmínit můžeme i tendenci zaměřovat se na popis obyčejných, prostých věcí nebo toho, co je zjevné (Trouardová 2007, Filip 2004, Saltzman 1990, McGurl 2012).

V textu můžeme objevit i typická témata jako rozbitá manželství a rodiny (Procházka 2007, Gordíková b.r.), postavy ženoucí se za láskou a štěstím (Centola 1990, Gordíková b.r., Wilson 1985).

Zajímají nás i náznaky, symbolika či non-sequiturs (Clark 2012, Wilson 1985, Gordíková b.r.).

Podstatným je také adekvátní převod kulturně-specifických prvků, které se v díle Ann Beattieové, jako již zmíněnému hlasu konkrétní generace, nachází, viz podkapitoly 3.2 a 3.4.

Každý text obsahuje i rysy, které jsou odrazem autorova stylu a nemusí nutně podléhat konkrétnímu směru či žánru. K identifikování těchto rysů poslouží „seznam“, který poskytují G. Leech a M. Short ve svém *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose* (2007, 61).

4.1 Představení textů

Výchozí texty k překladu byly zvoleny ze sbírek povídek *Distortions*, která původně vyšla roku 1976 a je autorčinou první sbírkou, a *Where You'll Find Me*, která původně vyšla roku 1986. Texty jsou součástí této práce jako příloha.

Jedná se o dvě povídky, „Four Stories About Lovers“ o celkovém rozsahu 23 388 znaků, která pochází z první ze sbírek, a „Snow“, jež najdeme ve druhé ze sbírek a má rozsah 4 016 znaků. Tyto povídky byly zvoleny s ohledem na rysy minimalismu, přičemž každá z povídek vykazuje rysy jiné a odpovídá jinému období autorčiny tvorby. Ne všechno dílo Ann Beattieové uvedené rysy obsahuje.

Jak píše Leech a Short (2007, 60), různá díla jednoho autora se od sebe mohou značně lišit a stanovení stylu je tedy těžší, zkoumáme-li jen malý vzorek. Autorčin styl a rysy minimalismu budou v této práci určeny na základě těchto dvou povídek, informace ale nelze bezvýhradně vztáhnout na celé autorčino dílo. Leech a Short (2007, 34) mimo jiné upozorňují, že stanovení stylu je možné spíše na základě jistých „vzorců spíše než ojedinělých rozhodnutí“⁷¹ autora.

4.1.1 *Four Stories About Lovers*

První z povídek, „Four Stories About Lovers“, sestává, jak název napovídá, ze čtyř částí, jimiž jsou čtyři různé příběhy o párech a jejich milencích či milenkách. Všechny příběhy jsou poměrně neurčité, ve většině ani netušíme, jak se hlavní postavy jmenují.

První příběh je poněkud absurdní a popisuje život dvou manželů, kteří si píše vzkazy. Manželka svému muži posílá dopisy uprostřed noci. V dopisech buď muže zraňuje detaily o svých schůzkách s milencem, nebo se ho doptává na věci, na něž není schopen odpovědět. Celý příběh má až absurdní nádech, obzvláště, když jsou jedné noci oba manželé vzhůru a manželka přesto napíše vzkaz a ještě požádá manžela, aby ho sám sobě poslal. Manžel se nakonec odhodlá manželce také poslat vzkaz. Z příběhu je znát frustrace i zmatek manžela i určitá bezvýhodnost vztahu popisovaného páru. Zároveň zde vidíme složité životní otázky, které řeší manželka. Výše zmiňovaný Procházka (2007, 296-297) je považuje za něco, co je podle minimalistů neřešitelné. Takový postoj zaujímá manžel, který na otázky není schopen odpovědět a ani jim nerozumí.

Druhá část se soustřeďuje na zhrzeného milence, který přišel navštívit svou bývalou lásku. Vzpomíná na to, jak se k sobě chovali, co zapříčinilo jejich rozchod, a stále si nárokuje titul jejího milence. Protagonista se zdá být spíše antagonistou, soudě podle popisu událostí je prchlivý a má sklony k surovosti, navíc si připadá ukřivděn a většinu věcí klade za vinu své milé. Ta se ho bojí, ale i přesto je ochotná se s ním sejít.

Třetí příběh se věnuje dalšímu manželskému páru. Manželka ztrácí celé dny tím, že jezdí za manželem do práce a vysedává na lavičce, aby ho „přistihla“.

71 „not interested in choices in isolation, but rather at a pattern of choices“ (Leech a Short 2007, 34)

Přestože není přesně řečeno, při čem by ho měla přistihnout, dá se předpokládat, že ho podezřívá z nevěry, což by také odpovídalo hlavnímu motivu celé povídky. Stejně jako v prvním z příběhů, manželé spolu nekomunikují otevřeně, oba si o druhém něco myslí, snad ho podezřívají. Součástí příběhu je i poněkud absurdní opakovaná situace se ztraceným parkovacím lístkem. Příběh zrcadlí postřeh Gordicové (b.r.), která uvádí, že postavy v autorčině tvorbě zpravidla patří do vyšší střední vrstvy, nemusí tedy řešit strasti, kterými se obvykle postavy minimalistických příběhů zabývají. Místo starostí o peníze si dlouhou chvíli krátí honbou za štěstím. Žena v tomto příběhu celé dny nemá co dělat, a z určité kratochvíle začne manžela podezřívát. Téměř, jako by si vymyslela problém, aby měla pocit, že se něco děje. V příběhu vidíme i její vnitřní zápas, kdy se stydí za to, že svými dny mrhá a tráví je sledováním manžela, ale zároveň si nemůže pomoci.

Poslední příběh je o rodině, ke které se nastěhuje babička. Manželé jsou si oba nevěrní, ale manžela přesto manželčina nevěra uráží a chce ji přistihnout. Zároveň pociťuje nelibost, že u nich manželčina matka bydlí, přestože není na obtíž, ba právě naopak, pomáhá s vnukem a tráví s ním hodně času. Rodina řeší záhadné telefonáty, kdy uprostřed noci někdo zavolá, ale vzápětí položí sluchátko. Není jasné, zda je to manželova milenka, manželčin milenec nebo někdo jiný.

Každý z příběhů má otevřený konec, čtenář si musí domyslet, jak se asi situace dále vyvine, proč jsou postavy tam, kde jsou, a zda je možné, aby vše dobře dopadlo. Všechny příběhy s sebou nesou jistou frustraci nad postavami a jejich neschopností komunikovat, zároveň protože máme tak malý vhled do příběhu.

Tematicky všechny části povídky spadají do výše zmíněných témat minimalismu i konkrétních témat nejčastěji popisovaných samotnou autorkou. Vidíme tu rozbitá manželství a tříšící se rodiny, jak o nich hovoří například Leavitt (1985), touhu po lásce, životem zhrzené postavy, které spolu nejsou schopné komunikovat. Setkáváme se zde s jakousi ironií, ať už postihující absurditu celé popisované situace nebo konkrétní interakci mezi postavami.

4.1.2 Snow

Druhá z povídek, „Snow“, se také dělí na části, které jsou ale součástí jednoho příběhu. Příběh přináší popis událostí z pohledu hlavních postav, kterými jsou blíže nespecifikovaní muž a žena.

První část povídky zachycuje ženiny vzpomínky na společně strávenou zimu mimo města, pravděpodobně na předměstí. Vypravěčka popisuje množství drobných detailů a příjemných vzpomínek a komentuje vztah, který, jak se zdá, skončil.

V další části nám vypravěčka události subjektivně představuje z pohledu svého partnera, který si vše pamatuje poměrně střízlivěji. Pro zvláštnosti, které si pamatuje jeho partnerka, má jednoduchá vysvětlení, a je přesvědčen, že příběhy by se měly vyprávět určitým způsobem.

Zbytek povídky se opět vrací k pohledu ženy, která jakoby na mužovu radu shrne, co se stalo, ale nechává čtenáře, aby se sám zamyslel.

Tématem povídky je mimo jiné, jak název napovídá, sníh, který můžeme chápat různými způsoby, dále neúspěšný vztah, odlišné pohledy na svět a realitu.

Povídka nám opět, stejně jako „Four Stories About Lovers“ poskytuje jen omezený vhled do příběhu. Hlavní postava zmiňuje jen určité aspekty, nechává věci nevyřčené a čtenář má pak možnost využít svou představivost a intuitivně vycítit, co se asi stalo „za oponou“ povídky, ve chvílích, které nám vypravěčka nepřibližuje. Vidíme tu autorčinu tendenci spoléhat se na čtenářovu intuici, jak zmiňuje Gordíková (b.r.).

4.2 Lingvisticko-stylistická analýza

Jak již bylo zmíněno v úvodu této kapitoly, k podrobnější jazykové analýze poslouží především „seznam lingvistických a stylistických kategorií“⁷² podle Leech a Shorta (2007, 61).

Autoři (2007, 61-64) tu nejprve určují čtyři roviny: „lexikální kategorie, gramatické kategorie, obraty či obrazná pojmenování, koheze a kontext“⁷³, které pak dále dělí na konkrétnější části.

72 „A checklist of linguistic and stylistic categories“ (Leech a Short 2007, 61)

73 „...lexical categories, grammatical categories, figures of speech, and cohesion and context.“ (Leech a Short 2007, 61)

V rámci lexikální kategorie Leech a Short zmiňují využití slovní zásoby, a to konkrétně zda je „prostá“, „konkrétní“, „hovorová“, zda se v textu objevují termíny či idiomy. Dále se ptají, k jakému registru či dialektu můžeme použítá slova přiřadit, zda „stojí za zmínku konkrétní morfologické kategorie“⁷⁴ (2007, 61). Doporučují také rozebrání jednotlivých slovních druhů.

Do gramatických kategorií autoři započítávají převážně druhy vět, zda jde o souvětí a jakého druhu. Dále pohlíží také na typy vět v rámci souvětí, jmenné či větné fráze a v neposlední řadě na použití tzv. „function words“ (2007, 63), pod které spadají například předložky, spojky apod.

U obratů a obrazných pojmenování nás zajímá, zda daný autor využívá nezvyklé vyjadřovací prostředky, obrazná pojmenování či neotřelá slovní spojení. Dále také zda se v textu nachází „formální a strukturální opakování“⁷⁵ jako například anafora, katafora, zda v něm najdeme rýmy či asonanci, popřípadě aliteraci. Do této kategorie spadá také využití metafor, synekdoch, neologismů či ironie.

U poslední z rovin, koheze a kontextu, jde o způsoby, kterými autor dosahuje či nedosahuje koheze, ať už použitím zájmen či synonym nebo využitím opakování. Dále se lze zaměřit na to, jak autor „oslovuje čtenáře“⁷⁶, jakými způsoby promlouvají postavy (přímá, nepřímá řeč).

Výchozí text, který je k dispozici v příloze, bude tedy prozkoumán z hlediska těchto rovin a zdůrazněny budou převážně ty rysy, které odpovídají již definovaným rysům minimalismu z kapitol 2 a 3.

4.2.1 „*Four Stories About Lovers*“

Jak již bylo zmíněno výše, povídka je rozdělena na čtyři samostatné části, z nichž je každá označená řeckým písmenem.

4.2.1.1 Lexikální kategorie

Příběhy sestávají z jednoduchých slov, a to z hlediska počtu slabik. Leech a Short (2007, 64-65) doporučují posuzování slov v této kategorii právě počtem

74 „Are any particular morphological categories noteworthy...?“ (Leech a Short 2007, 61)

75 „formal and structural repetition“ (Leech a Short 2007, 63)

76 „address the reader“ (Leech a Short 2007, 64)

slabik, protože „určení počtu morfému může být problém, a to zvláště u slov cizího původu“⁷⁷ (2007, 65). U prvního z příběhů činí celkový počet slov 1 226, z nichž 1190 sestává z jedné až dvou slabik, tedy jen necelá 3 % slov v této části povídky tvoří tři a více slabik. U druhého z příběhů je celkový počet slov 824 a slova o třech a více slabikách tvoří 2 %, u třetího příběhu s 1233 slovy jen zhruba 1 %, a u čtvrtého příběhu s 1183 slovy necelá 3 %.

Co se týče vrstvy slovní zásoby, jedná se převážně o neutrální vrstvu, bezpříznakovou. Najdeme zde slova patřící do jádra slovní zásoby jako *wife, house, daughter, breakfast, animal*.

Setkáváme se ale i se slovy hovorovými (*though, actually*), která sama o sobě nemusí být považována za hovorová, ale jejich využití v textu odpovídá hovorovému. Například v *usually a brief note, actually* je zmíněné příslovce použito právě ve významu, který je v online slovníku *Oxford English Dictionary* (OED) uvedeno jako v určitých případech hovorové. Hovorový nádech má i *nasty*, které ač může být i substantivem, je tu použito jako adjektivum (*he got nasty*). OED uvádí, že některá využití tohoto přídavného jména lze skutečně považovat za hovorová.

Nacházíme i slova, která odpovídají konkrétnímu dialektu, v tomto případě severoamerickému. Ačkoli tedy povídky nezmiňují konkrétní místa a mohli bychom tedy pochybovat, kde přesně se příběhy udávají, slova jako *downtown, to mail, kindergarten* nebo i značka *Lysol* nám napovídají, že se příběhy udávají ve Spojených státech, pokud bychom to už z autorčina původu nepředpokládali. Do této kategorie můžeme i zařadit slangový výraz *Chevy*.

Významnou součástí lexikální kategorie jsou zájmena, a to konkrétněji osobní a přivlastňovací. V celé povídce se setkáváme téměř výhradně právě se zájmeny, která nahrazují vlastní jména postav. V prvním z příběhů se dozvídáme jen dvě vlastní jména (*Janet, Elizabeth*), která jsou ale využita minimálně, a v posledním z příběhu jen jedno (*Stevie*). Lze to považovat za výrazný rys minimalismu v povídce. Beattieová nespécifikuje, komu se vlastně příběh děje, pomáhá si prostým střídáním osobních zájmen třetí osoby, tedy *he* a *she*, která ve všech čtyřech částech označují převážně ústřední pár. Můžeme to považovat za

⁷⁷ „But determining the number of morphemes in a word can be a problem, especially with words of foreign ... origin“ (Leech a Short 2007, 65)

určitý pokus o univerzálnost příběhu, každý si v něm může představit sebe, dosadit se za zájmeno.

Na druhou stranu může jít o dříve zmíněné náznaky (Clark 2012, 106; Wilson 1985, 90-91)). Zájmena obvykle nahrazují již dříve použitá vlastní jména, máme tedy při čtení pocit, že bychom dotyčné měli už znát, zájmena pomáhají vnést do příběhu pocit, že se díváme jen na jednu chvíli v životě hlavních postav, že povídku přesahují. Využití zájmen v nás může vyvolat pocit, že můžeme z textu nějak vytušit, o koho se jedná. Jak píše Filip (2004), stáváme se součástí příběhu.

Zájmena postavám zároveň nabízí jistou anonymitu, jak uvádí Barth (1986), minimalistické postavy jsou často nečitelné, nesdílné. Stojí snad za zmínku, že jediná vlastní jména se dozvídáme od hlavní postavy prvního z příběhů, která nám sice prozradí jméno své ženy a dcery, ale ne své. I to může čtenář považovat za důležité, stejně jako skutečnost, že jména se objevují pouze omezeně. Při následném překladu by tedy nebylo vhodné je použít namísto zájmen tam, kde to autorka nezamýšlela.

S osobními zájmeny souvisí zájmena přivlastňovací. Protože všechny příběhy v povídce jsou vyprávěny v *er*-formě, nalézáme tu opět zájmena třetí osoby jednotného čísla, tedy *his* a *her*. Podle potřeb povídky tato zájmena označují různé osoby, nejen ústřední pár, na rozdíl u většiny zmíněných osobních zájmen. Přivlastňovací zájmena se kromě dvou hlavních postav vztahují také na jejich milence/milenky, rodiče či přátele.

Při překladu lze očekávat, že malé množství synonym a minimální využití vlastních jmen, způsobí kvůli rozdílu mezi jazykovými systémy určité problémy. Podrobněji se tím bude zabývat překladatelský komentář.

Za zmínku stojí také substantiva. Vlivem autorčiny volby nepoužít až na tři výjimky vlastní jména, jsou hlavní postavy kromě osobních zájmen označovány následovně:

V prvním z příběhů je použito substantiv *wife* a *mother* pro označení vypravěčovy manželky.

Ve druhém příběhu se setkáváme pouze s *lover*, jímž vypravěč nazývá svou bývalou partnerku.

Ve třetím příběhu vypravěčka hovoří o *husband* a konečně ve čtvrtém příběhu hlavní postava postupně označuje svůj protějšek jako *wife*, *daughter* a *woman*.

Za zmínku stojí také výskyt substantiva *lover*, které se objevuje ve všech čtyřech příbězích povídky, jak ostatně napovídá název. Toto slovo je v povídce využito ve dvou významech, které uvádí také OED, tedy „osoba, která je zamilovaná do druhé⁷⁸“ a „osoba, která navázala romantický či sexuální mimomanželský vztah⁷⁹“. Ač v sobě obecně anglická substantiva neobsahují kategorii rodu, jak uvádí například *Cambridge Dictionary*, toto podstatné jméno je specifické v tom, že je v povídce použito jak pro muže, tak pro ženu. Můžeme skutečnost, že bylo slovo *lover* použito pro obě pohlaví, a následně vniklou úspornost vyjádření připsat přirozenému rozdílu mezi jazykovými systémy, resp. přirozené kondenzovanosti angličtiny, ale lze ji vnímat i jako autorčinu stylistickou volbu: *He suspects that she is seeing her lover again. At any rate, he has started seeing his lover again* (1976, 126); *He feels like telling her that it was either her daughter's lover or his own* (1976, 128). Slovo je použito pro všechny příběhy v povídce, pro obě pohlaví a ve dvou různých významech. Tuto úspornost můžeme považovat za rys minimalismu, jak o něm hovoří Barth (1986).

4.2.1.2 Gramatické kategorie

Co se týče gramatických kategorií, jak bylo zmíněno výše, Leech a Short (2007, 63) do této kategorie řadí převážně souvětí a druhy vět.

V celé povídce převládají souvětí, věty jednoduché zde najdeme jen zřídka. V prvním z příběhů připadá na souvětí či větu průměrně 14,5 slova. Ve druhém z příběhů je průměr o něco nižší, tedy 11,3 slova, přičemž průměr u třetího z příběhů je velmi podobný, tedy 11,5 slova. U posledního z příběhů na větu v průměru připadá 11,8 slova. Beattieová využívá věty jednoduché k tomu, aby představila překvapivý fakt nebo aby zdůraznila změnu: *The notes are different now* (1976, 118). *She doesn't see her husband* (1976, 123). *She can't find it* (1976, 125).

78 „A person who is in love with ... another person“ (OED)

79 „A person who engages in a romantic or sexual relationship outside marriage“ (OED)

Souvětí Beattieová v povídce naopak využívá k popisům okolností, detailně jimi vyjadřuje, co která postava přesně dělá a v jakém sledu. Nacházíme v nich tedy hlavně činnostní slovesa: *She **gets up** at night, and while other wives might read or do housework with their insomnia, she **writes** him a letter—usually a brief note, actually—and **pulls** the raincoat over her nightgown and **crosses** the street to the post office (1976, 117). Almost mechanically she **scrawls** a few words on a pad and **puts** a piece of paper in an envelope, then **drops** the envelope on the counter and **walks** beside him down the hall to bed (1976, 120).*

Autorčinu tendenci k detailnímu popisu zmiňuje například Gordíková (b.r.), která uvádí, že v popředí příběhů bývají obyčejné, až nezajímavé věci, za nimiž musí čtenář vytušit něco hlubšího. I Trouardová (2007) popisuje, že autorka se často zabývá tím, co je významně obyčejné.

Některá ze souvětí působí velmi dlouze. Jistě jde o autorčin záměr, ale představíme-li si, že je někdo čte, či pokusíme-li si je sami přečíst, mohou nám připadat zbytečně navázaná, v tom smyslu, že ač se jedná o věty hlavní a jsou v poměru slučovací, Beattieová často tři a více vět odděluje spojkou a. Vhodnější by v těchto případech možná byla nejprve čárka a u poslední věty zmíněná spojka, či by bylo možné věty oddělit tečkou. Čtenář pak může mít pocit, že věta se čte pořád dál a dál a může interpunkci postrádat: *At five o'clock she gets up and crosses the street and leans against the building (1976, 125). But in the fall Elizabeth went to kindergarten and most of the rooms were finished, and then he began to get the messages daily, and sometimes there were two a day (1976, 118).*

Za zmínku v této kategorii stojí také slovesné fráze, konkrétně využití přítomného času, a to téměř ve všech případech. Výjimkami jsou vzpomínky v prvním z příběhů, na první dopis a na koupi domu. Ve druhém příběhu je pasáž v minulém čase o něco delší, v minulém čase je 36 % vět, poměr minulého a přítomného času je tedy zhruba 1:3. V posledních dvou příbězích se minulý čas prakticky nevyskytuje.

4.2.1.3 Obraty a obrazná pojmenování

Povídka „Four Stories about Lovers“ je z ohledu k obrazným pojmenováním či neotřelým obrátům poněkud chudá.

Za zmínku stojí básnička z prvního příběhu, kterou žena pošle svému muži: *We went to the zoo/The sky was so blue/The sky was so blue/Then what did we do?/Then what did we do?* (1976, 119). Rýmové schéma této básničky je velmi prosté, každý „řádek“ se rýmuje s každým, tedy AAAAA. Druhý a třetí, a čtvrtý a pátý řádek jsou dokonce rýmy absolutní.

Uvést můžeme i frázi *blessed bills*, kterou lze považovat za oxymóron. Účty zpravidla nebývají něčím, co vítáme. Kontext zde ukazuje, že muže manželčiny vzkazy tak frustrují, že i účty mu připadají příjemnější: *Sometimes he dreams that the messages will stop coming, that the mail will bring only blessed bills* (1976, 118).

Metafory, metonymie či přirovnání zde nenacházíme, zmínit ale můžeme využití ironie. Ironii buď vnímá sám čtenář ze situace, která nastává, například:

“Mail the letter while you’re up,” she says. “No,” he says. “I refuse.” The room is silent, and then she laughs (1976, 120). V této situaci manželka vyzývá manžela, aby poslal sám sobě dopis, který mu napsala.

One of the things that nags at him is that his wife has seen his lover and knows she is rather plain and not very young, but he has never seen his wife’s lover (1976, 126). V tomto příběhu muže trápí víc představa, co si o jeho milence myslí manželka, a má pocit, že je nespravedlivé, že on manželčina milence neviděl, místo, aby ho trápil prostý fakt, že manželka si našla někoho jiného.

Další typ ironie je takový, který je explicitně uvedený, přímo z povídky vyznívá: *It makes her think he wants her mother out of the house, and that upsets her. He suspects that it upsets her because her mother is necessary—she takes care of their son after school so his wife does not have to be home at three o’clock* (1976, 126). Manžel pochybuje o úmyslech své manželky a posmívá se jim.

Ironii mimo jiné zmiňuje Gordíková (b.r.) nebo O’Rourkeová (b.r.) jako rys autorčiny tvorby. První druh ironie, kterou čtenář v textu sám pociťuje, lze považovat za určitý minimalistický rys. V textu je jen náznak a je na čtenáři, jak si situaci vyloží.

4.2.1.4 Koheze a kontext

Poslední kategorie či rovina se zabývá tím, jak text dosahuje koheze, jak autor komunikuje se čtenářem, jaký druh řeči používá apod.

Věty na sebe navazují například použitím určitých členů či spojovacích frází, popř. opakováním slov:

Another time... (1976, 118); *There was also the time...*(1976, 118); *or the time* (1976, 118).

Nacházíme zde také reference v podobě osobních či přivlastňovacích zájmen: *His wife is a very sick woman because she thinks these things through very thoroughly* (1976, 117). Zde vidíme anaforu, kdy je prvotní podstatné jméno (*his*) *wife* nahrazeno zájmenem *she*, druhá část věty tedy odkazuje na část první. Následující příklad lze považovat za kataforu, kdy je nejprve uvedeno zájmeno a až v další části věty se dozvídáme, k čemu odkazuje: *She is a pretty wife* (1976, 117).

Osobní a přivlastňovací zájmena se objevují v celém textu a lze je považovat za způsob dosažení koheze.

Text obsahuje také demonstrativa, která ale ne vždy plní referenční roli. Hned na začátku povídky se například dozvídáme, že manželka *thinks these things very thoroughly* (1976, 117), ale protože se jedná o samý začátek, čtenář může tápat ohledně toho, co tyto věci mají být. Lze to považovat za způsob, jak navodit pocit, že povídka skutečně začíná *in medias res*, jak je u Beattieové, ale i dalších autorů povídek, zvykem.

Podobně zde fungují i určité členy, opět hned ze začátku povídky: *she likes the big white house so much ... because the post office is across the street* (1976, 117). Určité členy se v angličtině zpravidla využívají tam, kdy se jedná buď o několikátou zmínku dané skutečnosti nebo jde o věc všeobecně známou. Autorka tedy využitím určitého členu *the* opět navozuje pocit, že už čtenář ví, o co se jedná.

Další významnou částí této kategorie je kontext, konkrétně to, jak autor oslovuje čtenáře, zda k tomu využívá přímou, nepřímou řeč apod.

Doležel (1993, 13) uvádí, že narativní text se skládá z „promluvy vypravěče“ a „promluvy postav“. Vypravěč v této povídce není součástí děje,

respektive jedná se o vypravování v er-formě. Nelze vypravěče ale považovat za vševědoucího, zaměřuje se převážně na jednu postavu (v prvním příběhu na manžela, ve druhém na bývalého milence, ve třetím na manželku a ve čtvrtém na manžela), jejímž pohledem jsme následně omezeni. To odpovídá minimalistickému rysu podle Filipa (2004), kdy jsme závislí na vypravěči, který nám může poskytovat jen omezený vhled do příběhu. Vzniká nutnost si domýšlet a číst mezi řádky, což je pro minimalistickou tvorbu typické.

Vypravěč má podle Doležela (1993, 14) „konstrukční“ a „kontrolní“ funkci, kterými vytváří a ovládá „fikční svět“. Promluva vypravěče tedy postihuje popis děje, promluva postav zpravidla přímou řeč. Tyto dva typy promluv se ovšem prolínají, pokud se jedná o jiné typy řeči, jakými jsou například polopřímá řeč, neoznačená přímá řeč či nepřímá řeč.

Ve výchozím textu se setkáváme s řečí přímou: *“A message?” he whispers* (1976, 119); *“No,” he says. “I refuse.”* (1976, 120), která je ohraničena uvozovkami a zpravidla i doprovázena uvozovací větou.

Nacházíme zde ale i neznačenou přímou řeč, kterou Doležel (1993, 25) spolu s polopřímou řečí označuje za rys moderního narativního textu. Jde o promluvu postavy, stejně jako u řeči přímé, ale promluva postrádá grafická znaménka, která by ji oddělila od pásma vypravěče: *Not until then? Impossible.* (1976, 127).

Setkáváme se i s příkladem nepřímé řeči: *She asks if he has eaten dinner* (1976, 121).

Posledním rysem, který v textu nacházíme, je právě polopřímá řeč, která je ale podle Doležela (1993, 27) často těžko identifikovatelná. Jak Doležel uvádí, polopřímá řeč využívá jen třetí osobu, na rozdíl od řeči přímé, jak můžeme vidět například: *He wasn't opposed to kicking a little snow?* (1976, 121). Dochází tak ke zmíněnému prolínání promluvy vypravěče a postav, protože vypravěč vlastně popisuje, co kdo řekl, ale nejde o nepřímou řeč, která primárně slouží k vyjádření toho, co někdo řekl. Kdybychom si měli promluvu převést do přímé řeči, změnili bychom osobu i čas: *„You aren't opposed to kicking a little snow?“*. Doležel (1993, 30-31) popisuje, že polopřímá řeč v češtině využívá buď čas, který

odpovídá řeči přímé, nebo využívá takový, kterým vyjádří „předčasnost a následnost“ (Doležel 1993, 31).

V textu zároveň nacházíme i pasáže, které v podstatě odpovídají vnitřnímu monologu popisované postavy, u něhož máme někdy pocit, že postava apeluje na čtenáře, respektive autorka myšlenky postavy využívá tak, že máme jako čtenáři pocit, že informace je sdělována přímo nám: *It was always her fault—it was always her fault—she was always so cynical* (1976, 121); *she writes him a letter—usually a brief note, actually—and pulls the raincoat over her nightgown* (1976, 117).

Beattieová zároveň různé typy řeči postav prolíná, a to tak, že si čtenář místy není jistý, zda se jedná o promluvu vypravěče či postav. Můžeme tento rys zařadit jako rys autorského stylu a určitým způsobem ho lze považovat i za rys minimalismu, protože autor se neobtěžuje s grafickým vyznačením přímé řeči či uvozovacími větami, ani nemá zapotřebí příliš mezi různými typy promluv rozlišovat.

4.2.2 „Snow“

Povídka „Snow“ je podstatně kratší než „Four Stories About Lovers“, ale i přesto se dělí na několik odlišných částí, které oddělují jednotlivé pohledy na popisované události.

4.2.2.1 Lexikální kategorie

Slovní zásoba této povídky, stejně jako povídky předchozí, obsahuje slova patřící do jádra slovní zásoby, konkrétně do vrstvy neutrální, např. *house, snow, car, living room*.

Dále se tu vyskytuje až archaické sloveso *wind* (OED), poetické využití slova *whiteness* (OED), termíny jako *artery a crocus* (OED) nebo *Queen Anne's Lace* či stažené tvary *you're, we'd, it's* nebo *couldn't*.

Za zmínku stojí například přídavná jména, která jsou popisná a zaměřená na vjemy. Nacházíme tu slova popisující velikost a tvar (*big, round, enormous, narrow*), barvu (*purple, white-gold, white, black*). Clark (2012, 106) uvádí, že Beattieová se často zaměřuje na smysly, hlavně zrak.

Stejně jako u první z povídek zde můžeme zmínit využití osobních zájmen, konkrétně *I* a *you*. V povídce se stejně jako ve „Four Stories About Lovers“ neobjeví vlastní jména (s výjimkou souseda Allena), což ale můžeme přičíst také skutečnosti, že vyprávování je v *ich*-formě a funguje jako promluva k nepřítomnému *you*.

Za zmínku také stojí využití osobního zájmena *we*, které se objevuje převážně v první části povídky, ve které vypravěčka popisuje své vzpomínky na život s partnerem a označuje se a partnera. Zajímavé je, že část následující, která popisuje vzpomínky partnera využívá téměř jen osobní zájmeno *you*, tedy cítíme z ní jistý individualismus ze strany dotyčného. Zatímco jeho partnerka je vnímala jako celek, on si vzpomínky hodnotí podle sebe.

4.2.2.2 Gramatické kategorie

Co se týče souvětí či vět, povídka sestává z komplexních souvětí. Průměrný počet slov na souvětí či větu čítá 18,7 slov. Nejdelším souvětím je *So many people visited, and the fireplace made all of them want to tell amazing stories; the child who happened to be standing on the right corner when the door of the ice cream truck came open and hundreds of popsicles crashed out; the man standing on the beach, sand sparkling in the sun, one bit glinting more than the rest, stooping to find a diamond ring.* (1986, 20-21).

V textu nacházíme i množství neurčitých slovesných tvarů, které online verze slovníku *Cambridge Dictionary* definuje jako takové, které v sobě obsahují sloveso bez vyjádření času. Dělí se na infinitiv, gerundium nebo participium. Jedná se o druh věty podřadné. Neurčité slovesné tvary přispívají k jazykové úspornosti v angličtině. Minimalističtí autoři tak mohou využít potenciál svého jazyka. Řešení překladu do češtiny a problémy s ním spojené budou popsány v překladatelském komentáři. V textu nacházíme převážně tvary tvořené gerundiem: *Our first week in the house was spent scraping, finding some of the house's secrets...* (21); *leaving the city for the country* (22); *stooping to find a diamond ring* (22).

Specifickým souvětím je také například *Remember the night out on the lawn, knee deep in snow, chins pointed at the sky as the wind whirled down all*

that whiteness? (22), kde naopak jako bychom postrádali slovesa. Lze hovořit o jazykové úspornosti autorky.

Autorka zároveň v textu využívá řečnických otázek: *Did they talk about amazing things because they thought we'd turn into one of them?* (22); *Who expects small things to survive when even the largest get lost?* (23)

4.2.2.3 Obraty a obrazná pojmenování

Významnou částí povídky „Snow“ jsou obrazná pojmenování, pod která patří metafory, metonymie, přirovnání, personifikace a další. Ačkoli básnický jazyk a obrazná pojmenování se mohou zdát jako opak minimalistického vyjadřování, které má zpravidla zálibu v prostém sdělení skutečnosti, můžeme je za určitý rys minimalismu považovat v tom smyslu, že v sobě obsahují skrytý význam. Využívají konotací a přidružených významů, které ale nemusí být explicitně řečeny.

V povídce nacházíme například metaforu pro krajinu pokrytou sněhem: *we were looking into an enormous field of Queen Anne's lace* (22). Za další metaforu lze považovat i *snowplow*, který sice nejspíš skutečně čistil sníh, autorka s ním ale spojuje čištění určitého metaforického sněhu, pročišťování pomyslné tepny.

Autorka hojně využívá také přirovnání: *as big and round as ping-pong balls* (21), *like a crazy king of snow* (22), *as hopeless as giving a child a matched cup and saucer* (22), *as pointless as throwing birdseed on the ground* (23).

Jednou z neklíčovějších oblastí povídky je také využití symbolů. Leech a Short (2007, 126) k symbolům říkají, že konkrétní „detail může být zároveň symbolický a realistický⁸⁰“. Minimalismus je silně zakořeněn v realismu (Barth 1986, Saltzman 1990) a využití symbolů, které mají skrytý význam, jenž čtenář musí rozklíčovat, také odpovídá tomuto směru. Co se týče symbolů, je vlastně na čtenáři, zda je za symboly bude považovat. Pokud je bude vnímat jen jako detaily, které přispívají k co nejrealističtějšímu pohledu na danou věc, získá nejspíš jen omezený pohled na to, co autor zamýšlel. Konkrétně u této povídky bychom mohli sníh i vločky, plast přes bazén chápat jen jako detaily, které ostatně Ann

80 „detail may be both symbolic and realistic at once“ (Leech a Short 2007, 126)

Beattieová ve své tvorbě hojně využívá, ale máme možnost se zamyslet i nad dalšími možnými významy.

Sníh v povídce můžeme chápat jako symbol čistoty, možná naivity, protože symbolizuje dobu, kdy byl vztah hlavních postav šťastný – zde je ovšem také prostor k zamyšlení, protože z ženina pohledu tomu tak bylo, muž na to nahlíží o dost střízlivěji. V textu se také nachází poměrně brzy náznaky, že pár tušil, že vztah neskončí dobře. Sníh můžeme v takovém případě chápat jako jakousi příkrývku, která zakrývala problémy, a když roztál, pár jim musel čelit a přiznat si, že věci nejsou tak, jak by možná chtěli. V tom můžeme vnímat již zmiňovaná minimalistická témata deziluzí, nešťastných vztahů a postav neschopných funkčních vztahů. Zehnalová (2018, 49) představuje metaforu „snow is love“ a považuje ji za „klíč“ k ostatním metaforám a významům povídky.

Za další symbol v povídce můžeme považovat i *wallpaper under wallpaper* (21). Vypravěčka popisuje, jak s partnerem první týden v novém domě strávili objevováním tajemství. Uvádí zde příklad několika vrstev tapet, ale můžeme opět předpokládat, že pár objevoval tajemství svého vztahu, dostával se pod povrch svých vztahů a možná objevoval něco, co chtěl radši zakrýt. Vzory na tapetách sice muž se ženou překryli, ale žena si představuje, jak rostliny z tapet prorůstají barvou a dostávají se na povrch. Zvědavý čtenář se opět může domnívat, že je za tím něco hlubšího. Jak ovšem ohledně autorčiných náznaků uvádí Wilson (1985), nemůžeme si vždy být jistí, že je skutečně zamýšlela. O to tajemnější a víceznačnější nám povídka může připadat.

Za zmínku stojí také *black plastic*, který sama vypravěčka později v povídce označuje za *black shroud* a naznačuje tedy význam smrti, protože *shroud* podle OED označuje látku, do níž se obvykle balila mrtvá těla. Opět je na čtenáři, jak si náznak vyloží, zda ho bude považovat jen odkaz na souseda, který zemřel a jehož bazén je zmíněným plastovým krytem přikryt, nebo zda ho vztáhne i na zobrazený vztah či život obecně.

4.2.2.4 Koheze a kontext

V neposlední řadě je třeba také zmínit rovinu koheze a kontextu.

Koheze je v textu dosaženo například opakováním osobních zájmen *I a you*, i celých frází *I remember, you remember*, kterými autorka odlišuje jednotlivé části povídky. Vypravěč sice ve všech částech zůstává stejný, mění se ale úhel pohledu na představované situace. Dochází také k opakování slova *snow*, u kterého je použito několik synonym: *whiteness, Queen Anne's Lace*, opakují se témata *cold, dark, people*.

Stejně jako u první povídky, text obsahuje demonstrativa, která ale ne vždy plní referenční roli. Autorka používá určitý člen, aby navodila atmosféru in medias res, která byla již několikrát zmíněna jako rys minimalistických děl, a povídek obecně. Zároveň lze využití určitých členů přisoudit faktu, že se jedná o vyprávění ženy svému bývalému příteli. Můžeme tedy předpokládat, že využití členů má dokazovat, že oba vědí, o čem se hovoří, mají společné vzpomínky a podstatná jména, která jsou nově představená čtenáři, nejsou nová pro hlavní postavy.

Za zmínku stojí také to, že se jedná o vyprávění v ich-formě, hlavní postava je tedy zároveň vypravěčkou a události vidíme jejíma očima. Lze to opět považovat za omezený vhled do příběhu, který byl již zmíněn jako rys minimalismu i autorčina stylu obecně (Filip 2004). Text zároveň můžeme označit za subjektivní, jak uvádí Doležel (1993, 16), vypravěč utváří čtenářovo vnímání fikčního světa, „vyjadřuje osobní vidění a interpretaci světa“, a zároveň „apeluje na jiný subjekt“, v tomto případě druhou z hlavních postav. Čtenář se tak stává jen svědkem vyprávění, které je do jisté míry promluvou k druhé hlavní postavě. Odpovídá tomu i celkový tón povídky.

5 Cílový text

Distortions (1976)

Ann Beattie

„Čtyři příběhy o milencích a milenkách“

I

Jeho žena je velmi nemocná, protože takové věci promýšlí do posledního detailu. Nedivil by se, kdyby se jí jejich velký bílý dům nelíbil proto, že je velký a bílý, ale proto, že přes ulici od něj je pošta. Je velmi nemocná a z pošty mu posílá dopisy. V noci vstává, a zatímco jiné ženy by nespavost řešily četbou nebo domácími pracemi, ona mu napíše dopis – spíše takový krátký vzkaz – natáhne si pláštěnku přes noční košili a jde naproti na poštu. Někdy, když i on trpí nespavostí, se nadzvihne na lokti, odhrne závěs a dívá se na ni. Manželka je to hezká a on bude rád, až se vrátí do postele.

Pak to čtení dopisů, to jejich čtení. Nikdy si není jistý, co by měl udělat. Většinou je ale nevyhodí. Nedokáže určit, jakou reakci od něj žena čeká – zdá se, že netouží ani po extréměch ani po čemkoliv jiném, co už na škále mezi extrémy zkusil. Tak například: když si jednoho rána přečetl vzkaz, jež detailně popisoval konkrétní hotel, do něhož šla v tu kterou hodinu s milencem (jehož jméno neprozradila), frustrovaně vykřikl a bušil rukama do stolu. Ona upíjela kávu a krčila rameny. Jindy jí vzkaz podal zpátky ze slovy: „No a co?“ Ona se usmála, pokrčila rameny. Jednou se jí také zeptal, jestli si nechce zajít k psychiatrovi, načež se žena nechala slyšet, že lidem, které zná, nikdy nepomohli. Ještě jindy zavolal její matce a ta mu řekla, že se do toho nechce plést. Muž někdy sní, že vzkazy přestanou chodit, že pošta přinese jen milosrdné účty. Když někdy vyhlíží z okna, jak žena v noci přechází ulici, napadne ho: není to pro tebe. Píše někomu jinému. To ho ale neuklidní, protože jestli píše jinému, bude to pravděpodobně milenci. Dokáže se smířit s tím, že žena vstává z postele, když dělá něco, co má co do činění s ním – posílá mu dopis – ale co když vstává, aby poslala vřelý vzkaz jinému?

Tvrdila, že chce velký dům, aby mělo děcko kde pobíhat a hrát si. Mají jedno dítě, pětiletou dceru Elizabeth. Jemu se dům líbil, ale nebyl moc blízko silnici? Ona si dítě na rozdíl od ostatních matek hlídá, tak co na tom sešlo? Navíc záleželo na velikosti domu. Dům měl tolik možností. Když se do něj nastěhovali, trávila tolik času jeho předěláváním, že nemohla mít na milence čas. Tehdy bylo vzkazů pomálu a nebyly tak časté. Na podzim šla ale Elizabeth do školky a většina místností byla hotová, a tehdy začal vzkazy dostávat denně, někdy dokonce dvakrát. Hned od počátku je nepovažoval za vtip, a to možná byla chyba – kdyby se jim vysmál, možná by viděla, že jim skutečně nevěří. Když snídala, přinesla mu obálku, která mu byla adresovaná její rukou, a on se usmál, čekal nějaký vtip. Přišlo ale velké zklamání. Kdyby byl jen nepoznal to písmo.

Ted' jsou vzkazy jiné. Ty prvotní, podzimní, byly stručné, k věci, a často urážlivé. Zimní vzkazy byly delší, méně konkrétní, víc... snad mystické. Měla dojem, že se stává součástí něčeho velkého, většího a důležitějšího. Na jaře se objevovaly veršičky nebo kresbičky, někdy obojí: náčrtek zvířátka – sviště? - s popisem: „Viděli jsme sviště/u dětského hřiště/u dětského hřiště/a co tam bylo ještě/co tam bylo ještě?“ Ted' jsou vzkazy tázavé – žádné snadné nápovědy jako v těch jarních: „Je tu něco velkého a horkého jak léto, a i já jsem někdy horká jako léto, ale jindy je mi chladno a ve spánku se přikrývám dekou. Jak to mysl dělá, že nám dá najevo, že je nám zima? Jaký signál mě nutí k pohybu, když se hýbat nechci?“

Jedné noci vysloví nahlas její jméno, ve spánku zašeptá „Janet“. Ona, ať už spící či bdící, natáhne ruku a hladí ho po boku. Muž ví, proč se probudil – ne jejím dotykem, ale tím, nad čím přemýšlel. Co ho ponouklo? Co bude dál?

Když dorazí do práce, skoro jako vtip jí píše vzkaz a pošle ho po sekretářce. Celý den si říká: Potřebuji psychiatra? A odpovídá si: Komu kdy pomohli? Měl bych zas zkusit její matku? A odpovídá si: Neříkala ti už, abys ji nechal na pokoji? Přijde domů, navečeří se, pohraje si s Elizabeth, udělá nějakou práci a jde spát. Celé hodiny se převaluje v posteli a přemýšlí, co se stane. Víc ho ale trápí osamělost a přeje si, aby se Janet probudila. Zvažuje, že by předstíral spánek a převalil se na ni nebo by ji zavolal – ne šeptem, pěkně nahlas. Laciný

trik. Odkopne deku a zkoumá, které předměty v místnosti v temnotě ze svého místa rozezná. Náhle se zavrtí i žena – hledá deku? Ne – tiše vstává z postele.

„Vzkaz?“ zašeptá on.

„Ano.“

To je poprvé, co o vzkazech mluví, když se žena teprve chystá k jejich psaní.

„Kafe?“ optá se muž.

„Dám si.“

Sedí ospale naproti němu u kuchyňského stolu a usrkává kávu a on si na chvíli myslí, že na vzkaz zapomněla. Manželka téměř mechanicky píše několik slov do notesu, kus papíru pak vloží do obálky, kterou odloží na kuchyňskou linku, a pak se po jeho boku odebere chodbou do postele. Je dusno a povlečení jakoby lepilo. Nedaří se mu usnout. Nakonec se přestane snažit a sundá nohy z postele.

„Vstáváš?“ ptá se ona.

„Ano.“

„Je hrozné dusno, nedá se spát.“

Muž vstává a přechází pokoj.

„Pošli ten dopis, když už jsi na nohou.“

„Ne,“ ohradí se on, „v žádném případě.“

Rozhostí se ticho a žena se zasměje. Muž se vrací do postele. Manželka je částečně na jeho pŕlce a ani se nesnaží se posunout. I tak si muž lehá zpět. Žena začne šeptat – o čemsi velkém, co je obklopuje. Copak on necítí, že to tu je? Co mohou dělat? Pokládá jí paži na břicho. Nedokáže jí odpovědět o nic lépe, když se ho ptá šeptem, než když mu píše. Odtáhne ruku zpátky a buší do postele. „Ano,“ ozve se ona. „Tam.“

Je dusno a těžko se spí. Ráno jí přijde jeho vzkaz a ani ten nebude stačit, protože v něm nejsou žádné odpovědi.

Milenec má za to, že je porovnáván s dalšími milenci a nevychází z toho dobře. Ve skutečnosti už ani jejím milencem není, ale vzpomíná na to, kdy byl, a to ho deprimuje, protože se neplánoval jejím milencem stát ani jím už nebýt. Opustila ho, protože začal být zlý. Když se jednou hádali – tedy, hádali se mockrát – ale tehdy se hádali cestou k domu a on se sehnul, aby uplácal sněhovou kouli, pak další a další. Hodil je po ní a ona se místo do domu rozběhla kolem domu a nakonec samozřejmě upadla. Neuvědomil si, že se vážně bála, dokud k ní nenatáhl ruku, aby jí pomohl vstát, a ona se s podivným výrazem ve tváři snažila odsunout pryč. Pak samozřejmě přišlo mučednictví: mohl si ušetřit energii a místo zvedání ji zakopat sněhem. No tak, do toho.... Snad nemá něco proti kopání sněhu? Někdy se ho bála, ale stejně se s ním hádala.

Když teď přijíždí k domu, kde dívka bydlí, snaží se si vzpomenout na ty hezké věci. Jak ráno sledovali padající sníh. Byl to den, kdy po ní hodil ty koule. Ráno toho dne, kdy si zvrtila kotník. Nevypíná motor. Jedna z dívek, se kterou ona bydlí, se na něj dívá z trávníku před domem. Musela se podívat, když zase odjel. Nejspíš si ho chtěla dobře prohlédnout, protože o jejím milenci bezpochyby slýchala ledacos.

„Slyšelas o mně něco?“ ptá se děvčete mile, když se vrátí k domu.

Slyšela. Mlčky se na něj dívá. Musí se ho ale trochu bát, protože mírně přikývne. Má hnědé copy a na sobě letní šaty s otevřenými zády. On si pohrává s myšlenkou, zda se jí zeptat, jestli nechce milence.

„Tady tvůj milenec,“ zavolá přes síťové dveře.

Ona přichází otevřít a usmívá se. Jedna z věcí, které na něm má ráda, je jeho smysl pro humor. Co jí připadá směšného na tom, že byl jejím milencem?

Provází ho po domě. Říká, že je tam šťastná. Upozorňuje ho na stůl, který se jí líbí. Tenhle dům je vybavený. V tamtom domě skoro žádný nábytek neměli, přestože i ten byl „vybavený“. On se snaží si vybavit, jak to v něm vypadalo, a místo toho se oddá vzpomínkám na to, jak byl jejím milencem. O stolu, který mu ukázala, neřekne nic. Ona se přeptá, jestli večeřel. Chce se tedy jít někam najíst, nebo si jen pustit hudbu? Jít se najíst. Kam půjdou? Vždycky za to mohla ona – byla to vždy její chyba – byla vždycky tak cynická. Zvažuje, že by jí řekl, že mohou jít ven a koulovat se, aby viděl, jak se zatváří – aby v jejím obličejí zahlédl

něco povědomého. Takhle její obličej ani nepoznává. Vzpomene si, že tu bydlí se třemi dalšími dívkami. Jak asi vypadají? Možná, že jeho milenkou byla některá z nich.

Když tu byl poprvé a odjel, šel si do obchodu s lihovinami koupit bourbona a vypil ho. Nejspíš jí to bylo jasné. Jednou si myslela, že pil, když doma ucítla dezinfekci. Dezinfekci! Jestli je milence tak nepříjemně, jak mu připadá, možná si jí trochu dá. I ona pila, ale o jeho pití měla pořád co říct.

Dívka s hnědými copy za nimi volá: „Užijte si to.“

Neschvaluje jim to. Mladík jde přes zahradu tam, kde dívka kope v záhonku. Sebere hrst vlhké hlíny, udělá z ní kouli a hodí ji dívce na šaty.

„Čí jsem milenec?“ vykřikne.

Dívka zavravorá, ale udrží se na nohou a prchá se slovy: „Její milenec, sakra!“

Přesně tak. Tázavě nadzvedne obočí směrem ke své milence.

„Tentokrát mě nevyděsíš,“ odpovídá mu.

Otáčí se na podpatku a směřuje k autu, otevře si dveře a sedne si. Nechá dveře otevřené, aby je mohl zavřít. On to dělá: cvak. Jako správný gentleman.

„Chtěl jsi mě tím vyděsit?“ ptá se ho. „Už mě nevyděsíš.“

„Myslíš, že teď už mi rozumíš natolik, abys mohla být moje milenkou?“ opáčí on.

„Čemu mám rozumět?“

Milenka se úporně snaží se chovat sebejistě. Rychlá jízda a střídání pruhů ji ale vždycky dostane. Chce se poddat. Proč by jinak souhlasila, že se sejdou? Znovu se na ni tázavě dívá. To jí trochu rozhodí a opakuje otázku.

III

Podezřívá svého manžela, a tak místo aby něco dokázala, navzdory knihám a článkům, které jí tvrdí, že dokáže cokoli, jezdí autobusem do centra a vysedává v parku naproti jeho kanceláři. Jednou u něj v kanceláři byla na vánočním večírku.

Vyjeli do nejvyššího patra. Pracuje tam její muž, nebo tam jen mívají večírky? Dívat se právě tam vyjde nastejno, jako dívat se jinam, protože ho vevnitř stejně nevidí. Od skla se odráží slunce, takže se ne dívá příliš dlouho. Pohlédne vysoko, pak na dveře. Dělá to tak asi dvě hodiny. Manžela nezahlédne. Nic tak hloupého už dělat nechce, ale příštího dne si uvědomí, že už nemá co na práci, takže dojede autem k zastávce, zaparkuje a nastoupí do autobusu. Nemá ráda dopravu v centru. On tvrdí, že ji bydlení na předměstí rozmazlilo. Sám do centra jezdí denně v dopravní špičce. Dnes je park plný lidí, tak se žena vydává hledat jeho auto. Je to hloupost, protože je jistě v parkovacím domě. Přesto prochází několik bloků sem a tam, dokud se už už neztratí. Obchodní čtvrť příliš nezná. Když se vrátí do parku, je skoro poledne, a tak se usadí vedle muže, který pojídá oběd ze sáčku. Usměje se na ni. Ona úsměv oplácí. Přemýšlí, jestli nepracuje s jejím manželem. Byl na tom vánočním večírku? Nejspíš ne. Sleduje dveře a jednou má pocit, že ho vidí, jak jde vedle malého muže v bleděmodrém obleku, ale nakonec to není on, když už vstala z lavičky a má lepší výhled. Kdy asi chodí na oběd? Když pak spolu toho večera jedí, přeptá se ho, kdy chodí na oběd. On odpoví, že nikdy neobědvá stejně. Dnes jedl kolem druhého.

„Proč se ptáš?“ zajímá se.

„Tak proto nemáš moc hlad,“ odpovídá ona.

Snědl už téměř všechno, co měl na talíři.

Žena jeden den vynechá. Celý den se cítí skvěle a je přesvědčená, že znovu už to nikdy neudělá. Dalšího dne jí ale něco našeptává, že ho dnes uvidí, takže dojede do centra, než si uvědomí, co udělala. Je nervózní a dvakrát vjede do špatného pruhu a pak musí počkat, než všichni odbočí vlevo, ale nakonec se v pořádku dostane do parkovacího domu. Je jen nervózní, dojde si tedy pro kávu. Pak se jako obvykle vydá k lavičce. Říká si, že ho nakonec přece jen neuvidí, protože se tak zdržela po cestě a pak ještě s kávou. Čeká jen hodinu, než to vzdá, protože on už jistě na obědě byl. Z jeho pracoviště se noří tolik lidí, že by ho stejně nejspíš neviděla. Vrátí se do parkovacího domu a uvědomí si, že ztratila lístek. Obsluha volá manažera, který záhy přichází. Požádá ji o popis auta a ona je celá rozrušená a nedokáže myslet – málem popíše auto svého muže, než si uvědomí, že se spletla. „Tak se rozhodněte, paninko,“ směje se manažer. Případá

mu to vtipné. Ptá se jí, jak dlouho tu parkovala a ona řekne, že dvě hodiny. Manažer řekne obsluze, aby jí účtovala tři a vrací se do své prosklené kukaně. Ona zvažuje, že by ho uhodila, ale nechtěla by, aby jí to oplatil. Jestli má takový smysl pro humor, možná by ženu praštil. Nechce, aby se pak manželovi musela vymlouvat. Dokonce obsluze nechá spropitné.

Příštího dne sedí na lavičce asi od deseti hodin – sotva hodinu poté, co manžel odjel do práce – až do čtyř. Po cestě na zastávku se staví v obchodě a koupí si pěknou blůzku. Celou cestu k autu musí v autobuse stát. Když dorazí domů, je unavená. Manžel už je doma. Ptá se, kde byla.

„Nakupovat.“

„Tak proto vypadáš tak unaveně,“ řekne on.

Její manžel sám nebývá příliš čilý, ale ona na něj nemá čím udeřit. To přijde. Naplánuje si, že zítra bude stát před budovou, aby tam byla, až ho pustí z práce. Hned u budovy, aby ho neminula.

Příštího dne dorazí brzy – v půl čtvrté. On končí až v šest. Ona si prochází obchody a nevzrušeně se dívá po jeho autu, ač vlastně nedoufá, že ho najde. Zajde si znovu pro kávu a když ji chození unaví, posadí se s ní v parku. V pět hodin vstane, přejde ulici a opře se o budovu. Aby ukrátila čas, prohlíží si suchá místa na hřbetu svých rukou a otáčí snubním prstýnkem. Sahá do kabelky pro hřeben, aby si pročísala vlasy, a šátrá po parkovacím lístku. Není tam. Pečlivě ho hledá, dokonce vytahuje věci z kabelky. Nemůže ho najít. Napadá ji, že ho možná vytrousila, a tak se vrací, ale na zemi není. Spěchá k parkovacímu domu. Je u něj skupina mužů – převážně mužů – kteří čekají, až jim obsluha přiveze auta. Žena vysvětluje dívce za pokladnou, že ztratila lístek. Příliš zvýšila hlas – dívka se na židličce odtahuje, aby jejímu hlasu unikla, a několik mužů na ni zírá. Dívka zavolá manažera.

„Nestalo se vám to samé včera?“

„Moc se omlouvám, ale potřebuji své auto.“

„A jak dneska vypadá?“

Popisuje své auto. Je modré. Ano, má modrou i střechu. Čtyřdveřové modré auto a nemůže si vzpomenout na značku. Chevrolet. Modrý. Asi před třemi hodinami.

„Před čtyřmi,“ opáčí manažer.

Do očí jí vyhrknou slzy.

„Tři,“ ozve se.

On pokrčí rameny. Co by s ní dělal? Zavolá obsluhu a pověří ji, aby přivezla modrý Chevrolet. Žena stojí před muži a vzhlíží k nájezdu.

„Uhněte,“ zavolá na ni manažer.

Ona zacouvá do skupiny mužů, kteří se rychle rozptýlí, aby jí udělali místo. Čeká a dolů zatím sjede šest aut. Sedm. Osm. Pak to její. Nasedá aniž by obsluhu nechala spropitné a závratnou rychlostí jede domů. Je doma, než si uvědomí, že další den je pokažený a že bude muset zítra zpátky.

„Kdes byla?“ ptá se jí manžel.

Je uplakaná. Nakonec si vlasy ani nerozčesala. Přišla s prázdnou, takže na nákupech nebyla. Jaký to má vůbec smysl? Nikdy ho nepřistihne.

„Kdes byl ty?“ ptá se.

IV

Téhle ženě, která není jeho matkou, říká: „Matko“. Je to její matka. Přijela s nimi bydlet, ne snad proto, že by byla nemocná nebo na mizině, ale protože je osamělá. Není na obtíž, kromě toho jednoho otravného zlovyku, a do života jim nezasahuje, protože je neustále u sebe v pokoji. Jeho manželka má za to, že není normální, když se matka po snídani zavře a až do večere se neobjeví. Jejich syn babičku miluje a tráví v jejím pokoji spoustu času. Když přijde ze školy, až do večere si s ní povídá, maluje jí obrázky a pojídá její bonbony. Není žádný důvod, proč by ji muž neměl mít rád, ale on nevěří tomu, že se k nim nastěhovala, protože je osamělá. Kdyby tomu tak bylo, proč by zůstávala ve svém pokoji? Ženě o tom ale říct nemůže. Myslí si pak, že chce, aby šla matka z domu, a to ji rozrušuje. On ji podezřívá, že se jí ta představa nelíbí, protože matku potřebuje – stará se o syna, když přijde ze školy, takže ona pak nemusí být ve tři doma. Několikrát dokonce volal domů později a matka mu řekla, že žena tam není. Včera volal ve čtyři a nebyla tam, a to bylo tento týden už podruhé. Podezřívá ji, že zase chodí za

milencem. Ať tak či tak, on zase začal chodit za milenkou. Jedna z věcí, která ho užírá, je, že jeho žena jeho milenku viděla a ví, že je dost obyčejná a není nejmladší, ale on jejího milence neviděl. Možná, že za ní milenec chodíval domů, ale teď už nechodí, protože tam je její matka. Nakonec to jeho ženě přeci jen zas tolik nevychází.

Rozhodl se jít domů dřív, aby tam byl, až se žena vrátí, aby ji znejistěl. Bere si na odpoledne volno a v obchodě se sportovními potřebami si nakupuje vše potřebné na dovolenou. Pak se staví v obchodě s dárkovými předměty a kupuje ženě hezkou smaltovanou krabičku – dárek, který ji znejistí, pokud se dnes viděla s milencem. Prodavačka se usmívá od ucha k uchu a ptá se, jestli má krabičku zabalit. On opáčí, že výsledek bude stejný i s igelitovou taškou. Prodavačka se nepatrně zamračí, soucítí s ženou, která dostane dárek v obyčejné tašce. Opatrně krabičku balí do růžového ubrouskového papíru. Muže dodatečně něco napadá a zastaví se ještě v květinářství, kde kupuje kytici různých květin pro manželčinu matku. To kdyby se jednalo o spiknutí. Dojde do telefonní budky na rohu a zavolá milence, že ji v pátek vezme na večeři. Do té doby nic? Nemožné. Je trochu nazlobená, ale neopustí ho. Je jeho milenkou už dlouhá léta. Muž se vrací do květinářství a nechá milence poslat kytici různých květin. Květinář se na něj podivně dívá. Mohl by si z toho aspoň udělat legraci – místo toho si vzal osobně, že se muž vrátil, že si všechno neodbyl najednou. Rozhodne se, že si najde jiné květinářství.

Přesně, jak si myslel, žena není doma. Zaklepe na dveře její matky. Matka se diví a ptá se, jestli je nemocný. Ne – jen přijel dřív domů. Dává jí květiny do vázy a ona se tváří potěšeně. Řekne mu, kam je má položit. Neví, kde je jeho žena, a dělá překvapenou, že není doma. A syn? Ten musí být s ní. Muž sejde do přízemí a čeká. Projde si poštu a přečte noviny. Dům je tichý a prázdný, kolemjedoucí auta zní všechna stejně. Dokáže pochopit, proč by tu jeho žena nechtěla trávit moc času. Při pozdním odpoledni je to tu depresivní. Neviní ji, že tu není, ale viní ji za milence. Smaltovanou krabičku má položenou vedle sebe.

Žena se vrací v pět hodin. Má s sebou syna. Diví se, že manžela vidí. Syn má radost. Drží balonek.

„Odkud ho máš?“ ptá se syna.

„Dal mi ho pán v parku.“

„Nejsi nemocný?“ ptá se žena.

„Jen jsem přijel dřív,“ odpovídá. Předává jí tašku. „To je pro tebe.“

Krabička se jí moc líbí. On nedokáže určit, jestli je nadšená, protože on o tom možná ví, nebo je prostě překvapená, že ho vidí a potěšená dárkem. Ona odchází do kuchyně.

„Viděl jsi už někdy toho pána v parku?“ ptá se on syna.

„Ne.“

„Jak to, že ti dal jen tak balonek?“

„Měl ho,“ pokrčí syn rameny.

Pozdě v noci zazvoní telefon. Její matka ho jako obvykle zvedne po prvním zazvonění. Skočí po něm – nikdo jiný nemá šanci se k němu dostat. A jako obvykle, ať už volá kdokoliv, zavěsí. To její matku znervózňuje. Vždycky otevře dveře a volá ze schodů, že někdo volal a zavěsil. Chce se mu jí říct, že to byl buď milenec její dcery nebo jeho milenka. Nikdo nic neřekne a dveře se zavřou. Už se milenky ptal, jestli mu volá a pokládá sluchátko, a ona to zapřela. Přesto ji podezírá – všichni mu lžou. Manželce řekne, že mu došly cigarety. Chce donést něco z trafiky? Znovu se oblékne a dojede k trafice, kde je telefonní budka. Jeho milenka je rozzlobená: říká mu, že si o ní myslí, že je hloupá. Má lepší věci na práci, než mu volat domů. Řekne mu, že to on otravuje ji. Tak to tedy byl manželčin milenec. Muž si kupuje karton cigaret a jede domů. Jeho žena je v matčině pokoji. Dveře jsou otevřené, ale vevnitř je ticho. Nebo jen přestaly mluvit, když slyšely, že jde nahoru po schodech. Je unavený. Jeho tchyně musí být unavená z těch telefonátů. Jeho žena musí být unavená z toho depresivního domu.

„Zrovna jsem jí říkala, jaké jsi mi přinesl krásné květiny,“ říká tchyně.

„Kdo to podle tebe volal?“ ptá se on.

„Kdo?“ ptá se žena.

„Přesně tak,“ opáčí on. „Kdo?“

„Nevím,“ říká tchyně.

„Ale ano, víš,“ řekne on.

Tchyně vypadá polekaně. Jeho žena na něj upře prázdný pohled.

„Ty to víš,“ řekne on.

„Mlč,“ řekne jeho žena. „Vzbudíš Stevieho.“

„On už to taky ví.“

Ať už to jeho tchyně skutečně ví nebo ne, to, jak se tváří, když se dívá z jednoho na druhého, mu napoví, že u nich už moc dlouho nezůstane. Je tu tedy také nepravděpodobná možnost, že mu milenka lhala.

Where You'll Find Me and Other Stories (1986)

Ann Beattie

„Sníh“

Vzpomínám si na tu chladnou noc, kdys přinesl náruč špalků, a když jsi je pokládal, seskočila z nich veverka. „Co ty tady děláš?“ zeptal ses jí, když vystřelila přes obývací. Proběhla knihovnou a zastavila se u vstupních dveří, jako by dům znala. Zní to jako něco, co se děje jen v básních. První týden v domě jsme seškrabovali, nacházeli různá tajemství, jako třeba tapety pod tapetami. V kuchyni jsme našli vzor bílo-zlatých mříží, na kterých visely fialové hrozny velikosti a tvaru pingpongových míčků. Když jsme pak zdi přebarvili nažluto, představovala jsem si, jak zbytky hroznů, které jsme pod barvou nechali, klíčí a provrtají se ven, jak už to rostliny umějí. Vzpomínám na tu velkou vánici, kdys musel prohrabat cestičku a nenašel jsi čepici, tak ses mě zeptal, jak se motá ručník, aby ti zůstal na hlavě – v bílém ručníkovém turbanu jsi vypadal jako nějaký bláznivý sněžný král. Lidem se líbilo, že jsme spolu, že jsme z města odjeli na venkov. Bylo u nás tolik návštěv. Sedávaly u krbu a vyprávěly neuvěřitelné příběhy: o dítěti, které stálo na správném místě, když se otevřely dveře zmrzlinářského vozu a ven se vysypaly stovky nanuků. O muži, který si na pláži prohlížel třpytivý písek, až si všiml, že jedno zrníčko se třpytí víc než ostatní. Sehnul se pro ně a našel diamantový prsten. Vyprávěly ty báječné historky, protože čekaly, že náš příběh bude taky báječný? Teď si říkám, že asi uhodly, že to nevyjde. Bylo to stejně nesmyslné jako dát dítěti sladěný šálek s podšálkem. Vzpomínáš na tu noc, když jsme stáli na zahradě po kolena ve sněhu, vzhlíželi k obloze a sledovali vířící bílou? Zdálo se, že je svět

vzhůru nohama a my se díváme na louku plnou drobných bílých kvítků. Čerstvým sněhem jsme pak v autě s vypnutými světly projeli jako první. Krajina úplně zářila.

Ty si to pamatuješ jinak. Vzpomínáš si, že zima se vkrádala postupně, že z měsíce se noc co noc odkrajovaly srpečky světla, až nebylo divu, že je obloha celá černá. Pamatuješ si, že veverka se běžela schovat do tmy, ne nutně ke dveřím, kterými mohla utéci. Návštěvy vyprávěly to, co ostatní. Jednou jsi mi o vypravování řekl: „Každý život ti bude připadat dramatický, pokud z něj většinu nezmíníš.“

Dobrá, tady máš tedy drama: před nedávnem jsem se do toho domu vrátila. Byl duben a Allen byl už po smrti. Ačkoli nás navštěvovalo tolik lidí, pravým přítelem v těžkostech byl právě Allen odvedle. Seděla jsem s jeho ženou v jejich obývacím pokoji a vyhlížela prosklenými dveřmi na zahradu. Viděla jsem Allenův bazén, který byl pořád ještě zakrytý černým plastem jako v zimě. Napršelo a kryt postupně nabíral víc a víc vody. Ta nakonec přetekla na okolní beton. Cestou pryč jsem projížděla kolem našeho starého domu. Na předzahrádce rozkvétaly tři nebo čtyři krokusy – několik bílých teček, žádná sněhová přikrývka. Styděla jsem se za ně. Nemohly se s ní měřit.

Tohle je příběh, vyprávěný tak, jak by se podle tebe mělo: Dívka vyrostla, zamilovala se a strávila se svým milým zimu na venkově. To je samozřejmě pouhá kostra a není třeba ji rozebírat. Bylo by to stejně marné jako sypat ve vánici ptákům. Kdo čeká, že drobnosti přežijí, když i velké věci se ztratí? Lidé zapomínají roky a pamatují si chvíle. Na popis událostí nám zbývají vteřiny a symboly: černý závoj přes bazén. Láska se, ve své nejkratší formě, stává slovem. Z těch všech zážitků si pamatuji jednu zimu. Sníh. Vločky. I teď, když řeknu „vločka“, jako bych rty líbala vzduch.

Nikdo nezmínil sněhový pluh, který jakoby tu vždycky byl, seškraboval sníh v naší úzké ulici – jakoby pročišťoval tepnu, ač ani jeden z nás nevěděl, kde je srdce.

6 Překladatelský komentář

Tento komentář poskytuje překladatelská řešení a kontext ke zvolených rysům výchozího textu. Zaměřuje se zvláště na ty aspekty textu, které odpovídají rysům minimalismu, okrajově pak na další specifika, jakými jsou například aspekty autorčina stylu a kulturně-specifické prvky, ke kterým bude přihlédnuto s ohledem na kategorie stanovené P. Newmarkem (1988, 95), a které lze vnímat jako rys minimalismu. Minimalističtí autoři často přesně popisují své okolí a kulturně-specifické prvky lze chápat jako způsob, kterým dosáhnout realismu a konkrétnosti. Tyto rysy jsou popsány v každé ze zvolených povídek zvlášť, protože každá z nich, např. co se týče minimalistických rysů, vykazuje jiné.

K minimalistickým rysům, k nimž bylo převážně přihlíženo, patří například jednoduché vyjadřovací prostředky – krátká slova, prosté věty, jednoduchý lexikon, málo citové zabarvenosti (Barth 1986), vynechávání, které vede k implikacím, nedokreslené postavy, přímá, prostá tvorba, zaměření na smysly (Clark 2012). Dále třeba určitý druh dialogů – konkrétně non-sequiturs, kdy na sebe výroky zdánlivě nenaazují, (Gordíćová b.r., Wilson 1985) a popis „toho, co je zjevné“ (Saltzman 1990). Přihlédnout lze také k tématice a posoudit, zda text zapadá do minimalistické tradice.

Minimalismus značně spoléhá na čtenáře, na jeho intuici a schopnost vidět za text i na to, co není explicitně sděleno. Nordová (2005, 14) uvádí, že to, jak bude text přijat čtenáři, závisí na jejich „jednotlivých očekáváních⁸¹“. Ta jsou podle ní ovlivněna jak okolnostmi ve chvíli, kdy jedinec text čte, tak „sociálním prostředím, vnímáním světa a komunikačními potřebami⁸²“. Může se tedy stát, že čtenář minimalismus vůbec neocení, nebo nepronikne ke skrytým náznakům, protože má od textu jistá očekávání.

Co se týče kulturně-specifických prvků, bylo přihlédnuto ke kategoriím P. Newmarka (1988, 95), jimiž jsou „prvky materiální kultury“, kam spadá jídlo, oblečení, obydlí či dopravní prostředky, dále „prvky sociální kultury“, kam lze zařadit prvky spojené se zaměstnáním a volným časem, „ekologické prvky“, pod něž spadají názvy květin, živočichů, geografická místa apod. Posledními dvěma

81 „individual expectations“ (Nordová 2005, 14)

82 „social background, their world knowledge, and/or their communicative needs“ (Nordová 2005, 14)

kategoriemi jsou „organizace, zvyky, postupy,...“, kam lze zařadit například náboženské zvyklosti, politická uspořádání a jiné, a „gesta a zvyky“, které popisují konkrétní lidské zvyklosti a činnosti.

K překladu byly mimo jiné využity překladatelské postupy J. P. Vinaye a J. Darbelneta (1995), které uvádí ve svém spisu o kontrastní stylistice francouzštiny a angličtiny, a postupy Josepha L. Malonea z jeho *The Science of Linguistics in the Art of Translation* (1988). Mezi postupy Vinaye a Darbelneta patří například substituce, kdy jazykový prostředek nahradíme jiným, který je ekvivalentní – tedy např. podstatné jméno zájmenem, dále transpozice, která souvisí s odlišností jazykových systémů, či adaptaci, kdy skutečnost ve VT substituujeme jinou skutečností v CT, která odpovídá domácímu prostředí. Malone využívá podobné postupy pod jinými jmény, ale přidává například difúzi, kdy dochází k rozšíření původního výrazu, kondenzaci, kde dochází k opaku, tedy původní výraz je vyjádřen kompaktněji. Podobná difúzi je také amplifikace, při které překladatel do textu musí něco dodat. Jedná se tedy o druh explicitace či adice. V neposlední řadě uvádí také rovnost, kdy v cílovém jazyce existuje pro původní výraz přímý protějšek.

6.1 Four Stories About Lovers

Povídka je specifická tím, že se dělí na čtyři části. Společným jmenovatelem všech čtyř příběhů jsou, jak název napovídá, milenci či milenky, ať už ve významu člověka, který je zamilován a s druhým tvoří pár, nebo osoby, která má poměr s ženatým mužem či vdanou ženou.

Každá z částí odpovídá minimalistické tendenci začínat uprostřed děje a neobtěžuje se přílišným dokreslováním postav ani jejich situace. Tato skutečnost o to více přispívá k náznakům a domýšlení, které čtení minimalistických děl často provází. Čtenář si prakticky nemůže být jist téměř ničím. Má omezený vhled do příběhu, je závislý na hlavní postavě, přestože děj není popisován v ich-formě, a většina z hlavních postav se zdá až nespolehlivá. O to zásadnější bylo v překladu postihnout nejistotu toho, co se přesně děje, navzdory detailnímu popisu událostí, ponechání náznaků tam, kde si domýšlí i původní čtenář, apod.

6.1.1 Minimalistické rysy

Jak bylo zmíněno v analýze, povídka odpovídá rysu autorčina stylu, který zmiňuje Gordíková (b.r.), tedy, že problémy jsou skryté kdesi v pozadí a do popředí pronikají konkrétní, někdy až nezajímavé detaily. Tento rys můžeme spojit s již zmíněným Wilsonovým (1985, 90) názorem, že Beattieová často využívá aluzí a náznaků, ale někdy jde vlastně o slepou uličku. Čtenář se domnívá, že si má něco domyslet, hledá skrytý význam, který ale autorka nezamýšlela.

Protože při překladu, jak udává Levý (1998, 121) jde o zachování „významové a estetické hodnoty [formy]“, je podstatné, aby překlad na cílového čtenáře působil, pokud možno, stejným dojmem jako na čtenáře výchozího.

Podstatné tedy při překladu bylo zachovat celkový tón povídky, pocit, že v povídce je něco nevyřčeného. Tento rys jak minimalismu, tak autorčina vlastního stylu, lze přirovnat k Hemingwayově metodě ledovce nebo také „art of omission“, kdy z celku vidíme jen malou část, jako je tomu u skutečného ledovce.

Hemingway (1932, 192) tuto metodu sám popisuje ve své knize *Death in the Afternoon*: „Pokud autor prózy zná dostatečně to, o čem píše, může si dovolit některé věci vynechat, a pokud píše opravdově, čtenář tyto věci vycítí stejně silně, jako by je byl autor napsal.“⁸³

Převládající strategie byla tedy založena převážně na tom, že dílo musí na čtenáře působit obdobným, ne-li stejným, dojmem, a je tedy třeba zachovat jednoduchost vyjadřování, náznaky a další rysy. Jak píše Levý (1998, 125), není na místě „vysvětlovat náznak, doříkat zámlku, dokreslovat dílo“ právě v případech, kde něco uniká i původnímu čtenáři.

Stejně tak platí, že „zdrženlivé, oslabené výrazy (understatement)“ (Levý 1998, 120) by měly takovými v co největší míře zůstat, ačkoliv, jak dále poznamenává Levý se tyto výrazy v českém prostředí často nahrazují silnějšími protějšky. Protože si tato práce klade za cíl představit Ann Beattieovou a její tvorbu českým čtenářům a protože se dá předpokládat, že vzhledem k omezeným počtům překladů v českém prostředí čtenáři s jejím specifickým stylem nejsou

83 „If a writer of prose knows enough about what he is writing about he may omit things that he knows and the reader, if the writer is writing truly enough, will have a feeling of those things as strongly as though the writer had stated them.“ (Hemingway 1932, 192)

obeznámeni, byla zvolena strategie, která spíše přibližuje čtenáře originálu, tedy strategie zcizovací. Platí o právě zmíněné tendenci oslabenější výrazy překládat silnějšími, aby odpovídaly českému prostředí. Autorka této práce je toho názoru, že chceme-li se skutečně seznámit s autorčíným stylem, je třeba některé rysy ponechat i za cenu vychýlení se z českého úzu.

Popovič (1975, 63) ostatně poznamenává, že čte-li si čtenář cizí dílo, nejen, že si je vědom, že se o cizí dílo jedná, ale chce ho tak i vnímat a „preto očekáva i vyhledáva prvky reprezentující „cudzokrajnosť“ v texte prekladu“. Lze tedy říci, že čtenář, který sáhne po díle autorky amerického minimalismu předpokládá jistou „cizokrajnosť“ a chce se setkat s jiným, nezvyklým stylem.

6.1.1.1 Využití pronomín a substantiv

Co se týče minimalistického rysu jednoduchosti vyjadřování, jak bylo uvedeno v analýze povídky, postavy jsou, až na tři výjimky, označeny osobními zájmeny, popřípadě bezpříznakovými substantivy neutrální slovní zásoby.

Hlavní postavy jsou tedy, jak bylo zmíněno, buď označovány jako *he* a *she*, od čehož se dále odvíjejí i přivlastňovací pronomína, tedy *his* a *her*, a to i ve zmíněných výjimkách, kdy známe jméno manželky. Věci s ní se pojící nejsou označeny jako *Janetiny*, ale jako *její*.

S ohledem na předem stanovenou strategii, by byla nasnadě přímá ekvivalence, tedy každý výskyt osobních zájmen nahradit osobními zájmeny v češtině. Zároveň ale narážíme na syntaktické rozdíly mezi jazyky, angličtina musí ve větě uvést podmět, aby bylo jasné, o kom se mluví. Čeština, která je slovesnější, a tvary sloves vyjadřuje, o koho se jedná, má tendenci využívat podmět nevyjádřený tam, kde byl podmět už předtím zmíněn. Kdybychom ale postupovali tímto uzuálním způsobem, vlivem nedostatku vlastních jmen i synonym pro hlavní postavy bychom mohli čtenáře zmást, viz *Příklad 1*:

VT: Sometimes when **he** looks out the window to see **her** crossing the road at night a thought goes through **his** head: it's not for you. (118)

CT: Když někdy vyhlíží z okna, jak v noci přechází ulici, napadne **ho**: není to pro tebe.

Příklad 1

Z příkladu vidíme, že když všechna osobní zájmena vypustíme a spolehneme se na slovesné tvary, může to vypadat, že se muž dívá sám na sebe, jak přechází ulici. To je samozřejmě nemožné, a je tedy potřeba vyjádřit, že muž sleduje ženu, jak přechází ulici.

V *Příkladu 2* vidíme další možnost řešení, která ale neodpovídá českému úzu:

VT: Sometimes when **he** looks out the window to see **her** crossing the road at night a thought goes through **his** head: it's not for you. (118)

CT: Když někdy vyhlíží z okna, jak **ona** v noci přechází ulici, napadne **ho**: není to pro tebe.

Příklad 2

Doplnění osobního zájmena *ona* sice napraví nejasnosti prvního možného překladu, ale dochází k příznakovému použití. Čtenář může mít pocit, že se jde o důraz. Není proto ani přímý překlad vhodný.

V *příkladu 3* vidíme překlad, který byl nakonec použit, s přihlédnutím k českému úzu a zároveň požadavkům originálu:

VT: Sometimes when **he** looks out the window to see **her** crossing the road at night a thought goes through **his** head: it's not for you. (118)

CT: Když někdy vyhlíží z okna, jak **žena** v noci přechází ulici, napadne **ho**: není to pro tebe.

Příklad 3

Místo příznakového použití osobního zájmena bylo použité neutrální *žena*. Přestože později v povídce se čtenář dozví, že manželka se jmenuje Janet, nebylo na tomto místě v povídce vhodné jméno použít. Autorčin záměr zjevně byl, aby se jméno objevilo až později, musíme tedy skutečnost respektovat a zároveň vybrat takové slovo, aby bylo dostatečně neutrální.

Podobný postup byl zvolen i na dalších místech povídky. Lze tvrdit, že co se týče postav, o nichž přemýšlí „vypravěč“ (v žádném z příběhů v povídce nejde přímo o vypravěče, ale vyprávění se na ně zaměřuje a jsme obeznámeni i s vnitřními monology), zvolený postup je v pořádku, protože i daná postava druhou osobu místy popisuje jako *wife*, *husband* či *lover*. Postava, na niž se příběh zaměřuje, je ale s jedinou výjimkou, *the lover*, vždy označena jen jako *he* nebo *she*. Přidáním synonym se tedy už může do určité míry jednat o explicitaci textu, obzvláště s přihlédnutím k autorskému záměru a strohému vyjadřování. V těchto případech byla zvolena slova bezpříznaková a neutrální, aby aspoň částečně odpovídala celkovému tónu:

VT: Sometimes **he** dreams that the messages will stop coming, that the mail will bring only blessed bills. (118)

CT: **Muž** někdy sní, že vzkazy přestanou chodit, že pošta přinese jen milosrdné úcty.

Příklad 4

V *příkladu 4* bylo osobní zájmeno nahrazeno substantivem vzhledem k předchozí větě, kvůli níž by čtenář opět mohl pochybovat o tom, o koho se jedná.

U druhého příběhu ale i pro synonyma vzniklo jisté omezení. Vypravěč rozlišuje mezi postavami tak, že dívka s níž měl mladík vztah, je označována jen jako *she* a *his lover*, a dívka, která je její spolubydlící je *girl*. Protože se s největší pravděpodobností opět jedná o autorský záměr, nebylo by na místě použít slovo *dívka* pro hlavní postavu. V *příkladu 5* vidíme nejdřív řešení jedné ze situací, kde se hovoří o hlavní postavě, tedy bývalé milence, a v *příkladu 6* interakci s „dívkou“.

VT: **She's** trying very hard to act self-assured. The speeding and changing-lanes trick always gets her. (122)

CT: **Milenka** se úporně snaží se chovat sebejistě. Rychlá jízda a střídání pruhů ji ale vždycky dostane.

Příklad 5

VT: **He** goes across the lawn to where the **girl** is digging in the garden. **He** picks up a handful of moist dirt, shapes it into a ball and throws it at the front of **her** dress. (122)

CT: **Mladík** jde přes zahradu tam, kde **dívka** kope v záhonku. Sebere hrst vlhké hlíny, udělá z ní kouli a hodí ji **dívce** na šaty.

Příklad 6

Obecně tedy můžeme říci, že k řešení překladu zájmen byla využita substituce, popřípadě transpozice nebo vynechání, ale jen na základě odlišnosti jazykových systémů.

Překlad substantiv podléhal stejné strategii jako překlad pronomín. Jak je zmiňováno v analýze, většina slovní zásoby v povídce pochází z jádra slovní zásoby, je neutrální a bezpříznaková. V takových případech byly zvoleny přímé ekvivalenty, viz *příklady 7 a 8*:

VT: ... she likes the big white **house** so much not because it's big or white, but because the **post office** is across the **street**. (117)

CT: ... se jí jejich velký bílý **dům** nelíbil proto, že je velký a bílý, ale proto, že přes **ulici** od něj je **pošta**.

Příklad 7

VT: His **mother-in-law** must be tired of the calls. (128)

CT: Jeho **tchyně** musí být unavená z těch telefonátů.

Příklad 8

Specifickým substantivem, které lze v povídce považovat za pomůcku minimalistického vyjadřování, je v analýze zmíněné *lover*. Objevuje se v názvu povídky, „Four Stories About Lovers“, a specifické je tím, že název obsahuje dva významy slova i obě pohlaví.

Oxford English Dictionary uvádí více významů tohoto substantiva, ale v povídce se slovo objevuje ve významu někoho, kdo je zamilovaný nebo navázal vztah, konkrétně ve druhém z příběhů, viz *Příklad 9*:

VT: He tries to remember the inside of the other house and ends up reminiscing of being her **lover**. (121)

CT: On se snaží si vybavit, jak to v něm vypadalo, a místo toho se oddá vzpomínkám na to, jak byl jejím **milencem**.

Příklad 9

Druhým významem slova je osoba, která navázala mimomanželský vztah se ženatým mužem či vdanou ženou, viz *Příklad 10*:

VT: ...a note detailing what hotel she went to at what hour with her **lover**... (118)

CT: ...detailně popisoval konkrétní hotel, do něhož šla v tu kterou hodinu s **milencem**

Příklad 10

Oba významy jsou v češtině, stejně jako v angličtině, vyjádřeny jedním slovem, jedná se tedy o homonyma. V těchto případech byl tedy zvolen přímý ekvivalent a úspornost autorčina jazyka byla zachována.

Kde ovšem u téhož slova angličtina skýtá možnost postihnout jedním výrazem jak muže, tak ženu, protože anglická substantiva v sobě neobsahují gramatický rod (*Cambridge Dictionary*). V češtině ale není možné využít jednoho slova pro obě pohlaví, pokud se jedná o jednotné číslo. V případech, kde autorka tedy využívá jedno slovo, musíme v češtině přistoupit k difúzi či explicitaci, viz *Příklad 11*:

VT: He feels like telling her that it was either her daughter's **lover** or his **own**. (128)

CT: Chce se mu jí říct, že to byl buď **mileneček** její dcery nebo jeho **mileneček**.

Příklad 11

Stejný postup byl zaujat i u názvu povídky, která v angličtině postihuje oba významy slova i obě pohlaví, v češtině bylo potřeba název rozšířit tak, aby tomuto odpovídal. Pro zamilovaný pár sice v češtině existuje možnost *milenci*, to ale nepostihuje druhý, již zmíněný význam slova, který navíc odpovídá třem ze čtyřech příběhů v povídce. Název byl tedy přeložen následovně:

VT: Four Stories About Lovers

CT: Čtyři příběhy o milencích a milenkách

Příklad 12

Co se týče jazykové ekonomičnosti, respektive snaze o její zachování v cílovém textu, za zmínku stojí také pasáž z úvodu druhého příběhu povídky, kde milenec vzpomíná na ukončený vztah a působí téměř zahořkle, že vztah vůbec začal, ale na druhou stranu, že i skončil:

VT: The lover thinks that he is **compared unfavorably to other lovers**. In fact, he is no longer her lover, but he remembers when he was, and that depresses him because he **never intended to become her lover and he never intended to stop being her lover**. (120)

CT: Milenec má za to, že je **porovnáván s dalšími milenci a nevychází z toho dobře**. Ve skutečnosti už ani jejím milencem není, ale vzpomíná na to, kdy byl, a to ho deprimuje, protože se **neplánoval jejím milencem stát ani jím už nebýt**.

Příklad 13

Vidíme, že první část CT je oproti VT rozšířena, na druhou stranu druhá vyznačená část je v češtině kompaktnější.

Ke kondenzaci došlo, abychom se vyhnuli češtině nepřirozeným tvarům typu *neměl v plánu jím přestat být* a zároveň, protože jak je uvedeno výše, čeština nepotřebuje v každé větě vyjadřovat podmět. K difúzi naproti tomu došlo, aby byl výraz jasnější. Český obrat *nepříznivě porovnáván* je sice srozumitelný, ale aby

nebylo pochyb, byla fráze trochu rozšířena. Nejedná se ale o zbytečné vysvětlení například náznaku nebo pasáže, která zůstává skryta i původním čtenářům.

6.1.1.2 Závislost na vypravěči a polopřímá řeč

Jak bylo již uvedeno v teoretické části a v analýze, dalším rysem minimalismu je omezený vhled do příběhu, skrze závislost na vypravěči (Filip 2004, Gordíková b.r.).

V případě této povídky se jedná o vypravování v er-formě, tedy ve třetí osobě. Jak již bylo zmíněno v analýze, vypravěč má podle Doležela (1993, 14) „konstrukční“ a „kontrolní“ funkci, kterými vytváří a ovládá „fikční svět“. Pásmo nebo promluva vypravěče tedy zpravidla postihuje děj příběhu, promluva postav řeč postav, co dělají.

Klasický narativní text se podle Doležela (1993, 17) skládá z objektivní er-formy a přímé řeči. Objektivní er-forma podle Doležela (1993, 16) znamená, že se v ní neprojevuje sémantická subjektivita a není v ní vztah k posluchači a mluvčímu.

Subjektivní text je určen mluvčím. Ten podle Doležela (1993, 16): „kontroluje výstavbu své výpovědi v mnoha ohledech: text je orientován k jeho časové a prostorové pozici, vyjadřuje osobní vidění a interpretaci světa a je, aspoň potenciálně, dialogický (je apelem k jinému subjektu)“.

S ohledem na tyto typy er-formy můžeme „Four Stories About Lovers“ označit spíše za subjektivní er-formu. Ač se totiž nejedná o ich-formu, máme vhled do příběhu omezený konkrétní jednou postavou a musíme si tedy domýšlet, jak některé ze situací skutečně proběhly.

Protože v povídce není objektivní er-forma a ač se v ní setkáváme s přímou řečí, nelze ji proto považovat za klasický narativní text. V textu převládá řeč polopřímá, která stírá rozdíly mezi zmiňovanou promluvou vypravěče a postav a poskytuje nám zmíněné „osobní vidění a interpretaci světa“ (Doležel 1993, 16).

Místy promluvy můžeme považovat až za apel na čtenáře, ačkoliv se převážně jedná o vnitřní monolog postav.

Text povídky tedy lze považovat za moderní narativní text (Doležel 1993, 23). Pro takový je podle Doležela typická neznačená přímá řeč, nepřímá řeč, či zmíněná řeč polopřímá.

Ta se vyznačuje třetí osobou, někdy časovým posunem – Doležel (1993, 31. Zároveň „se svou monotónní gramatikou osoby vytváří dialog ztlumený, ale zároveň ve slohovém účinu odlišný od řeči tlumočené ve vyprávění“ (Doležel 1993, 28). Tuto monotónní gramatiku lze považovat za rys jazykové úspornosti. Polopřímou řeč lze tedy i označit za způsob navození náznaků.

Při překladu polopřímé řeči je tedy důležité, aby v textu úplně nezanikla, pokud bychom využili neutrální, bezpříznaková slova.

Pro promluvy postav ve fikci obecně platí, že nemá jít o „naprosto realistické zobrazení rysů běžné konverzace⁸⁴“ (Leech a Short 2007, 131). Psaná řeč je vždy určitým způsobem stylizovaná. Autoři (Leech a Short 2007, 132) zároveň zdůrazňují důležitost promluv postav a tvrdí, že skrze ně máme možnost si domýšlet, jaké postavy jsou, jak vycházejí spolu navzájem apod.

Leech a Short (2007, 129) poznamenávají, že skutečná řeč je často příliš nekoherentní na to, aby v textu plnila správnou roli. Je-li tedy reprodukována v povídce nebo románu, vždy bude oproti skutečné řeči stylisticky uhlazenější. Volba jazykových prostředků pro překlad přímé či polopřímé řeči musí tedy tomuto principu také odpovídat.

Zaměříme-li se nejprve na řešení přímé řeči v povídce, můžeme se podívat na *Příklad 14*. V něm vidíme rozhovor mezi manželou a tchyní. Při překladu mluvené řeči z angličtiny do češtiny je také třeba zvážit vykání a tykání. Z povahy rodinných vztahů můžeme usoudit, že všechny osoby si navzájem budou tykat a že jejich řeč bude odpovídat právě tomu, že se jedná o lidi, kteří se důvěrně znají.

VT: “Who do you think was on the phone?” he asks.

“Who?” his wife says.

“That’s right,” he says. “Who?”

“I don’t know,” his mother-in-law says.

“Yes, you do,” he says.

84 „completely realistic representation of the features of ordinary conversation“ (Leech a Short 2007, 131)

She looks startled. His wife looks at him blankly.

“You know,” he says.

“Be quiet,” his wife says. “You’ll awaken Stevie.”

“He already knows, too.” (128-129)

CT: „Kdo to podle tebe volal?“ ptá se on.

„Kdo?“ ptá se žena.

„Přesně tak,“ opáčí on. „Kdo?“

„Nevím,“ říká tchyně.

„Ale ano, víš,“ řekne on.

Tchyně vypadá polekaně. Jeho žena na něj upře prázdný pohled.

„Ty to víš,“ řekne on.

„Mlč,“ řekne jeho žena. „Vzbudíš Stevieho.“

„On už to taky ví.“

Příklad 14

Jak bylo zmíněno výše, není žádoucí, aby přímá řeč přesně reprodukovala řeč mluvenou. Zároveň je ale potřeba taková stylizace, abychom si mohli představit, že postavy promluvy skutečně říkají. V tomto ohledu by už první otázka *Who do you think was on the phone?* mohla být přeložena jako *Kdo si myslíš, že volal?* Chceme-li se ale přiblížit řeči současné a přirozené, řečník by se spíš zeptal *Kdo to podle tebe volal?*

Vidíme tu také zmíněné tykání. Zvážit by bylo možné i možnost, že muž své tchyni vyká, ale v kontextu příběhu, který začíná mužovým prohlášením, že tchyni říká matko, lze předpokládat, že jí i tyká.

Začátek uvedeného rozhovoru navíc můžeme chápat jako již zmíněné non-sequitur, které sama Beattieová vztahuje na dialogy (Wilson 1985). Manžel se na něco ptá a manželka místo odpovědi pokládá vlastní otázku, jakoby mu nerozuměla.

Za určité non-sequiturs lze považovat i takové dialogy, kterým chybí uvozovací věty. Čtenář je pak nucen se více soustředit a někdy si musí domýšlet, kdo vlastně mluví, viz *Příklad 15*:

VT: “Getting up?” she says.

“Yes.”

“It’s so humid it’s hard to fall asleep.”

He gets up and walks across the floor.

“Mail the letter while you’re up,” she says.

“No,” he says. “I refuse.” (120)

CT: „Vstáváš?“ ptá se ona.

„Ano.“

„Je hrozné dusno, nedá se spát.“

Muž vstává a přechází pokoj.

„Pošli ten dopis, když už jsi na nohou.“

„Ne,“ ohradí se on, „v žádném případě.“

Příklad 15

V těchto případech se obvykle spoléháme na to, že mluvčí se střídají, zmást by nás ale mohlo například to, že muž vstává, mohli bychom předpokládat, že to, co bylo řečeno před touto informací řekl on.

Vrátíme-li se k problematice polopřímé řeči, při překladu bylo třeba zároveň ponechat formu tak, aby vytvářela takový dojem, jako ve výchozím textu, a zároveň zvolit takové prostředky, aby bylo znát, že se skutečně jedná o polopřímou řeč, tedy určitý kompromis mezi promluvou vypravěče a postav.

V povídce nacházíme několik situací použití polopřímé řeči. První z nich je taková, kdy polopřímá řeč slouží k vyjádření myšlenek hlavní postavy, jejího vnitřního monologu, viz *Příklad 16*:

VT: She gets up at night, and while other wives might read or do housework with their insomnia, she writes him a letter—**usually a brief note, actually**—and pulls the raincoat over her nightgown and crosses the street to the post office (117)

CT: V noci vstává, a zatímco jiné ženy by nespavost řešily četbou nebo domácími pracemi, ona mu napíše dopis – **spíše takový krátký vzkaz** – natáhne si pláštěnku přes noční košili a jde naproti na poštu.

Příklad 16

Úryvek z příkladu lze celý určitým způsobem chápat jako mužův myšlenkový proces, co si o manželce myslí, ale vyznačenou část, která je do věty vložena lze považovat za polopřímou řeč. Vsuvka působí, jako by do vyprávění náhle někdo vstoupil a situaci specifikoval nebo jako by si postava náhle vzpomněla, co chtěla dodat. Ve VT nám k identifikování polopřímé řeči může napovědět například hovorové použití výrazu *actually*.

V dalším příkladu vidíme využití řečnických otázek, které jsou podle Doležela (1993, 35) jedním ze způsobu, jak využít v polopřímé řeči expresi, společně se zvoláními a větami přacími. Autor poznamenává, že polopřímá řeč se často dá rozpoznat právě díky těmto rysům.

VT: He knows why he woke up, though—not her touch, but what he was thinking. **What signaled him? What will happen now?** (119)

CT: Muž ví, proč se probudil – ne jejím dotykem, ale tím, nad čím přemýšlel. **Co ho ponouklo? Co bude dál?**

Příklad 17

Otázky mohou působit, že je klade vypravěč čtenáři, či že se jedná o otázky, které si klade postava sama. Protože, jak bylo zmíněno výše, polopřímá řeč využívá jen třetí osobu, nebylo by vnitřní monolog postavy vhodné změnit na *Co mě ponouklo?* Pokud bychom se k takovému překladu uchýlili, mohl by se pak spíše počítat za neznačenou přímou řeč.

V *příkladu 18* vidíme další příklad polopřímé řeči. Tentokrát se jedná vlastně o reprodukováný rozhovor manželů, o vzpomínku na dobu, kdy si dům vybírali. Od ostatního textu tento úryvek můžeme rozlišit například díky změně času z přítomného na minulý:

VT: He liked the house, but wasn't it too close to the road? She *watched* the baby, unlike other mothers, so what did that matter? Besides, it was the size of the house that mattered. (118)

CT: Jemu se dům líbil, ale nebyl moc blízko silnici? Ona si dítě na rozdíl od ostatních matek hlídá, tak co na tom sešlo? Navíc záleželo na velikosti domu.

Příklad 18

Protože se jedná o dialog, bylo potřeba také dát pozor, aby vyniklo, která promluva je cí. Při již zmíněném vypuštění zájmen, které češtině běžně umožňuje, by nám první dvě věty mohly splynout, a bylo tedy nutné zájmeno *she* ponechat. Všimnout si můžeme ještě důrazu, který je ve VT vyjádřen kurzívou. Protože čeština více spoléhá na aktuální členění větné, není vždy potřeba použít kurzívy tam, kde je použita ve VT. V tomto konkrétním případě byla tedy skutečnost, že si dítě hlídá umístěna na konec věty, aby tak vznikl důraz. Využití zájmena *ona* na začátku věty navíc můžeme chápat jako další zdůraznění, představíme-li si promluvu v reálném čase: *Já si dítě na rozdíl od ostatních matek hlídám.*

Další z příkladů polopřímé řeči vidíme v Příkladu 19. Zde jakoby promluva opět narušovala pásmo vypravěče a zároveň vnitřní monolog postavy:

VT: Then, of course, the martyrdom: he could save his energy by just kicking snow over her instead of pulling her up. Go on, go on . . . He wasn't opposed to kicking a little snow? (121)

CT: Pak samozřejmě přišlo mučednictví: mohl si ušetřit energii a místo zvedání ji zakopat sněhem. No tak, do toho.... Snad nemá něco proti kopání sněhu?

Příklad 19

Na jedné rovině tu vidíme opět určitou stylizaci mluvenosti už ve výrazu *of course*, který nám napovídá, že jde o vnitřní monolog, který opět zároveň působí jako vypravěčův apel na čtenáře, a na druhé rovině tu máme reprodukovanou promluvu dívky, opět ve třetí osobě. Zajímavé je, že výzva *go on* zůstala nezměněna. Doležel (1993, 32) uvádí, že „rozkaz [se] musí vyjadřovat opisem“, protože polopřímá řeč využívá jen třetí osobu. Protože byl ale použit ve VT, byl převeden i v CT jako přímý rozkaz druhé osobě.

Ačkoli se opět jedná o vzpomínku na rozhovor, byl do CT převeden v přítomném čase. Částečně právě kvůli zmíněnému rozkazu, částečně proto, že

polopřímá řeč má v češtině podle Doležela (1993, 30-31) v tomto ohledu přechodný charakter a neexistuje pro ni jednotné pravidlo posouvání či zachování času, který by byl v odpovídajícím protějšku, tedy v řeči přímé.

V *příkladu 20* vidíme hned několik různých druhů řeči a promluv:

VT: She asks if he has eaten dinner. Does he want to go out, then, or just listen to some music? Go out. Where will they go? It was always her fault—it was always her fault—she was always so cynical. (121)

CT: Ona se přeptá, jestli večeřel. Chce se tedy jít někam najíst, nebo si jen pustit hudbu? Jít se najíst. Kam půjdou? Vždycky za to mohla ona – byla to vždy její chyba – byla vždycky tak cynická.

Příklad 20

Prvním druhem řeči v úryvku je řeč nepřímá, viz vyznačení v *příkladu 21*:

VT: She asks if he has eaten dinner. Does he want to go out, then, or just listen to some music? Go out. Where will they go? It was always her fault—it was always her fault—she was always so cynical. (121)

CT: Ona se přeptá, jestli večeřel. Chce se tedy jít někam najíst, nebo si jen pustit hudbu? Jít se najíst. Kam půjdou? Vždycky za to mohla ona – byla to vždy její chyba – byla vždycky tak cynická.

Příklad 21

Nepřímá řeč má vlastními slovy popsat, co řekl někdo jiný. Leech a Short (2007, 257) uvádějí, že nejde o přesnou citaci toho, jak by vypadala řeč přímá a jde spíše o stylistickou variantu. V nepřímé řeči v angličtině tradičně dochází k tzv. „backshiftu“ tedy změně času, například z přítomného na minulý, z předpřítomného na minulý či předminulý apod. (*Cambridge Dictionary*). Mimo jiné je třeba v řeči změnit deiktické výrazy jako dnes, tam atd. Leech a Short (2007, 256) poznamenávají, že ale není třeba měnit ty okolnosti, které stále platí ve chvíli, kdy se o situaci mluví.

V nepřímé řeči v češtině k takovému časovému posunu zpravidla nedochází. Přesto byl použit minulý čas, protože původní otázka v přímé řeči by také byla v minulém čase, tedy něco jako: *Večeřel jsi už? Měl jsi už večeři?*

Ve zvýraznění v *příkladu 22* vidíme tutéž pasáž, ale důraz na polopřímou řeč, která opět reprodukuje dialog. Tentokrát se nejedná o vzpomínku, ale jazykovou úspornost v prezentování dialogu:

VT: She asks if he has eaten dinner. **Does he want to go out, then, or just listen to some music? Go out. Where will they go?** It was always her fault—it was always her fault—she was always so cynical. (121)

CT: Ona se přeptá, jestli večeřel. **Chce se tedy jít někam najíst, nebo si jen pustit hudbu? Jít se najíst. Kam půjdou?** Vždycky za to mohla ona – byla to vždy její chyba – byla vždycky tak cynická.

Příklad 22

Překlad nevyžadoval žádné časové posuny ani zvláštní stylizaci. K rozpoznání, že se jedná o dialog a ne tok myšlenek napomáhá střídání otázek a odpovědí, které dávají smysl i bez uvozovacích vět.

Poslední částí vybraného úryvku, viz *Příklad 23* je opět polopřímá řeč, která ale v tomto případě znovu vyjadřuje vnitřní monolog, který je opatřen vsuvkou:

VT: She asks if he has eaten dinner. Does he want to go out, then, or just listen to some music? Go out. Where will they go? **It was always her fault—it was always her fault—she was always so cynical.** (121)

CT: Ona se přeptá, jestli večeřel. Chce se tedy jít někam najíst, nebo si jen pustit hudbu? Jít se najíst. Kam půjdou? **Vždycky za to mohla ona – byla to vždy její chyba – byla vždycky tak cynická.**

Příklad 23

Vsuvku lze opět buď považovat za vypravěčův apel na čtenáře, nebo dodatečnou myšlenku hlavní postavy, jejíž vnitřní monolog čteme. Tato pasáž je

zajímavá právě mícháním jak nepřímé, tak polopřímé řeči, a to v různých formách.

Využití polopřímé řeči i způsoby, jakými je autorka využívá, lze považovat za rys minimalismu, kdy si čtenář musí značně domýšlet sám, a jedná se tu i o minimalismus syntaktický.

6.1.2 Kulturně-specifické prvky

Okrajově zmíníme i kulturně-specifické prvky, které lze z hlediska realismu a snahu o co nejkonkrétnější popis okolností (Saltzman 1990), považovat za určitý rys minimalismu. Jde převážně o prvky materiální kultury, jak ji vyděluje Newmark (1988). Levý (1998, 122) udává, že v překladu je vhodné zachovat jen takové prvky, které jsou „charakteristické pro cizí prostředí, tj. ty, které jsou schopny být nositeli významu „národní a dobová specifičnost“.

Ve druhém příběhu se objevuje *Lysol*, což je dle oficiálních stránek značka dezinfekčních prostředků. V *Příkladu 24* vidíme, že (bývalá) milenka vypravěče ho podezřívala, že pil, když údajně ucítila právě tento čisticí prostředek.

VT: She once thought he had been drinking when she smelled **Lysol** in the house. **Lysol!** If she's as uncomfortable as he thinks she is, maybe she'll drink some. She drank, too, but she always had something to say about his drinking.

CT: Jednou si myslela, že pil, když doma ucítila **dezinfekci. Dezinfekci!** Jestli je jí tak nepříjemně, jak se mu zdá, možná si jí trochu dá. I ona pila, ale o jeho pití měla pořád co říct.

Příklad 24

Protože se nedá předpokládat, že by čeští čtenáři znali konkrétně tuto značku čisticích prostředků a jde spíše o myšlenku, že zápach daného prostředku si mohla žena splést s alkoholem, byl původní název zobecněn.

Dalším kulturně-specifickým prvkem, který se v textu objevil, je *garage*. Ačkoliv pro slovo *garage* existuje český přímý protějšek *garáž*, v kontextu tohoto VT by šlo o chybný překlad. Jedná se ve skutečnosti o *parking garage*, kterou slovník *Merriam-Webster* definuje jako severoamerický výraz označující

„budovu, kde lidé zpravidla parkují automobily, nákladní auta apod.“. Jde tedy o *parkovací dům*, viz *Příklad 25*.

VT: The park is crowded today, so she goes looking for his car. Foolish, really, because it's probably in a **garage**.

CT: Dnes je park plný lidí, tak se žena vydává hledat jeho auto. Je to hloupost, protože je jistě v **parkovacím domě**.

Příklad 25

U *Příkladu 26* vidíme další příklad prvku materiální kultury, *Chevy*. Podle slovníku *Macmillan Dictionary* jde o neformální zkratku automobilu značky Chevrolet. Tato zkratka je specifická pro Spojené státy americké. Nelze tedy předpokládat, že běžný cílový čtenář bude vědět, o jaké auto se jedná, stejně jako to nejspíš ví většina původních čtenářů. Bylo tedy zvolena nezkrácená verze značky, tedy *Chevrolet*.

VT: He calls an attendant over and tells him to get a blue **Chevy** (125)

CT: Zavolá obsluhu a pověří ji, aby přivezla modrý **Chevrolet**

Příklad 26

V *Příkladu 27s* e setkáváme s dalším kulturně-specifickým prvkem, slovem *drugstore*. Toto slovo má v češtině přímý protějšek *drogerie*. Vzhledem ke kontextu, kdy si postava jde do *drugstore* koupit kávu, ale není tento protějšek pro tento text nejvhodnější. *Merriam Webster* *drugstore* definuje prostě jako „maloobchod s léky a dalším zbožím“. Tento význam by se přibližoval spíše *lékárně*, kde se ovšem káva také v našem prostředí neprodává. Byl tedy zvolen překlad opisem, či vynecháním, protože význam zůstává nezměněn a to, kam se dotýčná pro kávu vypravuje, není pro příběh podstatné. Kdybychom do textu dosadili například kavárnu, přidávali bychom něco, co v původním textu není.

VT: She goes to the **drugstore** again and has a cup of coffee and sits in the park when she gets tired of walking.

CT: **Zajde si znovu pro kávu** a když ji chození unaví, posadí se s ní v parku.

Příklad 27

Pojem *drugstore* se v textu objevuje ještě jednou, kdy si do obchodu pro změnu postava vyrazí pro cigarety. V tomto případě byla zvolena adaptace, resp. substituce českým *trafika*, kde se cigarety prodávají, viz *Příklad 28*.

VT: He tells his wife he has run out of cigarettes. Does she need anything from the **drugstore**? He puts his clothes back on and drives to the **drugstore**, where there is a phone booth.

CT: Manželce řekne, že mu došly cigarety. Chce donést něco z **trafiky**? Znovu se oblékne a dojede k **trafice**, kde je telefonní budka.

Příklad 28

6.1.3 Další specifika textu a jejich řešení

Tato povídka obsahuje ironický nádech, a to poměrně často. Bylo tedy třeba zvolit takové jazykové prostředky, aby byla ironie zachována. Jedním z výrazů, *blessed bills*, který lze považovat za ironický, a zároveň jde o oxymóron, vidíme v *Příkladu 29*.

VT: Sometimes he dreams that the messages will stop coming, that the mail will bring only **blessed bills**.

CT: Někdy sní, že vzkazy přestanou chodit, že pošta přinese jen **milosrdné účty**.

Příklad 29

Účty obvykle nejsou něco, z čeho mají lidé radost, spojení účtu s pozitivním adjektivem *blessed* je tedy nezvyklé. Vystihuje ale situaci, kdy v porovnání s manželčinými někdy urážlivými, někdy zmatečnými vzkazy, jsou pro manžela účty vítanější poštou. Bylo třeba proto zvolit ekvivalentní výraz. Ač přímý překlad bývá *požehnaný*, vhodnější je *milosrdný*, zvláště ohledem na to kontext a situaci, ve které se postavy nachází.

Tato povídka obsahuje také báseň, kterou bylo třeba adekvátně převést. Jde o báseň, kterou svému manželovi posílá manželka a z textu se dozvídáme, že on jí

nerozumí. Lze tedy předpokládat, že obsah nebude příliš důležitý, jako spíš to, že jde o báseň. Důraz byl tedy kladen spíš na estetickou formu, viz *Příklad 30*.

VT: In the spring there were rhymes, or little drawings, sometimes a combination: a sketch of a little animal—groundhog?—with a verse: **“We went to the zoo/The sky was so blue/The sky was so blue/Then what did we do?/Then what did we do?”**

CT: Na jaře se objevovaly veršičky nebo kresbičky, někdy obojí: náčrtek zvířátka – sviště? - s popisem: **„Viděli jsme sviště/u dětského hřiště/u dětského hřiště/a co tam bylo ještě/co tam bylo ještě?“**

Příklad 30

Zachována byla myšlenka, že někde byla, pravděpodobně s milencem, a že se ptá na něco, na co není odpověď. Zoo bylo nahrazeno svištěm z předchozí věty. Veršové schéma se ve VT může označit za AAAAA, což bylo v překladu zachováno.

Ve výchozím textu se tedy objevily minimalistické rysy, jakými jsou například jazyková jednoduchost, a to v případě využití zájmen místo všech vlastních jmen, či použití neutrální slovní zásoby. Takové případy byly při překlady řešeny například substitucí, místy transpozicí.

Text obsahuje také polopřímou řeč, která byla přeložena s ohledem na VT tak, aby odpovídala stylizaci mluvenosti a aby zůstala polopřímou řečí.

Kromě těchto rysů povídka obsahuje náznaky a dějové nejasnosti, které jsou i pro původního čtenáře náznaky a nejasnostmi. CT tyto náznaky respektuje a ponechává je pro cílového čtenáře.

Co se týče kulturně-specifických prvků, jejichž užití lze do určité míry považovat za rys minimalismu, a to jako způsob realistického odrazu skutečnosti, poskytnutí „zbytečných“ detailů, byly zvoleny přímé ekvivalenty, tam kde to bylo možné. Na několika místech došlo k explicitaci a několikrát k vynechání reálie, protože neměla zásadní vliv na příběh či dokreslení původní kultury.

6.2 „Snow“

Povídka „Snow“ neboli „Sníh“ je specifická převážně svými obraznými pojmenováními, náznaky a barvitými popisy. Při jejím překladu bylo tedy třeba dbát na celkový dojem, kterým působí na čtenáře, opět zachovat náznaky tam, kde jsou i v původním díle a kde by se jinak jednalo o nevhodnou explicitaci, před kterou varuje Levý (1998, 120).

Protože minimalističtí autoři se zaměřují na konkrétní detaily, které mohou často mít určitý význam, bylo třeba tyto detaily nevypouštět ani nevhodně neadaptovat na cílové prostředí.

6.2.1 *Minimalistické rysy*

Zatímco „Čtyři příběhy o milencích a milenkách“ vykazovaly rysy minimalismu spojené mimo jiné s jednoduchostí jazyka, například využití zájmen a prostých substantiv místo veškerých vlastních jmen (s výjimkou tří), či užití převážně slov neutrální slovní zásoby, povídka Snow je v tomto ohledu bohatší.

Jak ovšem bylo zmíněno v analýze, využití metafor, symbolů a barvitých detailů můžeme do jisté míry také považovat za minimalistické. Clark (2012) uvádí tendenci zaměřovat se na smysly, konkrétně na zrak, Gordíková (b.r.) také uvádí autorčinu zálibu ve „vizuálních leitmotivech“ a symbolismu.

V povídce také vidíme již zmiňovaná témata deziluze, neúspěšné usilování o lásku či neschopnost komunikace mezi postavami.

Detaily z příběhu lze zároveň také považovat za způsob zachování realismu, který je součástí minimalismu (Barth 1986), a zároveň způsob, jakým dosáhnout náznaků. Jak uvádí Leech a Short (2007, 34), konkrétní zmíněná věc může sloužit jak k přesvědčení čtenáře o reálnosti příběhu, tak k vytvoření náznaku, symbolu, který musí čtenář rozklíčovat. Otázkou, jak píše i Wilson (1985, 90-91), zůstává, zda autorka náznak skutečně v dané situaci zamýšlí.

Při překladu této povídky šlo tedy hlavně o zachování metafor, symbolů a náznaků.

6.2.1.1 Smyslové vjemy

Jak bylo zmíněno, za jeden z minimalistických rysů lze považovat vyprávění zaměřené na smysly. V povídce „Snow“ jde převážně o vjemy vizuální, viz *Příklad 31 a 32*:

VT: In the kitchen, a pattern of **white-gold** trellises supported **purple** grapes as **big and round** as ping-pong balls. (21)

CT: V kuchyni jsme našli vzor **bílo-zlatých** mříží, na kterých visely **fialové** hrozny **velikosti a tvaru** pingpongových míčků

Příklad 31

VT: When we painted the walls **yellow**... (21)

CT: Když jsme pak zdi přebarvili **nažluto**...

Příklad 32

V obou příkladech vidíme důraz na barvu a tvar. Tyto detaily dokreslují scénu, pomáhají čtenáři si přesně představit, jak v příběhu místo vypadalo. Při překladu bylo zapotřebí zachovat všechny tvary i barvy, včetně zmíněného vzoru, protože vinná réva, která je na tapetě, se pak stává potenciálním symbolem, viz *Příklad 33*. Kdybychom se v překladu tedy rozhodli pro zeslabení významu či volbu hyperonyma, následující pasáž by neměla stejný účinek a stala by se nesmyslnou.

VT: When we painted the walls yellow, I thought of the bits of grape that remained underneath and imagined the vine popping though, the way some plants can tenaciously push through anything. (21)

CT: Když jsme pak zdi přebarvili nažluto, představovala jsem si, jak zbytky hroznů, které jsme pod barvou nechali, klíčí a provrtají se ven, jak už to rostliny umějí.

Příklad 33

Můžeme se domnívat, že réva, kterou pár při nastěhování přemaloval, lze považovat za symbol. Mohlo by jít o symbol problémů či nekompatibility mezi

hlavními postavami, které se na začátku vztahu snažili „přebarvit“, ale které postupem času také vyklíčily a pronikly zpět na povrch. Abychom čtenáři umožnili vnímat tuto metaforu, musí být všechny její části zachovány a adekvátně převedeny do cílového jazyka.

6.2.1.2 Metafory, symboly a přirovnání

Zaměříme-li se dále právě na metafory, van den Broeck (1981, 75) je dělí na tři kategorie: „lexikalizované“, „konvenční“ a „soukromé“⁸⁵.

Do první z kategorií patří výrazy jako „already“, „everybody“ či idiomy typu „lay a finger on“. Van den Broeck (1981, 75) o tomto typu poznamenává, že některé lze považovat za „mrtvé“ - takové, jejichž doslovný význam se úplně vytratil. Tyto výrazy či fráze často ani nepovažujeme za metafory a jak popisuje autor, nejsme si ani jistí jejich vznikem, protože se postupně vytratil určitý mezistupeň mezi významy, například „a fox is a person who is like a fox in that he is cunning“ (van der Broeck 1981, 75) přechází v prosté „fox is a cunning man“.

Do kategorie konvenčních metafor van den Broeck řadí například „sdílené básnické metafory“⁸⁶ jakými jsou „pearly teeth“ či „silver streams“. Ač se nám tyto metafory mohou zdát podobně známé, jako ty lexikalizované, van der Broeck tvrdí, že se dají snadno odlišit od běžného jazyka.

Třetí kategorií jsou tzv. „soukromé“ metafory, a jde o originální metafory jednotlivých autorů. Van der Broeck (1981, 75) ovšem poznamenává, že všechny metafory lze považovat za originální. Pro potřeby této práce se této kategorie ale budeme držet. Lze tvrdit, že metafory a přirovnání Ann Beattieové spadají do této kategorie.

Co se týče překladu metafor, van der Broeck (1981, 76) rozlišuje jejich funkci. Tvrdí, že v některých textech se objevují metafory, které slouží pouze „ilustrativnímu či dekorativnímu účelu“⁸⁷ a v takovém případě je lze často nahradit jinými výrazy, které splní stejnou funkci. Na druhou stranu, metafory, které najdeme v poezii či „creative fiction“ by se měly zpravidla převádět doslova, pokud je to v cílovém jazyce možné.

85 „lexicalized“, „conventional“, „private“ (van den Broeck 1981, 75)

86 „shared poetic metaphors“ (van der Broeck 1981, 75)

87 „illustrative or a decorative one“ (van der Broeck 1981, 76)

Metaforu a s ní spojené přirovnání v *Příkladu 34* můžeme do určité míry považovat za metaforu první z kategorií, protože se jedná o „turban z ručníku“, výraz, který mnozí čtenáři mohou již znát a sami používat.

VT: ...you, in the **white towel turban**, like a **crazy king of snow** (21-22)

CT: ...v **bílém ručníkovém turbanu** jsi vypadal jako nějaký **bláznivý sněžný král**

Příklad 34

Jak *white towel turban*, tak *crazy king of snow* lze považovat za metafory a řídíme-li se jejich funkcí, musí jít o doslovný překlad, resp. takový, který odpovídá jazykovým normám cílového jazyka. V příkladu zároveň vidíme i přirovnání.

Další z metafor v příběhu vidíme v *Příkladu 35*:

VT: and we were looking into an **enormous field of Queen Anne's lace** (22)

CT: my se díváme **na louku plnou drobných bílých kvítků**

Příklad 35

Ačkoli se opět jedná o metaforu, jejíž znění má konkrétní komunikační účel, narážíme na problém. Ekvivalentní výraz v cílovém jazyce sice existuje, ale není ani poetický ani neplní stejnou funkci. Anglický termín *Queen Anne's lace* je název pro rostlinu, a to konkrétně *divokou mrkev*. Je možné, že čtenář přírodovědec by si dokázal představit kvítky této rostliny, ale pro běžného čtenáře ztrácí metafora potřebnou funkci a působila by spíše úsměvně. Další možností překladu by mohl být doslovný překlad, tedy *krajka královny Anny*, což by plnilo estetickou funkci, ale mohlo by být zavádějící, obzvláště ve spojení s loukou.

Bylo tedy třeba substituovat výraz, který bude plnit potřebnou funkci, tedy že bude evokovat sníh a zároveň půjde stále o květinu. V našem překladu bylo zvoleno obecnější *drobné bílé kvítky*, viz *Příklad 35*.

Další významnou metaforou, která, jak uvádí Zehnalová (2018, 49) je klíčem k ostatním metaforám v povídce, je sníh, který si vypravěčka, potažmo autorka spojuje s polibkem, viz *Příklad 36*:

VT: The snow. Even now, **saying "snow," my lips move so that they kiss the air.** (23)

CT: Sníh. **Vločky.** I teď, **když řeknu „vločka“, jako bych rty líbala vzduch.**

Příklad 36

Vzhledem k tomu, že tato metafora je nezbytná pro význam „snow is love“ (Zehnalová 18, 49), nelze se jí vyhnout ani ji kompletně nahradit. Pokud bychom zvolili doslovný překlad, tedy prosté *sníh* za *snow*, významově by bylo vše v pořádku. Zamyslíme-li se ale nad tím, že rty se mají při vyslovení vytvarovat tak, že to připomíná polibek, uvědomíme si, že přímý ekvivalent tomuto požadavku neodpovídá. Jak uvádí Ústav pro jazyk český, o je samohláska zaokrouhlená, *í* ne.

V překladu byla tedy zvolena substitute, ač se určitým způsobem jedná o hyponymum, a zároveň o adici, aby slovo *vločka*, které bylo zvoleno místo původního *snow*, splňuje požadavek zaokrouhlené samohlásky a souvisí se zimou a sněhem, nepůsobilo nepatříčně a v textu byla zachována koheze.

U přirovnání, viz *Příklady 37 a 38*, byly zvoleny přímé ekvivalenty, aby byly zachovány rysy autorčina stylu, tedy i zvolený lexikon.

VT: It was **as hopeless as giving a child a matched cup and saucer.** (22)

CT: Bylo to **stejně nesmyslné jako dát dítěti sladěný šálek s podšálkem**

Příklad 37

VT: It's **as pointless as throwing birdseed on the ground** while snow still falls fast. (23)

CT: Bylo by to **stejně marné jako sypat ve vánici ptákům**

Příklad 38

6.2.1.3 Neurčité slovesné tvary

Posledním rysem povídky je využití neurčitých slovesných tvarů. Tyto tvary jsou v angličtině běžným způsobem jazykové kondenzace. Nelze je tedy přímo označit za rys minimalismu jako takový, můžeme ale předpokládat, že

autorka využívá tohoto rysu svého jazyka a dosahuje jím svého zamýšleného účelu.

Překlad těchto tvarů do češtiny vyžaduje určitou explicitaci, zpravidla ve formě vedlejší věty přívlastkové. Neurčité slovesné tvary v angličtině odrážejí její sklon k nominálním vazbám a celkově k nominálnosti. Čeština naproti tomu využívá spíše slovesa a zmíněné vedlejší věty.

V příkladu 39 vidíme řešení několika těchto neurčitých slovesných tvarů a zároveň dlouhého souvětí:

VT: ...the man **standing** on the beach, sand **sparkling** in the sun, one bit **glinting** more than the rest, **stooping** to find a diamond ring. (22)

CT: O muži, **který si na pláži prohlížel třpytivý písek**, až si všiml, že jedno **zrníčko se třpytí** víc než ostatní. **Sehnul se** pro ně a našel diamantový prsten.

Příklad 39

První z neurčitých slovesných tvarů, který rozvíjí podmět, tedy *the man*, byl vyřešen vedlejší větou přívlastkovou, která zároveň postihla i druhý slovesný tvar. Ten byl změněn na shodný přívlastek, *třpytivý písek*.

Dalším případ použití neurčitých slovesných tvarů vidíme v *Příkladu 40*, kde se pojí zároveň s trpným rodem:

VT: Our first week in the house **was spent scraping, finding** some of the house's secrets, like wallpaper under wallpaper (21)

CT: První týden v domě **jsme seškrabovali, nacházeli** různá tajemství, jako třeba tapety pod tapetami.

Příklad 40

Protože čeština nevyužívá trpného rodu tak často jako angličtina, byl místo něj zvolen činný rod. Došlo tedy k adici podmětu, přestože je v CT nevyjádřený a neurčité slovesné tvary byly změněny na určité.

Poslední případ neurčitého slovesného tvaru byl vyřešen vedlejšími větami předmětnými, viz *Příklad 41*:

VT: People liked the idea of **our being together, leaving** the city for the country
(22)

CT: Lidem se líbilo, **že jsme spolu, že jsme** z města **odjeli** na venkov

V těchto případech byla zvolena spíše strategie domestikační, zohledněny byly zvyklosti češtiny víc, než autorčino využití kondenzačních prvků.

Shrneme-li celou povídku, z hlediska minimalistických rysů v ní můžeme vidět převážně metafory, symboly a přirovnání, dále barvitě detaily převážně vizuálního charakteru a v neposlední řadě využití neurčitých slovesných tvarů, které lze považovat za stylistickou volbu, přestože se jedná o obecnou tendenci v angličtině.

Protože je povídka plná náznaků a symbolů, v překladu bylo nutné nedovysvětlovat a ponechat náznaky tam, kde je vnímá i původní čtenář. U překladu metafor bylo třeba zachovat myšlenku a určitým způsobem i formu. U některých ale muselo dojít k substituci hyponymem či adici.

Neurčité slovesné tvary byly řešeny buď tvary určitými nebo vedlejšími větami.

Závěr

Tato práce se zaměřila na Ann Beattieovou jako významnou autorku minimalismu, představila ji a její dílo, aby o ní zvýšila povědomí v českém prostředí. Ann Beattieová je severoamerická autorka píšící převážně o generaci Baby Boomers, do níž sama patří. Vydala několik románů i mnohé sbírky povídek, ze sbírky *Distortions* (1976) a *Where You'll Find Me* (1986) byly zvoleny texty k překladu.

Teoretická část této práce představila minimalismus, do něhož se Ann Beattieová řadí po boku autorů jako R. Carver či E. Hemingway, a to na základě odborných článků (Clark 2012, Barth 1986, Procházka 2007, Filip 2004, Wilson 1985). Lze říci, že minimalismus je směr, který se vyznačuje strohostí, úsporností vyjadřování, náznaky a symbolismem, omezeným vhledem do příběhu i málo popsanými postavami. Čtenář je tak téměř nucen do příběhu „vstoupit“ a domyslet si, co se děje. Zároveň je minimalismus některými nepochopen a kritizován, a to právě za svou strohost a úspornost, která je vnímána jako neumělost autora.

Ann Beattieová byla následně zařazena do minimalismu, a to na základě akademických článků, které popisují její styl a přibližují rysy, které odpovídají minimalismu. Beattieová ve svých dílech často neusiluje o kontinuitu, protože podle ní není autentická, což do příběhu vnáší jistý zmatek. Čtenáři musí přemýšlet a domýšlet si. Autorka také využívá náznaky, někdy ale jen naoko, aby měl čtenář pocit, že v situaci je cosi skryto, ale nemohl si být jistý tím, zda jde o záměr. Beattieová zároveň často píše o lidech, kteří hledají lásku, kteří mají porušené vztahy či se jim jinak v životě nedaří. Na rozdíl od ostatních minimalistů se zaměřuje spíše na vyšší vrstvu společnosti, ve které se více projevuje znučenost a zhrzenost životem.

Následně byl představen zvolený text, který sestává ze dvou povídek z autorčiných sbírek *Distortions* (1976) a *Where You'll Find Me* (1986). Jedná se o delší povídku „Four Stories About Lovers“ a kratší „Snow“. První z povídek je rozdělena na čtyři části a popisuje různé, až absurdní, příběhy vesměs nešťastných párů, kteří spolu nedokáží komunikovat a kteří se navzájem podvádějí. Druhý příběh popisuje vzpomínky páru, který již není spolu, na společně strávenou zimu.

Text obsahuje mnohá obrazná pojmenování a důležitým detailem je v něm právě sníh.

V analýze textů byly podtrženy ty rysy textu, které odpovídají minimalismu, například jednoduchá slovní zásoba, využití zájmen místo vlastních jmen, symboly a metafory, polopřímá řeč a další.

Povídka „Four Stories About Lovers“ vykazuje spíše rysy minimalismu, které souvisí s jednoduchostí vyjadřování a odpovídá tématům minimalismu, jakými jsou porušená manželství, honba za štěstím či deziluze.

Druhá z povídek, „Snow“, je typická hlavně svými metaforami a symboly, které v textu vytvářejí náznaky a které může čtenář využít k vlastnímu hledání významu v textu.

Překlad těchto povídek byl proveden tak, aby vznikl funkční překlad, který bude na cílové čtenáře působit stejně jako na čtenáře původní. Částečně k tomu byla využita zcizovací strategie, na základě myšlenky A. Popoviče (1975), který uvádí, že přestože čtenář chce, aby dílo vyznělo přirozeně, u cizího románu čeká „cizokrajnost“. Prvky, které tedy dokreslují výchozí kulturu a dělají „dojem národní a dobové specifičnosti“ (Levý 1998), byly proto zachovány, také s přihlédnutím k tomu, že dílo Ann Beattieové popisuje konkrétní generaci, konkrétní kulturu a konkrétní situace.

Pro rysy minimalismu bylo důležité, aby nedošlo k explicitaci implicitně poskytnutých informací, aby byly přesně přeloženy konkrétní detaily, na které se mnozí minimalističtí překladatelé hojně soustředí, a aby byla zachována jednoduchost slovní zásoby.

Překladatelský komentář se zaměřil na určité rysy minimalismu a specifika jejich překladu. K řešení překladatelských problémů byly použity různé strategie, s ohledem na rysy minimalismu, které se v dané povídce objevily. Přímé ekvivalenty byly použity tam, kde to bylo možné, zpravidla u slov z jádra slovní zásoby, u jiných slov byla zvolena substituce či transpozice. U některých prvků došlo i k adici.

Dále se v komentáři objevily kulturně-specifické prvky, určené podle kategorií P. Newmarka (1988).

Prvky byly, kde to bylo možné, přeloženy přímým ekvivalentem, a kde to možné nebylo, substitucí či explicitací. Prvky, které nenesly v příběhu zvláštní význam a pro cílového čtenáře by byly nesrozumitelné, byly přeloženy opisem.

Cílem této práce bylo představit Ann Beattieovou, poskytnout o ní základní informace, ale také přiblížit její díla a význam. Následovalo definování minimalismu a zařazení Ann Beattieové do tohoto směru, jak v důsledku jejího stylu, tak tématikou. Výchozí texty byly analyzovány na základě lingvisticko-stylistických kategorií Leech a Shorta (2007) a byly v nich identifikovány konkrétní prvky minimalismu. Konečným cílem bylo vytvořit funkční překlad dvou povídek a okomentovat je v následném komentáři, a to se zaměřením na minimalistické rysy, kulturně-specifické prvky a další specifika autorčina stylu.

Anotace/Annotation

Autor: Bc. Bohuslava Nováková

Katedra: Katedra anglistiky a amerikanistiky FF UPOL

Název diplomové práce: Překlad minimalistické prózy: komentovaný překlad povídek Ann Beattieové

Vedoucí práce: Mgr. Josefína Zubáková, Ph.D.

Počet stran: 93 (bez příloh)

Počet znaků: 145 911

Počet příloh: 1

Počet titulů použité literatury: 61

Klíčová slova v ČJ: Ann Beattieová, minimalismus, *Distortions*, *Where You'll Find Me*, stylistika, autorský styl, realismus, Sníh, Čtyři příběhy o milencích a milenkách

Jazyk práce: čeština

Abstrakt: Tato práce se zaměřuje na Anne Beattieovou, zařazuje ji jako autorku minimalismu a podtrhuje její význam. Dále definuje minimalismus, který se vyznačuje například strohostí, jednoduchostí vyjadřovacích prostředků i syntaxe, omezeným vhledem do příběhu či náznaky. Práce představuje i konkrétní styl Beattieové včetně témat jejích děl, kterými jsou honba za štěstím, touha po lásce či deziluze. Dále je nastíněn výchozí text dvou povídek, který je následně přeložen a okomentován v komentáři, ve kterém jsou odůvodněna překladatelská řešení.

Author: Bc. Bohuslava Nováková

Department: Department of English and American Studies, FF UP

Title: Translating Minimalism in Prose: A Commented Translation of Ann Beattie's Short Stories

Supervisor: Mgr. Josefína Zubáková, Ph.D.

Number of pages: 93 (not including attachments)

Number of characters: 145 911

Number of works cited: 61

Number of attachments: 1

Key words: Ann Beattie, minimalism, *Distortions*, *Where You'll Find Me*, stylistics, authorial style, realism, Snow, Four Stories About Lovers

Language: Czech

Abstract: This thesis focuses on Ann Beattie, identifies her as a minimalist and explains the importance of her work. It also presents minimalism which manifests through austerity, simple syntax and choice of words, a limited insight into the stories or implications. The thesis presents Ann Beattie's specific style including some of the themes in her work, including striving for love, chasing happiness and disillusionment. The source text, comprising two short stories, is then analyzed, translated and the translation choices are explained in the subsequent commentary.

Summary

This thesis focuses on Ann Beattie, who is an American minimalist. She has been called the voice of the Baby Boomers and her generation is sometimes even called the Beattie Generation (O'Rourke 2011). Ann Beattie has written numerous novels, including *Chilly Scenes of Winter* (1976) which has been turned into a motion picture, and many collections of short stories, including *Distortions* (1976) and *Where You'll Find Me* (1986).

Despite receiving critical acclaim and various accolades (PEN/Malamud Award, Guggenheim Fellowship), Beattie is relatively unknown in the Czech Republic and only two of her short stories and none of her novels have been translated to Czech. One of the goals of this thesis is to raise awareness about this author and to provide a translation of her two short stories.

In Chapter 2 this thesis defines minimalism, detailing its features. Notable features include a simplicity of vocabulary and syntax (Barth 1986), a certain austerity, the use of senses (Clark 2012) as well as hyper-realism, and implications (Wilson 1985). Saltzman (1990) reports that minimalism focuses on the obvious and contains specific details of seemingly mundane things. Notable minimalists are Ernest Hemingway, Raymond Carver or John Robinson. Usual topics range from the Vietnam War, chasing happiness and love to disillusionment and substance abuse.

Chapter 3 focuses specifically on Ann Beattie and the reflections of minimalism in her style. Gordíková (n.d.) describes her unique use of symbolism and claims that she relies on the reader's intuition. Wilson (1986) details Beattie's affinity for implications but such that they seem almost unintentional. Beattie likes to create the illusion of an implication but never confirms it. Her work occasionally lacks continuity, as the author believes that continuity is false. Beattie at times uses unreliable narration to limit the reader's insight into the story. Clark (2012) describes that Beattie often focuses on the senses. Gordíková (n.d.) and O'Rourke (2011) note the author's use of irony.

Her characters tend to be upper-middle class and unhappy. Some of them are spoiled individuals who have never accepted the reality of life and are drowning their sorrows in alcohol or drug use. Beattie's characters tend to look for

love which seems to escape them and so they come to the conclusion that it cannot be attained. The themes of infidelity, broken communication and dissatisfaction are prevalent in Beattie's work.

In Chapter 4 this thesis introduces the source texts which had been selected for translation. The texts are two short stories from Beattie's collections *Distortions* (1976) and *Where You'll Find Me* (1986), "Four Stories About Lovers" and "Snow". The former story comprises four parts which describe the unhappy lives of four couples, in one of the cases, a former one. All of the stories have an absurdity to them and irony is to be sensed through some of their parts. The first story is about a wife who sends letters to her husband. These letters, or rather notes, either describe her affair or present questions he's unable to answer. One night the husband even witnesses his wife write the note and she even asks him to mail it to himself. The second story, the one of former lovers, is told from a perspective of a seemingly disturbed man who scares his former lover with his behavior while continuously blaming everything on her. He seems obsessed with his perceived status as a lover and is determined to reclaim it. The third story sees a wife wasting her days waiting around the building where her husband works to "catch him". It is not specified but it can be assumed she thinks he is being unfaithful. She never catches him and only manages to unnerve herself and get into multiple embarrassing situations at the parking garage. The final story is of another married couple who both have lovers. The wife's mother lives with them and helps out with their son. The husband suspects his wife but more than being worried about the fact she might be unfaithful he is worried that she has seen his lover and he has not seen hers. The story ends on a strange note when someone calls the house at night but it is unclear who.

Minimalism in the story may be seen in its implications, use of pronouns instead of proper names and indirect speech, among others. The use of pronouns may be interpreted as a means for the reader to either relate to the story, put themselves in the characters' shoes, or to create confusion which is something Beattie often does in her work (Wilson 1985).

The latter short story describes the narrator's memories about a specific time in her relationship. She seems to be addressing her former lover and detailing

all the pleasant memories like watching the snow fall together, painting their new house etc. Then she describes what her lover remembers, which is in contrast quite plain and uneventful and even dark. The story uses symbols like snow, shroud and snowplow to create implications and it is for the reader to find meaning in them. The snow may be seen as a cover-up during the happier times of the relationship, and when it melted away, the problems and harsh realities of life got exposed leading to the end of the relationship. Zehnalová (2018, 49) describes the snow as a metaphor for love and states that this metaphor is the “key” to understanding the others in the story.

The symbols and metaphors are the chief ways the story achieves minimalism.

Chapter 5 of the thesis presents the translation of these two stories and in Chapter 6 there is a commentary of the translation, describing the ways the translation dealt with the features of minimalism as well as culture-specific words which were divided into categories as defined by Newmark (1988), using translation strategies devised by Vinay and Darbelnet (1995) and Malone (1988) which include substitution, equation, amplification etc. The commentary details specific solutions to some of the translation problems based on Levý (1998), Popovič (1975), Knittlová (2000), or Nord (2005).

Some of the aspects of minimalism had to be adapted, for example the use of pronouns which are often left out in Czech texts. To avoid confusion, nouns had to be used to help the reader navigate the text.

Certain metaphors also had to be amended as they relied on the source culture and the specific details would not work in the target culture. The overall goal of the metaphor and its role were retained.

The overall goal was to create a functional translation that mimics the way the original text reads to the source readers and reproduce it in the target culture while abiding by Czech language rules. The greatest importance was placed on retaining implications where they also exist for the source text reader so that the target text reader’s impression of the text may be as similar, if not the same, as possible.

The aim of this thesis was to introduce Ann Beattie and her work, describe specific features of minimalism and how it's reflected in Beattie's work, specifically the selected stories, present a translation of two short stories and provide a commentary detailing the solutions to translating features of minimalism, cultural aspects and other specifics of style.

Bibliografie

Actually. In *Oxford English Dictionary* [online]. [cit. 30.11.2021]. Dostupné z: <https://www.oed.com/view/Entry/1980?redirectedFrom=actually#eid>

ADAM, Robert. „Formy podání řeči“. In *Perspektiva vyprávění v obrozenské próze*. Disertační práce. Ústav českého jazyka a teorie komunikace FF UK. Praha, 2002.

„Ann Beattie“. *Britannica* [online]. [cit.25.11.2020]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/biography/Ann-Beattie>

Artery. *Oxford English Dictionary* [online]. [cit. 4.12.2021]. Dostupné z: <https://www.oed.com/view/Entry/11157?rskey=BgpC7M&result=1#eid>

BARTH, John. „A Few Words About Minimalism.“ In *The New York Times Book Review*. 1986, 25(1-2). Dostupné z: <https://www.nytimes.com/1986/12/28/books/a-few-words-about-minimalism.html>

BEATTIE, Ann. „Four Stories About Lovers“. In: *Distortions*. New York: Popular Library, 1976. 117-129

BEATTIE, Ann. „Snow“. In: *Where You'll Find Me and Other Stories*. New York: Scribner Paperback Fiction, 1996. 21-23

BENFEY, Christopher. „The Characters in Ann Beattie's New Stories Are Boomers in a Millennial World“. In *The New York Times*. [28.6.2017]. [cit. 25.11.2020]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2017/06/28/books/review/the-accomplished-guest-stories-ann-beattie.html>

BIBER, Douglas a CONRAD, Susan. *Register, Genre, and Style*. New York: Cambridge University Press, 2009.

BROECK, Raymond van den. „The Limits of Translatability Exemplified by Metaphor Translation“. In *Translation Theory and Intercultural Relations*. 1981, 2(4). 73-87. [cit. 7.12.2021]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/1772487>

CARVER, Raymond. „On Writing“. In *Fires: Essays, Poems, Stories*. Santa Barbara: Capra, 1983. 13-18.

CENTOLA, Steven R. "REDEFINING THE AMERICAN DREAM: ANN BEATTIE AND THE PURSUIT OF HAPPINESS." In: *CLA Journal*. 1990, **34**(2). 161-73. [cit. 4.5.2020]. Dostupné z: www.jstor.org/stable/44322370

CENTOLA, Steven R., BEATTIE, Ann. "An Interview with Ann Beattie." In *Contemporary Literature*. 1990, **31**(4). 405-22. [cit. 6.5.2020]. doi:10.2307/1208320.

Chevy. In *The Online Slang Dictionary*. [cit. 30.11.2021]. Dostupné z: <http://onlineslangdictionary.com/meaning-definition-of/chevy>

CLARK, Robert C. "Keeping the Reader in the House: American Minimalism, Literary Impressionism, and Raymond Carver's "Cathedral"." In *Journal of Modern Literature* [online]. 2012, **36**(1). 104-18. [cit. 6.5.2020]. doi:10.2979/jmodelite.36.1.104.

Clauses: finite and non-finite. *Cambridge Dictionary* [online]. [cit. 4.12.2021]. Dostupné z: <https://dictionary.cambridge.org/grammar/british-grammar/clauses-finite-and-non-finite>

Crocus. *Oxford English Dictionary* [online]. [cit. 4.12.2021]. Dostupné z: <https://www.oed.com/view/Entry/44684?redirectedFrom=crocus#eid>

DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Český spisovatel, 1993.

Downtown. In *Oxford English Dictionary* [online]. [cit. 30.11.2021]. Dostupné z: <https://www.oed.com/view/Entry/57300?redirectedFrom=downtown#eid>

Drugstore. In *Merriam-Webster* [online]. [cit. 16.8.2021]. Dostupné z: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/drugstore>

FILIP, Petr, KOLÁŘ, Stanislav. *Module 2A - modern literature [studijní materiály pro distanční kurz Anglická filologie pro učitele středních škol]*. Ostrava: Ostravská univerzita, 2004. ISBN 80-7042-975-5

GORDIĆ, Vladislava. „Swallowing Pearls: The Narrative Strategies of Ann Beattie“. In: *Women's Studies Journal*, <https://www.zenskestudie.edu.rs/en/publishing/online-material/women-s-studies-journal/299-swallowing-pearls-the-narrative-strategies-of-ann-beattie>

HEMINGWAY, Ernest. *A Moveable Feast*. New York: Charles Scribner's Sons, 1964.

HEMINGWAY, Ernest. *Death in the Afternoon*. New York: Charles Scribner's Sons, 1932.

HUSTEN, Larry. „On Ann Beattie.“ In *Salmagundi*. 1978, **40**. 160-164. Skidmore College. [cit. 30.11.2020]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/40547108>

Chevy. In *Macmillan Dictionary* [online]. [cit. 16.8.2021]. Dostupné z: <https://www.macmillandictionary.com/dictionary/british/chevy>

JONES, Sophie A. „Minimalism's Attention Deficit: Distraction, Description, and Mary Robison's *Why Did I Ever*““. In *American Literary History*. 2020, **32**(2). 301–327. Oxford University Press. [cit. 12.11.2020]. doi:10.1093/alh/ajaa004

Kindergarten. In *Oxford English Dictionary* [online]. [cit. 30.11.2021]. Dostupné z: <https://www.oed.com/view/Entry/103449?rskey=1Yg64O&result=1#eid>

KNITTLOVÁ, Dagmar. *K teorii i praxi překladu*. Olomouc: Univerzita Palackého. Filozofická fakulta, 2000. 2. vydání.

LEAVITT, David. “New Voices and Old Values.” *The New York Times* [online], 12.5.1985. [cit. 14.11.2020] Dostupné z: <https://www.nytimes.com/1985/05/12/books/new-voices-and-old-values.html>

LEE, Don. „About Ann Beattie““. In *Ploughshares*. 1995, **21** (2/3). 231-235. [cit. 30.11.2020]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/40344177>

LEECH, Geoffrey N. a Mick. SHORT. *Style in Fiction: a Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. New York: Pearson Longman, 2007.

LEVÝ, Jiří, HAUSENBLAS, Karel, ed. *Umění překladu*. Praha: I. Železný, 1998.

LEWIS, Maggie. „The Sixties: Where Are They Now? Novelist Ann Beattie Knows““. In *Conversations with Ann Beattie*. Literary Conversation Series. Univ. Press of Mississippi, 2007. ISBN 1578069238

Lover. In *Oxford English Dictionary* [online]. [cit. 30.11.2021]. Dostupné z: <https://www.oed.com/view/Entry/110603?rskey=0PcnIo&result=2#eid>

Mail. In *Oxford English Dictionary* [online]. [cit. 30.11.2021]. Dostupné z: <https://www.oed.com/view/Entry/112487?rskey=8IfYzX&result=10#eid>

MALONE, Joseph L. *The Science of Linguistics in the Art of Translation*. New York: State University of New York Press, 1988.

MCGURL, Mark. „The Posthuman Comedy“. In *Critical Inquiry*. 2012, **38**(3). 533-553. The University of Chicago Press. [cit. 11.11.2020]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/10.1086/664550>

MILSTEAD, Claudia. „Ann Beattie“. In *Contemporary American Women Fiction Writers: An A-to-Z Guide*. Greenwood Publishing Group, 2002. 28-33.

Nasty. In *Oxford English Dictionary* [online]. [cit. 30.11.2021]. Dostupné z: <https://www.oed.com/view/Entry/125244?rskey=olJ38I&result=3#eid>

NEWMARK, Peter. *A Textbook of Translation*. New York: Prentice-Hall International, 1988.

NORD, Christiane. *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-oriented Text Analysis*. Rodopi, 2005. ISBN 9789042018082.

Nouns and Gender. In *Cambridge Dictionary* [online]. [cit. 1.12.2021]. Dostupné z: <https://dictionary.cambridge.org/grammar/british-grammar/nouns-and-gender>

O'HARA, I.D. „Chilly Scenes of Winter“. In *The New York Times* [online]. [15.8.1976]. [cit. 25.11.2020]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/1976/08/15/archives/chilly-scenes-of-winter.html>

O'ROURKE, Meghan. „The Visions of Anne Beattie“. In *The New York Review* [online]. [14.7.2011]. [cit. 25.11.2020]. Dostupné z: <https://www.nybooks.com/articles/2011/07/14/visions-ann-beattie/>

Parking garage. In *Merriam-Webster* [online]. [cit. 16.8.2021]. Dostupné z: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/parking%20garage>

POPOVIČ, Anton. *Téoria umeleckého prekladu: Aspekty textu a literárnej metakomunikácie*. Bratislava: Tatran, 1975.

PROCHÁZKA, Martin. *Lectures On American Literature*. Univerzita Karlova. Prague: Karolinum, 2007. ISBN 978-80-246-1384-0

Reported speech: indirect speech. *Cambridge Dictionary* [online]. [cit. 3.12.2021]. Dostupné z: <https://dictionary.cambridge.org/grammar/british-grammar/reported-speech-indirect-speech>

SALTZMAN, Arthur M. „To See a World in a Grain of Sand: Expanding Literary Minimalism“. In *Contemporary Literature*. 1990, **31**(1), 423-433. University of Wisconsin Press. [cit. 7.11.2020]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/1208321>

Shroud. *Oxford English Dictionary* [online]. [cit. 5.12.2021]. Dostupné z: <https://www.oed.com/view/Entry/178930?rskey=CJrIrt&result=1#eid>

SOUTHGATE, Martha. „A Peerless Chronicler of the 1970s and ‘80s Turns Her Gaze on Generation Y“. In *The New York Times* [online]. [2.4.2019]. [cit. 25.11.2020]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2019/04/02/books/review/ann-beattie-a-wonderful-stroke-of-luck.html>

SKOVAJSA, Ondřej. „Umět padat“. In *Tvar*. 2015, **26**(1). 16-17. ISSN 0862-657X

TROUARD, Dawn. *Conversations with Ann Beattie*. Literary Conversation Series. Univ. Press of Mississippi, 2007. ISBN 1578069238

Tvoření českých samohlásek. In *Internetová jazyková příručka*. Ústav pro jazyk český Akademie věd České republiky. [cit. 5.12.2021]. Dostupné z: <https://prirucka.ujc.cas.cz/?id=903>

VINAY, Jean-Paul a DARBELNET, Jean. *Comparative Stylistics of French and English: A methodology for translation*. M.-J. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1995. Benjamin Translation Library.

Whiteness. *Oxford English Dictionary* [online]. [cit. 5.12.2021]. Dostupné z: <https://www.oed.com/view/Entry/228626?redirectedFrom=whiteness#eid>

WILSON, William S. "Ann Beattie's Implications." In *Mississippi Review*. 1985, **14**(1/2). 90-96. [cit. 5.5.2020]. Dostupné z: www.jstor.org/stable/20115389.

Wind. *Oxford English Dictionary* [online]. [cit. 4.11.2021]. Dostupné z: <https://www.oed.com/view/Entry/229183>

ZEHNALOVÁ, Jitka. „The Czech Structuralist Tradition and a Model of Translation-related Semiotic Analysis“. In *Brno Studies in English*. 2018, 44(2). 37-58. Dostupné z: <https://doi.org/10.5817/BSE2018-2-3>

ZEHNALOVÁ, Jitka. „The Czech Structuralist Tradition and Translation-related Semiotic Text Analysis“. In *AUC Philologica*. 2015, 3. 149-172. Dostupné z: https://karolinum.cz/data/clanek/2522/AUC_Philologica_3_2015_15_Zehnalova.pdf

Příloha (VT)

Distortions (1976)

Ann Beattie

„Four Stories About Lovers“

I

His wife is a very sick woman because she thinks these things through very thoroughly. He wouldn't be surprised to find out that she likes the big white house so much not because it's big or white, but because the post office is across the street. She is very sick, and she mails letters to him from the post office. She gets up at night, and while other wives might read or do housework with their insomnia, she writes him a letter—usually a brief note, actually—and pulls the raincoat over her nightgown and crosses the street to the post office. Some nights when he too has insomnia, he raises himself to one elbow and parts the curtains to watch her. She is a pretty wife, and he'll be glad when she's come back to bed.

The matter of reading the letters, the matter of reading the letters. He is never sure what is best to do. He very rarely throws them out, though. He can't tell what reaction she wants—it seems to be neither extreme nor anything that he's tried yet in the in-between range. For example: one morning, reading a note detailing what hotel she went to at what hour with her lover (she doesn't let his name slip), he screamed with frustration, banged his hands on the breakfast table. She sipped coffee, shrugged. Another time he handed the note back to her saying, "So what?" she smiled, shrugged. There was also the time he asked her if she wanted to see a psychiatrist, and she said they hadn't helped anyone she knew, or the time he telephoned her mother and her mother said she didn't want to get involved. Sometimes he dreams that the messages will stop coming, that the mail will bring only blessed bills. Sometimes when he looks out the window to see her crossing the road at night a thought goes through his head: it's not for you. It's for someone else. That's no consolation, though, because if it's to someone else, chances are it's her lover. He accepts her getting out of bed to do something related to him—mail him a letter—but what of her awakening to jot a fond message to someone else?

She said that she wanted a big house so the baby could run and play. They have one daughter, Elizabeth, who is five. He liked the house, but wasn't it too close to the road? She *watched* the baby, unlike other mothers, so what did that matter? Besides, it was the size of the house that mattered. The house had so many possibilities. When they first moved in she spent so much time redoing the house that she couldn't have had time for a lover. The messages were few and far between at that time. But in the fall Elizabeth went to kindergarten and most of the rooms were finished, and then he began to get the messages daily, and sometimes there were two a day. From the first he never thought they were a joke, and maybe that was where he bungled—if he had only scoffed at them she might have seen that he genuinely didn't believe it. There had been an envelope

addressed to him in his wife's handwriting and she had brought it to him while he was having breakfast, and he had smiled, expecting some kind of joke, and of course he has been doubly let down. If only he hadn't recognized the handwriting.

The notes are different now. The first notes, the fall notes, were brief, specific, and often personally insulting. The winter notes were longer, less specific, more . . . what might be called mystical. She felt that she was becoming part of something large, larger and important. In the spring there were rhymes, or little drawings, sometimes a combination: a sketch of a little animal—groundhog?—with a verse: "We went to the zoo/The sky was so blue/The sky was so blue/Then what did we do?/Then what did we do?" Now the notes are questioning—no easy clues as in the spring notes: "There is something vast and warm as summer, and at times I am as warm as summer, but other times I am cold and pull up the blanket in my sleep. How, exactly, does the mind let you know you are cold? What signal makes me move when I intend not to move?"

One night he says her name out loud, whispers "Janet" in his sleep. Either asleep or awake she puts her arm out to stroke his side. He knows why he woke up, though—not her touch, but what he was thinking. What signaled him? What will happen now?

As a joke, almost, he writes her a message when he gets to work and has his secretary mail it. All day he thinks, Do I need a psychiatrist? Answered by, Who have they helped? Should I speak to her mother again? Answered by, Didn't she already tell you to leave her alone? He goes home, has dinner, plays with Elizabeth, does a little work, and goes to bed. For hours he turns in the bed, wondering what will happen. More than that, though, he is lonesome and wishes Janet would wake up. He thinks of pretending to be asleep and rolling over on her, or calling her name—no whispering, right out loud. A cheap trick. He kicks the covers off and looks at whatever objects he can see in the room in spite of the dark and in spite of his limited perspective. And then she stirs too—for covers? No—she's quietly getting out of bed.

"A message?" he whispers.

"Yes."

This is the first time they have ever discussed the messages when she's in the process of writing them.

"Coffee?" he asks.

"All right."

She sits sleepily across from him at the kitchen table, and for a while as she drinks her coffee he thinks she's forgotten about the notes she intended to write. Almost mechanically she scrawls a few words on a pad and puts a piece of paper in an envelope, then drops the envelope on the counter and walks beside him down the hall to bed. It's a humid night and the sheets feel sticky. He has trouble going to sleep. Finally he stops trying and throws his legs over the side of the bed.

"Getting up?" she says.

"Yes."

"It's so humid it's hard to fall asleep."

He gets up and walks across the floor.

"Mail the letter while you're up," she says.

"No," he says. "I refuse."

The room is silent, and then she laughs. He goes back to the bed. She's half on his side of the bed and makes no attempt to move. He lies down anyway. She begins to whisper—about something vast that surrounds them. Doesn't he feel its presence? What can they do? He rests an arm across her stomach. He can't answer the question when she whispers to him any better than he can when she writes it. He takes his arm away and pounds the bed. "Yes," she says. "There."

It is a humid night, so it will be difficult to sleep. In the morning she will get his note, and that will be inadequate too, because it doesn't contain any answers.

II

The lover thinks that he is compared unfavorably to other lovers. In fact, he is no longer her lover, but he remembers when he was, and that depresses him because he never intended to become her lover and he never intended to stop being her lover. She left because he got nasty. One time they argued—well, a lot of times they argued—but one particular time they argued walking into the house and he bent to make a snowball, then another, and another. He threw them all at her, and instead of running into the house she ran around the house and, of course, finally fell. He didn't realize that she had really been frightened until he put out his hand to help her up and she tried to scramble backward with that strange expression on her face. Then, of course, the martyrdom: he could save his energy by just kicking snow over her instead of pulling her up. Go on, go on . . . He wasn't opposed to kicking a little snow? She was afraid of him sometimes, but she still fought with him.

Pulling up in front of the house where she lives now, he tries to remember pleasant things. How they had watched the snow falling in the morning. The morning of the day he threw snowballs at her. The morning of the day she turned her ankle. He didn't turn his ignition off. One of the girls she lived with looked at his car from where she stood on the front lawn. She must have been surprised when he took off again. She must have wanted to get a good look at him because no doubt she had heard stories about girl's lover.

"Heard any stories about me?" he asks pleasantly when he returns to the house.

The girl has. She looks at him without speaking. She must be a little afraid of him, though, because she gives a half nod. The girl has brown braids and wears a backless summer dress. He toys with the idea of asking if she wants a lover.

"It's your lover," he calls through the screen door.

She comes to the door smiling. One of the things she likes about him is his sense of humor. What does she think is funny about his having been her lover?

She shows him around. She says she is happy in the house. She points out a table she likes. This house is furnished. They had very little furniture in the other house, although that too was "furnished". He tries to remember the inside of the other house and ends up reminiscing of being her lover. He says nothing about the table she shows him. She asks if he has eaten dinner. Does he want to go out, then, or just listen to some music? Go out. Where will they go? It was always her fault—it was always her fault—she was always so cynical. He thinks about telling her they can go out and throw snowballs so he can watch her face change—so he can

notice something familiar about her face. This doesn't even look like her face. He remembers that she shares the house with three other girls. What do they look like? Maybe one of *them* was his lover.

When he drove away from this house the first time he came, he went to a liquor store and bought some bourbon and drank it. She must have guessed that. She once thought he had been drinking when she smelled Lysol in the house. Lysol! If she's as uncomfortable as he thinks she is, maybe she'll drink some. She drank, too, but she always had something to say about his drinking.

The girl with the brown braids calls to them: "Have a good time."

She doesn't approve. He goes across the lawn to where the girl is digging in the garden. He picks up a handful of moist dirt, shapes it into a ball and throws it at the front of her dress.

"Whose lover am I?" he hollers.

The girl scrambles, regains her balance and tears off, calling, "You're her Goddamn lover!"

Exactly right. He raises his eyebrows questioningly to his lover.

"You won't scare me this time," she says.

She turns and walks to the car, pulls open the door, and sits down. She leaves the door open for him to close. He does: click. The proper little date.

"Did you do that to scare me?" she asks. "You won't scare me any more."

"You feel you understand me well enough now to be my lover?" he asks.

"What is there to understand?" she asks.

She's trying very hard to act self-assured. The speeding and changing-lanes trick always gets her. She wants to give in. Why else would she have agreed to see him? He looks at her questioningly again. That unnerves her a little; she repeats her question.

III

She suspects her husband, so instead of accomplishing anything, in spite of all the books and articles telling her how she can accomplish everything, she takes a bus downtown and sits in the park across from his office. She once went to a Christmas party at his office. They rode to the top floor. Does he work on the top floor, or is that only where they have parties? It seems as good a place as any to look, because she could not really see him *in* the building anyway. Sun glints off the glass, so she doesn't look for too long. She looks up high, then at the door. She does this for about two hours. She doesn't see her husband. She intends not to do anything so foolish again, but the next day she finds that she has no more work to do, so she drives her car to the stop and parks it and gets on a bus. She doesn't like the downtown traffic. He says she is spoiled, living in the suburbs. He drives downtown every day at rush hour. The park is crowded today, so she goes looking for his car. Foolish, really, because it's probably in a garage. But she walks up and down several blocks and doesn't stop doing it until she thinks she might get lost. She doesn't know her way around the business district well. When she returns to the park it is nearly noon, and she finds a seat next to a man eating his lunch from a bag. He smiles at her. She returns his smile. She wonders if he works with her husband. Was he at the Christmas party? Probably not. She watches the door and

once she thinks she sees him, walking next to a short man in a pale-blue suit, but it isn't him after all when she rises off the bench and can see more clearly. What time does he go to lunch? That night as they eat dinner she asks what time he eats lunch? He says that he never eats lunch at the same time. Today he ate around two.

“Why do you ask?” he says.

“That's why you're not very hungry,” she says.

He has eaten almost everything on his plate.

She skips a day and feels good all day, thinking she will never do it again. But the next day something tells her that she will see him, so she drives downtown without realizing that she hadn't stopped at the bus stop, as she usually does. She's downtown in the traffic before she realizes what she's done. She's nervous and twice she gets in the wrong lane and has to wait while everyone makes a left turn, but she finally makes it safely to a parking garage. She's just nervous, so she goes into a drugstore and drinks a cup of coffee. Then she goes, as usual, to the bench. She thinks that she may not see him after all, because she spent a lot of time tied up in traffic, and then more time at the drugstore. She only waits for an hour, then gives up because he must have already been to lunch. So many people pour out of his building that she might not see him anyway. She goes back to the parking garage and finds she's lost the ticket. The attendant calls the manager, who comes out to talk to her. He asks her to describe her car and she's very upset and can't think well—she almost describes her husband's car before she realizes her mistake. “Well, decide what you'd like best, lady,” the manager says, laughing. He thinks it's funny. He asks how long she's been and she says two hours. He tells the attendant to charge her for three and walks back into his glass cubicle. She thinks about trying to hit him, but she wouldn't want to be hit back. If he has a sense of humor like that he might hit a woman. She doesn't want to make any excuses to her husband. She even tips the attendant.

She sits on the bench the next day from about ten o'clock—only an hour after her husband has left the house—until four o'clock. She stops at a store on the way to the bus stop and buys a pretty blouse. She has to stand on the bus all the way to her car. She's tired when she gets home. Her husband is already there. He asks where she's been.

“Shopping.”

“That's why you look so tired,” he says.

Her husband never has much energy himself, but she has nothing to accuse him with. She will. The next day she plans to stand outside the building, to be there when work lets out, right on the side of the street with the building so she won't miss him.

The next day she arrives early—three-thirty. He doesn't get out until six. She looks through some stores and looks idly for his car, without much hope of seeing it. She goes to the drugstore again and has a cup of coffee and sits in the park when she gets tired of walking. At five o'clock she gets up and crosses the street and leans against the building. To pass the time she examines the chapped spots on the backs of her hands and twirls her wedding band. She reaches in her purse for her comb to comb her hair and feels for her parking ticket. It isn't there. She searches thoroughly, even bending down to take things out of her purse. She can't find it. Thinking that she might have dropped it she retraces her path, but it's

not on the ground. She hurries to the garage. There is a crowd of men—mostly men—waiting for their cars to be brought down. She tells the girl in the cashier's booth that she's lost her parking ticket. She talks a little too loudly—the girl leans back on her stool to get away from her voice, and several of the men stare at her. The girl calls the manager.

“Didn't this happen to you yesterday?”

“I'm very sorry, but I have to have my car back.”

“What does your car look like today?”

She describes her car. It is a blue car. Yes, the roof is blue, too. A four-door blue car, and she can't remember the make. A Chevrolet. Blue. About three hours ago.

“Four hours ago,” the manager says.

Tears spring into her eyes.

“Three,” she says.

He shrugs. What is he going to do? He calls an attendant over and tells him to get a blue Chevy. She stands in front of the men, looking up the ramp.

“Move back,” the manager hollers.

She backs into a group of men who quickly spread out to make room for her. She waits while six cars are brought. Seven. Eight. Then hers. She gets in without tipping the attendant and heads home, driving much too fast. She's home before she realizes that yet another day is ruined, and that she'd have to go the next day.

“Where were you?” her husband says.

She's been crying. She never did find time to comb her hair. She's empty-handed, so she hasn't been shopping. What's the point of it? She'll never catch him.

“Where have you been?” she says.

IV

He calls this woman, who is not his mother, “Mother.” It is her mother. She has come to stay with them not because of poor health or lack of money, but because she is lonely. She makes no trouble, except for the one annoying thing she does, and doesn't interfere with their life because she is always in her room. His wife thinks it's abnormal that she shuts her door after breakfast and does not reappear until dinner. Their son loves his grand-mother and spends a lot of time in her room, talking to her, drawing pictures for her, and eating her candy when he gets home from school until dinner. There is no good reason for disliking her, except that he does not believe she has come to live with them because she is lonely. If that were true, why would she stay in her room? But he can't talk to his wife about it. It makes her think he wants her mother out of the house, and that upsets her. He suspects that it upsets her because her mother is necessary—she takes care of their son after school so his wife does not have to be home at three o'clock. In fact, he has called later in the afternoon several times and Mother has told him she isn't there. He called yesterday at four o'clock and she wasn't there, and that was the second time this week. He suspects that she is seeing her lover again. At any rate, he has started seeing his lover again. One of the things that

nags at him is that his wife has seen his lover and knows she is rather plain and not very young, but he has never seen his wife's lover. Perhaps the lover used to come to the house when he was gone, but no longer comes because her mother is there. Perhaps things have not worked out so well for his wife after all.

He has decided to go home early, to be there when his wife walks in, just to make her uneasy. He takes the afternoon off and buys things at a sporting-goods store he'll need for his vacation. Then he stops in a gift shop and buys his wife a pretty little enamel box—a gift, to make her uneasy if she's seen her lover today. The saleslady is all smiles, asks if she should wrap it. He tells her it will have just as much impact in the bag. She frowns a little, in sympathy for the woman whose pretty present will just be handed to her in a bag. She wraps the little box carefully in pink tissue paper. As an afterthought, he stops at the florist's and picks out a bouquet of assorted flowers for his wife's mother. Just in case it's a conspiracy. He goes into a phone booth at the corner and calls his lover to say that he'll take her to dinner Friday. Not until then? Impossible. She's a little angry, but she won't leave him. She has been his lover for years and years. He goes back to the florist's and sends her a bouquet of assorted flowers. The florist looks at him strangely. The man could at least make a joke of it—instead, he takes it personally that he has come back, that he didn't complete his business the first time. He decides to find another florist in the future.

As he thought, she isn't home. He knocks on her mother's door. She is surprised to see him and asks if he's sick. No—just home early. He's put the flowers in a vase for her, and she seems very pleased. She tells him where to put them. She doesn't know where his wife is and acts surprised that she's not in the house. His son? He must be with her. He goes downstairs and waits. He looks at the day's mail and reads the paper. The house is quiet and very empty; the cars that pass are monotonous. He can understand why his wife wouldn't want to spend much time in the house. It's depressing in the late afternoon. He doesn't blame her for not being there, but he blames her for her lover. The bag with the enamel box is at his side.

She comes in at five o'clock. His son is with her. She's surprised to see him. His son is happy to see him. His son has a balloon.

"Where did that come from?" he asks his son.

"A man in the park gave it to me."

"You're not sick?" his wife asks.

"Just home early," he says. He gives her the bag. "For you."

She loves the little box. He can't tell if she's excited because he might know, or just surprised to see him, happy with the present. She goes into the kitchen.

"Did you ever see the man in the park before?" he asks his son.

"No."

"How come you got a free balloon?"

"The man had it." His son shrugs.

Late that night the phone rings. As usual, her mother has it on the first ring. She pounces on the phone—no chance for them to get to it first. And, as usual, whoever it is hangs up. That makes her mother nervous. She always opens her door and calls down the stairs that someone called and hung up. He feels like telling her that it was either her daughter's lover or his own. Neither of them says

anything, and the door closes. He has already asked his lover if she calls and hangs up and she has denied it. He suspects her anyway—everyone lies to him. He tells his wife he has run out of cigarettes. Does she need anything from the drugstore? He puts his clothes back on and drives to the drugstore, where there is a phone booth. His lover is angry: she tells him he thinks she is a fool. She has better things to do than call his house. She tells him *he* is bothering *her*. So it was his wife's lover. He buys a carton of cigarettes and drives home. His wife is in her mother's room; the door is open, but they aren't talking. Or at least they're not talking now that he's coming up the stairs. He's tired. His mother-in-law must be tired of the calls. His wife must be tired of the depressing house.

"I was telling her what pretty flowers you brought me," his mother-in-law says.

"Who do you think was on the phone?" he asks.

"Who?" his wife says.

"That's right," he says. "Who?"

"I don't know," his mother-in-law says.

"Yes, you do," he says.

She looks startled. His wife looks at him blankly.

"You know," he says.

"Be quiet," his wife says. "You'll awaken Stevie."

"He already knows, too."

Whether his mother-in-law really knows or not, her expression, looking back and forth between them, makes him think she won't be staying there much longer. There is, of course, the slim chance that his lover was lying.

Where You'll Find Me and Other Stories (1986)

Ann Beattie

"Snow"

I remember the cold night you brought in a pile of logs and a chipmunk jumped off as you lowered your arms. "What do you think you're doing in here?" you said, as it ran through the living room. It went through the library and stopped at the front door as though it had known the house well. This would be difficult for anyone to believe, except perhaps as the subject of a poem. Our first week in the house was spent scraping, finding some of the house's secrets, like wallpaper under wallpaper. In the kitchen, a pattern of white-gold trellises supported purple grapes as big and round as ping-pong balls. When we painted the walls yellow, I thought of the bits of grape that remained underneath and imagined the vine popping through, the way some plants can tenaciously push through anything. The day of the big snow, when you had to shovel the walk and couldn't find your cap and asked me how to wind a towel so that it would stay on your head—you, in the white towel turban, like a crazy king of snow. People liked the idea of our being together, leaving the city for the country. So many people visited, and the fireplace

made all of them want to tell amazing stories; the child who happened to be standing on the right corner when the door of the ice cream truck came open and hundreds of popsicles crashed out; the man standing on the beach, sand sparkling in the sun, one bit glinting more than the rest, stooping to find a diamond ring. Did they talk about amazing things because they thought we'd turn into one of them? Now I think they probably guessed it wouldn't work. It was as hopeless as giving a child a matched cup and saucer. Remember the night out on the lawn, knee deep in snow, chins pointed at the sky as the wind whirled down all that whiteness? It seemed that the world had been turned upside down, and we were looking into an enormous field of Queen Anne's lace. Later, headlights off, our car was the first to ride through the newly fallen snow. The world outside the car looked solarized.

You remember it differently. You remember that the cold settled in stages, that small curve of light was shaved from the moon night after night, until you were no longer surprised the sky was black, that the chipmunk ran to hide in the dark, not simply to a door that led to its escape. Our visitors told the same stories people always tell. One night, giving me a lesson in storytelling, you said, "Any life will seem dramatic if you omit mention of most of it."

This, then, for drama: I drove back to that house not long ago. It was April, and Allen had died. In spite of all the visitors, Allen, next door, had been the good friend in bad times. I sat with his wife in their living room, looking out the glass doors to the backyard, and there was Allen's pool, still covered with black plastic that had been stretched across it for winter. It had rained, and as the rain fell, the cover collected more and more water until it finally spilled onto the concrete. When I left that day, I drove past what had been our house. Three or four crocuses were blooming in the front - just a few dots of white, no field of snow. I felt embarrassed for them. They couldn't compete.

This is a story, told the way you say stories should be told: Somebody grew up, fell in love, and spent a winter with her lover in the country. This, of course, is the barest outline, and futile to discuss. It's as pointless as throwing birdseed on the ground while snow still falls fast. Who expects small things to survive when even the largest get lost? People forget years and remember moments. Seconds and symbols are left to sum things up: the black shroud over the pool. Love, in its shortest form, becomes a word. What I remember about all that time is one winter. The snow. Even now, saying "snow," my lips move so that they kiss the air.

No mention has been made of the snowplow that seemed always to be there, scraping snow off our narrow road- an artery cleared, though neither of us could have said where the heart was.