

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav translatologie

## **Diplomová práce**

Kateřina Tichá

**Komentovaný překlad vybraných povídek od Muriel Sparkové s  
úvodní studií o autorce, stylu povídek a problémech překladu**

**An annotated translation of Muriel Spark's selected short stories  
with an introduction to the author, the style of the short stories and  
their translation complexities**

Praha 2019

Vedoucí práce: Mgr. Šárka Tobrmanová, D.Phil.

## **Poděkování**

Děkuji především vedoucí diplomové práce Mgr. Šárce Tobrmanové, D.Phil., za kritické připomínky a komentáře k překladům i studii a za pozitivní zpětnou vazbu, která mi vždy dodala energii a nadšení do další práce. Poděkování patří i mým rodičům a prarodičům za nekompromisní korektury překladu a tolik potřebnou podporu v průběhu celého studia.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 8. srpna 2019

Kateřina Tichá

## **Abstrakt**

Tato diplomová práce obsahuje dvě části. První, praktickou částí je překlad povídek *The Portobello Road* (1956), *The Curtain Blown by the Breeze* (1961) a *The Young Man Who Discovered the Secret of Life* (2000) skotské spisovatelky Muriel Sparkové. Texty pochází z různých období autorčiny tvorby, a poskytují tak ucelený vhled do jejího stylu a různých odstínů její tvorby. Na překlad navazuje studie zabývající se životem a dílem Sparkové, její hlavní částí je analýza klíčových problémů překladu. Pozornost je věnována především překladu specifického literárního jazyka autorky, mluvnosti a idiolektu postav, překladu vlastních jmen a reálií. V teoretické části věnované překladu je kladen důraz na propojení různých translatologických teorií s překladatelskou praxí.

## **Klíčová slova**

Muriel Sparková, povídky, současná britská literatura, překlad, český jazyk, styl, překladatelská analýza

## **Abstract**

The thesis consists of two parts. The first, practical part presents a translation of short stories *The Portobello Road* (1956), *The Curtain Blown by the Breeze* (1961) and *The Young Man Who Discovered the Secret of Life* (2000) by the Scottish writer Muriel Spark. The texts represent various periods of Spark's writing career and offer a complex insight into her style and its various shades. The translation is succeeded by a study focusing on the life and work of Muriel Spark and mainly on an analysis of the key translation issues encountered in the process of translation. The key problems include the translation of Spark's specific literary language, the rendering of natural speech and the idiolects of the characters, the translation of names and other culture-specific facts. The theoretical part devoted to the translation analysis stresses the link between various translation theories and the work of a translator.

## **Key words**

Muriel Spark, short stories, contemporary British literature, translation, Czech language, style, translation analysis

# Obsah

Úvod .....	6
1 Literárněvědná studie o Muriel Sparkové .....	8
1.1 Stručný životopis Muriel Sparkové .....	8
1.2 Přehled díla Muriel Sparkové .....	10
1.3 Dílo Muriel Sparkové v českém kontextu .....	14
1.4 Děj vybraných povídek Muriel Sparkové .....	14
1.5 Styl a recepce vybraných povídek Muriel Sparkové .....	16
2 Problémy překladu .....	25
2.1 Vlastní jména a další reálie .....	26
2.1.1 Vlastní jména postav .....	27
2.1.2 Místní jména .....	29
2.1.3 Reálie .....	31
2.2 Mluvnost, idiolekt postav a substandardní dialekt .....	35
2.2.1 Mluvnost .....	35
2.2.2 Idiolekt postav .....	38
2.2.3 Substandardní dialekt .....	41
2.3 Literární jazyk a styl Muriel Sparkové .....	44
Závěr .....	54
Bibliografie .....	56
Příloha .....	65

## Úvod

Tato práce představuje překlad tří povídek skotské spisovatelky Muriel Sparkové vybraných z autorčina raného prozaického období: *The Portobello Road* (1956, navrhovaný český název *Trh na Portobello Road*) a *The Curtain Blown by the Breeze* (1961, navrhovaný český překlad *Třepotání ve větru*), doplněných o pozdní text *The Young Man Who Discovered the Secret of Life* (2000, česky navrhováno jako *O mladíkovi, který objevil tajemství života*). Tuto osobitou britskou spisovatelku druhé poloviny 20. století, která byla doposud v českém prostředí opomíjena, jsem si pro svou diplomovou práci vybrala na základě doporučení vedoucí práce, Mgr. Šárky Tobrmanové, D.Phil. Původně jsme pro překlad zvolily nejslavnější román Sparkové, *The Prime of Miss Jean Brodie*, v průběhu práce ale bohužel český překlad tohoto díla vyšel (Martin Pokorný u nakladatelství Prostor, 2018), což se při zadávání nedalo předpokládat. Bylo tedy nutné urychleně najít text náhradní, aby jej po dokončení diplomové práce bylo možné nabídnout k vydání, a poskytnout tak českému čtenáři možnost seznámit se s dílem dosud v češtině nedostupným. Překlad povídkových textů jsem zvolila proto, že mi umožňují předvést dílo Sparkové v několika různých podobách. Povídky jsem vybírala tak, aby co nejlépe ilustrovaly širokou paletu autorčina literárního stylu a jazyka, ale také aby daly českému čtenáři možnost poznat její odstíny, které v dosud přeložených dílech tak výrazné nejsou.

Jedním z hlavních cílů stanovených na začátku práce, je poskytnutí překladu vybraných textů českému čtenáři a v ideálním případě jejich vydání. Právě z tohoto důvodu jsem zvolila tento typ diplomové práce a i po nucené změně tématu jsem zachovala formu komentovaného překladu (na rozdíl od ryze teoretické práce, například srovnání již existujících překladů) a rozhodla se pro dosud nepřeložené povídky. Vzhledem k omezeným časovým možnostem daným vzniklými okolnostmi budou veškerá vyjednávání o publikaci teprve probíhat. V ideálním případě bych přeložené texty doplnila o další povídky a výsledný výběr nabídla pro knižní vydání. V prvé řadě oslovím nakladatelství Prostor, které by mohlo mít zájem v publikování Sparkové pokračovat, dále pak renomovaná nakladatelství (například Argo nebo Host). Pokud by byla vyjednávání neúspěšná, nabídla bych texty nakladatelství Pistorius, kterému by vyhovoval kratší rozsah, sestávající možná pouze ze tří textů přeložených v rámci této práce. Vzhledem k tomu, že publikování literatury je

v současné době obtížné a nakladatelství často upřednostňují komerčně výhodnější současná díla nebo senzaci budící tituly, uvažuji i o možnosti přeložené texty publikovat alespoň časopisecky (například v měsíčníku *Plav*).

V teoretické části práce se nejprve věnuji životu a dílu Sparkové, ukazují jejich provázanost a důležitost jejich znalosti pro pochopení autorčiných děl a odhalení tendencí v jejím stylu. Dále představuji vybrané povídky, a to z hlediska syžetu a následně především s ohledem na styl, přičemž na konkrétních příkladech ilustruji, jak Sparková své texty konstruuje, a jakým způsobem sleduje své autorské cíle a naplňuje záměry. V krátkosti se dotýkám i dosavadní recepce díla Muriel Sparkové v českém prostředí.

Druhá kapitola teoretické části práce je věnována problémům překladu vybraných povídek se zvláštním důrazem na mluvnost textu a idiolekt postav, realie a jména v překladu a převedení autorského stylu Muriel Sparkové. Při práci jsem se soustředila na vytvoření co nejlepšího obrazu specifického stylu autorky a pokusila se zachovat co nejvíce z mnoha vrstev jejího díla tak, aby nabízelo českému čtenáři estetický prožitek co nejvěrnější originálu. Vlastní překlad mi rovněž poskytl prostor pro uvažování o literárním překladu jako takovém, o jeho specificích a různých teoriích, které se touto oblastí zabývají. Soustředila jsem se nejen na tradiční translatologickou literaturu, na niž je kladen důraz v českém prostředí, ale využila jsem i myšlenky anglosaských teoretiků, jež jsem studovala v rámci magisterského programu teorie překladu na University College London ve Velké Británii. Problémy specifické pro překlad tří konkrétních povídek zasazují do širšího kontextu, aby práce mohla posloužit literárním překladatelům, kteří se potýkají s podobnými úskalími. Právě propojení teorie a praxe a poukázání na užitečnost teorie při překladatelské práci bylo jedním z opěrných bodů mé práce.

Citace z anglických textů povídek jsou z kompletního vydání krátké prózy Muriel Sparkové *The Complete Short Stories*, které vydalo nakladatelství Penguin Books v roce 2002. V textu jsou tyto odkazy uvedeny pod zkratkou „EN“, zatímco české překlady jsou citovány pod zkratkami TVV (*Třepotání ve větru*), PR (*Trh na Portobello Road*) a ML (*O mladíkovi, který objevil tajemství života*). Kvůli ochraně autorských a dalších relevantních práv vztahujících se k anglickému vydání originálu i případnému publikování českého překladu je originál i překlad připojen k práci pouze na USB disku.

## 1 Literárněvědná studie o Muriel Sparkové

„Sparková prosvětlnila dobu svou i tu naši,“ napsala vloni skotská spisovatelka Ali Smithová při příležitosti sta let od narození Muriel Sparkové. (Smithová 2018) V anglofonním kontextu vysoce ceněná autorka je ale pro české čtenáře stále ještě málo známou postavou a většina z jejího rozsáhlého díla teprve čeká na své české překladaatele a vydavatele. Přitom ale Sparková skrze své romány a povídky stále promlouvá ke čtenářům a její dílo nastavuje zrcadlo i naší době.

„[D]oba, v níž se nacházíme, a způsob, jakým se na nás valí informace, formují naši každodenní historii a staví nás před náročné otázky o pravdě, lži a fikci, a právě to ve mně vyvolalo potřebu Sparkové, silnější než kdy předtím – potřebu její inteligence, jejího širokého rozhledu, vtipu, osvobozující veselosti a skličující radosti.“ (Smithová 2018)

V následující kapitole nejprve představím Sparkovou jako autorku a v přehledu nastíním její dílo, přičemž se zaměřím na hledání témat a motivů, které se v něm opakují a rozvíjejí. Vycházet budu nejen z vlastní četby, ale také z teoretické literatury a kritické recepce jejího díla v domácím prostředí výchozí kultury. Dále stručně shrnu dosavadní stopu Sparkové v českém literárním a akademickém kontextu, včetně sekundární literatury a kritických ohlasů. Následovat bude detailnější rozbor děje, ale především stylu překládaných povídek, *Třepotání ve větru*, *Trh na Portobello Road* a *O mladíkovi, který objevil tajemství života*.

### 1.1 Stručný životopis Muriel Sparkové

Muriel Sparková se narodila jako Muriel Sarah Cambergová v roce 1918 ve skotském hlavním městě Edinburghu do rodiny židovského otce a presbyteriánské matky. Do školy chodila v rodném městě, rozhodla se ale nepokračovat ve studiu na tamní univerzitě. Jednak kvůli nedostatku peněz, ale také proto, že by jí podle jejích slov studium v „puritánské atmosféře“ univerzity mezi „bezvýraznými a seriózními“ studentkami nepřineslo nic nového. (Sparková 1993a:102) Absolvovala místo toho kurz zaměřený na anglickou prózu na Heriot-Watt College (dnes Heriot-Watt University), přičemž se soustředila na „*précis-writing*“, tedy ekonomické a zhuštěné psaní, a tuto techniku později hojně využívala ve vlastních textech.



V roce 1937 odešla do Jižní Afriky se svým snoubencem Sydneyem Oswaldem Sparkem, za něhož se téhož roku po kratičké známosti provdala, ale po dvou letech, když si plně uvědomila manželův zhoršující se psychický stav (sama mu v pozdějších letech přezdívala S.O.S. a o sňatku hovořila jako o omylu), se rozvedla. (Sparková 1993a:130-131) V předposledním roce druhé světové války se vrátila do Velké Británie, pracovala pro ministerstvo zahraničí a psala propagandistické texty pro falešné německé vysílání rozhlasu.

Po válce pracovala mezi lety 1947 a 1949 jako sekretářka pro Poetry Society a šéfredaktorka jejího časopisu *The Poetry Review*.<sup>1</sup> Poté, co tuto pozici opustila, pracovala na různých místech na částečný úvazek (magazín *European Affairs* pro přistěhovalce z východní Evropy, psala projevy pro PR kancelář), postupně ale přešla na volnou nohu a soustředila se stále více na vlastní psaní. Zprvu se věnovala poezii, biografiím a odborným publikacím, například o Mary Shelleyové (*Child of Light: A Reassessment of Mary Wollstonecraft Shelley*, 1951), sestřích Brontëových (souborně v antologii *The Essence of the Brontës*, 1993) nebo Johnu Masefieldovi (*John Masefield*, 1953).

V roce 1954 přestoupila k římskokatolické církvi. V tom samém roce se léčila z nemoci způsobené nedostatečným příjmem potravy a dlouhodobým užíváním dexedrinu, který přivozoval halucinační stavy. Uchýlila se do karmelitánského kláštera v Aylesfordu v Kentu, kde mohla pobývat i díky finanční podpoře od spisovatele Grahama Greena. Společně s Greenem a dalším anglickým autorem, Evelynem Waughem, který ji rovněž na začátku spisovatelské kariéry podporoval, tvoří „triumvirát romanopisců, kteří konvertovali ke katolicismu“. (Stannard 2009:xv) Katolická víra Sparkové poskytla „jednotný a komplexní soubor hodnot“, o něž se mohla opírat a vycházet z nich. (Stubbová 1973:5) V jejím díle se také často objevují postavy katolických konvertitů, nejsou to ovšem charaktery z nejkladnějších a nejsympatičtějších. (Malkoff 1968:6)

V padesátých letech se Sparková začala věnovat psaní prózy, nejprve povídek a později i románů. Dveře prozaického literárního světa se pro ni otevřely, když její první povídka *The Seraph and the Zambesi* zvítězila v roce 1951 v soutěži britského časopisu *The Observer*. Právě na základě tohoto úspěchu ji oslovil britský nakladatelský dům Macmillan

---

<sup>1</sup> Britská členská organizace založená roku 1909 s cílem rozšiřovat povědomí o poezii. V současné době má přes 4000 členů po celém světě a udílí řadu básnických ocenění. *The Poetry Review* je považován za přední britský časopis věnovaný poezii. (The Poetry Society nedatováno)

s objednávkou prvního románu. Konečně se dostavil literární úspěch, který Sparkové vynesl slávu i za hranicemi Británie, volnost a nezávislost, po nichž tolik toužila. Sama ve svých pamětech popisuje vydání prvního románu v roce 1957 jako začátek nového života. (Sparková 1993a:211) Po zbytek kariéry žila postupně v New Yorku a Římě. Do Itálie pak natrvalo přesídlila roku 1968 a až do smrti v roce 2006 jí domovem bylo toskánské Azzero.

Sparková je nositelkou řady čestných titulů, například na univerzitách v Edinburghu (1989) a Oxfordu (1999). V roce 1993 jí byl udělen Řád Britského impéria za přínos literatuře a náleží jí titul „Dame“. V roce 2008 ji zařadil deník *The Times* na 8. místo v žebříčku 50 nejvýznamnějších britských spisovatelů po roce 1945 (*The Times* 2008). Její dílo bylo ověčeno mnoha cenami (například nominace na Mezinárodní Man Bookerovu cenu v roce 2005 nebo Mezinárodní cena Gold Pen Award v roce 1998).

## 1.2 Přehled díla Muriel Sparkové

Ačkoliv Sparkovou později proslavily romány, začínala jako básnířka a sama projevovala vůči románovému žánru nedůvěru. (Stubbsová 1973:4-5) První sbírku básní dokončila v roce 1951 a vyšla pod titulem *The Fanfarlo and Other Verse* o rok později. Podle Malkoffa jsou básně v tomto souboru „ne zcela zdařilé“ z hlediska bohatosti a víceznačnosti vyjádření a napovídají, že způsob, jakým Sparková zachází se strukturou a vzory, je příhodnější pro romány. (Malkoff 1968:5) Pro samotnou Sparkovou byla ale poezie důležitým odrazovým můstkem i pro prozaickou tvorbu, k níž si musela teprve postupně najít cestu. Věřila, že román je ve své podstatě variací poezie a každá kompozice vzniká na poetickém základě. (Sparková 1993a:206) Vliv poezie se v jejích prozaických dílech projevuje v důrazu na formu a rytmus, ale i v sevřenosti a stručnosti vyjádření.

Obsáhlé prozaické dílo Muriel Sparkové, čítající dvaadvacet románů, řadu povídek a jednu divadelní hru, charakterizuje jeho proměnlivost a vývoj procházející spíše „revolucí než evolucí“. (Jelínková 2006:10) Stannard ji popsal slovy: „[N]ikam nepatřila a byla pevně rozhodnutá, že nikam a nikomu patřit nebude“. (Stannard 2009:2) Lze je vztáhnout jak k autorčinu dílu, tak jejímu životu. Stejně jako její současnice Iris Murdochová se i Sparková hned na počátku kariéry odklonila od realismu, užívala fantaskní prvky a nečekané zvraty,

díky nimž zpochybňovala hranice pravděpodobnosti. (Jelínková 2006:10) Jejím tématem jsou kontrasty: reality a iluze, dobra a zla, humoru a vážných témat, přičemž hranice mezi nimi bývají často velmi vágní.

Sama Sparková mluvila často v souvislosti s psaním o pravdě a upozorňovala, že pravda ve fiktivním světě nikdy není absolutní a fikce je ve své podstatě založená na lži. (Massie 1979:11) Z tohoto pohledu je zajímavé, že se nejednou nechala inspirovat vlastním životem, ve svých románech vytvářela obraz reálných postav a zpracovávala své zážitky, jak sama přiznává na mnoha místech ve své autobiografii *Cirriculum Vitae*. Kromě toho ale vkládá postavám do úst své myšlenky, které sama opakuje (často téměř doslovně) v rozhovorech nebo zmiňované autobiografii. Sparková tak balancuje mezi realitou a fikcí a sama zpochybňuje, co je pravda a co je smyšlená součást vykonstruovaného literárního světa. Sama ostatně v rozhovoru se Stephanií Merrittovou z roku 2000 podotkla, že všechno do určité míry vychází z naší minulosti.

Svůj první prozaický text, vítěznou povídku v soutěži *Observeru* s názvem *The Seraph and the Zambesi* napsala Sparková v roce 1951 „z jedné vody načisto“, jak sama uvádí (Sparková 1993a: 198), první román, *The Comforters*, jí ovšem trval několik let a nakonec vyšel až v roce 1957. Mezi rané romány, které Massie nazývá pro jejich shodné umístění ve městě, kde Sparková tehdy žila, „londýnské“, se řadí ještě *Memento Mori* (1959), *The Bachelors* (1960), *The Ballad of Peckam Rye* (1960, česky jako *Balada z předměstí* v překladu Hedy Kovályové v roce 1970) a *The Girls of Slender Means* (1963). (Massie 1979:21) Texty tohoto období spojuje zobrazení běžného života v jasně rozpoznatelném sociálním prostředí, přičemž se ale Sparková vyhýbá omezujícímu naturalistickému pohledu. (Massie 1979:59) Charakterizuje je rovněž téma katolické víry, morálky a konečnosti lidského života.

Na přelomu 50. a 60. let Sparková publikovala první sbírku povídek (*The Go-Away Bird and Other Stories*, 1958), v níž se objevil i *Trh na Portobello Road*. Z londýnského období se vymyká její nejslavnější román, *The Prime of Miss Jean Brodie* (1961, česky jako *Nejlepší léta slečny Jean Brodieové* v překladu Martina Pokorného v roce 2018), který byl adaptován jak pro stříbrné plátno (roku 1968 v režii Ronalda Neama s Maggie Smithovou v titulní roli), tak pro divadelní prkna (Jay Presson Allenová v roce 1966 a nově David Harrower v roce 2018). Ústřední postavou je učitelka Jean Brodieová „v nejlepších letech“ a skupinka jejích

žaček, z nichž slečna doufá svými nestandardními metodami a vzděláním zaměřeným na život více než na školní osnovy vychovat „crème de la crème“. V románu se mísí humor a lehkost (v postupném pronikání dívek do světa dospělých) s morálními otázkami manipulace a skrytého zla (v postavě slečny Brodieové, obdivovatelky Mussoliniho, která se snaží „svá“ děvčata zcela ovládnout). Massie považuje úspěch tohoto románu za přelomový a tvrdí, že Sparkovou proměnil z pracovité, lehce excentrické literátky s originálním pohledem na zkušenost v osobnost patřící mezi mezinárodní smetánku. (Massie 1979:60)

Zatímco Massie považuje další díla Sparkové víceméně za zklamání, Stubbsová vyzdvihuje její následující román, *The Mandelbaum Gate* (1965), jakožto „vyspělé a hotové dílo“. (Stubbsová 1973:26) Jelínková o něm pak hovoří jako o smířlivém intermezzu „před nejzásadnější konfrontační fází“ v díle Sparkové. (Jelínková 2006:50) Román je popisován jako nejambicióznější, nejsložitější a nejosobnější dílo Sparkové, střídají se v něm úhly pohledu a časové roviny a využívá proudu asociací. Vzhledem k podobnostem mezi hlavní hrdinkou Barbarou Vaughanovou (poloviční židovkou, která konvertuje k římskokatolické církvi) a autorkou je dílo vykládáno jako osobní zpověď Sparkové. (Stubbsová 1973:25) Na pozadí příběhu Barbařiny cesty do Svaté země se rozehrává konflikt mezi racionalitou a iracionalitou, okolním světem a světem jednotlivce a samozřejmě otázky víry.

Do další tvůrčí etapy řadí Massie novely *The Public Image* (1968, do slovenštiny přeložila Jarmila Samcová jako *Idol veřejnosti*, 1976), *The Driver's Seat* (1970), *Not to Disturb* (1971), *The Hothouse by the East River* (1973) a *The Abbess of Crewe* (1974). Texty tohoto období pojí tematická a stylová jednota, popis je omezen na minimum, postavy jsou charakterizovány v dickensovském stylu zvenku prostřednictvím jejich projevů a je v nich znatelný vliv filmu (ve stříhovosti a vyprávění v přítomném čase). (Massie 1979:73) Sparková v tomto období experimentuje a pracuje s časovou inverzí. (Jelínková 2006:65)

Román *The Public Image* vynesl v roce 1969 Sparkovou do užší nominace na Bookerovu cenu (*The Booker Prize*, později *The Man Booker Prize*) a román *The Driver's Seat* se čtyřicet let po vydání probojoval do užší nominace na Man Bookerovu cenu in memoriam (*Lost Man Booker Prize*) v roce 2010. *The Public Image* značí návrat k méně komplikované formě a Stubbsová jej dokonce označuje za zklamání, přičemž kritizuje i druhý z nominovaných textů, oběma vyčítá dojem improvizovanosti (kontrastující s předchozími

formálně propracovanými díly) a charaktery, které nedokážou ve čtenářích vzbudit sympatie. (Stubbová 1973:32) Naopak Jelínková považuje právě toto dílo za „bod zlomu“, který značí konec harmonické spolupráce mezi vševědoucím vypravěčem a čtenářem v díle Sparkové. (Jelínková 2006:53) Oba příběhy jsou zasazeny do Říma, kde Sparková tehdy žila. *The Public Image* sleduje dvojí život filmové hvězdy: ten veřejný, fantastický a záviděníhodný, kontrastuje se soukromým, vyprázdněným a vágním, jejich prostřednictvím rozehrává Sparková své téma reality a iluze. *The Driver's Seat*, další zfilmovaný román Sparkové (v roce 1974 režíroval Giuseppe Patroni Griffi s Elizabeth Taylorovou a Andy Warholem) sleduje oběť hledající svého vraha a nastoluje otázky svobodné vůle a předurčeného osudu.

Druhá polovina sedmdesátých let znamená u Sparkové odklon od experimentu a návrat „k tradičnějším způsobům, jak znepokojovat publikum“. (Jelínková 2006:53) Po románu *The Takeover* (1976), který podle Jelínkové značí přechod od humorné nadsázky k cynické rezignaci, přichází další autorčina satira, *Territorial Rights* (1979), v němž si Sparková zahrává s klišé spojenými s populárními žánry. (Jelínková 2006:76-77)

V roce 1981 vynesl Sparkové nejúspěšnější román jejího pozdního období, nazvaný *Loitering with Intent*, další nominaci do užšího výběru Bookerovy ceny. V závěrečné tvůrčí fázi spatřují kritici návrat do padesátých let, jak ve výběru témat, tak jejich zpracování. (Jelínková 2006:88) Prostřednictvím románu *A Far Cry from Kensington* (1988) si autorka ještě před uveřejněním svých pamětí vyřizuje účty s některými reálnými postavami ze svého života, konkrétně spolupracovníkem a přítelem Derekem Stanfordem, kterému v jedné z postav vytváří nelichotivý literární obraz.

Romány *Reality and Dreams* (1996), *Aiding and Abetting* (2000, česky jako *Záhadný případ lorda Lucana* v překladu Ivo Šmoldase z roku 2003) a poslední autorčin román, *The Finishing School* (2004), spojuje podle Jelínkové neangažovanost, lhostejnost a pouhé načrtnutí bez hlubšího propracování. (Jelínková 2006:94-100) V anglosaském prostředí ale poslední kniha vzbudila ohlasy pozitivní, přičemž recenzenti upozorňovali na podobnost s díly vrcholného období Sparkové, zejména *The Prime of Miss Jean Brodie*. (Mallon 2004, Smithová 2004) I přesto, že Sparková v pozdější tvorbě nezopakovala úspěchy dřívějších prací, bezesporu jí právem patří místo mezi nejvýraznějšími osobnosti britské literatury druhé poloviny 20. století.

### 1.3 Dílo Muriel Sparkové v českém kontextu

Do loňského roku měli čeští čtenáři k dispozici pouze čtyři z řady prozaických děl Muriel Sparkové: již zmiňované romány *Balada z předměstí* a *Záhadný případ lorda Lucana*, dále pak román *Symposium* (jako *Večírek: krimi* v překladu Petry Klůfové-Štechové v roce 1997) a povídku *The Black Madonna* (jako *Černá madona* v překladu Moniky Voskové v roce 2001). Jednalo se tedy o méně úspěšné práce převážně z pozdního tvůrčího období a není divu, že dílo této výrazné osobnosti britské literatury zůstávalo v českém prostředí víceméně bez povšimnutí. Ačkoliv filmové zpracování nejúspěšnějšího románu Sparkové bylo uvedeno v České televizi (2010) a existuje k němu jak dabing (v překladu Michaely Erbové, 2009), tak české titulky (zpracovala Jana Hrušková, 2009), kniha *Nejlepší léta slečny Jean Brodieové* byla přeložena teprve v roce 2018. Po jejím uvedení následovala řada mediálních ohlasů na tento román i celkově na dílo Sparkové (například Nagy 2019).

Literární texty Sparkové doposud inspirovaly dvě české studentské práce. Lucie Křížová přeložila v rámci své bakalářské práce první a poslední kapitolu románu o Jean Brodieové (*The translation and stylistic analysis of two chapters of the novel The Prime of Miss Jean Brodie by Muriel Spark, 2013*), který ovšem vzhledem ke struktuře práce sloužil spíše jako podklad pro teoretické zpracování problémů překladu. V roce 1980 zpracoval satiru v díle Sparkové v rámci diplomové práce *Prostředky satiry na vybraných dílech Muriel Sparkové* Luboš Renka. Již citovaná kniha *Ambivalence v románech Muriel Sparkové* Emy Jelínkové, vydaná dva roky po smrti Sparkové, se snaží postihnout její dílo jako celek. Jedná se rozhodně o pečlivý přehled, který může pomoci studentům díla této autorky zorientovat se v její rozsáhlé románové tvorbě, nicméně velká část prostoru je zde věnována popisům děje jednotlivých románů, spíše než kritickému zhodnocení textů.

### 1.4 Děj vybraných povídek Muriel Sparkové

Povídka *Třepotání ve větru* se poprvé objevila v lednovém čísle *The London Magazine* v roce 1961, tedy ve stejném roce, kdy byl publikován autorčin nejslavnější román o slečně Brodieové. Text patří mezi povídky zasazené do koloniální jižní Afriky (dále například *The Go-Away Bird* nebo *Bang-bang You're Dead*). Hlavní postavou není vypravěčka, anglická sestra, která se vydá do Afriky studovat tropické nemoci, ale Sonji (později Sonia) Van der

Merweová, jedna z jejích známých z kolonie. Text začíná vzpomínkou na to, jak Soniin manžel zastřelil černého chlapce, za což byl odsouzen k několikaletému vězení. Zatímco Sonia žije sama, zdědí značný obnos, díky němuž přestaví celý dům a postupně od základu změní i sebe samu (s přispěním jízlivých sester z místní kliniky, které Soniu berou jako jednoduchou panenku na hraní). Sonia začne pronikat do místní společnosti a na oko si ji podmaní, i když je stále ovládána svými primitivními strachy (například z bouřky) a do značné míry i lidmi kolem sebe (ač si to ona sama nepřipouští). Přece se jí povede vydobýt si značný vliv a svěst Franka, snoubence vypravěčky. Příběh vyvrcholí návratem Soniina manžela Jannieho z vězení. Jannie objeví svůj domov proměněný k nepoznání, Sonii ve společnosti Franka a oba je zastřelí. Povědkou se prolínají epizody ze života v kolonii, retrospektivní pohledy do života vypravěčky nesouvisející s hlavní linkou, a lyrické pasáže vykreslující atmosféru v kolonii (například barvitě líčení bouřky).

Povídka *Trh na Portobello Road* publikovala Sparková poprvé v roce 1956 v italském literárním časopise *Botteghe Oscure*. Je zasazená do Londýna, kde autorka tehdy pobývala, a Kentu (možná není náhoda, že právě tam se Sparková krátce předtím zotavovala ze své nemoci). Vypravěčka Jehla nejprve vzpomíná na dětské hry s přáteli Skinnym, Georgem a Kathleen, načež přeskakuje k podivnému shledání s dospělými přáteli na trhu na londýnské Portobello Road. Až poté vysvětluje, že v tu dobu už nikoliv jako člověk, ale jako duch oslovuje uprostřed rušné ulice vyděšeného George. Příběh se posune zpět v čase a Jehla postupně odhaluje svou cestu do Afriky i setkání s Georgem, který jí prozradí strašlivé tajemství: že se oženil s místní míšenkou, s níž má dítě, a zapřísahá svou kamarádku, aby to nikomu neprozradila. Po několika letech, kdy o něm nikdo neslyší ani slovo, se George najednou objeví v Londýně a sblíží se s Kathleen. Trojice se chystá strávit víkend v Kentu, ale Kathleen se zdrží v Londýně, a George se tak cestou pro mléko setkává jen s Jehlou. Jejich zprvu přátelský rozhovor se začne plnit Georgovými výčitkami a stýskáním a vyvrcholí dalším tajemstvím – George si chce vzít Kathleen. Jehla namítne, že v tom případě vyradí Georgův africký sňatek a George ji v afektu zardousí. To proto se tolik vyděsil, když jej Jehla po mnoha letech pozdravila uprostřed Londýna. Ačkoliv policii unikl, pocit viny a postupující šílenství jej nakonec dostihnou a společně s manželkou Kathleen prchá do Kanady. Nedokáže však zcela uniknout děsivým vzpomínkám a Jehlina nenápadná a jakoby bezděčná, ale o to krutější pomsta je dokonána.

Posledním z vybraných textů je kratičká povídka *O mladíkovi, který objevil tajemství života*, která byla poprvé otištěna ve stejnojmenné sbírce v roce 2000. Vypravěčka, podle všeho spisovatelka, vypráví o absurdních dopisech mladíka Bena, kterého chodil strašit, především ale vychovávat a peskovat, duch. Děj v tomto kratičkém textu není podstatný, odehrává se v rámci jednoho dialogu mezi Benem a duchem, kdy se uštěpačný duch Benovi posmívá pro jeho práci a snaží se ho uplatit tipy na výsledky dostihů, aby opustil přítelkyni, na niž duch žárlí. Až na poslední stránce se odehraje několik skoků v čase: Ben vyhraje na dostizích, jde se podívat na jeden z výtvorů své přítelkyně – návrhářky strašáků do zelí – a nakonec ji požádá o ruku, načež ho duch beze slova opustí. Ben spatřuje v duchově zmizení „smysl života“.

## 1.5 Styl a recepce vybraných povídek Muriel Sparkové

Všechny vybrané texty jsou vyprávěny v ich-formě. Nejedná se o anonymní hlas, ale o ženské postavy, které hrají větší či menší roli v samotném příběhu. Podle definice Doležela (1993) jsou to vypravěčky s kontrolní funkcí, tedy řídící celkovou výstavbu textu, v kategorii osobní ich-formy. Autentičnost vyprávění proto záleží na spolehlivosti mluvčího, což je pro texty Sparkové velmi důležité. Jak již bylo zmíněno, pravda a napětí mezi fikcí a realitou byly jejími velkými tématy. Sama říkala, že její romány nejsou pravda, ale fikce, z níž určitý druh pravdy vyplyne. (Kermode 1963:80) Ráda rovněž připomínala, že každé slovo je do textu vloženo lidskou rukou pro čtenářovo potěšení. (Sehgal 2014) S tímto pohledem kontrastuje fakt, že se do románů očividně prolínají její vlastní zážitky a myšlenky. Srovnajme například větu vypravěčky z povídky *Trh na Portobello Road*:

A little later I also went to London to see life, for it was my ambition to write about life, which first I had to see. (EN, s. 397)

S pasáží z autorčiny autobiografie:

But in order to write about life as I intended to do, I felt I had first to live. (Sparková 1993a:103)



Sparková již od počátku tvorby používala fantaskní prvky zpochybňující hranice pravděpodobnosti. (Jelínková 2006:10) Lodge ve své recenzi na jeden z povídkových výborů Sparkové píše, že její texty naplňují představy ruských formalistů, tedy že umění má vytvářet zvláštní a cizí svět. (Lodge 1985) Nadpřirozeno přítomné v povídkových textech jakoby samozřejmě (Benův duch, nebo Jehla, která po smrti vypráví svůj příběh a navštěvuje své přátele) je dalším způsobem narušení uvěřitelnosti příběhu a nutí čtenáře pochybovat. Lodge vyzdvihuje text *Trh na Portobello Road* jakožto příklad Todorovova „záračného“ fantastična, v němž nadpřirozené prvky nevyvolávají žádnou zvláštní reakci postav, ani implicitního čtenáře (Todorov 2010:49). Lodge pak upozorňuje, že text je výjimečný tím, že v něm nejde o to, že vypravěčka je duch, ale o souhru černého humoru a sarkastických komentářů na konto lidské marnivosti. (Lodge 1985)

Sparková s oblibou a potěšením pracovala proti očekáváním čtenáře a bavila se tím, že mu poskytovala pravý opak toho, co by předpokládal a možná i chtěl dostat, a chová se občas ve smyslu svých autorských pravomocí až arogantně. Má-li v jejích dílech figurovat nahodilost, Sparková ji chce mít pod kontrolou. Zatímco čtenář touží po pořádku, Sparková mu servíruje příběh v útržcích, které na sebe nenavazují, zatemňuje vyvrcholení a schválně prozrazuje překvapení. (Kemrode 1971:272-274) Stačí si vzpomenout na to, jak brzy se čtenář dozví, že Jehla zemře, a jak jsou klíčové momenty stručně shrnuty a zabaleny do rozsáhlých pasáží plných zdánlivě podřadných detailů. Sparková po čtenáři vyžaduje nepolevující ostražitost a chce po něm, aby neustále spolupracoval.

Samotné vypravěčky čtenáři připomínají, že slepá důvěra není na místě, v *Třepotání ve větru* vypravěčka dokonce po jedné z retrospektivních pasáží, kdy se vrací do svého mládí, přiznává:

Perhaps my memory exaggerates the number of these occasions and really they only occurred once or twice. ... I have knowledge of the image only as one who has swallowed fruit of the Tree of Knowledge ... (EN, s. 54)

Nejistotu pak završuje uvozovací věta v závěru textu: „I said, as if it were a part in a play“. (EN, s. 64) Ačkoliv se tyto poznámky týkají jednotlivých případů, jak má potom čtenář plně důvěřovat zbytku příběhu, když je rovněž zjevně vyprávěn s časovým odstupem? Podobné

pochybnosti jsou na místě v případě Jehly. Je možné věřit mrtvé postavě, jejíž samotná podstata odporuje očekávání a logice světa tak, jak jej známe?

Vypravěčky pravidelně připomínají, že příběh je podán z jejich úhlu pohledu. Vypravěčské já se nijak neskrývá a texty jsou protkány poznámkami typu „I think“. Jehla a sestřička z povídky *Třepotání ve větru* jsou rovněž přímo zapojeny do příběhu a lze tedy předpokládat, že chovají sympatie či antipatie k ostatním postavám. Ty se projevují v občasných komentářích na jejich adresu, nejvýraznějších asi v případě sestřičky a jejich uštěpačných poznámek s ostnem výsměchu na adresu jejího okolí: „I could hardly believe the ridiculous carry-on of these two men.“ (EN, s. 59) Tato vypravěčka rovněž nenechává čtenáře na pochybách ohledně svých úsudků, nenabízí ani trochu prostoru pro vlastní čtenářův názor a okamžitě mu sděluje, jak má na dané prohlášení nebo okolnosti nahlížet:

“I’ve got better qualifications for it than Richard.” **So he had.** “Richard is the better research worker,” Frank said. **This was true.** (EN, s. 59)

Nejvíce neutrální je v tomto ohledu vypravěčka nejkratšího textu, která silně zasahuje do úvodní části příběhu, v níž dává velmi zřetelně najevo opovržení a nadřazenost vůči hlavní postavě (když Benovi vysvětluje, jak se to doopravdy má s „tajemstvím života“). Ještě než dostane slovo Ben, čtenář se jasně dozví, jak má na jeho příhody nahlížet:

... but he continued to write letters to me in some inexplicable need that he felt to express his odd experiences, real or imagined as the case might be. (EN, s. 254)

Poté se ale vypravěčka z příběhu stahuje, nekomentuje a stává se pouze zprostředkovatelem, což místy připomíná prostřednictvím uvozených „citací“ z Benových dopisů.

S neoddiskutovatelným osobním zaujetím vypravěček na příběhu v případě delších dvou textů kontrastuje pragmatičnost, objektivita a strohost, s níž jsou vyprávěny pasáže, které by pro vypravěčky měly být emocionálně nejvypjatější. Obě prochází milostným vztahem, sestřička s Frankem, kterého ale později získá Sonia, a Jehla s neustále se vracející myšlenkou na manželství se Skinnym. V jejich zmínkách vztahů není ale ani kapka romantiky, ani náznak něžného citu.

I got engaged to Skinny, but shortly after that I was left a small legacy, enough to keep me for six months. This somehow decided for me that I didn't love Skinny, so I gave back the ring. (EN, s. 398)

Styl Sparkové postrádá vřelost a „uchvátí spíše mysl a představivost než srdce“. (Massie 1979:91) Obecně zachází se svými postavami chladně, odtažitě a bez sympatií. Sama prý často opakovala, že jako dítě nikdy se svými panenkami nezacházela mateřsky, byly to loutky vydané jí na milost a nemilost, a stejně později zacházela se svými literárními postavami. (Sehgal 2014) Necháává je trpět a probíjet se životem, na jehož konci neodvratně čeká smrt, vysmívá se jim a ani v náznaku se nesnaží, aby se s nimi její čtenáři ztotožnili. Kermode hovoří o odtažitosti a nepřítomnosti běžného soucitu jakožto výchozích bodech textů Sparkové. (Kermode 1971:267) S podobným chladem a syrovostí jsou v příběhu „odbývány“ scény umírání, tedy zabití černouška, za něž jde Jannie do vězení, vražda Sonii a Franka i Jehlina smrt. V citované pasáži se projevuje i stylová sevřenost a stručnost Sparkové, kterou Bradbury dokonce přirovnává k Hemingwayovým textům. (Bradbury 1973:247) Rovněž Hosmer míní, že její texty jsou „štíhlé, ale nikdy anorektické“. (Hosmer 2012:215) Popis sestává z holých faktů, řečeno je pouze to nejnutnější a bez jakéhokoliv emocionálního zbarvení.

He looked as if he would murder me, and he did; he stuffed hay into my mouth until it could hold no more, kneeling on my body to keep it prone, holding both my wrists tight in his huge left hand. I saw the red full lines of his mouth, and the white slit of his teeth last thing on earth. (EN, s. 412)

V povídce *Třepotání ve větru* je samotný fakt, že se odehrála vražda, zabalen do dlouhého odstavce překypujícího detaily, které jsou pro následující vývoj naprosto nepodstatné. Čtenář je na jednu stranu ukolébán, ale podle toho, jak vyděšeně na Janniego návrat reagovala vypravěčka, tuší, že se schyluje k tragédii, čímž se ještě zvyšuje napětí. Tato pasáž může sloužit rovněž jako příklad precizně konstruovaných textů Sparkové, v nichž každé slovo má své jasně určené místo k dosažení kýženého efektu, Bradbury hovoří v tomto ohledu o „taktické přesnosti“. (Bradbury 1973:247)

He then tested all the furniture for dust, all through the house, touching the furniture with the middle finger of his right hand and turning up his finger to see if it showed

any dust. The house-boy followed, and when Jannie came to an old oak Dutch chest which was set away in a corner of one of the children's rooms – since Sonia had taken against all her father's old furniture – he found a little dust on it. He ordered the native to fetch a duster and remove the dust. When this was done Jannie proceeded on his tour, and when he had tried everything for dust he went out and down the path towards the river. He found Sonia and Frank at the ox-stalls arguing about what to do and where to go, and taking a revolver from his pocket, shot them. Sonia died immediately. Frank lingered for ten hours. This was a serious crime and Jannie was hanged. (EN, s. 64)

Formální promyšlenost textu dokládají i opakující se rámcové motivy nebo situace. Naprosto zřejmým příkladem je „nevinná“ Jehlina věta „Hello, George“ procházející celým textem. Povídku rámuje příhoda s nalezením jehly v kupce sena, která je na konci připomenuta prostřednictvím fotografie. Na začátku působí jako veselé a idylické ohlédnutí do dětských let plné smíchu a pohody letního dne. Když je ale fotografie z toho dne připomínána na konci, má už vzpomínka zcela jiné vyznění a spíše nahořklou příchut'. Příznačné je rovněž to, že úvodní vzpomínka i vrcholná scéna s vraždou se odehrávají na stohu, a za pozornost stojí i postupné zvyšování napětí, kdy George v návalu zlosti popadne seno, kterým nejdřív jen rozverně mává, ale nakonec se stane jeho vražednou zbraní.

V povídce *Třepotání ve větru* se v různých obměnách opakuje motiv závěsu, s nímž si pohrává vítr, který v kolonii obvykle značí bouři, násilné narušení přirozeného klidu, ale také tolik vítané osvěžení a pročištění vzduchu. Kontrast toho, že řádění živlů ohlašuje tak nepatrný jev jako lehounká vlnící se látka, lze vztáhnout na lidské osudy, kdy velké tragédie rovněž často přichází bez odpovídajícího varování a zdánlivě nevinně. Zajímavé je i zopakování motivu nahlížení do místnosti skrze mezeru mezi závěsy: na začátku povídky se stane osudnou černošskému chlapci a v úplném závěru vypravěčka přistihne z vězení se navráťivšího Jannieho také zrovna ve chvíli, kdy zaraženě nahlíží do domu mezi závěsy v okně.

Již v úvodu studie o autorce jsem zmínila, že pro její dílo jsou typické kontrasty, nejedná se pouze o rovinu tematickou, ale i stylovou. Sparková, snad vlivem zkušenosti s poezií, ve svých krátkých textech pracuje s rytmem, konkrétně střídáním „pomalých“ a

„rychlých“ pasáží. Hlavní zvraty se odehrávají ve zrychlených a jakoby odtažitých pasážích textu, jako jsou například tragické události výše zmiňované. Velmi rychlý spád mají rovněž „vypointované a úsporné dialogy“ (Bradbury 1973:249), kdy téměř veškerý prostor dostávají přímé řeči postav, do nichž vypravěčka zasahuje naprosto minimálně. Obě povídky mají centrální scény nesené právě rozhovorem (Sonia dohazující atraktivní místo armádního lékaře nejprve Richardovi a poté Frankovi a samozřejmě zásadní rozhovor Jehly a George na stohu, který končí vraždou). Události před nimi a po nich se odehrávají v epizodách, často stříhově oddělených, přičemž vypravěčky svévolně přeskakují mezi přítomností a minulostí a občas se posunou i o několik let vpřed nebo vzad. Z hlediska času stojí za pozornost i vyprávění Jehly, která události explicitně zasazuje do časové linie vůči své smrti: „I did not see George again till just before my death, five years ago.“ (EN, s. 405)

Pomalé pasáže jsou naopak často poetická líčení s pečlivým výběrem několika detailů, které vykreslují atmosféru okamžiku a poskytují čtenáři až smyslový prožitek z četby (ať již se jedná o scénu s bouřkou z *Třepotání ve větru* nebo o dojmy z trhu na londýnské Portobello Road). Mars-Jones vyzdvihuje schopnost Sparkové dodat abstraktním myšlenkám „hmatatelnost a křehkost“, přičemž cituje úryvek z povídky *Třepotání ve větru*: „to me truth has airy properties with buoyant and lyrical effects“. (Mars-Jones 2001) Scény jsou významné pro dokreslení prostředí a nálady příběhů, pro dramatický vývoj jako takový ale nijak zásadní nejsou. Tvoří je dlouhá souvětí volných asociací, čímž se tempo zpomaluje nejenom v rámci celého příběhu, ale také v rámci dané pasáže. Děj se na chvíli zastavuje, vypravěčský pohled se vznese a chvíli pozoruje svět zvenku jako vševědoucí oko, například v následujících pasážích z *Třepotání ve větru* a *Trhu na Portobello Road*.

Outside, the night sounds were coming back. One could hear the beasts finding each other again by their calls whenever Sonia stopped talking, and even further in the distance, the drum business, with news of which kraals had been swamped and wrecked, or perhaps no news, for all we understood of their purpose. Just outside the window there was an occasional squelch of bare feet on the wet gravel drive which Sonia had constructed. (EN, s. 57)

The barrow loads do not change much, of apples and rayon vests in common blues and low-taste mauve, of silver plate, trays and teapots long since changed hands

from the bygone citizens to dealers, from shops to the new flats and breakable homes, and then over to the barrow-stalls and the dealers again: Georgian spoons, rings, ear-rings of turquoise and opal set in the butterfly pattern of true-lovers' knot, patch-boxes with miniature paintings of ladies on ivory, snuff-boxes of silver with Scotch pebbles inset. (EN, s. 395)

Líčením prostupuje také fascinace smyslovým vnímáním, Sparková živě vykresluje barvy a zvuky, čímž vůči prostředí projevuje více citu než vůči postavám. Na rozdíl od plasticky vylíčeného okolí jsou postavy charakterizovány prostřednictvím banálních drobností z pohledu vypravěčky nebo skrze chování a činy. Nejvýraznější je tento přístup v případě Sonii, jejíž obrázek si čtenář sestavuje postupně, a vlastně až do konce textu zůstává na pochybách, zda je opravdu tak „jednoduchá“ a lehce čitelná, jak ji v ironicky popisovaném chování vypodobňuje vypravěčka. Postavy jsou pouze načrtnuty, mají „vůli a styl, ale postrádají psychologicky založené motivy, skutečnou historii nebo formující prostředí ... jako by samy byly předměty“. (Bradbury 1973:251) Přesto ale Sparková naznačuje, že postavy mají zkušenosti a život předcházející příběhu, které v mnoha případech působí tak, že by mohly mít zásadní vliv na to, co se odehrává. Nezachází ale do detailů a nechává čtenáře na pochybách, proč například George tolik lpí na tom, aby čtveřice dětských přátel držela při sobě, nebo jaká je podstata vztahu mezi vypravěčkou a Frankem. Postavy v textu *O mladíkovi, který objevil tajemství života* jsou pak v tomto směru ještě více jako figurky, samozřejmě i kvůli výrazně kratšímu rozsahu. O Benovi se čtenář dozví pouze to, čím se živí, že ho chodí strašit duch, sází na dostihy a má přítelkyni, kterou si nakonec vezme. O dívce musí čtenáři stačit, že je „mladá a spanilá“ a živí se navrhováním strašáků, a o strašidlu se dozví pouze, odkud se zjevuje, že nemá rádo Benovu dívku a je dost prostořeké a jízlivé. Na rozdíl od toho ale autorka věnuje poměrně hodně prostoru vysvětlování složité situace s Benovým povoláním, čímž přidává příběhu na absurditě. Zároveň si znovu pohrává se čtenářovým očekáváním a baví se tím, že jej nechává nenaplněné, když v prvním odstavci představí ducha a posléze raději věnuje prostor banálním detailům než fascinujícímu a tajemnému nadpřirozenému stvoření, u něhož čtenář právem očekává alespoň nějaké vysvětlení.

The main fact was, he was haunted by a ghost about five feet high when unfurled and standing upright. For the ghost unfurled itself from the top drawer of a piece of

furniture that stood in the young man's bed-sitting room every night, or failing that, every morning. The young man was a plasterer's apprentice, or so he claimed. But I have been told on good authority that this is absolutely absurd. There is no such thing: plasterers do not have apprentices. (EN, s. 254)

Komično je dalším charakteristickým prvkem textů Sparkové, Bradbury ji označuje za „katolickou humoristickou autorku“. (Bradbury 1973:247) Humor má v jejím díle mnoho podob i prostředků. Ve výše uvedeném případě je založen na kontrastu mezi tím, co čtenář očekává, a tím, co mu Sparková nabídne. Stejný způsob použije na konci příběhu, kdy se duch bez vysvětlení ztrácí. Sparková je ale také mistryní jazykového humoru, kdy si hraje se zažitými frázemi, případně s kontrastem mezi banalitou situace a formálností vyjádření.

**“Please yourself who you haunt,”** said Ben. “I’m totally indifferent. The fact remains that I am a kerblayer at heart, whatever the nature of the temporary job as plasterer, etc., etc., that I am **economically forced to accept** from time to time.” (EN, s. 255)

“I can’t think of any more mindless occupation than **to be a ghost in that post-mortem way** you have in coming and going. So very unnecessary. **I could have you psychoanalysed away.**” (EN, s. 256)

Sparková je rovněž mistryní ironie, satiry, karikatury a černého humoru. Dokáže nelítostně sekát kolem sebe a nemilosrdně vypichovat špatné vlastnosti a chyby svých postav. Mars-Jones upozorňuje na nebezpečí „čistě reflexivní jízlivosti“, ilustrované na ukázce z povídky *Trh na Portobello Road*: „people in those parts are very typical of each other“, říká vypravěčka o Jihoafričanech. Jedním dechem ale dodává, že se autorka většinou „drží na uzdě“. (Mars-Jones 2001) Veškeré Jehlino počínání jakožto duch je vlastně jeden veliký krutý vtip. Sama sice zdůrazňuje, jak „přátelsky“ na George promlouvá, a naoko projevuje účast s jeho a Kathleeniným utrpením. Mezi řádky ale lze číst jasné vědomí toho, co způsobuje, a snad i potěšení z účinku kruté pomsty, které prostupuje všemi scénami z trhu, a je velmi znatelné v závěru textu, kdy Jehla popisuje Georgeovo zhroucení a bláznění.

Nesmírně jízlivá je i vypravěčka *Třepotání ve větru*. Své okolí vykresluje často pomocí nelichotivých detailů a záměrně je používá tak, aby daný jedinec působil komicky a hloupě. O Basilovi, členovi lékařské komory se čtenář například nedozví skoro nic, ale přesto mu

vypravěčka musí sdělit pár odpudivých drobností: „But the old man beamed up at her, took both her prettily restored hands in his, and I nearly saw his slack mouth water.“ (EN, s. 61) Její vyobrazení Sonii je pak velmi nelítostné, od její bezmezné důvěry v to, co jí vypravěčka a ostatní napovídají, přes detaily, jako že si v knize ukazuje prstem, až po její absurdní vzezření a s ním ostře kontrastující vyjadřování.

Povídky Muriel Sparkové zůstávají ve stínu jejích románových úspěchů, ačkoliv i ty se dočkaly rozporuplného přijetí u kritiky. Přesto recenzent britského deníku *The Telegraph* přirovnává její krátkou prózu k Evelynu Waughovi, Stevie Smithové, a dokonce Antonu Pavloviči Čechovovi. (The Telegraph 2001) Je patrné, že i v kratších prózách dokázala Sparková rozehrát své mistrovství a nabídnout nečekaný, i když často znepokojující čtenářský zážitek. Hodnota jejího díla leží rovněž v tématech, která Sparková otevírá, a která jsou stále aktuální v jakékoliv době. Skotská spisovatelka Ali Smithová ve své ložské vzpomínce na Sparkovou upozornila na to, jak současná jsou například v dnešní rozdělené společnosti její témata pravdy a lži. (Smithová 2018) Stejně tak budou ke čtenáři v naší době promlouvat problémy manipulace a ovládnutí, lidské nízkosti a omezenosti, ale také fascinace přírodou a životem jako takovým.



## 2 Problémy překladu

Analýza vybraných textů Muriel Sparkové i jejího stylu obecně představená v předchozí kapitole, tzn. porozumění dílu nejen po stránce filologické, ale též pochopení jeho ideově-estetických hodnot a uměleckých celků, je základem překladatelského řemesla a je součástí první fáze překladatelovy práce. Až po pochopení předlohy lze přejít k její interpretaci, formulování interpretačního stanoviska, překladatelské koncepce a nakonec k přestylování předlohy. (Levý 2012:50-67) Jako hlavní motivy a typické prvky autorského stylu Sparkové, které jsou základem mého interpretačního stanoviska, jsem určila kontrasty (ať již na úrovni textové v podobě poetických a zhuštěných pasáží, ve vztahu ke čtenáři, jeho očekávání a zklamání, obecně vztah reality a fikce nebo humorného střetu formálního jazykového stylu a banálního děje), všudypřítomnou ironii společně s výstavbou a rytmem textů. Při stanovování koncepce musí překladatel rovněž uvážit fakt, že „psané překlady obvykle oslovují publikum, které je nejen jazykově, ale též časově a/nebo geograficky vzdálené publiku, k němuž promlouvá výchozí text“. (Hermans 1996:28) V případě Sparkové se sice jedná o rozdíl maximálně něco přes sedmdesát let, jazyk (výchozí i cílový) se ale za tu dobu vyvinul a některé momenty v díle získaly díky vývoji společnosti nový význam. Překladatel starších textů tak zvažuje otázku, do jakého jazyka překládat, a zda nějak naznačit dobu vzniku díla (například zahrnutím příznaků češtiny dané epochy). (Jones 2011:153) Svůj překlad jsem vytvářela pro současného českého čtenáře a při posuzování jednotlivých překladatelských řešení jsem rovněž uvážila čtení současného britského publika. Vyvarovala jsem se ale zároveň přílišné modernizace. Jednak proto, že by byla v rozporu s dobou vzniku původního textu a jeho časovým zasazením, ale rovněž s ohledem na rychlost zastarávání překladu. (Levý 2012:73) Překlad by měl být živý, ale ne na úkor ztráty spojení s časem a prostředím, do nichž je zasazen.

V následující kapitole se budu věnovat problémům překladu vybraných povídek, přičemž se zaměřím na otázky spojené se specifiky překladu literárního. Stranou vzhledem k omezenému prostoru práce ponechávám detailnější rozbor obecných problémů, s nimiž se potýká každý překladatel na rovině morfológico-syntaktické a lexikální. Patří k nim například snaha o co nejmenší interferenci z výchozího jazyka na všech úrovních, nahrazování neplnovýznamových sloves slovesy plnovýznamovými, pasivních tvarů aktivními a celkově

větší míra slovesnosti v češtině, vyjádření nevyjádřeného podmětu, různé způsoby převádění polovětných vazeb a participií a podobně. Tyto otázky se ovšem samozřejmě prolínají i do řešení, jimž se budu věnovat, nezůstanou tedy zcela opomenuty.

Ačkoliv v současné době by již stěží kdo popíral možnost překladu, alespoň na určité úrovni, stále se vedou spory o to, v jakém vztahu vlastně překlad a originál stojí. Na jednu stranu se lze na překlad dívat jako na „násilí“ na originálu (Venuti 2008:14), textu, který nebyl primárně napsán s myšlenkou na překlad (Wechsler 1998:7) a který je odsouzen k tomu, aby neustále pokulhával za „dokonalostí“ originálu (Jonathan Galassi citován podle Wechsler 1998:54). Na druhou stranu je to ale právě překlad nebo překlady díla, které působí jako prostředek, který může dílu pomoci překonat různé druhy hranic a překážek (Damrosch 2003:170), a pomoci mu stát se součástí „světové literatury“ (Lefevere 1995). Překlad ale není jenom pasivním služebníkem originálu, díky střetu s novým kontextem může původní text i aktivně obohatit. To získané dokonce převažuje nad ztraceným, stačí, když má čtenář oči dokořán. (Venuti 2004) Překlady přece jen nejsou pouhými stíny originálu, jsou jeho interpretací, tudíž jeho rozšířenou proměnou. (Steiner 1976) Jsou „možná nezbytnou volbou, ale ne nezbytným zlem“. (Duff 1981:123)

Z výše uvedených myšlenek „osvobozujících“ překladatele, které jeho práci přiznávají mnohem větší volnost, ale zároveň odpovědnost, jsem vycházela při vlastní práci na překladu povídek. Pomohly mi překonat nejistotu začínajícího překladatele krásné literatury a zoufalou snahu držet se co nejtěsněji originálu, kterou jsem pociťovala, ačkoliv to bylo na úkor kvality výsledného textu. Zdravé překladatelské sebevědomí jde ale ruku v ruce s pokorou vůči originálu a je pro dobře odvedenou práci nesmírně důležité. Vždyť již Eduard Albert v roce 1892 napsal: „Zkrátka, je-li to věrné, je to buď prkenné, anebo nečeské a – čert to vezmi.“ (Vrchlický a Albert 1954:78)

## **2.1 Vlastní jména a další reálie**

Překlad je hybridní útvar, v němž se prolínají dvě struktury, upozorňuje Levý. „Obsah díla je závislý na cizím prostředí, jazyk díla je český“, proto bude i ten nejlepší překlad vždy výsledkem kompromisu, který nedokáže zcela zamaskovat svou rozpornost. (Levý 2012:88) Jako příklad, kdy tato „podvojnost“ vychází najevo, uvádí Levý vlastní jména a mísení jmen

v původní podobě a jmen přeložených. Tento přístup, především u jmen postav, je již v české překladové literatuře poměrně zažitý, překladatelé zpravidla překládají jména, která nesou význam (například přezdívky), a v původní podobě nechávají jména „obyčejná“, včetně jmen, která mají český ekvivalent, ale jejich překlad by působil proti původnímu zasazení díla.<sup>2</sup> Stejný přístup jsem zvolila i pro povídky Muriel Sparkové, přičemž jsem podle doporučení teoretiků přistupovala k případům jednotlivě a každý posuzovala zvlášť. (Levý 2012:88; Costová 2007)

Cílem mého překladu není poplatnost českému čtenáři a umělé přenášení textu do zdejšího prostředí (což by vzhledem k jasné místní vázanosti originálu na Afriku v případě *Třepotání ve větru* a Londýna v *Trhu na Portobello Road* ani nešlo bez naprosto zásadních a nežádoucích zásahů do textu). K překladu přistupuji tak, že jeho prostřednictvím nabízím čtenáři zážitek z cizího prostředí, v němž se texty odehrávají, protože v překladu není přítomno pouze cizí dílo, ale rovněž i cizí kultura. (Venuti 2004)

### 2.1.1 Vlastní jména postav

Hlavní postava povídky *Třepotání ve větru* se v českém překladu jmenuje Sonia (respektive Sonji) Van der Merweová. Ženské příjmení jsem podle českého zvyku přechýlila, neboť jméno je pak lépe včleněno do systému cílového jazyka a je čtenářsky vděčnější. (JTP 2015) Obě podoby křestního jména i příjmení jsem ponechala v původní podobě, ačkoliv český čtenář pravděpodobně neví, že „Van der Merwe“ je velmi obvyklé afrikánské příjmení holandského původu (Van der Merwe nedatováno), což naznačuje, že jeho nositelka je obyčejnou a typickou ženou tamních krajů. Snaha přiblížit tuto skutečnost čtenáři českého překladu (poznámkou pod čarou, nebo dokonce substitucí za jméno s podobnými konotacemi) by narušila „cizost“ textu a jeho geografické zasazení a působila by nepřírozně. Vzhledem k tomu, že Sparková volila jména svých postav záměrně (vzpomeňme například podivínskou Sandy *Strangerovou* z románu *Nejlepší léta slečny Jean Brodiové*) (Lodge 1985), překladatel by si měl být těchto skutečností vědom a informaci například zahrnout do poznámky nebo komentáře k překladu, byl-li by k tomu prostor.

---

<sup>2</sup> Vzpomeňme zde překlady Shakespearovy, v nichž jsou překládána jména komediálních postav – u Martina Hilského třeba Klubko (Bottom) a Poříz (Quince) ve *Snu noci svatojánské* (Shakespeare 2011:199) – nebo kombinace přeložených a nepřeložených jmen v českém *Pánovi prstenů* Stanislavy Pošustové (Tolkien 2002).

Beze změny jsem přejala většinu ostatních jmen postav (Frank, Richard, George, Kathleen), která pouze skloňuji podle platných norem. Věřím, že českému čtenáři, který má alespoň základní znalosti o dané kulturní oblasti, nebudou znít natolik zvláště, aby mu působila problémy při čtení.

Detailnější rozbor si zaslouží obě přezdívky z povídky *Trh na Portobello Road*, u nichž jsem pro každou zvolila jinou metodu překladu. Jméno *Skinny* by se dalo do češtiny převést jako „hubeňour“, „tyčka“ nebo třeba „střízlík“. Problém ale nastává, když je jako původ přezdívky uvedeno skutečné jméno chlapce, „John Skinner“. Je pravděpodobné, že motivací přezdívky byl i chlapcův vzhled (i přesto, že v textu není jediná zmínka o jeho tělesné konstituci, nelze tedy říct, zda to byla přezdívka odrážející skutečnost, nebo naopak ironická). Pokud bych se řídila výše uvedeným postupem a charakterizující přezdívku přeložila, ztratilo by se pojítko se jménem postavy – jediné, které text nabízí. Rozhodla jsem se proto pro zachování původní podoby, přičemž předpokládám, že slovtvorná podobnost mezi přezdívkou a příjmením bude zřejmá i českému čtenáři, neboť obě jména se v textu objevují vedle sebe: „John Skinner, whom we called Skinny, ... “ (EN, s. 397), v překladu jako: „John Skinner, řečený Skinny, ... “ (PR, s. 3)

Naopak v případě vypravěčky „Jehly“ jsem se rozhodla jméno přeložit. Přezdívka vychází z příhody popsané v textu a shoduje se i s použitým idiomem: „hledat jehlu v kupce sena“. Překladatelova práce je zde usnadněna, protože idiom český a anglický si v podstatě doslova odpovídají (v angličtině „looking for a needle in a haystack“). Levý v této souvislosti upozorňuje na to, aby jména v překladu nezískala „vyloženě charakter přeloženého pojmu a přitom ztratila charakter vlastního jména“. (Levý 2012:138) V tomto ohledu mi rovněž nahrála čeština, slovo „jehla“ je ženského rodu stejně jako vypravěčka a samo o sobě působí dojmem, že by vlastním jménem mohlo být (v češtině například existuje křestní jméno Perla).

Různé způsoby překladu jsem zvolila i u jmen dvou postav z posledního textu, *O mladíkovi, který objevil tajemství života*. Zatímco jméno hlavního hrdiny nechávám v původní podobě, „Ben“, jméno jeho snoubenky, „Genevieve“, jsem se rozhodla přeložit. Vzhledem k oblíbě, s jakou Sparková využívala kontrastů na různých úrovních, předpokládám, že rovněž jména tohoto páru byla volena záměrně jako naprosto odlišná. Zatímco Ben je běžné, v anglicky mluvícím světě velmi oblíbené křestní jméno, které je dokonce obyčejné i

z hlediska svého významu (v arabštině znamená „syn někoho“) (Benjamin (name) nedatováno), Genevieve je svatá patronka Paříže, je to jméno nadmíru neobvyklé a cize znějící. O jménu Ben lze říct, že již do velké míry zdomácnělo i v českém kontextu (například jako domácké pojmenování pro Benedikta nebo Benjamína). I když jeho konotace jsou trochu odlišné, jméno je stále vnímáno jako cizí, bude rovněž navozovat dojem jednoduchého, vcelku obyčejného jména. Naopak jméno Genevieve by myslím působilo českému čtenáři problémy a zbytečně by svou složitostí (včetně nejistoty, jak jej vyslovit) odvádělo jeho pozornost. Jméno má kromě toho krásnou českou variantu: Jenovéfa. Toto jméno má v češtině přesně ty konotace jako originál a pomáhají vytvořit podobný kontrast. Jenovéfa zní cize, vznešeně a neobvykle, snad i trochu tajemně a k českému čtenáři rozhodně promlouvá více než beze změny přejaté Genevieve.

V této povídce jsem přeložila rovněž jméno dostihového koně, „Bartender’s Best“. Ačkoliv do češtiny v této oblasti výrazně proniká angličtina a závodní koně často mívají anglická jména, v prozaickém textu lépe funguje jméno přeložené. Doslovně jméno znamená „Barmanův šampion“, ztrácí se v něm ale aliterace, která je v tomto případě podle mého názoru podstatnější než doslovnost. Pro český text jsem proto zvolila jméno „Blesk“, které si český čtenář na základě zkušenosti přiřadí ke koni. Celé jméno pak zní: „Barmanův Blesk“.

### 2.1.2 Místní jména

V souladu se zažitou překladatelskou tradicí jsem zeměpisné názvy, které mají českou podobu, překládala (například Londýn, Jižní Rhodesie, biblický Ofir, Kapské Město). Fiktivní názvy míst jsem ponechala v původní podobě (Fort Beit), stejně jako názvy míst, u nichž je původní podoba tradičně přejímána i do češtiny (Zimbabwe, Beira, Kent), a pouze je skloňuji podle platných pravidel.

V mnoha případech jsem přistoupila k drobným vnitřním vysvětlivkám, případně jsem pomocí kontextu věty naznačila čtenáři, co daný pojem pojmenovává. U ulice Portobello Road jsem se rozhodla zachovat původní podobu, která je myslím díky populárnímu trhu poměrně známá. Přidávat vysvětlující české „ulice“ by v tomto případě působilo zvláště vzhledem ke slovu „road“ v názvu. Čtenáři je tato skutečnost naznačena při prvním výskytu pojmenování: „Jednu sobotu před pár lety jsem se **loudala po** Portobello Road ...“ (PR, s. 1)

Ve větě pak následuje upřesnění směru: „One Saturday in recent years I was mooching down the Portobello Road **from the Ladbroke Grove end.**“ (EN, s. 394) Na mapě jsem zjistila, že Ladbroke Grove je ulice, která je ale v podstatě rovnoběžná s Portobello Road, těžko tedy říct, jak by se po ní dalo jít směrem od souběžné ulice. Na Ladbroke Grove je ale také stanice metra, Ladbroke Grove Station. Vzhledem k její poloze by již upřesnění směru toulání se po Portobello Road dávalo smysl. Ověřila jsem si, že stanice, otevřená v roce 1864 pod názvem Notting Hill, má v názvu Ladbroke Grove od roku 1880 (Ladbroke Grove tube station nedatováno), a v povídce odehrávající se někdy po druhé světové válce by se tak mohla objevit. V překladu tedy stojí konkrétnější: „směrem od metra na Landbroke Grove.“ (PR, s. 1)

Podrobnější vysvětlivku jsem dodala v případě „Lambethského paláce v centru Londýna“ (PR, s. 10), k němuž je v originále odkazováno pouze zkráceným „Lambeth“, v němž ale britský čtenář pozná londýnské sídlo arcibiskupa z Canterbury, ležící na druhém břehu Temže téměř naproti Westminsterskému opatství. Vzhledem k tomu, že vypravěčka v tomto případě popisuje umístění Kathleenina obchodu se starožitnostmi, dodala jsem i vysvětlení, kde se místo v rámci Londýna nachází.

Podobným způsobem jsem naznačila i změnu prostředí vyprávění v *Třepotání ve větru*, kdy vypravěčka popisuje léto doma v Anglii. Aby čtenář přesun z kolonie okamžitě postřehl, dodala jsem u názvu panství přívlastek: „to léto v **anglickém Worcestershiru.**“ (TVV, s. 3) Naopak u panství Kent ve druhém z delších textů jsem vysvětlivku nedodala. Děj zůstává v Británii a z textu vyplývá, že se jedná o anglický venkov nedaleko Londýna, protože tam postavy jezdí na prodloužené víkendy.

Pojmenování kraje „Borderland“ jsem nahradila obecnějším výrazem: „do rozpáleného **skotského** odpoledne.“ (PR, s. 1) Nejedná se totiž o oficiální název kraje, nejspíš ale odkazuje k pohraniční oblasti mezi Anglií a Skotskem. V textu je několikrát zmíněn skotský původ vypravěčky, z čehož jsem odvodila, že si s kamarády hrála právě na severní straně hranice. Z textu se sice vytrácí informace o blízkosti hranic, myslím si ale, že v tomto případě je možné ji pro lepší plynulost a přirozenost textu oželeť.

Konkrétní místní název jsem rovněž nahradila obecnějším pojmenováním v případě věty: „this sort of thing undermining the prestige of the Colony at **Whitehall.**“ (EN, s. 52)

Jedná se o londýnskou ulici vedoucí od nádraží na Charing Cross k budově parlamentu a jsou na ní již tradičně umístěny hlavní britské vládní úřady (například Downing Street se sídlem premiéra je jedna z přilehlých postranních uliček). Slovo „Whitehall“ je tedy synonymem pro britskou vládu, podobně jako v češtině používáme název budovy úřadu vlády „Strakova akademie“ nebo zkráceně „strakovka“. Předpokládám ale, že český čtenář tuto skutečnost nemusí znát, rozhodla jsem se tedy použít jiný výraz, který bude ovšem zachovávat metonymické pojmenování: „takové věci poškozovaly dobrou pověst Kolonie **v Londýně**.“ (TVV, s. 2)

U názvů londýnských čtvrtí, které jsou rovněž převzaty v původní podobě, jsem přidala přívlastek „londýnský“, aby bylo zřejmé, že se jedná o část britské metropole, nikoliv samostatné město nebo vesnici. Jako asi v každém městě i v Londýně jsou jednotlivé čtvrti spojeny s určitou vrstvou obyvatelstva, mají odlišný charakter, a rodilému čtenáři tak název čtvrti prozradí mnoho o člověku, který v ní bydlí. Aby nebyl český čtenář o tyto drobnosti ochuzen, dodala jsem tam, kde to v textu bylo vhodné, hodnotící přívlastek, například „v **elegantním** londýnském Mayfairu“ (PR, s. 3) nebo „bydlela **mezi uměleckou bohémou** na náměstí Chelsea.“ (PR, s. 9)

### 2.1.3 Reálie

Stejně jako u překladu místních názvů, i u překladu reálií bylo mým hlavním cílem text příliš nezatížit, ale přitom čtenáře ochudit o co nejméně, a proto jsem do textu i v těchto případech vkládala vnitřní vysvětlivky. U reprodukcí, které si Sonia pověsila do nové ložnice, jsem zvolila alespoň drobnou zpřesňující informaci, aby čtenář pochopil, v jakém duchu se výzdoba pokoje nesla: „v pokoji pověsila **reprodukce Beardsleyho secesních ilustrací**.“ (TVV, s. 4) Sparková ve větě „before she got round to adding the **Beardsley reproductions**“ (EN, s. 56) odkazuje na anglického ilustrátora Aubrey Beardsleyho (1872–1898), který patřil do umělecké skupiny hlásající estétství, jejímž členem byl i Oscar Wilde. Beardsley proslul především černobílými perokresbami ovlivněnými secesí a japonskými dřevoryty, ale i provokacemi, když zobrazoval smyslné ženy a často až morbidně erotické náměty (například jeho ilustrace k Aristofanově *Lysistratě* vydané v roce 1896). (Aubrey Beardsley nedatováno) V podobném případě, kdy vypravěčka *Trhu na Portobello Road* vzpomíná anglického básníka,

spisovatele a kritika Algernona Charlese Swinburna (1837–1909), je naprosto dostačující informace „**básník** Swinburne“ (PR, s. 9), jak stojí i v originálu, protože další charakteristika je pro dané místo nadbytečná. V případě, kdy Jehla popisuje své návštěvy supermarketu, jsem využila kontextu slova „regály“, z něhož jasně vyplývá, že „Woolworths“ je název obchodu, a dalšího vysvětlení tak není třeba. Větu „I wander up and down **the substantial lanes of Woolworths**“ (EN, s. 396) jsem přeložila jako: „se toulám mezi **nekonečnými regály ve Woolworths.**“ (PR, s. 2)

Nutné bylo objasnit spojení „Sonia’s face with it’s **West End make-up**“. (EN, s. 60) Zde Sparková odkazuje k londýnské čtvrti proslulé množstvím divadel, především pak muzikálových. V tomto případě ale není tak důležité čtenáře upozornit na umístění (tedy centrální Londýn), stačí přiblížit daný typ divadelního prostředí: „k Soniině tváři s divadelním make-upem jako z muzikálu ve West Endu.“ (TVV s. 7) Londýnský West End je poměrně známá muzikálová scéna a při přemíře doplňujících informací by čtenář mohl získat dojem, že jej překladatel poučuje. Podobně jsem postupovala v případě Scotland Yardu, sídla londýnské policie, která ale jakožto specializovaná jednotka asistuje i u závažnějších případů mimo metropoli. Díky roli, jakou Scotland Yard sehrál v literatuře, nejznámější je asi zoufale bezradný inspektor Lestrade, klepající na dveře na 221B Baker Street u Sherlocka Holmese v díle Sira Arthura Conana Doylea, je to reálie poměrně známá. Stejně jsem ale místo personifikace místa: „was grilled for hour after hour by the local police, and later **by Scotland Yard**“ (EN, s. 413), doplnila: „hodiny a hodiny grilovala místní policie a pak **detektivové ze Scotland Yardu.**“ (PR, s. 14)

Vzhledem k odlišnostem ve zdravotnictví v různých zemích bylo nutné ověřit označení „Medical Board“ v kontextu Jižní Afriky. Sparková používá označení s velkými písmeny, což naznačuje konkrétní ústav, žádný takový se mi ale v britském nebo jihoafrickém kontextu najít nepodařilo. „Medical boards“ jsou zmiňovány jako zkušební komise pro atestaci nových lékařů, které jsou v českém kontextu sestavované ad hoc. V klíčové scéně s Basilem se ale jedná již o konkrétní lékařský post, nikoliv o atestační zkoušku. V Jižní Africe funguje také „Health Professions Council of South Africa“, který tvoří 12 odborných komisí („Professional Boards“) pro jednotlivá lékařská odvětví. Podle popisu organizace<sup>3</sup> odpovídá její činnost více

---

<sup>3</sup> „The Health Professions Council of South Africa is a statutory body, established in terms of the Health Professions Act and is committed to protecting the public and guiding the professions. The HPCSA, in



méně české lékařské komoře.<sup>4</sup> Tato varianta je rovněž v souladu s tím, že je Basil popisován jako významná a vlivná postava, z čehož lze usoudit, že je členem nějakého stálého orgánu. Zvolený překlad „lékařská komora“ ale píše s malými písmeny, protože se jedná o neoficiální označení (jako v případě ČLK, vyskytuje-li se v textech jen jako „lékařská komora“).

Zcela nahradit obecným pojmenováním jsem se rozhodla jméno britského (nejenom oděvního) řetězce „Marks & Spencer“ v povídce *O mladíkovi, který objevil tajemství života*. Značka je sice již dlouhá léta zavedená i v České republice a patří mezi všeobecně známé, má u nás ale zcela jiné postavení než v Británii. Pro Brity je M&S tradiční domácí značka (založena už v roce 1884) pro střední třídu se sortimentem zahrnujícím vše od módy a potravin až po nábytek, poměrně nízkými cenami, především v případě oblečení, a zastoupením v každém větším městečku. Oblečení této značky patří k tomu běžnému a spíš nudnému, rozhodně se nejedná o nic vysoce módního a luxusního. Pro české zákazníky ale značka symbolizuje cizinu, v tomto případě s nádechem západního luxusu, produkty se rozhodně neřadí mezi ty nejlevnější a jsou k dostání pouze ve velkých městech. Zachování názvu značky by proto mělo pro českého čtenáře úplně jiné konotace a nezafungovala by ironická poznámka, jak vyznívá v původním textu: „They [your pyjamas] are not pure silk; **they are Marks & Spencer's.**“ (EN, s. 255) V překladu jsem proto zvolila nivelizační a obecné „konfekce“, ale podpořila jej expresivním „z obchodáku“, čímž je kousavá poznámka ducha zachována: „Vždyť ani nejsou hedvábná, **je to konfekce z obchodáku.**“ (ML, s. 1) Domestikaci jsem také zvolila v případě míry ve stejné povídce a „pět stop“ z originálu jsem přepočítala na metrickou soustavu. Údaj slouží pro představu o výšce Benova ducha a předpokládám, že ačkoliv zachování údaje ve stopách v textu působí jako pojítka s cizí kulturou, českému čtenáři mnoho neřekne. Využila jsem zde také toho, že po převodu vychází téměř kulatých 150 centimetrů, což nabízí pro literární text výhodné větší možnosti vyjádření, například „půl druhého metru“.

---

conjunction with its 12 Professional Boards, is committed to promoting the health of the population, determining standards of professional education and training, and setting and maintaining excellent standards of ethical and professional practice.“ (HPCSA 2018)

<sup>4</sup> „Česká lékařská komora dbá, aby členové komor vykonávali své povolání odborně, v souladu s jeho etikou a způsobem stanoveným zákony a řády komor, zaručuje odbornost svých členů a potvrzuje splnění podmínek k výkonu lékařského povolání podle zvláštních předpisů, posuzuje a hájí práva a profesní zájmy svých členů a chrání jejich profesní čest, vede seznam členů a zveřejňuje o svých členech zákonem stanovené informace.“ (ČLK 2011)

Mezi reálie v textu bych zařadila rovněž pojmenování domorodých afrických obyvatel, na něž narazíme v obou delších textech. Jako nejvíce neutrální se převážně ve vypravěčské řeči objevuje slovo „native“. Český slovníkový ekvivalent „domorodec“, který má pro rodilé mluvčí nežádoucí konotace (příslušník nějakého primitivního kmene mimo civilizaci), jsem v překladu použila pouze na místech, kde kontext takové asociace naznačoval (například když je popisováno Soniino chování v průběhu bouřky), případně bylo-li z hlediska plynutí textu výhodnější jednoslovné pojmenování. Pro zachování neutrality pojmenování jsem ale volila spíše výraz „místní (obyvatelé)“. V textu se dále objevují označení od neutrálnějších „coloured“, „blacks“, „brown woman“ až po velmi expresivní a urážlivé „piccanin“ nebo „pic“ a „nig“. Zde přichází do hry nejen posun kulturní, ale velmi významně zasahuje i posun časový, do vývoje jazyka ve 20. století se totiž výrazně promítla snaha o (mnohdy až absurdní) „korektnost“ v označení různých ras. Překladatel by tak mohl mít tendenci ke standardizaci, jednomu z Touryho zákonů překladu, tedy užívání běžných vyjádření v cílovém jazyce na úkor pestrosti, kterou nabízí originál. (Toury 1995:268) „Stylistické ochuzování“ v podobě obecnějších a neutrálnějších pojmů a opakování (opomíjení synonym) kritizuje i Levý. (Levý 2012:126-132) Na druhé straně ale stojí teorie orientované k cílové kultuře a čtenářům překladu, jimž by se text měl přizpůsobovat, jak například ukazuje ve svých značně domestikujících překladech Bible Nida. (Nida 1964) Na to, jak podstatné je vnímání překladu v cílové kultuře poukazují i Bassnettová a Lefevere, když upozorňují, že „překlady jsou vytvářeny, aby odpovídaly požadavkům určité kultury a různým skupinám v této kultuře“. (Bassnettová a Lefevere 1995:7) V překladu jsem se po uvážení obou proudů rozhodla pro kompromis: v řeči vypravěče jsem volila stylově neutrálnější a „korektnější“ pojmenování „černoušek“, zatímco v přímé řeči Sonii jsem zvolila velice expresivní výraz „černá huba“.

Při překladu reálií je však třeba si dávat pozor i na reálie v cílové kultuře a na odlišné konotace běžných výrazů (například pod slovem „bread“ a jeho slovníkovým ekvivalentem „chléb“ si Brit a Čech představí velmi odlišné druhy pečiva). V textu *Třepotání ve větru* (*The Curtain Blown by the Breeze*) lze klíčové slovo „curtain“ přeložit jako „záclona“ nebo „zavěs“. Vzhledem k popisu v textu se jedná o lehounký materiál, čemuž by odpovídala spíše česká „záclona“. Toto slovo má ale pro českého čtenáře velmi silné domácí konotace, představí si asi jako první klasické síťové záclony z českých domácností, které jsou ale místním kulturním specifíkem. V textu proto střídám podle kontextu výrazy oba, přičemž někde využívám i jejich

jemných významových rozdílů (v prvním odstavci, kde vypravěčka rozlišuje nové, lehké „záclony“ a původní „závěsy“, pravděpodobně z mnohem těžšího materiálu, a v místě, kde Sonia zatahuje okno po bouřce – viz citovaný příklad). Bez tohoto kontextového kontrastu jsem slovo „záclona“ použila pouze v pasáži, kde autorka vzpomíná na své dětství v Anglii, v originálu v tomto místě stojí specifitější „net curtain“.

She rose and adjusted **the light window curtains**, then drew **the big ones**. (EN, s. 57)

Vstala a poupravila **lehkou záclonu** na okně, pak zatáhla **těžké závěsy**. (TVV, s. 5)

The **net curtain** would stir and part very suddenly and somewhere in the room the ball would thud and then roll. (EN, s. 54)

**Záclona** se zavlnila, prudce rozevřela a míček narazil kdesi v místnosti a odkoulel se po podlaze. (TVV, s. 3)

## 2.2 Mluvnost, idiolekt postav a substandardní dialekt

Teoretické pohledy se v případě plynulosti a přirozenosti překladu opět rozcházejí. K nejnámějším hlasům proti těmto tendencím patří Venutiho boj za „zviditelnění“ překladatele, „zcizování“ textu a nepodřizování se cílovému čtenáři. (Venuti 2008) Ještě dál pak zachází Scott se svou teorií o „rozšiřování“ původního textu v překladu a myšlenkou, že „překlad je jako recept, v němž původní text je hlavní přísadou“. (Scott 2015:156) Vzhledem k překladatelské tradici, ale považuji za cíl překladu text plynulý a přirozený, který aktivně využívá možností cílového jazyka. (Fischer 1957:572) Zastávám tedy iluzionistickou teorii Levého, spočívající v zachování hodnoty díla pro příjemce, identitě z hlediska funkce a vytvoření obecně přijímané iluze, kdy se překladatel schovává za originál a čtenář přijímá jeho iluzi, že čte dílo původního autora. (Levý 2012:39-40) Právě s tím souvisí mluvnost díla, jež zásadním způsobem přispívá právě k jeho přirozenosti a plynulosti, a rovněž vyjadřování postav, které díky správně voleným jazykovým prostředkům ožívají.

### 2.2.1 Mluvnost

Nejen překladatelé dramát nebo textů určených k přednesu spíše než k tichému čtení se musí potýkat s problémem, který vyplývá z toho, že „[r]ozestup mezi mluvenou a psanou

podobou je v češtině vlivem různých historických okolností poměrně značný“. (Cvrček 2010:22) Tyto dvě podoby jsou v promluvách postav v literárním textu v neustálém napětí, neboť některé prostředky mluvené se nevyskytují v projevu psaném a opačně. Pro postavy, které v angličtině mluví naprosto standardně je proto třeba naznačit mluvenost v češtině, v níž je standardní spisovná forma v mluveném projevu příznaková a v tomto případě nežádoucí. Zároveň je ale nutné texty nepřetížít například prvky obecné češtiny a pamatovat na to, že se stále pohybujeme v projevu psaném. Aby zněly repliky postav v beletrii co nejvíce přirozeně, je třeba věnovat pozornost zejména morfologii a fonologii, ale rovněž větné stavbě. Snahou bude také omezit prostředky vnímané rodilými mluvčími jako „nemluvné“, které záleží na vývojovém stavu jazyka. (Levý 2012:149)

Dva delší vybrané povídkové texty pochází z konce 50. a počátku 60. let minulého století, a ačkoliv jejich děj není zasazen do přesně určeného období, lze se domnívat, že se odehrávají někdy mezi světovými válkami. Poslední kratičká povídka je až z přelomu století, ale její časové zasazení je ještě mnohem méně jednoznačné. Překladatel proto stojí u prvních dvou textů před otázkou, zda zohlednit dobu, kdy byly napsány, a období, do něhož jsou zasazeny, případně také normy (nejen překladové) daného období v české literatuře. Primární je pro mě v tomto ohledu fakt, že překládám pro současného čtenáře, jemuž by text neměl být zcela cizí, nakonec ideálním cílem překladu je publikování a oslovení co nejširšího okruhu čtenářů. (Lefevre 1992) Rozhodla jsem se proto v souladu se současnými překladatelskými tendencemi překládat jazykem současným, avšak bez specificky dobových prvků, které by vzhledem k zasazení textů působily nepřirozeně, a kvůli nimž by překlad rychleji zastaral. (Levý 2012:73)

Součástí mluvnosti pasáží je rovněž interpunkce a větná stavba, která naznačuje neúplné věty a pauzy typické pro spontánní promluvy. Frázování promluv je možné přejímat z originálu, někdy jsem se ale, právě kvůli zachování mluvnosti, rozhodla pro explicitnější vyjádření oproti angličtině, která si může dovolit mnohem větší kondenzaci.

“It’s so much brighter in the north. Towns, life. Civilization, shops. Much cooler – you see, it’s high up there in the north. **The races.**” (EN, s. 51)

„Na severu je mnohem víc světla. Města, život. Civilizace, obchody. Mnohem chladněji – víte, tam na severu je to výš. **Pořádají dostihy.**“ (TVV, s. 1)

Dalším prostředkem mluvnosti typickým pro češtinu, jakožto jazyk s volným pořádkem slov, je aktuální členění větné, kdy umisťujeme réma (jádro sdělení) na konec věty. Překladatel z angličtiny, která má slovosled pevný, by neměl na tento aspekt zapomínat. Velmi dobře může v tomto případě fungovat metoda hlasitého čtení překladu, která pomůže místa s nepřírodným pořádkem slov odhalit. V tomto ohledu je rovněž třeba pracovat s řazením položek ve výčtech, kdy je nejpřírodnější, aby ta nejdelší byla umístěna až na konec. Kvůli tomu, že v češtině je nevyhnutelné kondenzované formulace ve výčtech často rozvolňovat, je třeba myslet i na jejich výsledné poskládání do věty.

“I hope you really want the job. There are a good many excellent applicants and we want a keen –”

“Yes, **I want the job.**” (EN, s. 61)

„Doufám, že o tu práci opravdu stojíte. Máme hromadu skvělých uchazečů a hledáme zapáleného –“

„Ano, **o tu práci stojím.**“ (TVV, s. 8)

Many of the doctors from the clinic visited her and were enchanted by her eccentric grandeur, and much preferred her company to that of **the tropical-skinned vet’s wife and the watery-blonde chemist’s wife and the music-loving clergyman’s wife**, at sultry sundowner times in the rainy season. (EN, s. 57)

Navštěvovalo ji mnoho lékařů z kliniky; uhranuti její výstřední vznešeností teď raději trávili dusné západy slunce v deštivém období u ní než ve společnosti **hudbymilovné manželky kněze, veterinářovy ženy exotického vzhledu či peroxidové blondýny, paní lékárníkové.** (TVV, s. 5)

Samozřejmou součástí plynutí textu je dostatečné využití palety synonym, především pak nahrazování bezpříznakového anglického uvozovacího slovesa „say“ v literárních dialozích dalšími slovesy mluvení. Vycházet přitom lze z anglického vyjádření způsobu promluvy prostřednictvím příslovečného určení (například „said nastily“ jako „rýpnul si“ nebo „said sharply“ jako „vyjela jsem na něj“). Inspirací může být i plynutí konverzace, v tom případě se nabízí řešení jako „odpovědět“, „opáčit“, „zeptat se“, „zopakovat“; nebo z kontextu situace a explicitně tak vyjádřit stav nebo postoj postavy, který implicitně vyplývá z průběhu rozhovoru, například „bránit se“, „přiznat“, „poučit“, „pohrozit“. Důležité je rovněž v češtině

neopomíjet bohatou paletu částic (v následujícím příkladu částice „právě“ nahrazuje vytýkací vazbu v angličtině).

I sucked my thumb, for when I had thrust my idle hand deep into the hay, **thumb was where the needle had stuck.** (EN, s. 393)

Cucala jsem si palec, protože jak jsem volnou ruku zabořila hluboko do kupy sena, jehla se mi zabodla **právě** do palce. (PR, s. 1)

### 2.2.2 Idiolekt postav

Idiolekt jednotlivých mluvčích se mění v průběhu života vlivem dlouhodobých faktorů (změna jazykového prostředí, učení nových slov), ale může se proměňovat i během jediného dne, ovlivňují jej totiž jak vnější faktory (situace), tak faktory vnitřní (stav mluvčího). To, jak postavy mluví, může mnohé napovědět o jejich identitě a charakteru (i jejich aktuálním rozpoložení), proto je v literárním překladu důležité se idiolektem zabývat. (Catford 1965:86) Vypravěči povídek nepoužívají žádný specifický idiolekt, tyto pasáže jsem proto překládala standardní spisovnou češtinou. Většina postav rovněž mluví standardním a bezpříznakovým jazykem, vzhledem k tomu, že ale pocházejí ze střední třídy a dialogy zachycují běžné všednodenní hovory mezi známými nebo přáteli, je třeba do jejich mluvy zakomponovat i prvky hovorové a obecné češtiny. (viz například Mundevoová 2018:19-20) Užití takových prvků ale není všude stejné a závisí na charakteristice dané postavy i na dané komunikační situaci. Při překladu rozhovoru mladých lékařů a Basila z lékařské komory v povídce *Třepotání ve větru* jsem se více držela formálnější spisovné vrstvy jazyka (například souhlasná odpověď „ano“ místo hovorovějšího „jo“) v případě dvou mladíků. U člena lékařské komory jsem volila ležérnější vyjadřování, podpořené například užitím částic, které odráží jeho pocit nadřazenosti („tak vy jste se nám přihlásil“). V kontrastu se standardnějším vyjadřování mužů ještě více vynikne argot, jímž mluví Sonia. Aby ale rozhovor plynul přirozeně, použila jsem v něm i některé méně formální prvky (například „díky“ místo „děkuji“).

“**Applied for** the job up north?” said this Basil to Richard.

“**Yes,**” Richard said, and smiled with relief.

“Want it?” said the man, casually, in his great importance.

“**Oh, rather,**” Richard said.

“**Well, have it,**” said the man, flicking away the invisible job with his forefinger as lightly as if it were a ping-pong ball.

“Well,” Richard said, “no **thank you.**”

“**What did you say?**” said the man.

“**What that you say?**” said Sonia. (EN, s. 60-61)

„**Tak vy jste se nám přihlásil** na to místo na severu?“ zeptal se tenhle Basil Richarda.

„**Ano,**“ přisvědčil Richard a s úlevou se usmál.

„Chcete ho?“ zeptal se veledůležitý muž nenuceně.

„**Vcelku ano,**“ odpověděl Richard.

„**Tak ho máte mít,**“ řekl muž a tu neviditelnou práci ukazováčkem odcvrknul pryč, jako by nevážila víc než pingpongový míček.

„Vlastně,“ prohlásil Richard, „ne, **díky.**“

„**Co jste to říkal?**“ podivil se muž.

„**Cos to říkal?**“ zeptala se Sonia. (TVV, s. 7)

V povídce *Trh na Portobello Road* je dialogických pasáží podstatně více, většinou v nich mluví Jehla, Skinny, Kathleen a George. Na základě toho, jak Sparková načrtává jejich původ a povahu, jsem lehce odlišila jejich mluvu. K tomuto kroku jsem se rozhodla na základě výraznější stratifikace češtiny na úrovni fonologické, morfologické a syntaktické, jež napovídá společenské postavení a původ mluvčího. Oproti tomu angličtina je mnohem výrazněji stratifikována na úrovni výslovnosti a přízvuků, které mají podobné konotace. Mezi obecně české a nespisovné prvky, které jsem v dialozích užívala, patří změněná kmenová samohláska u zájmen (například *svému* > *svýmu*), nespisovné koncovky různých slovních druhů, nedodržování kvantity samohlásek, diftongizace *í, ý* > *ej*, protetické *v-*, přípona *-s* za 2. osobu singuláru slovesa *být* a tvary jeho oznamovacího způsobu bez počátečního *j-* (i když ty jen okrajově, neboť se jedná o výslovnostní variantu, která je v mluveném projevu samozřejmostí, naopak v psaném textu působí až příliš hrubě) nebo expresivní výrazy.

Skinny a Jehla jsou podle všeho sečtělí a ze skupinky přátel nejvzdělanější. Zvolila jsem pro ně tudíž neutrální hovorovou češtinu, do níž uvedené prvky pronikají jen místy (především pak ve vypjatých situacích).

“You’re a **damn sight more** free than I am,” I said sharply. “**You’ve got your rich uncle.**” (EN, s. 400)

„Ty jsi **sakra mnohem** svobodnější než já,“ vyjela jsem na něj. „**Máš toho svého zazobaného strejčka.**“ (PR, s. 7)

Kathleen, která zřejmě pochází z vyšší společnosti (po škole je poslána do Londýna za zámožnými příbuznými a má být uvedena do společnosti), mluví spisovně a o něco vzletněji než její přátelé. I ona ale používá běžné a hovorovější obraty („máš kliku“).

“**You’re fortunate**, after all, not to be married to him,” Kathleen said. “**You might have caught TB.**” (EN, s. 406)

„**Máš nakonec kliku**, že si ho nebudeš brát,“ poznamenala Kathleen. „**Bývala bys mohla chytit** tuberkulózu.“ (PR, s. 9)

“I should **be** with you by seven,” she said. “Sure you won’t mind the **empty** house? I **hate** arriving at **empty houses** myself.” (EN, s. 407)

„Měla bych tam do sedmi **být**,“ řekla. „Určitě ti nevadí, že bude dům **prázdný**? **Já nesnáším**, když musím přijet do **prázdného domu.**“ (PR, s. 11)

Naopak George, který farmaří na strýcově plantáži v Africe, používá v češtině nejvíce hovorových a obecně českých prvků, především v emocionálně vypjatých místech textu.

George pointed straight at me. “Look *there*. I tell you that is Needle.” (EN, s. 395)

George ukázal přímo na mě. „**Koukni, támhle. Říkám** ti, že to je Jehla.“ (PR, s. 2)

“Except, of course, I **didn't say** we were married, that **would have been too much for him**. He's a **prejudiced hardened old Colonial**. I only said I'd had a child by a coloured woman and was expecting another, and he perfectly understood. He came at once by plane a few weeks ago. He's made a settlement on her, providing **she keeps her mouth** shut about her association with me.” (EN, s. 404)

„Samozřejmě jsem mu ale **neřek**, že jsme se vzali, to by na něj bylo moc. Je to **zatvrzelej starej kolonista s fúrou předsudků**. **Řek** jsem mu jenom, že mám dítě s barevnou **ženskou** a čekám další, a on to naprosto pochopil. Zničehonic před pár **tejdama** přiletěl. Zaplatil jí, aby nikomu neřekla, že spolu máme něco **společného.**“ (PR, s. 8)



### 2.2.3 Substandardní dialekt

V obou delších textech vystupují postavy patřící k domorodému africkému nebo afrikánskému obyvatelstvu (Sonia v *Třepotání ve větru* a Matilda z *Trhu na Portobello Road*), které mluví substandardní angličtinou ovlivněnou jejich rodným jazykem, takzvanou „broken English“ (lámanou, agramatickou angličtinou) nebo pidžin, v němž se mísí gramatika a slovní zásoba dvou a více jazyků. Vzhledem ke kontextu příběhu samozřejmě neexistuje odpovídající dialekt český, k překladu jsem tedy přistupovala tak, aby vznikl svébytný idiolekt postav, který nebude odpovídat žádnému domácímu útvaru. Ztrácel by tak totiž svou cizost a naopak získal spojení s místem a skupinou obyvatel pro originál nepřírozenými. Vycházela jsem z analýzy originálu a toho, jakým způsobem je v něm angličtina deformována, a tyto postupy jsem následně uplatnila v češtině. Kromě toho jsem uvážila sociální původ postav a texty doplnila o výrazy a prostředky, které by pravděpodobně používal český mluvčí z podobného prostředí.

Sonia i Matilda dělají gramatické chyby (chybná shoda podmětu s přísudkem, nedodržování vazeb, užívání infinitivů), v případě Soniina dopisu jsou to i chyby pravopisné (foneticky motivovaný přepis slov, chybná interpunkce). Sonia ale občas užívá i standardizovaná spojení převzatá od jiných mluvčích, a tudíž méně dotčená jejím idiolektem. V následujícím úryvku jsem například ve druhém případě Soniino „jale“ přeložila neutrálně jako „vězení“. Na tomto místě Sonia vypráví, co říkal pan Little, podle všeho právník, a lze předpokládat, že ten by expresivní výraz jako „v lochu“ nepoužil. Angličtina v tomto místě pracuje s chybně napsaným, ale jinak neutrálním slovem „jail“, které od něj Sonia převzala a pouze špatně napsala, proto je v češtině rovněž zachována pravopisná chyba („vjezení“). V Soniině mluvě se často objevují slova nebo fráze opakované po někom jiném, předpokládám tedy, že i zde ji mohla právníkova formulace ovlivnit. Pro stylizaci Soniina projevu používám především prvky zmíněné v předchozí části, ovšem ve výrazně vyšší míře než u ostatních postav. Gramatické chyby většinou nahrazuji prostředky morfologickými, jako jsou nespisovné koncovky nebo protetické *v-*, v uvedeném příkladu z dopisu by totiž zachování nedodržené shody podmětu s přísudkem v první větě působilo velmi podivně. Zvolila jsem tedy raději kompenzaci jiným typem literárního prostředku (jak prosazuje například Scott 2015). Podobně jsem musela postupovat kvůli fonetickému pravopisu

v češtině v případě foneticky přepsaných slov, ta jsem kompenzovala převážně nespisovnými nebo argotickými výrazy (například „loch“ nebo „lejstro“).

*Dear Jannie there **is going to be some changes** I found out what **pa** left is cash to spend I only got to **sine** my name do you think I like to go on like this work work work counting the mealies in the field By God like poor whites when did I get a dress you did not say a word that is your shame and you have landed in **jale** with your bad temper you **shoud of amed at** the legs. Mr Little came here to bring the papers to **sine** he said you get good cooking in **jale** the kids are well but Hannah got a bite but I will take them away from there now and send them to the convent and **pay money**.  
**Your Loving Wife**, S. Van der Merwe (EN, s. 53)*

*Milej Jannie **čekaj nás změny** dověděla **sem** se že táta nechal **vopravdický** prachy jenom **sem** to musela podepsat myslíš si že mě baví **celej** život **furt** práce práce práce a **vodhadovat** kolik vyrostlo kukuřice jak **bílý chudáci** kdy **sem** naposled dostala šaty **neřek si ani bú** je to tvoje chyba ty tvoje **blbý nálady** tě dostaly do **lochu měls** mířit na nohy. Byl tady Pan Little a **přines lejstra** abych to podepsala **řikal** že ti ve **vjezení** dobře **vařej** děti se **maj** fajn ale Hannah něco kouslo ale já je **votamtud'vemu** a pošlu do kláštera a **zaplatim** to. **Tvoje Milující Žena** S. Van der Merweová (TVV, s. 2–3)*

Matildin projev je ještě lámanější a stavba jejích vět se úplně rozpadá, nedodrhuje pořádek slov ve větě, používá chybné tvary a komolí slova, naznačena je i chybná výslovnost („D'you brahn?“ viz příklad níže). V češtině jsem používala podobné prostředky a snažila jsem se co nejvíce narušit věty tak, aby ale stále byly víceméně srozumitelné. Slovesa jsou téměř výhradně v infinitivu, podstatná jména v nominativu, jsou užity chybné koncovky a předložky. Kromě toho jsem pracovala s nespisovnými výrazy a vytvořila neologismy, neboť nezáměrná tvorba zkomolených slov, která v daném jazyce neexistují, je jedním ze znaků projevu cizinců, kteří se daný jazyk učí.

“No,” said she, “I been a-shellitered my life. I not put out to working. Me nothing to go from place to place is allowed like dirty girls does.” In her speech she gave every syllable equal stress. (EN, s. 400)

„Ne,“ odpověděla, „Já dycky žít pod ochrana. Mně neposlat pracovala do venku. Já nechodit sem tam jako ňáký špinavá holka.“ Když mluvila, dávala na každou slabiku stejný důraz. (PR, s. 5)

**“D’you brahn?”** Matilda asked me.

George said: “She is asking you if you go brown in the sun.”

“No, I go freckled.”

**“I got sister-in-law go freckles.”** (EN, s. 400)

„Zahněduješ?“ zeptala se mě Matilda.

George vysvětlil: „Ptá se tě, jestli zhnědneš na sluníčku.“

„Ne, naskáčou mi pihy.“

**„Mám švagru, kerá zpihatí.“** (PR, s. 5)

Obě postavy používají vycpávkové slovo „man“ (u Matildy se objevuje jednou, Sonia ho ale pronáší pravidelně a velmi hojně). Jedná se zde o neformální kontaktní prvek užívaný velmi často v mluvené angličtině, který ale již v podstatě ztratil původní lexikální význam. Výraz „man“ se v této podobě vyskytuje v angličtině velmi dlouho, doklady nalezneme dokonce už v Chaucerových *Canterburských povídkách* z konce 14. století, kde se objevuje jako znak severoanglického nářečí v Šafářově povídce. Ačkoliv historicky se „man“ používalo ve Skotsku, Walesu a některých částech Anglie, ve 20. století se stalo příznačným pro afroamerický slang. (Adams 2009:71-72) V češtině se nabízí „člověče“ (nebo ve zkrácené podobě „čoveče“ nebo „čěče“), v novodobé češtině pak „vole“ zpopularizované v hrách Osvobozeného divadla. Anglické „man“ se sice používá především mezi muži a mívá hanlivou konotaci, obě slova ale mohou sloužit jako vycpávky. Sonia používá toto slovo jako kontaktní citoslovce nebo vycpávku bez lexikálního významu, přičemž plní funkci příznaku jejího sociálního původu a jisté stylizace. Vzhledem k frekvenci výrazu bylo nutné zvolit v češtině krátké, artikulačně nenáročné slovo, proto jsem nakonec vybrala nejkratší podobu z výše uvedených variant, tedy „čěče“. Zvolená podoba se vyskytuje v češtině už na začátku 20. století (Naše řeč 1923:247), a odpovídá tedy i časově. Nejedná se sice o prvek exotický, ale vyhovuje funkčně, proto věřím, že v textu nebude působit příliš zdomácněle a rušivě.

### 2.3 Literární jazyk a styl Muriel Sparkové

Sparková střídá velmi „rychlé“ a stručné pasáže s „pomalými“ a detailními líčeními, v čemž se odráží nejen její obliba kontrastů, ale rovněž její básnický smysl pro rytmus uplatňovaný i v prozaických textech. Kvůli zachování specifického rytmu textu je občas třeba se těsněji držet originálu a dodržovat jeho větnou stavbu i co do počtu slov, případně řazení delších a kratších výrazů. V následujícím úryvku je patrné, jak Sparková pečlivě volí výrazy jednoslovné a víceslovné či předložková spojení a řadí je za sebe s cítem pro rytmus, díky němuž dodává obsahově banálnímu výčtu zboží v regálech poetický rozměr. V češtině jsem proto volila takové výrazy, které umožní podobný efekt, a dodržovala jsem pokud možno co nejvěrněji délku jednotlivých výrazů i jejich provázání. Vzhledem k charakteru pasáže jsem rovněž zvolila volnější překlad spojení „flimsy flowering scarves“, aby se z překladu nevytratila aliterace.

Creams, toothpastes, combs and hankies, cotton gloves, **flimsy flowering scarves**, writing-paper and crayons, ice-cream cones and orangeade, screwdrivers, boxes of tacks, tins of paint, of glue, of marmalade; I always liked them but far more now that I have no need of any. (EN, s. 396)

Krémy, zubní pasty, hřebeny a kapesníky, bavlněné rukavice, **květované šifonové šátky**, dopisní papíry a pastely, kopečky zmrzliny a oranžáda, šroubováky, krabičky hřebíčků, plechovky barev, lepidla, marmelády; vždycky jsem je měla ráda, ale teď, když už mi k ničemu nejsou, snad ještě víc. (PR, s. 3)

V textu této povídky se objevují i další spojení využívající aliteraci, již jsem se snažila zachovat, alespoň prostřednictvím opakování stejných hlásek, i když nejsou v počáteční pozici, například: „children wanting to **hold and have**“ (EN, s. 396) je přeloženo jako „děti, které se chtějí **zmocnit a mít**“. (PR, s. 3) I tento jev totiž Sparková ve své próze využívá, v tom samém textu se například objevuje výrazné opakování hlásky *s* (dokonce důsledně ob jedno slovo) ve spojení: „snuff boxes of silver with Scotch pebbles inset.“ (EN, *ibid.*) opakování je zachováno i v češtině, i když trochu vybočuje z pravidelnosti originálu: „stříbrné tabatěrky osázené skotskými křemínky.“ (PR, *ibid.*) Oproti angličtině ale v českém textu spojení ještě rámuje výrazná hláska *ř* v prvním a posledním slově.

To, že velmi důležitá je rovněž zvuková stránka textu, se projevuje nejen při poetických popisech, kde právě vykreslení zvuků hraje významnou roli, ale také ve snaze zvuky zachytit. V úvodní části *Trhu na Portobello Road* Sparková vytváří Sparková vlastní citoslovce smíchu (hac-hec-hoo) a od nich pak odvozuje i další slovní druhy („hacking-hecking laughter“, „hee-hoos“). Kalk novotvaru by v tomto případě nefungoval, neboť citoslovce „hek“ a od něj odvozené „hekání“ má v češtině jiný význam. Při překladu jsem proto vycházela z citoslovce „cha“ a jeho variací s různými kmenovými samohláskami, neboť nabízí největší slovtvorné možnosti (chechot, chichot). Nedržela jsem se ale pouze existujících slov a vytvářela výrazy nové („chachot“, „chuchtání“). Abych co nejvěrněji zachovala autorčiny představy o zvukové stránce textu, přejímala jsem z anglického textu samohlásky, konkrétně jejich fonetickou, nikoliv psanou podobu, zvolila jsem tedy částečně metodou „fonologického překladu“. (Catford 1965:56-61) Z hlediska slovtvorby je angličtina velmi aktivní a tvořivý jazyk a je otevřená novotvarům i tvoření různých slovních druhů z již existujících slov, což možná souvisí s tendencí ke stručnosti a sevřenosti vyjádření v angličtině (například v souvislosti s novotvarem „Brexit“ již vzniklo podstatné jméno „Brexiteer“ i satirické sloveso „to brexit“, které podle uživateli tvořeného slangového online slovníku *Urban Dictionary* příznačně znamená „říct všem přítomným (na večírku, schůzce, atp.), že odcházíte, ale ve skutečnosti zůstat“). Dokladem této jazykové tvořivosti je sloveso vytvořené od vlastního jména George v povídce *Trh na Portobello Road*: „We flattered and ‘Georged’ him until at last he said ...“ (EN, s. 399) Do češtiny bylo nutné sloveso přeložit opisem, zvolila jsem ale expresivní příznakové vyjádření, abych zachovala alespoň částečné ozvláštňení textu, i když jsem nemohla přímo nabídnout novotvar za novotvar: „**Pochlebovali** jsme mu, **Georgi sem**, **Georgi tam**, až konečně řekl ...“ (PR, s. 5)

Dlouhá souvětí jsou na jednu stranu důležitým znakem autorského stylu Sparkové, který je třeba zachovat, na druhou stranu ale nesmí překladatel slepě kopírovat syntax výchozího jazyka a přizpůsobovat stavbu souvětí jazyku cílovému. Angličtina má z hlediska syntaxe jiné možnosti než čeština (vyšší kondenzace vyjádření a zároveň možnost tvořit nekonečně dlouhá souvětí rozdělená středníky nebo spojená souřadnou spojkou „and“). V místech, kde nebylo možné původní stavbu souvětí zachovat, jsem postupovala třemi způsoby: explicitně jsem vyjádřila vztah mezi větami a souvětí intelektualizovala pomocí

spojek, změnila jsem frázování originálu, aby vyjádření v češtině bylo členitější a přirozenější, nebo jsem souvětí na základě významových celků rozdělila.

První způsob jsem zvolila například v úvodním odstavci povídky *Třepotání ve větru*, kde je spojka „and“ v češtině nahrazena podřadným „přičemž“, což souvisí se snahou nahradit pasivní vyjádření v poslední větě souvětí („had been caught and shot dead“) vyjádřením aktivním, pro něž je nutná změna podmětu. V citovaném souvětí je rovněž vidět, že Sparková váží a přesně umísťuje každé slovo nejen kvůli zvukovému, ale rovněž dramatickému efektu. Postupuje ale opačně, než bývá zvykem, a klíčové informace zabaluje do množství detailů a schovává do textu. V následujícím úryvku by se bezpochyby jádro sdělení, že Jannie černouška zastřelil, dalo vyjádřit tak, aby byla tato informace na konci věty: „her husband Jannie caught him and shot him dead“. Sparková ale zvolila vyjádření příznakové a tento efekt je třeba zachovat i v překladu. Úryvek rovněž ilustruje celkové rozvolnění větné stavby v překladu.

I never saw the original curtains, which were so carelessly arranged as to leave a gap through which that piccanin of twelve had peeped, one night three years before, and had watched Mrs Van der Merwe suckle her child, **and been caught and shot dead by Jannie, her husband.** (EN, s. 50)

Nikdy jsem neviděla původní závěsy, nedbale pověšené tak, že mezi nimi zůstávala mezírka, skrze niž jednou v noci před třemi lety nakouknul dovnitř dvanáctiletý černoušek a sledoval, jak paní Van der Merweová kojí, **přičemž ho načapal a zastřelil její manžel Jannie.** (TVV, s. 1)

Změny frázování jsem nejčastěji docílila jinou interpunkcí, kdy jsem čárky v dlouhých souvětích nahrazovala středníky nebo pomlčkami, které naznačují pauzu, a napovídají tak českému čtenáři přirozené čtení textu, čímž mu usnadňují orientaci v něm. Výraznější zásah vyžadovalo souvětí uvozující Soniino vyprávění o černouškovi. Podobně jako v citovaném příkladu ze začátku povídky, i zde je důležité zachovat způsob, jakým Sparková řadí za sebe informace. Zde nejprve čtenáře navnadí, neboť ten se po právu domnívá, že se od Sonii dozví něco nového. Pak následuje přerušení vyplněné množstvím detailů, jež v tu chvíli ale čtenáře, napjatě očekávajícího Soniina slova, příliš nezajímají. A když se konečně dostane na to hlavní, Sparková jeho doufání zklame, pouze mu zopakuje příběh, který zná již ze začátku textu, a

ještě mu sama explicitně připomene, že říká něco, co už přece všichni dávno vědí. V českém překladu ale nebylo možné kvůli plynulosti postavit přísudek a podmět tak daleko od sebe. Zároveň nebylo možné rozdělit řídicí podstatné jméno „příběh“ a na něm závislý rozvíjející přívlastek. Rozhodla jsem se proto podmět „příběh“ zopakovat a při opakování ještě zdůraznit to, že se jedná o něco známého, pomocí ukazovacího zájmena „ten“.

She **told** us one day – lying on the chaise-longue and looking very dramatic with her lanky hair newly piled up and her black chiffon dressing-gown – **the story** of the piccanin, which we already knew: (EN, s. 56)

Jednou nám **vyprávěla příběh** – ležela při tom na pohovce a působila velmi dramaticky, zplihlé vlasy teď nosila vyčesané a na sobě měla černý šifonový župan – **ten příběh** s černouškem, který jsme už všichni slyšeli: (TVV, s. 4)

Pro třetí řešení dlouhých souvětí, tedy rozdělení, jsem se rozhodla například v pasáži s líčením bouřky v kolonii, kde se taková možnost přímo nabízí díky dvěma různým obrazům (popis chování hmyzu a vykreslení oblohy). Poetické pasáže s líčením okolí nebo nějakých přírodních jevů jsou výjimečné především svou živostí a obrazností. Sparková pro to ale nepotřebuje knižní jazyk, ani poetické výrazy, docela si vystačí s běžnou slovní zásobou. V následující ukázce je zajímavě obohacená obrazy spojenými s profesí vypravěčky, tedy lékařstvím: „spasmodic like an exposed nerve“, „in a drugged condition“. Právě díky tomuto spojení jsem v obou případech odkaz na lékařskou terminologii zachovala. Ve druhém případě jsem sice místo původního „drugged“ použila intenzivnější „paralyzovaný“, vzhledem ke kontextu a vytvářenému obrazu (malátný hmyz, který se pomalu oklepává po bouřce) si ale myslím, že je tato změna přípustná. Abych přenesla živost líčení, použila jsem v češtině plnovýznamová slovesa namísto anglických jmenných výrazů, které nesou význam (tato snaha souvisí s obecnou tendencí ke slovesnému vyjádření v češtině oproti jmennému vyjádření v angličtině). Vykreslení blížící se bouřky a vjemy s ní související v angličtině stojí na přídavných jménech: „there was the little wind, then a pearly light, then an earthen smell“. V češtině jsem pasáž převedla slovesně, díky čemuž působí přirozeněji a živěji: „pofukoval větřík, pak zazářilo perleťové světlo a pak zavoněla půda“. Využila jsem rovněž možnosti, kterou nabízí česká paleta deminutiv, již ale překladatelé často opomíjejí (Levý 2012:67) V následujícím úryvku je nahrazeno anglické „little wind“ českým slovem „větřík“.

A storm in the Colony was such that before it broke the whole place **was spasmodic like an exposed nerve**, and after it was over the body of the world from horizon to horizon **moved in a slow daze back into its place**. Before it broke **there was the little wind, then a pearly light, then an earthen smell**; the birds screamed and suddenly stopped, and the insects disappeared. Afterwards the flying ants wriggled **in a drugged condition** out of the cracks in the walls, found their wings, and flew off in crazy directions, the more extreme colours of the storm faded out of the sky in a defeated sort of way, and the furniture felt clammy from the ordeal. (EN, s. 56)

Těsně před tím, než v Kolonii propukla bouřka, celým krajem **to škubalo jako v odhaleném nervu**, a když se přehnala, tělo světa, kam až oko dohlédlo, se pomalu a **omámeně vracelo zpět na své místo**. Před bouřkou **pofukoval větrík, pak zazářilo perleťové světlo a zavoněla půda**. Ptáci vykřikli a náhle umlkli a všechen hmyz někam zmizel. Když bylo po bouřce, z puklin ve zdi se **jako paralyzovaní** vyplazili létající mravenci, vzpomněli si, kde mají křídla a rozletěli se pryč do těch nejbáznivějších směrů. Ostré bouřkové barvy na obloze vybledly, jakoby poražené, a nábytek z toho běsnění navlhnul. (TVV, s. 4)

Pro zachování co největší přirozenosti podobných pasáží jsem využívala tlumočnický interpretativní model převodu s důrazem na techniku deverbilizace (Lederová 2003:115), která byla sice primárně aplikovaná na konferenční tlumočení, ale lze ji rozšířit i na překlad (ačkoliv překladatel má na rozdíl od tlumočnicka původní text stále před sebou a může s ním svůj překlad neustále srovnávat). V tomto případě nejde ale o klasickou ideu přenesení smyslu oproti otrockému převodu slov, která je v myšlení o překladu samozřejmě přítomna od prvopočátku, kdy již Cicero prosazoval na počátku našeho letopočtu převod nikoliv slovo za slovo, ale smysl za smysl (Munday 2016:30-32). V tomto případě se jedná spíše o přenesení obrazu a dojmu, tedy zážitku z textu. (Scott 2015:11) Při samotném překladu jsem proto postupovala tak, že jsem se po přečtení dané pasáže pokusila definovat, jaké pocity ve mně vyvolává, a vytvořit si mentální obraz situace, což díky barvitosti líčení lze velmi snadno. Poté je samozřejmě nutné se vrátit zpět k výchozímu textu, neboť překladatel v první řadě převádí myšlenky někoho jiného, a musí tedy psát v hranicích určených někým jiným (autorem originálu). (Wechsler 1998:27-28) Neustálé konfrontování textu a překladu



s obrazem, který jsem si před započítím překladu vytvořila, mi umožnilo zachytit kvality originálu, které přesahují jeho lingvistickou stránku.

V průběhu práce, obzvláště s uměleckým textem, se překladatel pohybuje mezi různými úrovněmi překladu (Catford 1965:25) a pracuje s různě velkými jednotkami překladu, tedy nejmenšími segmenty projevu, jehož složky jsou natolik propojeny, že by neměly být překládány samostatně (Vinay & Darbelnet 1995: 21). Příkladem těch nejmenších jednotek může být výše zmíněný převod citoslovcí, naopak v následujících úryvcích jsem pracovala na úrovni celé věty. Sparková zde využívá ustálené fráze a citace z dětské říkanky, k nimž je třeba v překladu přistupovat jakožto k celku, uvážit jejich primární funkci v textu a na základě ní vytvořit překlad s ekvivalentním efektem. (Nida 1964: 159)

When everyone had recovered George said, **“She put in her thumb and pulled out a plum.”** ... **“Mind your bloody thumb on my shirt.”** (EN, s. 393)

Když se všichni vzpamatovali, George řekl, **„Strčila tam paleček a vytáhla vdoleček.“**  
... **„Bacha s tím krvákem, zamatláš mi košili.“** (PR, s. 1)

Citované dvojverší pochází z dětské říkanky<sup>5</sup>, jejíž český překlad se mi nepodařilo dohledat. Český čtenář veršovánku pravděpodobně znát nebude, rozhodla jsem se tedy nesnažit zachovávat odkaz na ni, ale spíše postupovat tak, aby i český překlad působil komicky. Vyšla jsem z kontextu situace: komentář se týká nalezené jehly, která se hrdince zabodla do palce. Vzhledem k tomu, že po opuštění reference k dětské říkance působí dvojverší jako ad hoc vymyšlené, bylo třeba zvolit jednoduchou, až prvoplánovou variantu, na niž by postava mohla přijít bez většího přemýšlení. V překladu jsem zvolila daktyl, který „[m]ůže vyjádřit skočný rytmus písničky“ (Levý 2012:248), a rým „paleček – vdoleček“, v němž jsem využila

---

<sup>5</sup> Jedná se o básničku datovanou už do roku 1725 a připisovanou anglickému spisovateli Henrymu Careyovi (1687-1743). Postava Jacka Hornera bývá spojována s Thomasem Hornerem z Mells, který se prý obohatil v době rušení anglických klášterů za vlády Jindřicha VIII. Horner měl údajně doručit králi listiny s právy k jistým nemovitostem jako úplatek, aby ušetřil klášter v Glastonbury, v němž Horner pracoval. Listiny byly uloženy ve schránce (v říkance je použita metafora zapečení do koláče), z níž Horner cestou jednu z listin vytáhl a uzmul si jeden z domů pro sebe. (Roberts, 2006) Veršovánka je vykládána jako satirické zobrazení oportunistu a chamtivosti, především v politice.

Little Jack Horner  
Sat in a corner,  
Eating his Christmas pie  
*He put in his thumb  
And pulled out a plum,*  
And said what a good boy am I.

metaforického příměru pro oteklý prst, do nějž se zabodla jehla. Ve druhém případě Sparková pracuje se dvěma významy slova „bloody“, které může znamenat buď doslovně něco zakrváceného, nebo přeneseně být myšleno jako nadávka („zatraceně“). V češtině jsem použila slovo „krvák“, které sice dvojsmysl z originálu nezachovává a rodilý mluvčí by jej pro krvácející zranění nepoužil, ale díky kontextu je jasné, že zde odkazuje ke zraněnému palci. Využila jsem tedy dodání nového kontextového významu existujícímu slovu a celkové expresivní stylizace zvolání.

Typickým příkladem, kdy je třeba zvolit větší jednotku překladu, jsou idiomy a ustálená spojení. Hlavní zápletka v *Trhu na Portobello Road* se točí kolem idiomu „(to find) a needle in a haystack“, přičemž Sparková jej neužívá pouze obrazně, ale neobvyklým způsobem zobrazuje i scénu, v níž se něco takového skutečně odehraje. Český ekvivalent idiomu, „(najít/hledat) jehlu v kupce sena“, v sobě ovšem skrývá jeden problém, slovo „kupka“. Anglické „haystack“ totiž znamená „stoh“. Striktně se držet idiomu by v češtině bylo významově problematické, protože kupka sena rozhodně není tak veliká, aby se v ní mohli pohodlně válet čtyři děti a aby se v ní mohlo bez větších obtíží schovat celé tělo. V překladu jsem proto střídala varianty „stoh (sena)“ a „kupa (sena)“, čímž jsem se snažila docílit toho, aby idiom, i když nevysloven, v textu stále rezonoval. Slovo „kupka“ jsem pak použila pouze jednou, a to v novinovém titulku: „*Jehla* nalezena v kupce sena!“ (PR, s. 14)

Vzhledem k tomu, že Sparková své prozaické i poetické texty provazovala se svými životními zkušenostmi, pro správnou interpretaci některých pasáží je třeba mít její život na paměti. V povídce *Trh na Portobello Road* například hrdinka říká: „I had a sudden **inspiration** which caused me to say quietly“ (EN, s. 394) a o něco dále v textu vysvětluje: „I would not have spoken had I not been **inspired** to it. Indeed, it is one of the things I can't do now – to speak out unless **inspired**.“ (EN, s. 396) Povídka vyšla v roce 1956, tedy pouhé dva roky poté, co Sparková konvertovala ke katolické církvi, je proto pravděpodobné, že toto téma pro ni bylo v té době velmi aktuální. Ve světle víry je pak správné slovo „inspiration“ vnímat jako „[a] special immediate action or influence of the Spirit of God (or of some divinity or supernatural being) upon the human mind or soul“ (OED n.II 3a, nedatováno) a interpretovat jej jako „vnuknutí“. Uvedené věty jsou pak přeloženy jako: „ale najednou jsem pod vlivem **jakéhosi vnuknutí** tiše řekla“ (PR, s. 2) a „Nepromluvila bych, kdyby mě k tomu **něco nepostrčilo**. Mluvení je jedna z věcí, které teď dělat nemůžu, aniž bych **cítila vnuknutí**.“ (PR,

s. 3) Ve druhém úryvku je „inspired“ v přísudku přeloženo pomocí slovesa „postrčit“. České výrazy „vnuknutí“ a „vnuknout“ jsou totiž mnohem řidčeji užívané, než anglické „inspiration“, proto jsem se rozhodla překlad variovat.

Sparková je autorkou, která působí nejenom na čtenářovy smysly, ale skrze vypravěčský hlas ovlivňuje i jeho vztah k postavám, v povídce *Třepotání ve větru* je proto důležité zachovat ironický osten v komentářích vypravěčky. Ironie je perlokučním aktem, nemá tedy vlastní významové prostředky a její odhalení závisí na komunikačním kontextu. Kromě neverbálních signálů ji mohou napovídat intenzifikátory a hyperbola, expresivita, příznakový slovosled, především ale kombinace prvků tak, že vznikají protiklady mezi očekávaným a skutečným vyjádřením nebo vyjádřením a situací. (Nekula 1991) Vypravěč nebo postava tedy říká něco jiného, než si opravdu myslí. I v tomto případě se překladateli nabízí využít česká deminutiva, která mohou mít v určitých kontextech příznak výsměchu. Ačkoliv je ironie záležitostí kontextovou a často vyplývá ze samotné situace, je třeba si v překladu uvědomit jazykové prostředky, jimiž ji lze podpořit. V následujícím příkladu jsem využila právě ironických deminutiv („cestička“, „pramička“), a nadto jsem použila intenzifikaci v podobě opakování slovesa „muset/potřebovat“, abych kompenzovala silnější význam anglického slovesa „must“, které vyjadřuje nutnost vyplývající z přirozeného stavu věcí, vnitřního stavu nebo přesvědčení mluvčího (Dušková 2006:193). V tomto případě tedy ironii podporuje kontrast mezi silným slovesem a banálností dané situace.

We had lavished our imagination upon her eager mind and had ourselves designed the long voile “afternoon” dresses, and had ourselves put it to her that she **must have** a path leading down to the river and a punt on the little river and a pink parasol to go with the punt. (EN, s. 58)

Využily jsme její dychtivosti a popustily uzdu fantazii, to my jsme vymyslely dlouhé „odpolední“ voálové šaty a přesvědčily ji, že **potřebuje cestičku** dolů k řece a na ní že **musí mít pramičku** a **musí** si pořídit ladící růžový slunečník. (TVV, s. 5)

Kromě kousavé ironie je ale Sparková také mistryní jazykového a situačního humoru, jak dokládá povídka *O mladíkovi, který objevil tajemství života*. Překladatelským oříškem je především humor jazykový, založený na hře s ustálenými frázemi („please yourself who you haunt“), na kontrastu formálního způsobu vyjádření v naprosto nesmyslné situaci („I am

economically forced to accept“) nebo vytváření směšných novotvarů („I could have you **psychoanalysed** away“). Některé postupy bylo možné v překladu převzít, například tvorbu novotvarů („mohl bych si tě nechat **vypsychoanalyzovat**“) nebo absurdně formální vyjádření („jsem ekonomickými důvody tlačěn takovou prací čas od času vzít“). V tomto případě jsem využila i možností češtiny a kontrastu Benovy snahy o spisovné vyjadřování. Vycházela jsem z předpokladu, že ačkoliv Ben příběh nevypráví, vypravěčka dala najevo, že jeho příhody pouze zprostředkovává a jsou nahlíženy jeho očima. K tomu je zřejmé, že Ben si zakládá na své pověsti a je tak trochu zahleděný do sebe, předpokládám proto, že by i sám sebe rád prezentoval lepšího, než ve skutečnosti je. Pro podporu mluvnosti jsem využívala expresivních a kolokviálních výrazů a spojení („šuple“, „je mi to fuk“) a volila příznakovější výrazy, které nastiňují atmosféru dialogu („rýpnul si“, „vyvedl ho z omylu“, „poučil ho“), za anglické uvozovací sloveso „say“.

**“Please yourself who you haunt,”** said Ben. **“I am totally indifferent.** The fact remains that I am a kerblayer at heart, **whatever the nature of the temporary job as plasterer, etc., etc., that I am economically forced** to accept from time to time.”

“And what is ‘etc., etc.’?” **said the ghost nastily. “Do you mind explaining?”**

“Curl up and return to your drawer,” Ben **bade him. “And mind you don’t crush my pyjamas.”**

“Your pyjamas,” said the ghost, “have no place in the top drawer where I come from. They are not pure silk; they are Marks Spencer’s.”

(EN, s. 255)

„**Straš si, koho chceš,**“ odsekl Ben. „**Je mi to úplně fuk.** Faktem je, že srdcem jsem zedník, **i když teď dočasně dělám** štukatéra a tak, protože **jsem ekonomickými důvody tlačěn** takovou prací čas od času vzít.“

„A co má jako být „a tak“?“ **rýpnul si duch. „Mohl bys mně to objasnit?“**

„Sroluj se a vrať se do **šuplete,**“ **zkusil to Ben. „A koukej,** ať mi nezmuchláš pyžama.“

„Tvoje pyžama,“ **poučil ho duch, „nemají co dělat v horním šuplíku, kde bydlím já. Navíc ani nejsou hedvábná, je to konfekce z obchodáku.“**

(ML, s. 1)

K překladu názvů povídek jsem přistoupila až na úplný závěr práce, abych mohla pracovat již s hotovými texty, a zvolit tak název věrný originálu a záměru autorky, ale zároveň takový, který bude odpovídat textu českému. U nejkratšího textu, *The Young Man Who Discovered the Secret of Life*, jsem zachovala variantu dlouhého popisného názvu, u něž je důraz na složce sdělné (Levý 2012:141), ale zároveň plní i estetickou hodnotu. V souladu s českou tradicí pojmenování jsem přidala předložku *o*, která evokuje klasické vyprávění nebo pohádkový příběh. Tento efekt odpovídá autorčinu záměru a vytváří další kontrast mezi očekáváním klasického vyprávění s dějovou linkou a možná mravním poučením a absurdním příběhem prakticky bez děje a jakéhokoliv smysluplného zakončení. Kromě toho je tato varianta názvu poutavější a přirozenější: *O mladíkovi, který objevil tajemství života*.

U povídky *The Portobello Road* jsem rovněž nezvolila pouhé převzetí názvu, ale doplnila jsem do něj konkrétnější pojmenování „trh“. Díky tomu je českému čtenáři název bližší, protože neobsahuje pouze cizí pojmenování místa, a kromě toho mu naznačuje, že dané pojmenování označuje ulici: *Trh na Portobello Road*. Vzhledem k tomu, že „Portobello Road“ je jak v textu, tak pro britské čtenáře v podstatě synonymem pro tamní tradiční trhy, konkretizace vlastně pouze explicitně vyjadřuje to, co je v původním názvu implicitně obsaženo.

Pro větší zásah jsem se rozhodla u posledního textu, *The Curtain Blown by the Breeze*. Jedná se o symbolizující název, „obraznou transpozici tématu“, u něž je důležitá zapamatovatelná forma, stejně jako výraznost a jedinečnost symbolizujícího obrazu. (Levý 2012:141) Čeština bohužel neumožňuje podobně kondenzované vyjádření, které by působilo v názvu přirozeně. Varianty se slovesnými přídavnými jmény (jako „záclona vlající ve větru“ nebo „třepotající se ve větru“) působily kostrbatě a mimo jiné u nich vystával již zmiňovaný problém s překladem podstatného jména „curtain“. Obraz záclony nebo závěsu je v textu samozřejmě důležitý, ale jako hlavní vnímám motiv lehkého vánku, který ohlašuje velké změny nebo přímo tragédie. Rozhodla jsem se proto pro enigmatičtější název, v němž je obsažena hlavní metafora z textu, aniž by ovšem byl prozrazen její význam: *Třepotání ve větru*. Symbolizující název je atraktivnější a vyžaduje čtenářovo zapojení při jeho rozklíčování, což odpovídá postupu, který Sparková ve svém díle často užívá.

## Závěr

Diplomová práce představuje skotskou spisovatelku druhé poloviny 20. století Muriel Sparkovou prostřednictvím překladu tří jejích povídkových textů, *The Portobello Road* (*Trh na Portobello Road*), *The Curtain Blown by the Breeze* (*Třepotání ve větru*) a *The Young Man Who Discovered the Secret of Life* (*O mladíkovi, který objevil tajemství života*). Samotné překlady doplňuje studie o životě a díle autorky, která také reflektuje recepci jejího díla jak v původní kultuře, tak v českém kontextu. Následuje translatologická analýza hlavních problémů překladu. Ačkoliv překlad a komentář překladatelských řešení vznikaly s poměrně malým časovým odstupem, i tak se prokázalo, že zpětné čtení překladu a jeho nahlížení v konfrontaci s jinými řešeními umožňuje překladateli odhalit řadu problematických míst. Proto jsem se i v průběhu psaní komentáře neustále vracela ke svým překladům a dělala v nich různé úpravy chybných nebo nevhodných řešení.

Zapojením teorií o literárním překladu jsem poukázala na roli, jakou mohou hrát při praktické práci překladatele, minimálně jako opěrné body pro jeho rozhodování, ale rovněž tím, že otevírají nové možnosti, jejichž uvědomění překladatele osvobozuje a umožňuje mu zbavit se zbytečných zábran, které by (ač v dobré víře) výslednému dílu spíše škodily. Díky propojení tradičních teorií, které tvoří základ pro českou výuku translatologie, a inovativních pohledů anglosaských teoretiků jsem nabídla další úhel pohledu na propojení teorie a praxe v překladu. Za největší přínos využití teoretických prací považuji fakt, že mi jako začínající překladatelce poskytly důležitou oporu pro rozhodování o řešeních na všech úrovních překladu a dodaly mi sebevědomí pracovat s textem aktivněji a nebát se hledat v něm skryté možnosti, které mohou být v překladu explicitně vyjádřeny. Díky propojení mnoha různých myšlenek o teorii překladu jsem se mohla podívat na praktické překladatelské problémy z více úhlů, a lépe tak zvolit výsledná řešení obtížných míst.

Diplomová práce nabízí odrazový můstek pro zájemce o dílo Muriel Sparkové a díky podrobnému rozboru autorčina stylu by mohla pomoci i budoucím překladatelům jejích dalších děl. Díky tomu, že problémy jsou zasazovány do širšího teoretického kontextu, může být komentář užitečný i pro literární překladatele vůbec. Pro mě osobně je práce cennou zkušeností, kterou využiji při překládání literatury v budoucnosti. Díky tomu, že jsem měla možnost se dílu věnovat opravdu do hloubky, detailně zkoumat jednotlivá překladatelská

řešení a zvažovat je, získala jsem komplexní představu o problémech literárního překladu, jež mi bude oporou při budoucí práci, kdy na tak detailní rozbor díla a překladu z časových a finančních důvodů nebývá prostor. Věřím také, že jako výsledek práce se podaří publikovat přeložené texty, ať již knižně, nebo pouze časopisecky, a podpořit tak zájem českých čtenářů a nakladatelů o Muriel Sparkovou, jejíž dílo si bezesporu větší pozornost zaslouží.

## Bibliografie

### Primární literatura

SPARKOVÁ, Muriel. *The Complete Short Stories*. London: Penguin Books, 2002. ISBN 0-14-100597-1.

### Sekundární literatura

ADAMS, Michael. *Slang. The People's Poetry*. Oxford: Oxford University Press, 2009. ISBN 978-0-19-531463-2.

ALLENOVÁ, Jay P. *The Prime of Miss Jean Brodie: A Drama in Three Acts*. New York: Samuel French, 1969.

BASSNETTOVÁ, Susan; LEFEVERE, André. „Introduction: Proust's Grandmother and the Thousand and One Nights: The 'Cultural Turn' in Translation Studies“. In S. Bassnettová a A. Lefevere (ed.). *Translation, history and culture*. London: Pinter Publishers, 1995. ISBN 0-86187-100-6.

BRADBURY, Malcolm. *Possibilities: Essays on the State of the Novel*. Oxford: Oxford University Press, 1973. ISBN 978-0192121899.

CATFORD, John Cunnison. *A Linguistic Theory of Translation: An Essay in Applied Linguistics*. Oxford: Oxford University Press, 1965.

COSTOVÁ, Margaret Jull. „Mind the Gap: Translating the 'Untranslatable'“. In G. Anderman (ed.). *Voices in Translation*. Clevedon, Buffalo, Toronto: Multilingual Matters, 2007. str. 111-122. ISBN 978-1-85359-983-5.

CVRČEK, Václav a kol. *Mluvnice současné češtiny 1*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2010. ISBN 978-80-246-1743-5.

DAMROSCH, David. *What Is World Literature?* New Jersey: Princeton University Press, 2003. ISBN 978-0691049861.



DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: československý spisovatel, 1993. ISBN 80-202-0418-0.

DUFF, Alan. *The Third Language: Recurrent Problems of Translation into English*. Oxford: Pergamon Press, 1981. ISBN: 978-0080272481.

DUŠKOVÁ, Libuše a kol. *Mluvnice současné angličtiny na pozadí češtiny*. Praha: Academia, 2006. ISBN 80-200-1413-6.

FISCHER, Otokar. „Rytmus dialogu.“ In J. Levý (ed.). *České teorie překladu*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957.

GARDINER, Michael; MALEY, Willy (ed.). *The Edinburgh Companion to Muriel Spark*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010. ISBN 978-0748637690.

HERMANS, Theo. „The Translator’s Voice in Translated Narrative.“ *Target*. Vol. 8(1). 1996. str. 23-48.

HOSMER, Robert Ellis. „Muriel Spark“ (kapitola 14). In G. Carruthers a L. Mcilvanney (ed.). *The Cambridge Companion to Scottish Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. str. 203-216. ISBN 978-0-521-18936-1.

JELÍNKOVÁ, Ema. *Ambivalence v románech Muriel Sparkové*. Olomouc: Periplum, 2006. ISBN 80-86624-29-3.

JONES, Francis R. „Literary Translation.“ In M. BAKEROVÁ a G. SALDANHAOVÁ (ed.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London and New York: Routledge, 2011. str. 152-157. ISBN 978-0-203-02911-4.

KERMODE, Frank. „The House of Fiction: Interviews with Seven English Novelists.“ *Partisan Review*. Vol. 30(1). Jaro 1963. str. 61-82.

KERMODE, Frank. *Modern Essays*. London: Fontana Books, 1971.

KŘÍŽOVÁ, Lucie. *The translation and stylistic analysis of two chapters of the novel The Prime of Miss Jean Brodie by Muriel Spark*, 2013. Bakalářská práce. Univerzita Karlova.

KUFNEROVÁ, Zlata. *Překládání a čeština*. Jinočany: H & H, 1994. ISBN. 80-85787-14-8.

LEDEREROVÁ, Marianne. *Translation: The Interpretive Model*. Překl. N. Larché. Manchester: St Jerome, 2003. ISBN 1-900650-61-4.

LEFEVERE, André. „Translation: Its Genealogy in the West.“ In S. Bassnettová a A. Lefevere (ed.) *Translation, history and culture*. London: Pinter Publishers, 1995. ISBN 0-86187-100-6.

LEFEVERE, André. *Translating literature: practice and theory in a comparative literature context*. New York: Modern Language Association of America, 1992. ISBN 978-0873523943.

LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. Praha: Apostrof, 2012. ISBN 978-80-87561-15-7.

LODGE, David. „Marvels and Nasty Surprises.“ *The New York Times*. 20. říjen 1985. str. 1. Dostupné z: <http://movies2.nytimes.com/books/97/05/11/reviews/spark-stories.html>

MALKOFF, Karl. *Muriel Spark*. New York: Columbia University Press, 1968.

MALLON, Thomas. „‘The Finishing School’: So Young, So Devilish.“ *The New York Times* [online]. 19. září 2004 [cit. 2019-08-05]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2004/09/19/books/review/the-finishing-school-so-young-so-devilish.html>

MARS-JONES, Adam. „The flickering of the Spark.“ *The Guardian* [online]. 30. září 2001 [cit. 2019-06-20]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/books/2001/sep/30/fiction.murielspark>

MASSIE, Allan. *Muriel Spark*. Edinburgh: Ramsay Head Press, 1979. ISBN 978-0902859487.

MERRITTOVÁ, Stephanie. „Unsentimental voyager.“ *The Guardian* [online]. 10. září 2000 [cit. 2019-06-18]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/books/2000/sep/10/fiction.murielspark>

MUNDAY, J. *Introducing Translation Studies*. London and New York: Routledge, 2016. ISBN 978-1-138-91255-7.

MUNDEVOVÁ, Lenka. *Překlad prostředků mluvenosti v beletrii: stoletá historie překladu Maupassantovy povídky L'Ivrogne*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2018. Varia. ISBN 978-80-7308-773-9.

NAGY, Ladislav. „V češtině vychází jedna z nejpůsobivějších britských próz dvacátého století, román Muriel Sparkové.“ *Deník N* [online]. 7. únor 2019 [cit. 2019-08-07]. Dostupné z: <https://denikn.cz/69072/v-cestine-vychazi-jedna-z-nejpusobivejsich-britskych-proz-dvacateho-stoleti-roman-muriel-sparkove/>

NEKULA, Marek. „Signalizování ironie.“ *Slovo a slovesnost*. Vol. 52(1). 1991. str. 10-20. Dostupné z: <http://sas.ujc.cas.cz/archiv.php?lang=en&art=3375>

NIDA, Eugene. *Toward a Science of Translating*. Leiden: E. J. Brill, 1964.

RENKA, Luboš. *Prostředky satiry na vybraných dílech Muriel Sparkové*. Praha, 1980. Vedoucí práce Martin Hilský.

ROBERTS, Chris. Rozhovor s Debbie Elliottovou pro *National Public Radio*, 8. leden 2006.

Dostupné z: <https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=5135080&t=1562948878294> [cit. 2019-07-12]

SCOTT, Clive. *Literary Translation and the Rediscovery of Reading*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. ISBN 978-1-107-50765-4.

SEHGAL, Parul. „What Muriel Spark Saw.“ *The New Yorker* [online]. 8. duben 2014 [cit. 2019-06-22]. Dostupné z: <https://www.newyorker.com/books/page-turner/what-muriel-spark-saw>

SHAKESPEARE, William. *Dílo*. Překl. M. Hilský. Praha: Academia, 2011. ISBN 978-80-200-1903-5.

SMITHOVÁ, Ali. „‘Vital, witty, formidably blithe’: Ali Smith on Muriel Spark at 100.“ *The Guardian* [online]. 29. leden 2018 [cit. 2019-06-23]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/books/2018/jan/29/ali-smith-on-muriel-spark-at-100>

SMITHOVÁ, Ali. „Wave your Hankie.“ *The Guardian* [online]. 20. březen 2004 [cit. 2019-08-05]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/books/2004/mar/20/fiction.murielspark>

STANNARD, Martin. *Muriel Spark: The Biography*. New York & London: W. W. Norton & Company, 2009. ISBN 978-0-393-05174-2.

STEINER, George. *After Babel*. Oxford: Oxford University Press, 1976. ISBN 978-0195020489.

STUBBSOVÁ, Patricia. *Muriel Spark*. London: Longman Group, 1973. ISBN 0-582-01229-5.

TODOROV, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. Překl. V. Fiala. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2010. ISBN 978-80-246-1676-6.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. *Pán prstenů*. Překl. S. Pošustová. Praha: Mladá fronta, 2002. ISBN 80-204-0926-2.

TOURY, Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: John Benjamins Publishing, 1995. ISBN 90-272-2145-6.

VENUTI, Lawrence. „How to Read a Translation.“ *Words without Borders. The Online Magazine for International Literature* [online]. 1. červenec 2004 [cit. 2019-06-24]. Dostupné z: <https://www.wordswithoutborders.org/article/how-to-read-a-translation>

VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility*. New York: Routledge, 2008. ISBN 978-0-415-39453-8.

VINAY, Jean-Paul; Darbelnet, Jean. *Comparative Stylistics of French and English: A Methodology for Translation*. Překl. J. C. Sager a M.-J. Hamel. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 1995. ISBN 1-55619-691-1.

VRCHLICKÝ, Jaroslav; ALBERT, Eduard. *Vzájemná korespondence*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1954.

WECHSLER, Robert. *Performing without a Stage: The Art of Literary Translation*. North Haven: Catbird Press, 1998. ISBN 978-1-291-57489-0.

Z našich časopisů. *Naše řeč*. Vol. 7(8). 1923. str. 246-253. Dostupné z: <http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=2071>

## Internetové a další zdroje

„About HPCSA.“ *HPCSA Health Professions Council of South Africa* [online]. 2018 [cit. 2019-06-28]. Dostupné z: <https://www.hpcsa.co.za/About>

„Aubrey Beardsley.“ *Encyclopaedia Britannica* [online]. Poslední aktualizace 12. březen 2019 [cit. 2019-06-27]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/biography/Aubrey-Beardsley>

„Benjamin (name).“ *Wikipedia: The Free Encyclopedia* [online]. Poslední aktualizace 19. květen 2019 [cit. 2019-06-27]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Benjamin\\_\(name\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Benjamin_(name))

Česká lékařská komora. *Česká lékařská komora (ČLK)* [online]. 2011 [cit. 2019-06-28]. Dostupné z: <https://www.lkcr.cz/clk-2.html>

„Ladbroke Grove tube station.“ *Wikipedia: The Free Encyclopedia* [online]. Poslední aktualizace 31. květen 2019 [cit. 2019-06-27]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Ladbroke\\_Grove\\_tube\\_station](https://en.wikipedia.org/wiki/Ladbroke_Grove_tube_station)

„Laughter goes ‘hac-hec-hoo’.“ *The Telegraph* [online]. 22. září 2001 [cit. 2019-06-23]. Dostupné z: <https://www.telegraph.co.uk/culture/4725708/Laughter-goes-hac-hec-hoo.html>

*Oxford English Dictionary (OED)* [online]. Dostupné z: <https://www.oed.com/>

„Přechylování v překladech ze stylistického hlediska.“ *Jednota tlumočnicků a překladatelů (JTP)* [online]. 18. červen 2015 [cit. 2019-06-24]. Dostupné z: <https://www.jtpunion.org/K-profesi/Odborne/Prechylovani-v-prekladech-ze-stylistickeho-hledisk>

„The 50 greatest British writers since 1945.“ *The Times* [online]. 2008 [cit. 2018-09-22]. Dostupné z: <https://www.thetimes.co.uk/article/the-50-greatest-british-writers-since-1945-ws3g69xrf90>

*The Driver's Seat* [film]. Režie Giuseppe Patroni GRIFFI. Itálie, 1974.

*The Poetry Society* [online]. Dostupné z: <https://poetrysociety.org.uk/>

*The Prime of Miss Jean Brodie* [film]. Režie Ronald NEAME. Velká Británie, 1968.

„The Prime of Miss Jean Brodie.“ *Donmar Warehouse* [online]. 2018 [cit. 2018-25-09].

Dostupné z: <https://www.donmarwarehouse.com/production/6723/the-prime-of-miss-jean-brodie/?qitq=3ca03eae-990d-437f-a3a8-fe37623601a5&qitp=59f94629-9d99-437e-a95b7593dd9ba938&qitts=1537886074&qitc=donmarwarehouse&qite=2019acopper&qitr=Safetynet&qith=f9ee430b765d97dfc172f38962cf8255>

*Urban Dictionary* [online]. Dostupné z: <https://www.urbandictionary.com/>

„Van der Merwe.“ *Wikipedia: The Free Encyclopedia* [online]. Poslední aktualizace 23. červen 2019 [cit. 2019-06-27]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Van\\_der\\_Merwe](https://en.wikipedia.org/wiki/Van_der_Merwe)

### **Přehled románů a dalších citovaných textů Muriel Sparkové (chronologicky)**

SPARKOVÁ, Muriel. *Child of Light: A Reassessment of Mary Wollstonecraft Shelley*. Hadleigh: Tower Bridge Publications, 1951.

SPARKOVÁ, Muriel. *The Fanfarlo and Other Verse*. Aldington: Hand and Flower Press, 1952.

SPARKOVÁ, Muriel. *John Masefield*. London: Peter Nevill, 1953.

SPARKOVÁ, Muriel. *The Comforters*. London: Macmillan, 1957.

SPARKOVÁ, Muriel. *Memento Mori*. London: Macmillan, 1959.

SPARKOVÁ, Muriel. *The Bachelors*. London: Macmillan, 1960.

SPARKOVÁ, Muriel. *The Ballad of Peckham Rye*. London: Macmillan, 1960.

SPARKOVÁ, Muriel. *The Girls of Slender Means*. London: Macmillan, 1963.

SPARKOVÁ, Muriel. *The Prime of Miss Jean Brodie*. London: Macmillan, 1961.

SPARKOVÁ, Muriel. *The Mandelbaum Gate*. London: Macmillan, 1965.

SPARKOVÁ, Muriel. *The Public Image*. London: Macmillan, 1968.

SPARKOVÁ, Muriel. *The Driver's Seat*. London: Macmillan, 1970.

SPARKOVÁ, Muriel. *Not to Disturb*. London: Macmillan, 1971. ISBN 978-0333131374.

SPARKOVÁ, Muriel. *The Hothouse by the East River*. London: Macmillan, 1973. ISBN 978-0333104323.

SPARKOVÁ, Muriel. *The Abbess of Crewe*. London: Macmillan, 1974. ISBN 978-0333177006.

SPARKOVÁ, Muriel. *The Takeover*. London: Macmillan, 1976. ISBN 978-0333196779.

SPARKOVÁ, Muriel. *Territorial Rights*. London: Macmillan, 1979. ISBN 0-333-25458-9.

SPARKOVÁ, Muriel. *Loitering with Intent*. London: The Bodley Head, 1981. ISBN 978-0370309002.

SPARKOVÁ, Muriel. *A Far Cry from Kensington*. London: Constable, 1988. ISBN 0-09-468290-9.

SPARKOVÁ, Muriel. *Symposium*. London: Constable, 1990. ISBN 0-09-469660-8.

SPARKOVÁ, Muriel. *The Essence of the Brontës*. London: Peter Owen Publishers, 1993. ISBN 978-0-7206-0882-3.

SPARKOVÁ, Muriel. *Curriculum Vitae*. London: Penguin Books, 1993a. ISBN 0-14-023009-2.

SPARKOVÁ, Muriel. *Reality and Dreams*. Oxford: Isis Publishing, 1996. ISBN 0-09-469670-5.

SPARKOVÁ, Muriel. *Aiding and Abetting*. New York: Viking Press, 2000. ISBN 978-0670894284.

SPARKOVÁ, Muriel. *Finishing School*. London: Penguin, 2004. ISBN 978-0385512824.

### **První vydání překládaných povídek**

SPARKOVÁ, Muriel. „The Portobello Road.“ In *Botteghe oscure*. Vol. 18. 1956.

SPARKOVÁ, Muriel. „The Curtain Blown by the Breeze.“ In *The London Magazine*. Vol. 8(1). Leden 1961.

SPARKOVÁ, Muriel. „The Young Man Who Discovered the Secret of Life.“ In *The Young Man Who Discovered the Secret of Life and Other Stories*. London: Travelman Publishing, 2000. ISBN 978-1860920158.

### **Překlady Muriel Sparkové do češtiny a slovenštiny**

SPARKOVÁ, Muriel. *Balada z předměstí*. Překl. H. Kovályová. Praha: Odeon, 1970.

SPARKOVÁ, Muriel. *Idol verejnosti*. Překl. J. Samcová. Bratislava: Smena, 1976.

SPARKOVÁ, Muriel. *Večírek: krimi*. Překl. P. Klůfová-Štechová. Praha: Odeon, 1997. ISBN 80-207-0553-8.

SPARKOVÁ, Muriel. *Černá madona*. Překl. M. Vosková. Praha: Volvox Globator, 2001. ISBN 80-7207-415-6.

SPARKOVÁ, Muriel. *Záhadný případ lorda Lucana*. Překl. I. Šmoldas. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2003. ISBN 80-7106-586-2.

SPARKOVÁ, Muriel. *Nejlepší léta slečny Jean Brodieové*. Překl. M. Pokorný. Praha: Prostor, 2018. ISBN 978-80-7260-402-9.



## **Příloha**

USB disk obsahující povídky *The Portobello Road* (*Trh na Portobello Road*), *The Curtain Blown by the Breeze* (*Třepotání ve větru*) a *The Young Man Who Discovered the Secret of Life* (*O mladíkovi, který objevil tajemství života*) v anglickém originálu a českém překladu.