

UNIVERZITA KARLOVA
FILOZOFICKÁ FAKULTA
Ústav translatologie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Benjamin Mokriš

Komentovaný překlad: Women Writers Talk: interviews with Ten Women Writers, ed. Olga Kenyon, Carroll and Graf Publishers, Inc. New York 1989. S. 51-67, 189-207.

Annotated translation: Women Writers Talk: interviews with Ten Women Writers, ed. Olga Kenyon, Carroll and Graf Publishers, Inc. New York 1989. S. 51-67, 189-207.

Zadání

Zadaný text přeložte do češtiny a svůj překlad doprovodte překladatelským komentářem v rozsahu min. 20 normostran. Komentář slouží k provedení překladatelské analýzy, která by měla předcházet překladu: v jejím rámci celkově charakterizujte výchozí text; uveďte, s jakým cílem a jakou funkcí byl napsán a jaké stylistické postupy autor/ka volí k dosažení svého záměru. Dále uvažujte o nové, české komunikační situaci překladu - tato situace, byť hypotetická, bude v komentáři představena. Vysvětlete, zda a proč jsou funkce a cíl v této nové komunikační situaci, a v závislosti na nich styl, v textu vašeho překladu stejné či pozměněné. Dále, v novém oddílu komentáře, popište, na jaké problémy jste v překladu narazil/a, a zdůvodněte použité překladatelské postupy a nezbytné posuny, které jste v překladu provedl/a na úrovni lexika, syntaxe a celkově v rovině stylistické, případně kompoziční. Postupujte přitom od celkové koncepce svého překladu k dílčím řešením. Citovaná vlastní řešení, která budete uvádět jako důkazy vámi zvolených postupů, opatřete odkazy ke stránkám překladu i originálu. Komentář opatřete na závěr bibliografickým soupisem použitých primárních i sekundárních zdrojů, včetně internetových.

Dodržení formální náležitosti stanovené Pravidly pro organizaci studia FF UK o bakalářských pracích.

Poděkování

Tímto bych rád poděkoval vedoucí své práce PhDr. Evě Kalivodové, Ph.D. za cenné rady a připomínky, které mi během práce poskytla, a hlavně za neskonalou trpělivost a obětavost. Také děkuji svým spolužákům, kteří mi při psaní této práce byli velmi nápomocni.

Prohlášení

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

V Praze 30. 7. 2024

Benjamin Mokriš

Abstrakt

Tato bakalářská práce je komentovaným překladem 2 z 10 rozhovorů z knihy *Women Writers Talk: interviews with Ten Women Writers* od anglické autorky Olgy Kenyon. Práce se skládá ze tří částí. První je překladatelská analýza, na níž je pak založena metoda překladu, druhá je překlad jako takový a třetí je analýza vybraných problémů typických pro tento typ textu.

Klíčová slova

Překlad, komentovaný překlad, překladatelská analýza, feminismus, feministická literatura, rozhovor

Abstract

This bachelors thesis is an annotated translation of 2 out of the total 10 interviews from the book *Women Writers Talk: interviews with Ten Women Writers* from the english author Olga Kenyon. It consists of three parts. The first one is the text analysis from which stems the method of translation, the second part is the translation itself and the third one is an analysis of selected problematic parts which are typical for this type of text.

Keywords

Translation, annotated translation, translation analysis, feminism, feminist literature, interview

Obsah

Úvod	8
1 Překladatelská analýza	9
1.1 Vnětřetové faktory:	9
1.1.1 Autor a jeho záměr	9
1.1.2 Funkce textu	10
1.1.3 Motiv	11
1.1.4 Adresát	11
1.1.5 Čas, místo a médium	12
1.2 Vnitřetové faktory	12
1.2.1 Téma a obsah	12
1.2.2 Presupozice	13
1.2.3 Stylistická analýza	13
1.2.4 Mluvnost	15
1.2.5 Kompozice, neverbální a suprasegmentální prvky	16
1.2.6 Lexikum	18
1.2.7 Syntax	18
1.3 Hypotetická překladová situace a metoda překladu	20
1.3.1 Překladovost	20
1.3.2 Vysvětlivky	20
1.3.3 Překlady názvů děl	21
2 Překlad	23
Alice Thomas Ellisová	23
Fay Weldonová	33
3 Překladatelské problémy	45
3.1 Lexikální rovina	45
3.1.1 Terminologie	45
3.1.2 Anglicismy	47
3.1.3 Ostatní případy na lexikální rovině	49
3.2 Syntaktická rovina	52
3.2.1 Generické vy a impersonální konstrukce	52
3.2.2 Ostatní případy na syntaktické rovině	53
3.3 Pragmatická rovina	55
3.3.1 Odpověďové částice	55

3.3.2 Ustálené překlady názvů a reálií.....	57
3.4 Složené problémy	58
Závěr	63
Zdroje:	64
Primární literatura:	64
Sekundární literatura:	64
Internetové zdroje:	65
Přílohy.....	66

Úvod

Cílem této bakalářské práce je přeložit 2 z 10 rozhovorů z knihy *Women Writers Talk: interviews with Ten Women Writers* (1989) od Olgy Kenyon a tento překladatelský proces popsat. Práce se skládá ze tří částí. První je překladatelská analýza, která by vždy měla překladu předcházet, vycházející ze schématu Christiane Nordové (*Text Analysis in Translation: Theory, Methodology and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*, 2005). Druhá část je překlad jako takový a třetí úsek se zabývá vybranou překladovou problematikou na základě poznatků z publikací Jiřího Levého (2012), Antona Popoviče (1975) a Edity Gromové (2009).

Knihou je souborem 10 rozhovorů s předními anglickými proženskými autorkami 20. století. Zvoleny byly rozhovory s Alice Thomas Ellis a Fay Weldon. Jelikož se jedná o poněkud méně probíraný a překládaný žánr, v komentářových sekcích je věnována zvýšená pozornost jeho analýze a fenoménům specifických pro tento typ textu. Zde vycházím především ze svých poznatků ze studia oboru Český jazyk a literatura.

K překladu přistupuji tak, jako by se překládala celá kniha. Ač se snažím být co nejvěrnější, hovorový a idiomatický charakter tohoto textu vyžaduje značnou míru volnosti a improvizace. Při jeho překladu bude nevyhnutelně docházet k velkému množství změn a posunů, kterým je věnována třetí část práce.

1 Překladatelská analýza

Po prvotním čtení výchozího textu a před jeho překladem jako takovým by měla proběhnout překladatelská analýza. V této práci vychází ze schématu Christiane Nordové a její publikace *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis* (2005). Toto schéma je trochu pozměněno a rozšířeno o k tomuto typu textu relevantní pasáže.

Pozn. k přílohám a citacím: jsou-li v komentářové části citovány pasáže z výchozího textu, jedná se o excerpta z Přílohy 1, tedy z přepsaného výchozího textu. Příloha 2 je výchozí text oskenovaný a slouží k dotvrzení autenticity přepisu. Citace originálního textu jsou uvedeny písmenem O a doplněny číslem stránky z Přílohy 1. V části vybrané problematiky jsou překladové pasáže citovány z textu této práce a jsou označeny písmenem P a doplněny číslem stránky této práce. Jediná úprava Přílohy 1 jsou, v rámci přehlednosti, tučně zvýrazněné iniciály v promluvách. Pro konzistenci je tomu tak i v Překladu.

1.1 Vnětěstové faktory:

1.1.1 Autor a jeho záměr

Vysílatelem textu je Olga Kenyon (19. 4. 1937 – 26. 9. 2014), která je především známá pro své práce, zejm. eseje, na téma feminismus, konkrétně feminismus v literatuře. Vedle této překládané knihy vydala ještě jednu knihu rozhovorů, tentokrát se spisovatelkami mezinárodními – *The Writer's Imagination: Interviews with Major International Women Novelists* (1992). Byla členkou Amnesty International a za svou poezii získala ocenění North-west libraires poetry award. Druhým vysílatelem je nakladatelství, které tuto překládanou knihu vydalo – Carroll & Graf Publishers, Inc. roku 1989.

Kenyon není jedinou autorkou v této knize. Má zde roli tazatele v rozhovorech a následné editorky. Na tvorbě textu se podílelo 10 dalších osobností, se kterými byly rozhovory vedeny a které jsou tedy jakýmsi ko-autorkami: Anita Brooker, Margaret Drabble, Alice Thomas Ellis, Eva Figes, Nadine Gordimer, P. D. James, Iris Murdoch,

Michele Roberts, Emma Tennant, Fay Weldon. V naší překládané části se jedná o Alice Thomas Ellis a Fay Weldon.

Alice Thomas Ellis (9. 9. 1932 – 8. 3. 2005) byla spisovatelka, malířka, esejistka i autorka kuchařek. Jako katolička z Liverpoolu s velšskými kořeny a vystudovaná malířka se ve své tvorbě zabývá feministickou tematikou. Její díla *Unexplained Laughter* a *Summerhouse Trilogy* byla zfilmována a *27th Kingdom* bylo nominováno na cenu Booker Prize. Manžel vlastnil nakladatelství Ducksworth, kde Ellis pracovala jako editorka. Po manželově smrti v r. 1995 byla členkou Royal Society of Literature.

Fay Weldon (22. 9. 1931 – 4. 1. 2023) byla spisovatelka, esejistka a autorka divadelních her. Vyrůstla na Novém Zélandě a vystudovala psychologii a ekonomii. Jako feministická autorka byla velice plodná – vedle řady divadelních her a televizních scénářů napsala během 55 let 31 románů. Zabývala se především obyčejnými ženami s nadvahou, tedy jakousi „neviditelnou většinou“, a sexismem především na pracovišti. Vedle psaní reklam se během studené války chvíli zabývala psaním propagandistických letáků pro britské Ministerstvo zahraničí. Za svůj život získala řadu cen – mj. Writers' Guild Award za nejlepší scénář, Los Angeles Times Fiction Prize, Macmillan Silver Pen Award i The Most Excellent Order of the British Empire, dále byla nominována na Booker Prize a Whitbread Prize. Byla členkou Danish Free Press Society.

Záměrem Olgy Kenyon je čtenáře seznámit s těmito autorkami, dát mu nahlédnout za oponu, tedy ukázat mu, jak tyto ženy přistupují ke svým dílům a svému psaní jako takovému, co je ovlivňuje, kde berou inspiraci, o čem vlastně píší a jak nakládají s kritikou. Dává čtenáři možnost proniknout do kreativního procesu těchto spisovatelek a následně jej inspirovat jednak k jejich četbě, jednak k vlastnímu psaní.

Pro přehlednost této práce se „autorkou“ míní Olga Kenyon a „spisovatelkou“, resp. „spisovatelkami“, Alice Thomas Ellis a Fay Weldon.

1.1.2 Funkce textu

Funkce textu je úzce spjata se záměrem vysilatele. Jak sám Roman Jakobson praví ve své stati *Lingvistika a poetika* (1969, cit. sbor. 1995), málokdy má text jen jednu funkci a většinou se jedná o jejich kombinaci. V našem případě se jedná o funkci expresivní (emotivní), konativní, poznávací a poetickou.

Jelikož se jedná o rozhovory, lze zde uvažovat o jakémisi pomyslném trojúhelníku, resp. dvojím komunikačním řetězci. Nejprve je zde autorka, která hovorem komunikuje se spisovatelkou. Následně autorka, resp. spisovatelka, komunikuje touto knihou se čtenářem. V rozhovoru je funkce konativní („povězte mi o...“), emotivní („myslím si, že...“), poznávací, kdy autorka zjišťuje, co si spisovatelka myslí, jak pracuje apod., a funkce poetická. V komunikaci se čtenářem tomu je podobně – emotivní, poněvadž jak autorka, tak spisovatelky vyjadřují své názory; poznávací, protože čtenář zjišťuje výše zmíněné o daných spisovatelkách, navíc se dozvídá informace i o autorce samotné; a nakonec funkce poetická. O funkci konativní v kontextu čtenáře zde lze uvažovat, avšak implicitně, tedy že text ve čtenáři vzbuzuje pocit potřeby číst spisovatelky, sám psát či obojí. Tedy v obou komunikačních situacích jsou funkce stejné, jen se projevují jinak.

1.1.3 Motiv

Motivem pro napsání této knihy je autorčin zájem o literaturu psanou ženami, záliba v přímé komunikaci s relevantními spisovatelkami a snaha o osvětu širší společnosti. Chce čtenáři přiblížit jednak toto téma, jednak osobnosti s tímto tématem spjaté.

1.1.4 Adresát

Při překladu se pracuje se dvěma adresáty – čtenář výchozího textu (VT) a čtenář překladu (PT). Čtenáře této knihy lze rozdělit na 3 typy:

- 1) Ti, co nějaké, ne-li všechny spisovatelky znají a jsou již jejich čtenáři. Jsou znalí jejich tvorby a zajímá je zákulisí, tedy, jak již bylo zmíněno, metoda práce spisovatelek, jejich názory, jejich pohled na dílo své i cizí apod.
- 2) Ti, co autorky neznají. Pro ně tento text slouží jako jakási reklama, návnada na to, aby si tyto spisovatelky přečetli. Případně o těchto ženách již slyšeli, ale na základě této knihy se rozhodují, které, zda vůbec nějaké, si přečtou. U těchto dvou typů je velmi vysoká pravděpodobnost, že se zajímají o feministickou literaturu.
- 3) Ti, co tyto spisovatelky můžou i nemusí znát, můžou i nemusí se zajímat o feministickou literaturu, ale zajímají se o kreativní psaní jako takové, jedná se

tedy o aspirující spisovatele. Pro ně text slouží jako inspirace (provokace) k tomu psát. Rovněž zde najdou i několik konstruktivních rad.

Rozdíl mezi čtenářem VT a čtenářem PT bude pak v jejich zastoupení, resp. početním poměru. Lze předpokládat, že vzhledem k popularitě těchto spisovatelek v anglofonní sféře, bude u čtenářů VT převládat typ č. 1. U čtenářů PT pak s jistotou bude dominovat typ č. 2, poněvadž jsou tyto spisovatelky v našem kulturním povědomí poněkud obskurní. Jako důkaz i důvod lze poukázat na malý počet jejich děl přeložených do češtiny. Typ č. 3 bude u obou případů v menšině, neboť ne každý čtenář je nutně aspirujícím spisovatelem.

1.1.5 Čas, místo a médium

Kniha má celkem 214 stran a je opatřena seznamem doporučených publikací pro další četbu na dané téma. Knihu vydalo dnes již zaniklé newyorské nakladatelství Carroll & Graf Publishers, Inc. roku 1989, tento specifický výtisk patří k první edici vydané ve Spojených státech.

Autorka a všechny spisovatelky, se kterými byly rozhovory vedeny, jsou nebo byly Angličanky a kniha je výsledkem autorčiny práce v 80. letech. Jedná se tedy o jakési dobové svědectví o literárním feminismu ve Velké Británii právě v tomto období.

1.2 Vnitrotextové faktory

1.2.1 Téma a obsah

Kniha pojednává o tehdejší „soudobém“ feminismu a literatuře psané ženami. Jedná se o 10 rozhovorů s reprezentantkami proženských či feministických inklinací. Tyto rozhovory dávají čtenáři možnost nahlédnout do literárního světa, konkrétně na to, jak tyto spisovatelky pracují, kde berou inspiraci, jakou látku zpracovávají, jak vytváří a přistupují ke svým postavám, jak svou tvorbou reagují na dění okolního světa, jak se feminismus projevuje v jejich tvorbě, jak interagují s ostatními osobnostmi v tomto odvětví, zejm. pak s kritiky, a v neposlední řadě jak přistupují k psaní jako takovému, tedy co za rady by daly aspirujícím spisovatelům. Autorka se spisovatelkami

hovoří o jejich dílech, o čem pojednávají a co se snaží říct. Stejně tak hodnotí i individuální vývoj a proměny těchto spisovatelek co se psaní týče.

1.2.2 Presupozice

Předpokladem pro úspěšnou komunikaci je shoda v obzorech mluvčího a adresáta. Tedy bude-li mít čtenář stejné znalosti o daném tématu, bude znát lexikum a zobrazované reálie, porozumí tématu a narážkám autora, tudíž text pochopí a mluvčí dosáhne svého záměru. Text je časově a kulturně ukotven. Jeho fenomény, resp. reálie, čtenář překladu nemusí nutně znát, je tedy na překladateli toto zohlednit.

Obecným předpokladem je zájem o feminismus a feministickou literaturu. Autorka pracuje s tím, že čtenář bude znát, resp. minimálně slyšel o daných spisovatelkách a v ideálním případě již četl díla, se kterými se v rozhovorech pracuje. Nicméně autorka i spisovatelky hovoří o věcech, kterým jejich čtenáři rozumět budou, ale kterým český čtenář porozumět nemusí. Např. jméno Graham Greene je v anglofonní sféře dobře známé, jedná se o významného britského katolického konzervativního romanopisce, esejistu a kritika 20. století. Byť byla řada jeho děl přeložena do češtiny, pro českého laického čtenáře může být tato osobnost neznámá. Je tedy třeba brát ohled na vědomostní fond českého laického čtenáře a jemu text přizpůsobit jak z hlediska jazykového, tak co se reálií týče. Jsou tedy na místě vysvětlivky. Pokud by se tyto kvality VT nahradily obdobnými domácími, došlo by k adaptaci, tudíž by PT neplnil stejnou funkci.

1.2.3 Stylistická analýza

V rámci adekvátního překladu je styl velice důležitý. Anton Popovič ve své publikaci *Teória umeleckého prekladu* (1975) staví ekvivalenci na úrovni stylu, resp. stylistickou (translační) ekvivalenci, do popředí. Rozhovor, zejm. pak publicistický, je v literárněvědných textech, zejm. pak v translatologické odborné literatuře, zastoupen minimálně. Např. Knittlová v publikaci *Překlad a překládání* (2010) o něm nehovoří vůbec, zatímco Hausenblas ve své monografii *Výstavba jazykových projevů a styl* (1972) jej jen nazývá textem dialogickým.

Rozhovor neboli interview je útvar složený. Jedná se o styl publicistický s prvky stylů jiných, často stylu uměleckého. Zatímco ostatní stylistické útvary mají jasně

rozděleného mluvčího a adresáta, rozhovor je dynamický. Role se střídají mezi autorkou a spisovatelkami v jednom případě, v druhém je pak mluvčím autorka a příjemcem čtenář (viz Funkce textu). Rozhovor nemá jasné konvence a je závislý na komunikační situaci, médiu a funkci. Zpravidla to je útvar, jehož obecnou funkcí je informovat čtenáře o životě známých osobností.

Jako rámcovou charakteristiku rozhovoru lze uvést následující. Jedná se o řeč mluvenou přepsanou do textu. Komunikace je ve výsledku veřejná, tudíž podléhá nějaké stylizaci ze strany autora. V typickém rozhovoru najdeme směs spisovnosti a nespisovnosti a bývá zde méně metafor. Promluvy jsou situačně vázané. Je zde nějaký kontext, o kterém oba zúčastnění vědí, pracuje se zde s eliptičností, promluvy mohou být vágní s tím, že druhá osoba narážku s nejvyšší pravděpodobností pochopí, což může být problematické pro čtenáře. Oba zúčastnění jsou přítomni „tady a teď“, je to tedy text mimosituační. Z toho vyplývá otázka neverbálního vyjadřování – jelikož se jedná o přepis rozhovoru, který není doplněn „jevištními poznámkami“, nevíme, zda a jak hovořící gestikulují, co zdůrazňují, kde je v jejich promluvách intonace apod. Důraz lze do určité míry vyvodit na základě stavby vět, je třeba se do rozhovorů vžít a pokusit se představit si, jak dotyčné mohly mluvit, což však spadá do individuální interpretace a nemusí být nutně pravdivé.

U rozhovorů máme jakousi volnou ruku, co se stavby výpovědi týče. Není zde potřeba pevné organizace vět, souvětí apod. Jádro výpovědi může být takřka kdekoli (často se přesouvá na začátek a nejčastěji střed výpovědi), hlavní je zachovat hovorovost a mluvnost. To se odvíjí od účastníků komunikace, v našem případě je třeba brát ohled na to, že se jedná o osoby velmi sečtělé, které se živí tím, že se vyjadřují, že píšou. Promluvy nejsou nikterak vulgární, jsou koncizní a spisovnějšího rázu.

Pro rozhovory je dále typická vysoká frekvence atributivně užitých ukazovacích zájmen, která slouží k referenci na kontext. Samozřejmě se zde pracuje s oslovením a tázacími prvky, aktéři často požadují potvrzení pravdivosti svých slov („*This second phase of feminism is rediscovering that, **don't you think?***“ O, s. 1). Lexikum pak bývá emocionálně podmíněné a zabarvené.

1.2.4 Mluvnost

Protože se jedná o text, kde hovor není jen občasným prostředkem, ale celou náplní, může při překladu pomoci nahlédnout do Levého *Umění překladu* (2012), konkrétně do kapitol, kde se zabývá dialogy v divadelních hrách. Samozřejmě jsou rozhovory a divadelní hry útvary velmi odlišné, ale jejich náplň, resp. prostředky, se do určité míry překrývají.

Dialog, ať už divadelní, rozhlasový či obyčejný každodenní, je útvar určen k přednesu a poslechu, z čehož plyne problematika na zvukové rovině. Tedy v dialogu by neměly být taková hlásková a slovní spojení, která jsou obtížně vyslovitelná. Totéž platí i pro větnou stavbu, neboť se snáz vyslovují a vnímají kratší věty a souřadná spojení, zatímco komplikovaná souvětí se složitou hierarchií působí obtíže. V dialozích se také projevuje aspekt historický, což naštěstí v případě tohoto překladu je aspekt, který lze do určité míry opomenout, protože rozdíl mezi současným jazykem a jazykem 80. let je minimální. Přesto je třeba brát ohled na to, že některé prostředky, jako např. přechodníky a záporové genitivy, jsou zastaralé a tyto rozhovory by jen narušovaly.

Na základě řeči lze a je potřeba vyvodit charakter postav, v našem případě jednotlivých mluvčích. Co práci ulehčuje, je fakt, že mezi mluvčími našeho textu podstatný rozdíl není. Autorka má velmi krátké a úsečné repliky, které zpravidla bývají relativně ustálenými obraty. Spisovatelky si svou tvorbu a tím pádem i svůj styl mluvy zakládají také na krátkých, úsporných a kondenzovaných promluvách. Patrný rozdíl mezi nimi je v náladě. Alice Thomas Ellis (E:) působí poněkud cynicky, pesimisticky a odevzdaně, kdežto Fay Weldon (W:) naopak energičtěji a pozitivněji:

O, s. 6:

K: Do you mind about the way book prizes go?

E: I don't care a damn. And I never studied that whole area of English Literature.

K: So you come to writing fresher, with fewer forms or rules to follow. Are there bad days when you wonder why you write?

E: I often think it's a crazy thing to do. If I didn't do that I'd have to do something else to justify my existence.

O, s. 13:

K: Many people find that process bleak.

W: But there's a kind of cheerfulness in facing up to the savagery of the truth. There are too few writers who are preoccupied with the actual state of the world. It's unfortunate that novelists are professionals who think "Now I'll write a novel," instead of thinking what there is to be said – and if there's nothing, shut up. I never run out of things to say.

1.2.5 Kompozice, neverbální a suprasegmentální prvky

Kniha má několikastránkový úvod, kde jsou stručně představeny spisovatelky, se kterými budou následující rozhovory vedeny, a v němž autorka komentuje vývoj feministické literatury a její dnešní, resp. tehdejší, stav. Následuje 10 různě dlouhých rozhovorů.

Všechny rozhovory jsou uvedeny krátkou bibliografií dané spisovatelky (viz Příloha 2). Všechny rozhovory pak vypadají stejně – každá promluva začíná na novém řádku a je vždy uvedena iniciálou mluvčího s dvojtečkou, tedy v našem případě K: jako Kenyon, E: jako Ellis a W: jako Weldon. Promluvy bývají většinou stručné, avšak najdeme zde i repliky delší, z nichž některé jsou rozděleny do odstavců. Nejčastěji tomu je u Fay Weldon. Nejsou zde žádné vysvětlivky, závorky apod. V textu se objevují uvozovky především u přímé řeči, ale je zde několik případů, kde jsou užity u citací. Najdeme zde množství pomlček, které fungují především jako intenzifikátory, resp. usměrňují čtenářovu pozornost. Jediný nonverbální prvek v textu je podtržení, které signalizuje důraz ve výpovědi. To je však v textu poměrně vzácné a podtržená slova bývají především názvy děl, resp. autorka dala před kurzívou přednost podtržení.

Jelikož se jedná o text mluvený, z hlediska suprasegmentálních prvků je třeba dbát pozornost na intonaci. Toto téma je doposud stále nejasné a v literární vědě diskutované. Není-li uvedeno jinak, následující analýza vychází z poznatků Františka Daneše z monografie *Intonace a věta ve spisovné češtině* (1957) a stati *K intonaci komentářů mluvčího k výpovědi* (1979) Vzhledem ke skladbě textu, tedy souboru promluv (výpovědí), je fonetická analýza individuálních slov irelevantní a je zde třeba hovořit o tzv. intonaci taktové. Jinými slovy není třeba hledět na jednotlivá slova ale na rytmické jednotky víceslovné, což jde ruku v ruce s idiomatičností textu. Přízvuk a melodie jsou spjaty s významem, jedná se o aspekt expresivity, resp. expresivní

zabarvenost podmiňuje, kde intonace bude (Daneš, 1957, s. 22). V každé promluvě je nějaký přízvukový takt, který upoutává a směřuje pozornost. Čeští jazykovědci tento jev nazývají přízvukem větným (subjektivním), resp. frázovým (tamtéž, s. 26). Pro náš překlad to znamená identifikovat, kde by tento větný přízvuk ve VT mohl být, a to pak převést do PT v takové podobě, jaká je pro češtinu nejpřirozenější, zároveň která však nemusí být nutně stejná. Tedy např. lze původní důraz vyjádřit syntaktickou změnou v češtině, dát intonaci na jinou část promluvy, zaměnit réma a téma apod., zkrátka udělat takovou změnu, aby tento nový důraz byl stejný, resp. aby plnil stejnou funkci jinou formou.

Problémem však je, že se stále jedná o text, je tedy obtížné, dost možná v některých situacích i nemožné, tento důraz, který překladatel identifikoval, znázornit tak, aby si jej čtenář správně dosadil. Ve VT je několik instancí, kde bylo užito podtržítka na znázornění emfáze, ale takovéto řešení v každé větě by bylo rušivé.

V problematice větného přízvuku hraje roli melodie. Ta má ve výpovědi funkci modalitní a projevuje se na celkové struktuře výpovědi (tamtéž, s. 33). Intonace a melodie fungují jako jakýsi neverbální komentář mluvčího vůči verbální výpovědi. Např. intonace může měnit, resp. přímo převracet význam slovních výrazů („*Ten **určitě** přijde!*“ = nepřijde) (Daneš, 1979). Otázkou však je, jak melodii identifikovat a zachovat. Je možné věnovat pozornost intonační kadenci slov, existují i melodická schémata, ale ta se vztahují především na kratší a velmi generické věty (Daneš, 1957, s. 36). Záležitost intonace se mění podle kontextu, jedná se o vzájemnou souhru všech složek promluvy i celkové komunikace. Stejně tak melodie a intonace závisí i na fyziologii mluvčího, tedy např. jeho práce s dechem (Hála, 1944, s. 43) – je třeba si představit, kde a jak mluvčí v promluvách dýchá. Např. v našem případě repliky autorky budou na jeden nádech, kdežto spisovatelky budou mít nádechů víc. To se pak projevuje na výstavbě promluvy a tím pádem na formě sdělení, resp. kritické informace budou ve výpovědi tam, kde má mluvčí dostatečné množství dechu. Během promluv se samozřejmě mluvčí nadechuje a tím ve výpovědích melodicky amplifikuje tyto informační „vrcholy“.

Je třeba nezapomenout i na překladatele samotného a jeho idiolekt. Překladatel sám nějak mluví a tím bude mluvený text stylizovat, resp. bude rekonstruovat text tak, jak on sám by jej v reálném životě řekl, ne jak by mluvil původce VT v češtině.

Existuje řada publikací na toto téma a šlo by o něm napsat desítky stran, takže jen shrnu, co to pro tento překlad znamená. Při překladu rozhovorů, resp. mluvených textů obecně, je třeba identifikovat, kde by v originálním textu mohl být přízvuk a jaká by zde mohla být melodie promluvy, a to pak funkčně replikovat v překladu. Z realistického hlediska a z hlediska min-maxové teorie však není v překladatelových časových kompetencích analyzovat každou promluvu, je tedy si při čtení VT a jeho následném překladu živě představovat, jak by mluvčí mohl mluvit, a to následně replikovat takovým způsobem, jaký je pro češtinu, a hlavně překladatele jako takového, nepřírozenější.

Co se týče bibliografie, která každému rozhovoru předchází, při překladu celé knihy by bylo možné ji ponechat v původním stavu a rozšířit o doposud vydané české překlady či ji celou nahradit právě seznamem doposud vydaných překladů.

1.2.6 Lexikum

Jedná se o neformální rozhovory, tudíž je zde odborného lexika poskrovnu. Přesto v textu najdeme výrazy z filmové a literární produkce, např. „designer“ a „typograph“. Problematická je vysoká frekvence anglických kolokvialismů a frází, které ne vždy mají český ekvivalent („*How on earth has it got to such a pitch that people seem to think it makes the world go round?*“ O, s. 1) Ačkoliv neformální, text je na úrovni, tudíž zde nic jako vulgarismy nenajdeme.

1.2.7 Syntax

Syntaktický profil rozhovorů je celkem jednoduchý a přímočarý. Je zde kombinace jednoduchých vět a souvětí v relativně vyrovnaném poměru, byť věty jednoduché mají malou převahu.

Rozhovory lze schematizovat do jakéhosi syntaktického cyklu. Na jedné straně je autorka, která uvede svou otázku jednoduchou větou či polovětnou frází a následně položí otázku, která také může být větou jednoduchou či souvětím. Na straně druhé spisovatelka reaguje na tuto otázku zpravidla jakousi uvozovací první větou jednoduchou začínající odpověďovou částicí („*ano*“, „*ne*“), případně epistémickým příslovcem („*samozřejmě*“) či jejich kombinací („*Yes, certainly, I dislike the poor little me syndrome.*“ O, s. 3) (*Nový encyklopedický slovník češtiny*, 2024). Tato věta slouží jednak jako úvod pro odpověď, jednak jako bezprostředně hodnotící věta reagující na

promluvu autorky. Následuje výpověď, která je kombinací vět jednoduchých a souvětí, ačkoliv souvětí převažují. Svou promluvu ukončuje další větou jednoduchou, která je jakýmsi závěrem, doplňující informací či provokací pro následující reakci autorky, nejčastěji výše zmíněným dotazem na pravdivost své výpovědi („*But sometimes you set yourself a difficult task, don't you?*“ O, s. 1). Tento cyklus (s občasnými variacemi) se opakuje po celý rozhovor. Pro ilustraci jeden příklad:

O, s. 13-14:

K: Some writers, like Emma Tennant, say the most difficult thing is to be funny, do you agree?

W: I'd rather be serious than funny. But humour is a sort of punctuation, one funny sentence saves two paragraphs of serious intent. An amusing line will hurry you on to your deadline. The bare facts of our life are so grim and grisly, because we're all going to die. That's hard enough to put up with, so there has to be some kind of pleasure, some kind of animation in our response to daily life; it's all we have and should be reflected in the novels we read.

K: Why do you think we read novels?

W: Our lives seem chaotic, though we try to impose some pattern on experience; now novels impose a pattern with beginning, middle and end, and some kind of moral. They develop out of children's stories, and give us the illusion that shape and order is possible.

K: If you impose too much of your own shaping, you may produce stereotyping. Do you use stereotype because you want to talk about as many types of women as possible, as many kinds of women's experience as possible?

1.3 Hypotetická překladová situace a metoda překladu

K překladu přistupuji stejně, jako kdybych překládal celou knihu, která by pak byla vydána některým z českých nakladatelství. Překlad počítá s takovým čtenářem, který má o zmiňovanou tematiku zájem a v dané literární oblasti se alespoň trochu orientuje. Cílem nebylo přeložit rozhovory tak, jako kdyby byly české, resp. jako by kniha byla samostatným a plnohodnotným českým dílem. Tato kniha je kulturně ukotvena a tento překlad má sloužit jako prostředek k přiblížení anglické feministické literatury méně znalému českému čtenáři, rozšířit mu obzory a inspirovat ho k četbě těchto spisovatelek. V tomto překladu má tedy text primárně funkci poznávací, což dává prostor pro práci s překladovostí.

K překladu přistupuji jako k celku, tedy s textem pracuji tak, aby byla ekvivalence především na makrostylistické úrovni. Nelpím tedy nutně na věrném překladu na úrovni lexikální a syntaktické.

1.3.1 Překladovost

Jiří Levý ve své publikaci *Umění překladu* (2009) hovoří o konceptu překladovosti, tedy o tom, jak moc čtenář pocítuje, že čte přeložené dílo (namísto díla českého původního), což pramení mj. z kulturního a jazykového napětí mezi výchozím a překladovým textem. Zájmem tohoto překladu je zprostředkovat čtenáři anglickou feministickou literaturu 80. let formou rozhovorů s tehdejšími spisovatelkami. Jedná se tedy o jakési sloučení domácího českého mluveného jazyka a cizích reálií a společensko-kulturního kontextu. Náhrada za fenomény domácí by celý text zkreslovala a jednalo by se o adaptaci. Oproti např. beletristickým textům tento překlad tíhne na ose naturalizace – exotizace právě k exotizaci. Při překladu tedy nejde o přesvědčení čtenáře, že se jedná např. o českou literaturu a české spisovatelky apod.

1.3.2 Vysvětlivky

Poněvadž se svým způsobem jedná o dobové svědectví, ponechávám narážky a reference originálu s tím, že je vysvětlím poznámkou překladatele pod čarou. Byť se v teorii překladu preferují vysvětlivky vnitřní (i když to je ve výsledku podmíněno žánrem textu), je třeba brát v potaz, že se jedná o přátelský rozhovor a obě zúčastněné

mají velmi podobný fond vědomostí. Navíc řada reálií, které vysvětlivku potřebují, jsou komplexnější a nelze je vysvětlit jen pár slovy. Vnitřní vysvětlivky by tedy působily nepřírozeně, nerealisticky (poněvadž proč by si hovořící, kteří mají stejné znalosti, vysvětlovali narážky?), zbytečně by relativně krátké a úderné promluvy prodlužovaly a narušovaly tím rytmus a spád. Zde jsou tedy ideální vysvětlivky pod čarou. Nabízejí více prostoru a rozhovory natolik nenarušují. Navíc je na čtenáři, zda si je bude chtít přečíst. Dejme tomu, že čtenář ví, kdo výše zmíněný Graham Greene byl, tudíž vysvětlivku přeskóčí. Ten, kdo neví, si může rozšířit obzory, aniž by musel přestat číst a dotyčné jméno si vyhledal. Tedy neznalý čtenář bude ukotven v textu a bude se snáz orientovat. Samozřejmě vysvětlivky pod čarou nepůsobí nikterak esteticky, avšak vzhledová líbivost není nutně předmětem této knihy.

Ačkoliv se v žádném případě nejedná o ověřený a akademický zdroj, vzhledem ke stručnosti poznámek pod čarou, které slouží jen jako kratičké shrnutí pro neerudovaného čtenáře, je internetová encyklopedie *Wikipedia* dostačující.

1.3.3 Překlady názvů děl

Hlavním předmětem těchto rozhovorů je diskuse o specifických dílech spisovatelek. Problémem však je, že zdaleka ne každá ze zmíněných knih byla již do češtiny přeložena. Tento problém nakonec řeším tak, že ty knihy, co již byly přeloženy, budou v překladu v češtině, poněvadž se již dostaly do českého literárního kontextu. Názvy děl ještě nepřeložených jsou ponechány v angličtině s mým zběžným překladem názvu v závorce pro ilustraci pro čtenáře. Kvůli tomu bylo třeba podniknout průzkum daných knih, o čem jsou apod., abych z toho mohl vyvodit možný český překlad. Jelikož ale překládám pouze rozhovor o nich a ne knihy jako takové, tedy neznám celý obsah těchto knih, překlad názvu je přibližný, nikoliv ideální. Tyto přeložené názvy jsou pak v závorce za anglickými originály. Důvodem zachování, resp. upřednostnění anglického názvu, je, že pod takovými názvy momentálně fungují v literárním kontextu. Hovořit o hypotetických překladech jako o skutečných dílech by bylo zmatečné a implikovalo by to, že jsem tyto knihy přeložil, což není pravda.

Nyní následuje výčet všech již přeložených knih, které v těchto dvou rozhovorech figurují, a jejich autoři:

U Alice Thomas Ellis jsem našel překlad pouze jednoho díla – *Unexplained Laughter*, přeloženo jako *Smích bez příčiny* Martinem Pokorným.

Fay Weldon je překládána podstatně víc. *Little Sisters – Sestřičky*, Tamara Sýkorová-Řezáčová; *Puffball – Dům na venkově*, Eva Hauserová; *The President's Child – Prezidentův syn*, Alžběta Rejchrtová; *The Life and Loves of a She-Devil – Život a lásky jedné ďáblice*, Miroslav Jindra; *The Shrapnel Academy – Shrapnelova akademie*, Ivana Doležalová.

Tuto záležitost by při překladu celé knihy nebylo od věci zohlednit krátkou poznámkou překladatele ihned v úvodu, kde by se vysvětlilo, proč jsou některé názvy české, některé anglické. Rovněž by tyto překlady šlo vyjmenovat ve výčtu publikací, který v knize předchází každému z rozhovorů či v poslední kapitole „Further Reading“.

2 Překlad

Alice Thomas Ellisová

Alice Thomas Ellisová se narodila v Liverpoolu před druhou světovou válkou.

K: Povězte mi, co vás přivedlo ke psaní?

E: Frustrace. Všichni o mně zjevně mluvili jako o té chudince u kuchyňského dřezu. Někteří si mysleli, že ženy nemají pražádnou moc. Zatímco všechny ženy v mé rodině byly silné a mocné osobnosti.

K: Přesně to druhá vlna feminismu znovu objevuje, nemyslíte?

E: To je pravda. V šedesátých letech jsem studovala umění, takže jsem si prošla onou touhou po svobodnějším životním stylu a volné lásce – pak to najednou objevili všichni.

K: A malovala jste po dokončení školy?

E: Jenom svoje děti. Táhle ten portrét na římse krbu je jedno z nich.

K: Líbí se mi, zachycuje styl přelomu století. Už vidím, proč je v některých vašich dílech tolik vizuálních detailů. Měla jste někdy potíže se psaním, protože jste začínala jako malířka?

E: Ne, nikdy jsem neměla pocit, že bych cokoliv musela přepisovat nebo přepracovávat.

K: A kolik času vám zabere naplánovat si, co napíšete?

E: Minimum. Jakmile si vytvoříte postavy, můžete je vypustit na svobodu, podobně jak tomu je i v rodině s dětmi.

K: Ale občas si umanete něco náročného, ne?

E: Samozřejmě. Při psaní *Twenty-Seventh Kingdom (Sedmadvacáté království)* jsem se rozhodla vytvořit postavu, která je velmi krásným a dobrým člověkem a daří se jí přesvědčit své okolí o tom, že je skutečná – a čirou náhodou to je černoška.

K: Jaké další nápady podněcují psaní vašich románů?

E: Třeba různé vize romantické lásky v *The Other Side of the Fire (Druhá strana ohně)*. Ráda se zabývám něčím nemožným – tady bylo potřeba udělat věrohodným, že se žena mohla zamilovat do svého nevlastního syna, tedy mladšího muže. Nevěřím na romantickou lásku, takže srovnávám různé názory žen na ni a jakousi telenovelu, kterou jedna z postav, otřesná Evvi, píše. O čem ty ženy mluví, když hovoří o romantice? Kde jsou důkazy? Předpokládám, že se najdou šťastná manželství, dala by se spočítat na prstech jedné ruky, a v nich se lidé nudí. Ale já se ptám: „Jak to proboha mohlo dojít tak daleko, že si lidé myslí, že se kolem toho točí svět?“

K: Je zajímavé vás porovnávat s Anitou Brooknerovou, poněvadž jste se obě daly do psaní přibližně ve stejném věku a obě píšete o trýznivé lásce.

E: Četla jsem, že chtěla šest dětí, to je šílené. Hádám, že výhodou manželství je to, že člověk nepůjde do hrobu se stále nenaplněnou touhou po partnerovi.

K: Co si myslíte o dnešním feminizmu?

E: Dnes je rozumnější, nemyslíte? Ve třicátých letech jsme se dostávali ke správnému pohledu na věci a teď to musíme dělat znovu. V historii se samozřejmě děje tolik věcí, že neexistuje jen jedna nit. Je vyčerpávající pořád začínat od znova. A muži prostě ženám nerozumí. Třeba tenhle dnešní článek z *Financial Times* od Lawrence Durrella¹, kde se opakuje, že ženy jsou dobré jen k jedné věci. Jakmile ženy přestanou být věrné Henrymu, Horácovi nebo Cecilovi a začnou mluvit s jinými ženami, zbaví se spousty neuróz, úzkostí a nejistot. Zajděte na zahradě k plotu a od srdce si promluvte se sousedkou, je to lepší než valium.

K: Nepomohlo by to také mužům?

E: Muži se neradi vnímají jako nedokonalí či chybuující, zatímco ženám nevádí vyhledat pomoc či podporu – to mnoho mužů nedokáže.

K: Co si myslíte o svých mužských postavách?

E: O mužích uvažuji stejně jako Durrell o ženách, tedy ne vždy, ale z většiny jako o děsně nudných. Raději bych si večer vyšla s partou žen. Chcete-li se zasmát, sejděte se se ženami. Pár mých tet bylo velmi zábavných – moje teta Marion byla tím nejvtipnějším člověkem, jakého jsem kdy poznala. A moje kamarádky ze školy byly taky děsně vtipné. Odmítaly jsme se na střední snažit. Vlastně mě vyloučili.

K: Co jste pak dělala?

E: Nechali mě se vrátit, abych si udělala závěrečnou zkoušku z výtvarného umění, pak jsem šla na Liverpoolskou vyšší školu uměleckou. Netušila jsem tehdy, že bych se mohla stát spisovatelkou.

K: Jak se cítíte jako žena v osmdesátých letech?

¹ **Lawrence George Durrell** (27. 2. 1912 – 7. 11. 1990) byl britský pravicový a konzervativní romanopisec, básník a autor divadelních her a cestopisů. V jeho díle je silný vliv naturalismu, za což byl ve své době jako autor oceňovaný. Byl členem Royal Society of Literature a za dílo *Constance, or Solitary Practices* byl nominován na Booker Prize roku 1982. Mezi jeho nejznámější díla patří série románů *The Alexandria Quartet* (1957 – 1960) a *The Avignon Quintet* (1974 – 1985).

E: Nikdy by mě nenapadlo, že by ženy kdy nebyly zcela nadřazené mužům. Moje matka byla nejmladší ze sedmi sester. Byly v přesile nad svými manželi, kteří, byť moc milí, byli dost upozaděni.

K: Takže, aniž by vám to docházelo, jste měla jinou, vlastně feministickou perspektivu na ženy, které vše zvládají a přijímají všechna důležitá rozhodnutí?

E: Ano, to bylo možná obvyklejší v mojí generaci, poněvadž muži šli v druhé světové válce bojovat.

K: Pomohlo to ženám se osamostatnit?

E: Podíváte-li se na filmy ze třicátých let, setkáte se s tehdejší vzestupem samostatné ženy, která měla vlastní auto. Po válce přišel do módy New Look, který zničil náhled na ženy. Moje tety byly dost odlišné od žen připoutaných k domácnosti. Kouřily a pily, chodily na závody a do těch zaplivaných koutů hospod. Myslím, že za hodně z toho, co přišlo po válce, může symbol Marilyn Monroe².

K: Chcete tím říct, že ti, co si stěžují na věznění žen v domácnosti, se dívají jen na úzké spektrum žen střední třídy?

E: Samozřejmě. Nemám ráda ten syndrom chudinky.

K: Cítíte se někdy jako žena limitována tím, jak společnost používá jazyk, jak o tom píše Angela Carterová?

E: Ani ne. Úplně nerozumím, co tím myslí.

K: Hovoří o rozpačitosti psát o určitých ženských záležitostech nebo možná o strachu, že by muže urazila.

E: No, nikdy nemůžeme říkat mužům všechno, i když jsme našťvané. Všechny ženy, se kterými se bavím, se shodují, že by muži byli kompletně zničeni tím, co si o nich myslíme.

K: Honíme jim ego.

E: Máme s nimi soucit.

K: Cítíte někdy nějaká omezení, když píšete romány?

E: Ne a nikdy nic nepřepisuju. Ale protože jsou ty zpropadené romány příliš krátké, často dopisuju vsuvky, někdy i 100 stran.

² „New Look“ byl název velmi vlivné a nadčasové módní kolekce od návrháře Christiana Diora z roku 1947, která opěvovala ženskost. Dior kolekci popsal jako reakci na druhoválečné ženy-vojáky, které měly ramena jako boxeři. Cílem tohoto trendu bylo z žen udělat květiny s jemnými rameny, pasy úzkými jako stonek a sukněmi jako květy.

K: Přečtete si ráda své romány znovu?

E: Ne, to nesnesu. A moji čtyři kluci je taky nečtou.

K: Ale váš manžel ano – řekl mi, že se mu líbí, jak úsporně píšete.

E: Inu, nechcete pořád své čtenáře popichovat. Bylo by to jako používat příliš mnoho scénických poznámek. Chcete nechat prostor pro čtenářovu představivost.

K: Ale radši čtete ostatní spisovatelky, že?

E: Samozřejmě, Caroline Blackwoodovou a zejména pak Beryl Bainbridgovou. Vlastně jsem ji objevila. Publikovala předtím dvě knihy, v nakladatelství Macmillan myslím. Bydlí za rohem a obě jsme vodily děti do místní školy.

K: Je vidět, že jste na stejné vlně. Určitě se spolu rády bavíte?

E: No jistě, a jak. Jednou mi ukázala svůj text s názvem *Harriet Said (Harriet řekla)*, který se roky válel založený v šuplíku jejího agenta, protože mnoho lidí řeklo, že to je nechutné. Když jsem si to přečetla já, připadalo mi to naprosto brilantní. Tak jsme to publikovali u Ducksworth, kde jsem pět let pracovala.

K: To je manželovo nakladatelství, že?

E: Ano a k tomu krásně jednoduše u ruky – ve staré továrně na piana, přímo za rohem.

K: Váš manžel má pestré portfolio – a teď vy a Beryl Bainbridgová. S čím dalším experimentujete?

E: S první osobou, což dokáže být poměrně zapeklité. Nikdy jsem to předtím nedělala. Pokud se vám povede postava, která je zábavná, je to skvělé. Pokud to je postava nudná, tak se dost možná začnu nudit i já.

K: Slyšíte je mluvit ve své hlavě?

E: Ano, ale nemůžu s nimi žít natolik, jak bych chtěla. Jednoduše dělám, co z můžu.

K: Máte perspektivu autora komiksů, takže nemůžete žít uvnitř těch postav tolik, kolik byste chtěla. Míváte problém s konci?

E: Ráda prostě sleduju, co se stane. Ačkoliv konec *The Clothes and the Wardrobe (Šaty ve skříni)* jsem promyslela víc. Občas použiju něco, co mi lidé řekli. Je to jako být na lodi, musíte být připravená plout. Člověk musí být otevřený nápadům, dojmům.

K: Zajímavé. Většina autorů má problém naplnit popsat svůj kreativní proces.

E: Je to tak, je v něm hodně záhadného a podvědomého. Musíte naslouchat svému podvědomí. Je lepší nečelit dojmům okamžitě, ale nechat je podusit na mírném plameni. Umění je jako vaření. Pokud se věci uspěchají, není to pak o nic víc jak novinařina. Občas

se cítím jako médium, když píšu román, jako bych to nebyla skutečně já – nezní to falešně?

K: Vůbec ne, P. D. Jamesová řekla něco podobného. A mně se líbí ta vaše ženská metafora o dušení a vaření. Alice Walkerová mluví o „sešívání“, dávání dohromady kousků, které ostatní vyhodili, aby napsala něco krásného.

E: Když jsem tuhle byla venku, napadla mě skvělá myšlenka, ale nemohla jsem si ji zapsat a teď je v nenávratnu. Budu se muset rozpomenout, co přesně jsem měla na sobě, co jsem nesla, a možná přijde zas.

K: Vedete si poznámky?

E: Ne, používám jen zadní strany obálek.

K: Zdá se mi, že vaše psaní románů dospívá, že si to víc plánujete.

E: Zajímavé, že to říkáte. Když jsem se dostala ke konci *The Clothes and the Wardrobe*, došlo mi, že toho šlo říct o té tchyni mnohem víc, tak jsem napsala knihu z jejího úhlu pohledu a teď o ní píšu už třetí knihu.

K: Jak nejraději píšete? V textovém editoru?

E: Ne, fixem, nechává to víc prostoru.

K: Máte nějakou radu pro začínající spisovatele?

E: Jak pravil Graham Greene³, musíte být pravdiví.

K: Co tím má na mysli?

E: Myslí tím, že musíte vědět, kdo jsou vaše postavy. A ty se pak nesmí chovat jinak, aby to neškodilo zápletky. Když vám všechno v hlavě vypráví váš vlastní hlas, je náročné dát vytvořeným postavám jejich vlastní hlasy, jste jako břichomluvec. Jeden chlapík, co učí divadlo, mi dal skvělou radu: „Chci, abyste napsali scénu se dvěma lidmi, řekněme v Severním Irsku, jeden je katolík, druhý protestant. Pokuste se to napsat tak, aby nebylo zjevné, na čí straně jste.“ To by bylo parádní cvičení.

K: Věnujete pozornost kritikům?

E: Jen některým, pokud mají dobré rady.

K: Vás kritika nebolí?

³ **Graham Greene** (2. 10. 1904 – 3. 4. 1991) byl významný britský katolický romanopisec, povídkář, esejista, kritik a autor divadelních her a scénářů. Pro svou tematizaci lidského svědomí a otázek víry byl přezdíván Dostojevským 20. století. Za život dostal celou řadu ocenění, např. Hawthornden Prize či James Tait Black Memorial Prize. Mezi jeho nejvýznamnější díla patří např. *Moc a sláva* (1940) či *Tichý Američan* (1955).

E: Ne, jsem jí naštěstí vzdálená. Zajímavé je, že právě teď natáčejí film podle *Smíchu bez příčiny* s Elaine Pageovou a Diane Riggovou. Seděla jsem tuhle vzadu ve studiu a pozorovala je a přišlo mi to spíš jako nevlastní dítě než moje dílo.

K: Bude se zfilmovávat ještě nějaká další vaše knížka?

E: Možná *Clothes and the Wardrobe*. To by už konečně mělo vydělat nějaké peníze, tedy pokud to vyjde. Režírovat to bude žena.

K: Jak to máte s médii, když jste známá autorka?

E: Nemám ráda situace, kdy mám večer přednášet o svém díle, to si připadám jako úplně blázen. Podle mě to ženy nedělají rády – kromě hereček, protože to je jejich profese. Ale mužům zjevně nevádí vystoupit na pódium a rozmlouvat o světě.

K: Nikdo nás nenaučil, jak se drát vpřed.

E: Myslím, že to nemáme rády. Koukněte se, drahá, do jakékoliv hospody nebo na nejrůznější shromáždění. Muži tam řeční o tom, co si myslí o tomhle a támhle. A ženy se do toho nezapojí. A pak se muži opovažují říkat, že ženy moc mluví. Přitom to je zcela naopak. Když muži přijdou do práce, dovolí ženám prohodit pár slov o ničem, tot' vše – a nebo jim položit na stůl oběd.

K: Margaret Drabblová si myslí, že spisovatelky, jako vy, Fay Weldonová nebo Angela Carterová se zajímají víc o magii než o muže.

E: Ano, ženy to víc chápou jako samozřejmost. Když píšou o magii, není to ani tak o děsivých příšerách jako Aleister Crowley alias Great Beast 666⁴. Ženy chápou, že máme v sobě obojí – racionální i iracionální.

K: Vadí vám, jak to je s cenami za literaturu?

E: Je mi to úplně jedno. Touhle oblastí anglické literatury jsem se nikdy nezabývala.

K: Takže píšete neotřele, nehledíte na nějaká pravidla. Míváte někdy špatné dny, kdy si říkáte, proč vůbec píšete?

E: Často si říkám, že psát je šílenost. Kdybych ale nepsala, musela bych si najít něco jiného, co by opodstatňovalo mou existenci.

K: Míváte okamžiky skutečného uspokojení?

⁴ **Aleister Crowley** (12. 10. 1875 – 1. 12. 1947) byl britský okultista, spisovatel, filozof a samozvaný svobodný zednář. Byl velmi vlivnou osobností v esoterických kruzích. Zabýval se okultismem, magií, vyvoláváním démonů apod., o čemž také psal. Jeho filozofický směr „Thelema“ měl silný vliv na další esoterické filozofie, např. Scientologie či Teosofie. Jeho dílo ovlivnilo i populární kulturu, např. Ozzy Osbourne či Led Zeppelin. Bylo mu přezdíváno Great Beast 666.

E: Jsou to spíš takové momenty, kdy slova do sebe dobře zapadnou. V *Birds of the Air* (*Ptáci v letu*) je pasáž, v níž jsem napsala, že husy vypadají jako vize nějaké jiné reality. Husy jsou úžasné, tak živoucí, tak krásné.

K: Tenhle váš román se mi líbil nejvíc.

E: Myslím, že ho mám raději než ostatní.

K: Vedle humoru tu pracujete se smutkem matky, která přišla o svého jediného syna. Mám pocit, že se nyní víc snažíte zakomponovat nevyhnutelnost utrpení, stinné stránky života.

E: Měla bych. V televizi jsem nedávno slyšela Anitu Desai⁵ říkat, že v Indii je obojí spojit jednodušší, protože tam nikdo šťastný konec nečeká, takže se tam cítí svobodněji, když nastiňuje tragické stránky života. Já bych se ale stejně nikdy nehnila za happyendem.

K: Chtěla byste zkusit i nějaký úplně jiný druh románu?

E: Ráda bych vyzkoušela něco ve stylu Françoise Mauriaca⁶. Něco v neutrálních tónech, bez barev, zjistit, jestli bych to zvládla. Černobíle, ne moc humoru či popisu. To bych si ráda zkusila.

K: Ale vy nejste sužovaná katolička?

E: Většina mé rodiny jsou katolíci. Narodila jsem se v Liverpoolu.

K: Takže byste mohla být katolickou spisovatelkou a mít blízko ke Grahamu Greenovi. Máte s ním společné nějaké metody kompozice – napíšete každý den vždy stejné penzum?

E: Ne, vysedávám v salonku nebo na zahradě a dělám si poznámky a jakmile začnou strašit termíny, musím zmizet do Walesu. Pravidlo 43.

K: Když jste měla pocit, že se potřebujete vyjádřit, proč jste spíš nemalovala, když jste to studovala a věděla, že jste v tom dobrá?

E: Malování je mnohem komplikovanější, mnohem soustředěnější, děti se vám snaží pomáhat, barva mezitím vyschne.

K: Jenže román zabere hodně času, ne?

⁵ **Anita Desai** (*24. 6. 1937) je indická spisovatelka a profesorka. Je členkou Royal Society of Literature a držitelkou řady cen, např. Guardian Prize, a byla třikrát nominována na Booker Prize. Mezi její přední díla patří romány *Fire on the Mountain* (1977) a *The Village by the Sea* (1983).

⁶ **François Charles Mauriac** (11. 10. 1885 – 1. 9. 1970) byl francouzský katolický romanopisec, básník, esejista, dramatik, novinář a nositel Nobelovy ceny za literaturu (1952). Jeho dílo tematizuje spirituální krizi a konflikt citu a rozumu. S výše zmíněným Grahamem Greenem mají tematicky blízko a oba autoři měli pro sebe vzájemný respekt. Značná část jeho díla byla přeložena do češtiny, např. *Polibek malomocnému* (1926) či *Tereza Desqueyrouxová* (1929).

E: A obraz ještě víc.

K: Ted' když se koukám na jeden z vašich obrazů, tak to chápu. Je to poměrně velký portrét jednoho z vašich dětí, ta rodinná podobnost je působivá a ty krásné detaily v tom vyšívaném oblečení. Reprezentuje jedinečnou bytost. A je to ikona.

E: Jsem ráda, že to tam vidíte. O to se snažím, když maluju. Vlastně si myslím, že o to by se umění mělo pokoušet.

K: Najdete si dnes čas na malování?

E: Kdepak, ale kdysi jsem malovala, když jsem si chtěla zachytit něco sama pro sebe, jako třeba tváře dětí, když byly ještě malé.

K: Je zjevné, že máte ohromnou potřebu projevovat se tvořivě. Když bylo těch pět vašich dětí mladších, napadlo vás něco vytvářet ve spojení s nimi?

E: Jistě, často, vyrábět věci, co chtěly, třeba bačkory s vyšívanýma očima nebo s nimi dělat spoustu věcí.

K: Ráda bych, abyste se pokusila vysvětlit, proč, když jste se psáním začínala, jste se skoro až zázračně a velmi ambiciózně rozhodla pro něco tak náročného, jako je román.

E: Byla to jednoduchá myšlenka: „Potřebuju něco říct“ – a pak to skutečně říct. Bylo to jako tvrdnout v hospodě, kdy všichni okolo už podléhají opilosti a vy máte potřebu zakřičet: „Ne, tak to není, já to vidím takhle.“

K: Takže jste psala to, co vy sama jste chtěla číst, ale nikdo jiný neříkal?

E: Přesně tak. A malovala jsem, protože jsem chtěla mít portréty svých dětí, ale nemohla jsem zaplatit za to, aby mi je někdo namaloval.

K: To není jen to. Je to taky proto, že by je nikdo nedokázal zachytit ve vašem odvážném stylu z přelomu století.

E: Inu, chcete něco zachytit a pak do toho vyšívat, což je přesně to, o čem moje obrazy jsou.

K: Ve vašem psaní tolik vyšívání není.

E: Knihy jsou vyšíváním toho, jak mluvíme, není tomu tak?

K: Taková definice knihy se mi líbí: „výšivka toho, jak mluvíme“.

E: To celou věc formalizuje.

K: Ale je v tom mnohem víc. Nabízíte svůj pohled na svět – na což mnoho lidí pak může reagovat. Líbila se mi vaše kritika anglických slabin, že našimi ikonami jsou medvídek

Pú, královna a pak někde v dálce Bůh. Určitě jste nad anglickými slabostmi hodně rozjímala?

E: Ne ani tak rozjímala, jako spíš nechávala dojmy zapadnout do bažiny podvědomí a tam je nechala hnisat.

K: Vnímáte falešnou sentimentalitu a plýtvání energií.

E: Já vám povím, jak to cítím. Cítím se jako někdo, kdo stojí na kraji útesu a křičí do větru: „Máte to všechno pomotané, takhle to není, je to spíš tak a tak.“

K: To podle mě spadá do literárního území, které je nesmírně důležité.

E: Je to trochu jako kázání.

K: V tvorbě Margaret Atwoodové, Emmy Tennantové a v některých vašich komentářích je něco prorockého, třeba když kritizujete „politiku závisti“ nebo když v *The Birds of the Air* odhalujete, jak je náctiletý outsider mnohem rozumnější než jeho „chytří“ rodiče. Píšete společenskou satiru.

E: Je hodně obtížné poznat, co se skutečně děje, ale dochází vám, že všechno je pokřivené a pošramocené a vy toho nevíte dost, abyste přesně zanalyzovala, co je špatně. Netušíte, co říct, abyste věci napravila, a tak píšete ty své přihlouplé románky ve snaze naznačit, co by mohlo být se světem špatně.

K: Jenže ne vždycky dokážeme docenit humor, kolikrát jej odsuzujeme jako triviální – podceňujete, co děláte.

E: Inu, holka, co se školou skončila v šestnácti a pak nešla na vysokou, se pak dlouho cítí jako mimoň, když říká: „Poslouchejte mě, jste blázni.“

K: Humor používáte, abyste upozornila na naše problémy.

E: Humor je podle mě extrémně důležitý. Je to parádní zbraň. Někde jsem napsala: „Zlo a smích nedokáží koexistovat.“

K: To se mi líbí. Satirizujete vlastně celou škálu témat. Například si občas děláte legraci z anglického citového zaujetí pro krajinu. Jak moc vědomě se vysmíváte dojímavým přetvářkám?

E: Miluju to. Jako Stella Gibbonsová v *Cold Comfort Farm (Farma Cold Comfort)*.

K: Děláte to překrásně a mnohem stručněji.

E: Kdybych byla editorkou té knížky, vystříhla bych polovinu. Editorkou jsem byla pět let a odvedla jsem vynikající práci, když jsem pomáhala ostatním spisovatelům.

K: Takže jste byla jako redaktorka z devatenáctého století, rádce spisovatelům. Zjevně jste získala spoustu zkušeností ohledně toho, co při psaní imaginativní literatury funguje a co ne.

E: Poznala jsem, kdy scházeli z cesty. Dneska to navíc vypadá, že nikdo ani neumí udělat finální redakci. Nebo vaši práci pošlou nějakému děcku z Oxfordu.

K: V tuhle chvíli si už ani nemyslím, že byste nechávala kohokoliv upravovat vaše texty?

E: No můj manžel mi smí říct, jestli je něco negramaticky, toť vše.

K: Vaše nápady se zjevně rozrůstají, dokonce pracujete s hlasy mrtvých ve *Smíchu bez příčiny*.

E: O tom vám povím. Chtěla jsem napsat knihu, která by byla duchem Walesu. Pak jsem si řekla: „Ne, to nemůžeš. Co místo toho hlas mrtvého dítěte?“ Podstata Walesu je jeho krajina, tak působivá, tak krásná, kouzelná. Každý kraj, o kterém píšu, je inspirován Walesem. Když tam jsem, opravdu mám vidiny – ta krajina je jakousi vidinou. Dokonce slyším hlasy – jednou v noci jsem byla sama, probudila se a slyšela dole přátelské hlasy, tak jsem si umanula: „Vydrž drahá, neruš.“

K: Ano, ty vaše hlasy nejsou děsivé či výhružné. Jak si s nimi poradili při natáčení filmu?

E: Jeden hlas je voice-over, druhý je ta dívka, která se objeví. A Diane Riggová je Lydia, Elaine Pageová je Betty.

K: Povězte mi ještě o *Twenty-Seventh Kingdom*.

E: Valentine jsem si skoro celou vymyslela, ačkoliv je založená na zdravotní sestře z Jižní Afriky. Kdysi jsem se seznámila s několika Jamajčany, kteří mi pověřili všechno o Jamajce, o jejich jídle, o Junkanoo. Pak jsem přidala Joan, protože jsem jednu znala v Lake District. Pak Nancy Banksová Smithová⁷ napsala článek do *Guardianu* o nekrologu v jamajských novinách *Daily Gleaner* – o tom, jaká pozoruhodná jména se tam objevovala, třeba Florizel Glasspole, a mezi nimi najednou nějaká obyčejná Joan. Jak proboha mohlo dojít k tak podivné skrumáži? V životě mě potkalo tolik pozoruhodných náhod, že mě to přimělo přehodnotit názor na vesmír. Když se objeví duchové a shody okolností, zprvu je přijímáte, ale později začnete zvažovat, že může jít o duchovní prožitek. Vaše podvědomí to tak zpracovalo.

⁷ **Nancy Banks-Smith** (*1929) je britská televizní a rozhlasová kritička pro britský deník *The Guardian*.

Fay Weldonová

Fay Weldonová se narodila ve Worcestershiru v roce 1931.

K: Nevadí vám dělat rozhovory a mluvit o sobě?

W: Stále mám problém začínat věty s „já“, protože v dětství mi pořád říkali, že při psaní dopisů se na začátku „já“ nikdy nepíše. Ale ve stručnosti vám řeknu, co se lidé očekávají od žen dozvědět – jejich manželský stav. Jsem vdaná, mám čtyři děti, všechno kluci, jednomu je přes třicet, nejmladší je ještě na základní škole, takže si můžete představit, kolik mi tak je.

K: Žila jste v Londýně celý život?

W: Mám poněkud zamotané pozadí. V mé rodině je několik spisovatelů, pár muzikantů. Matka mě vychovala na Novém Zélandě celkem proletářským způsobem. Byly jsme čistě ženská domácnost i s babičkou a chodila jsem na dívčí školu. Než jsem vstoupila do světa, nikdy mě nenapadlo, že o většině věcí rozhodují muži. V padesátých letech jsem to nezpochybňovala. Jedním z pramenů nespokojenosti je touha změnit to, co je špatně. Když jsem byla mladá, bylo normální společnost přijmout a nepokoušet se ji změnit – prostě jste se smířila s tím, že váš život bude v domácnosti. Tedy jen teoreticky, poněvadž tolik žen ve skutečnosti muselo pracovat.

K: Proto jste začala psát romány?

W: Typ ženy, co píše romány, obvykle vyrůstá v komfortu, vychodí vysokou školu a má dost volného času a peněz na psaní bez nějakého pocitu naléhavosti. Ale pro mě už jen záležitost přežití byla obtížná, začít psát jsem nemohla, dokud mi nebylo třicet, a i pak jen díky tomu, že jsem měla práci v reklamě. Měla jsem děti a byla jsem čím dál víc vyčerpaná, ale v šedesátých letech ženy předstíraly, že to zvládají. Začala jsem být našťvaná a ten pocit nespravedlnosti mě přivedl ke psaní. Ženské hnutí samozřejmě existovalo přes dvě stě let, ale bylo odstaveno na vedlejší kolej. Vlastně jsem získala titul v ekonomii, aniž bych věděla, co to jsou „sazby“ – což poněkud vypovídá o vzdělání, kterého se nám dostávalo.

K: Takže jste se naučila copywriting?

W: Odjakživa jsem se živila psaním – v reklamních agenturách či v rámci průzkumu trhu. Krátce jsem se věnovala psaní zpráv a propagandy při práci na ministerstvu zahraničí a odpovídala na dopisy pro *The Daily Mail* a *Daily Mirror*. Dostávala jsem

mizernou almužnu ve všech těchto zaměstnáních, dokud jsem nezačala psát reklamy a pak, v polovině šedesátých let, i scénáře pro televizi.

K: Jak se vám podařilo prolomit do této technologické oblasti, která byla tehdy považována za mužskou?

W: Začala jsem s televizními reklamami, takže jsem se naučila rozvrhovat scénáře a zvykla jsem si slýchávat o kamerových úhlech. Díky této praxi jsem se naučila vyjadřovat přesně to, co chci, takže to pro mě už nebylo žádným tajemstvím.

K: V šedesátých letech to bylo určitě vnímáno jako ryze mužské odvětví?

W: Byla v tom určitá záhada, pocit, že ženy neumí psát dramatickou formou. Málokdy se pokoušely o divadlo. A je obtížné se takto naučit psát, - buď umíte vyprávět příběhy v dialozích, nebo ne, podobně jako když někteří lidé umí kreslit, někteří vůbec.

K: Co dalšího vás motivovalo k práci na tomto „mužském“ území?

W: Rozhořčení a vědomí toho, že existuje enormní množství věcí, které je potřeba vyjádřit. Ženské životy jsou stejně zajímavé jako ty mužské, ne-li víc, a nikomu to jaksi nedocházelo. Jakmile jsem začala, našla jsem souznějící obecnost, protože pokud si něco sama myslíte, dostanete se na určitou vlnovou délku a zjistíte, že mnoho lidí smýšlí podobně. Když jsem pro televizi napsala *The Fat Women's Tale (Příběh tlustých žen)*, musela jsem toho mnoho vyškrtat, což bolelo, a tak jsem se obrátila k románu. Máte v něm plnou kontrolu nad myšlenkami svých postav – a není nad vámi žádný produkční, který by to kazil. Zpočátku moje romány vyrůstaly z divadelních nebo televizních her. Můj příběh roste z dialogů, pak získává tělo a krev. Od románů jsem pak přešla k povídkám. Především proto, že jsem byla požádána.

K: Kdy jste se naučila, jak si poradit s povídkami, které dokážou být i složitější jak romány?

W: Nikdy. Ale vlastně když se mým sousedem stal profesor americké literatury, vysvětlil mi, kde všude dělám chyby, jak se postavy mají rozvíjet, že je nemožné začít na první stránce osmi postavami, což já dělám. Myslím, že bych ale dělala chyb ještě víc, kdybych se snažila naučit teorii. Hlavně jsem chtěla komunikovat. Pak vás začnou žádat, abyste něco napsala. Kamarád byl editorem výroční antologie duchařských povídek. Kdykoliv ho nějaký autor zklamal, ozval se s tím, že ode mě potřebuje do dalšího úterka okultní příběh. Pokud to vypadá, že si libuju v záhadách, toto je zčásti důvodem. Ale nepožádal by mě, pokud bych neměla smysl pro realitu za realitou.

K: Mnoho lidí zajímá, jak si matka čtyř dětí najde čas na psaní.

W: Můj manžel vaří a já neuklízím. Měla byste vidět, jak to u nás vypadá. Jakmile začnete vydělávat, můžete si najmout někoho, kdo vám s dětmi pomůže. Ale vyžaduje to hodně fyzické síly a energie a také zohledňování požadavků ostatních lidí. Když mi zavolá naštvaný nakladatel a dá mi termín, tak ho dodržím.

K: Měla jste někdy problém publikovat?

W: Co si pamatuju, tak moc ne. Ale v šedesátých letech panovala jiná atmosféra, moc nám nezáleželo na tom, jestli nás budou vydávat. I když mojí první hře trvalo dva roky, než se chytla. Tehdy jsem neměla velkou potřebu brát se vážně. Její hlavní postavou byl muž – být to žena, možná by to nevedli.

Moje druhá hra byla vtipná, takže si nevšimli, že byla vlastně vážná. Časem se začnete dozvídat, co vlastně děláte, když vám do toho začnou mluvit ostatní.

K: Řešíte to v rodině?

W: Ne, snažím se je odradit. Vlastně to nechtějí vědět. Muži zcela jistě nemají zájem, aby se jim tyhle napružené, věčně si stěžující, nevděčné, ubohé ženy vepisovaly do života. To, co děláte, je jejich neštěstí, tak je lepší jim to nepřipomínat. Pro manželky spisovatelů to taky musí být hrozné.

K: Máte pocit, že si můžete napsat, co chcete?

W: Ano, ženu věci až na hranu věrohodnosti.

K: A co vám tak řekne nakladatel, když mu předložíte svůj rukopis?

W: „Předložit“ je tak žalostné slovo. Kým si myslí, že jsou? Poslouchat je jako poslouchat profesory literatury. Ale ve výsledku jste rozhodcem vy a děláte, co se vám líbí nejvíc.

K: Lorna Sageová⁸ řekla, že se už nesnažíte usmiřovat muže a ženy, ale že dnes mezi nimi vidíte víc rozdílů než kdy předtím.

W: Když jsem psala reklamy, byla jsem si silně vědoma toho, jak nám cpou představy o normálnosti. To chci rozbít.

K: Mnoha lidem tyhle reklamní snahy přijdou bezúspěšné.

W: Ale postavit se kruté pravdě tváří v tvář může obveselovat. Autorů, co se zabývají skutečným stavem světa, je pomálu. Je smutné, že romanopisci jsou profesionálové,

⁸ **Lorna Sage** (13. 1. 1943 – 11. 1. 2001) byla anglickou literární kritičkou a spisovatelkou, která ve svém díle přiváděla pozornost na ženskou tvorbu. Ve své autobiografii *Bad Blood* (2000) se zabývá postavením žen ve společnosti a generačními problémy.

kteří si řeknou „ted' napíšu román“ namísto toho, že napíší, co potřebují říct. Ale když nemáš co říct, tak mlč. A já mám vždy co říct.

K: Naučila byste lidi psát?

W: Můžete lidem ušetřit pár let trápení. Samozřejmě ti, kteří jsou ambiciózní a odhodlaní, psát budou. Žádná pravidla tu nejsou, každý případ je jiný. A dobré kurzy kreativního psaní taky můžou pomoci.

K: Někteří autoři, jako například Emma Tennantová, říkají, že nejtěžší věc je být vtipná, souhlasíte?

W: Raději bych byla vážná než vtipná. Ale humor je formou interpunkce, jedna vtipná věta může zachránit dva vážné odstavce. Jedna legrační hláška vás popožene k termínu. Holá fakta našich životů jsou tak ponurá a ošklivá, protože všichni jednou zemřeme. S tím je už tak obtížné se vyrovnat, tak by mělo existovat nějaké potěšení, nějaké oživení reakcí na denní život. To je vše, co máme, a mělo by to být reflektováno v románech, které čteme.

K: Proč si myslíte, že čteme romány?

W: Naše životy se zdají chaotické, přesto se jim snažíme vnutit nějaký vzorec, který vychází z našich zkušeností. Romány nám dnes vnucují vzorec začátku, středu a konce, nějaký druh morálky. Vychází z pohádek čtených našim dětem a díky nim získáváme pocit, že naše životy mohou mít nějaký tvar a řád.

K: Když ale příliš uplatňujete své vzorce, je tu riziko stereotypizace. Stereotypizujete, protože se snažíte obsáhnout co nejširší možné spektrum žen, co nejvíc jejich zkušeností?

W: Nemyslím si, že by to bylo mým záměrem, jsem možná spíš nešikovná a vytvářím karikatury. Každý člověk se setkává s věcmi jiným způsobem. V reálném životě vnímám lidi jako karikatury mnohem víc, než by si připustili, podobně jako právníci nebo jiné profese. Věřím v existenci typů lidí, i když tomu tak možná není.

K: Vidíte v románech psaných muži nějaké jiné vzorce?

W: Stále méně a méně, protože muži začínají psát takové romány, které psaly ženy posledních deset let. Ted' chápou, že moc, mužské krize identity a válka jsou literárně neúnosná témata, a tak se v dnešní době zajímají spíš o mezilidské vztahy. Mladší generace mužských autorů se snaží se světem vyrovnat, snaží se dívat na svět takový, jaký je, bez hrdinů – či hrdinek. Až poslední vlna ženského psaní se vymanila z

láskyplného, starajícího se modu a začala směřovat k pravdě, jak to dělají i někteří muži jako například Martin Amis⁹ v knize *Peníze* či Malcolm Bradbury¹⁰.

K: Váš první román, *A Fat Women's Tale*, se zabývá ženskými těly a tím, jak ženy vnímají jídlo jako útěchu i jako nepřítele. Píšete hlavně pro ženy?

W: Vědomě ne. Zajímám se hlavně o ženské místo ve světě a myslím, že muži by se měli starat sami o sebe. Samozřejmě vítám muže, kteří mě chtějí číst – jejich počty stále narůstají. Snažím se odhalovat skutečnost skrze fikci a své poznatky předat dál. Připadám si jako procesor nápadů, který oslovuje lidi coby čtenáře, když pracuje poutivě a s umem. Píšu to, co bych si chtěla přečíst.

K: Všimla jsem si, že se mnoho mužských kritiků zajímalo o *Dům na venkově*. Dokázala byste říct proč, když se to zabývá vašimi reakcemi na těhotenství?

W: Zčásti jde o fantazii, zčásti o folklór. Možná je zajímavá hra s opaky – mezi městem a venkovem, chladem a teplem, doktorem a čarodějnicí. Oba se zabývají tím samým, ale poněkud odlišnými způsoby. Věda vlastně nakonec moji hrdinku zachrání potom, co ji magie málem zničí. Existuje jakási míra pravdy, na kterou reagujeme v našich nejhorších chvílích.

K: Býváte kritizována za to, jak moc píšete o tématech jako nemoc?

W: Píšu o tom, čím jsem momentálně posedlá, co mě právě zajímá. Asi bych mohla být snadno zaškatulkována, ale rázně se rozcházím s tím, co byste ode mě čekali: *Dům na venkově* je o posvátnosti mateřství, což není úplně progresivní či populární téma.

K: Kde berete svá témata?

W: Televize a noviny na vás stále něco chrlí, takže ve společnosti. Čerpáte ze společnosti, která se pořád mění. Píšu o tom, co v ní proudí, nevybírám si to či tamto. Lidi vám potom řeknou, jaká témata jste zpracovala, a vy s tím můžete klidně souhlasit.

K: Jak moc nasloucháte kritice vaší práce?

⁹ **Martin Louis Amis** (25. 8. 1949 – 19. 5. 2023) byl anglický romanopisec, povídkář, scénárista, novinář, literární kritik, člen Royal Society of Literature a držitel řady ocenění, např. Somerset Maugham Award a Best of Young British Novelists. Zmíněné *Peníze* (1984), *Londýnská pole* (1989) a *The Information* (1995) tvoří jeho známou *Londýnskou trilogii*. Roku 1998 byl hostem Pražského festivalu spisovatelů.

¹⁰ **Malcolm Bradbury** (7. 9. 1932 – 27. 11. 2000) byl anglický romanopisec, satirik, literární kritik, scénárista, držitel ocenění Commander of the British Empire a představitel univerzitního románu, tedy satirické komedie s parodickými prvky. Mezi jeho nejznámější díla patří např. *Jíst lidi je neslušné* (1959) či *Bořitel dějin* (1975).

W: Nemyslím si, že je vždycky možné ignorovat, co si myslí literární katedry. Zároveň je ale člověk nemůže poslouchat nadmíru, protože romány jsou velmi dlouhé a vyžadují individuální oživující přístup. Jsem ale stále trochu zmatená tím, co je podle kritiků román. Přijde mi, že jím může být cokoliv, o čemž přemluvíte nakladatele, aby vytisknul, a čtenáře, aby přečetl. Když jsem v Austrálii učila semestr kreativního psaní, stěžovali si, že moje povídky nejsou úplně povídkami, poněvadž nesplňují normu. Mohla jsem jen souhlasit. Nicméně si je přečetli, takže jsem došla k definici „něco, co celkem rychle skončí“.

K: Cítíte, že někdy příliš vybočujete?

W: Často. Bylo mi řečeno, že mám dramaticky špatné způsoby, protože moje hry mívají většinou malé obsazení. Nedávno jsem pracovala s Ann Jellicoe, která chce na jevišti ve svém komunitním divadle vždy tak dvě stě lidí. Musíte vědět, co chcete. Tudíž si budu dávat pozor, abych na jevišti vždy měla aspoň lidi dva.

K: Jak se proměnilo vaše obecenstvo?

W: S každým románem přibývá čtenářů. Moje první romány pro mě byly potěšením, pro některé překvapením, pro mnohé šokem. Když jsem začínala, lidi se kolikrát odtahovali s tím, že moje knihy jsou neslušné a podvrtné. Dnes tak překvapivé nejsou, protože ta témata jsou už v širším oběhu. Takže se stahuju a snažím se dbát o literární kvalitu, méně rozhořčeně, protože mnozí jiní to taky dělají dobře, ne-li lépe. Chybí mi ten můj někdejší pocit jistoty, kdy jsem řešení světových problémů viděla v ženách. Myslela jsem, že kdyby se ten ženský potenciál vypustil do společnosti, ihned by se proměnila. Teď vidíme, že taková vize je mnohem problematičtější, než jsme si uvědomovaly – nebo doufaly.

K: V *Praxis* mi vaše mezihry o rozkladu připomínaly Becketta¹¹.

W: Co mě inspirovalo, nebyl ani tak jiný autor, jako spíš to, jak vidím věci já. Všichni čelíme smrti. A většina z nás, zejména z žen, zemře v nemoci a o samotě. Ale *Praxis* zachraňuju a dávám jí o pár let víc.

K: Ten konec se mi líbí – jak moc dopředu si plánujete takové konečné zvraty?

¹¹ **Samuel Beckett** (13. 4. 1906 – 22. 12. 1989) byl irský romanopisec, povídkář, básník, představitel absurdního dramatu, překladatel a držitel Nobelovy ceny za literaturu (1969). Jeho dílo je plné tragikomedie, černého humoru a absurdna. Experimentoval s jazykem, proudem myšlenek a autoreferencí. Je považován za jednoho z posledních modernistických autorů. Mezi jeho nejznámější díla patří např. *Čekání na Godota* (1949), *Víc píchanců než kopanců* (1934) či *Murphy* (1938)

W: Člověk dobře neví, protože psaní je hra. Když se blížíte konci, uvědomíte si, co se mohlo stát.

K: Takže na konci *Down Among the Women (Chmury žen)* zjišťujeme, že ten příběh napsala Jocelyn.

W: Přesně tak, došlo mi, že mohla být napravena. Ráda hraju hry, nejkomplikovanější byla v *Sestřičkách*.

K: Víte, jak to dopadne, než začnete psát?

W: Ne. Občas tušíte, když začnete s nějakým předpokladem. *Praxis* byla v podstatě práce se slovem. Netuším, do jaké míry hraje roli vědomí a nevědomí. Přibližně ve třetině románu mi dochází, o čem je, jaké bude jeho rozuzlení. Pak je jednodušší směřovat tam, kam potřebujete, ale to se liší s každým románem. Každý autor postupuje jinak. Připravuju se na další knížku a prostě se bojím.

K: Čtete ráda jiné autory?

W: Ano, ráda čtu romány – někdy pro rozptýlení, někdy abych zjistila, co píšou ostatní, jindy proto, že vím, že je budu nenávidět, jindy obdivovat. Dobrý román vyžaduje veškerý váš čas a veškerou vaši pozornost. Někdy člověk nemá dost morální a emocionální energie na to, aby nečetl jen napůl.

K: Odstavce členíte jinak oproti většině ostatních autorů, s mezerami. Proč?

W: Protože jsem se psáním začala v televizi a tam všechno začínáte tím, že necháte mezeru. Taky protože jsem hodně dělala copywriting. Tam se zas s typografem hádáte o každé slovo, protože vám pořád říká, jak je pro čtenáře náročně vstřebat bloky textu. To zašlo tak daleko, že teď je dost možná opak pravdou.

K: Psala byste takto, kdybyste předtím nepracovala v reklamě?

W: Těžko říct, ale jsou tu i jiní, kteří tak píšou.

K: Přinutilo vás těhotenství psát rychle?

W: Ne. Cítila jsem se dobře se vším tím estrogenem – a těhotenství mi pomáhalo, protože jsem byla upoutaná na místo. *Dům na venkově* jsem napsala krátce po otěhotnění, protože jsem si onou zkušeností procházela. Napsala jsem to schválně rychle, protože těhotenské pocity rychle mizí a fyzické proměny odejdou během několika měsíců. A román byl pokusem to všechno vystihnout.

K: Představujete si, že čtenáře ovládáte?

W: Inu, dala jsem přednost románu před divadlem, poněvadž nabízí větší kontrolu. Ale moc mi to nejde, zčásti proto, že trvá dlouho jej napsat. Na druhé straně se zdá, že pro televizi píšete jakýsi návrh a ostatní si jej mění dle libosti.

K: Psala jste i pro rozhlas?

W: Ano, to je skvělý způsob, protože váš hlas zní lidem v uších, a přitom vytváříte takový svět, jaký si přejete.

K: Píšete ráda recenze?

W: Jen na ty knížky, které jsem si skutečně užila, takže moc užitečná nejsem.

K: Moc kritiků si neužilo *Život a lásky jedné dáblice*.

W: Někteří zatleskali, protože se z ní stává sexuální objekt a žije šťastně až do smrti.

K: Přijímáte kritiku při psaní?

W: V příběhu *Praxis* jsem se pokoušela vypustit z příběhu své poznámky. Ale součástí mého požitku ze psaní je hlásit se čtenářům. Teoreticky by se to nemělo moc dělat; vyškrtala jsem taky mnoho vtipných hlášek, aby to lidé brali vážněji. Ale abych se v té knížce udržela, nechala jsem ten příběh vyprávět starou ženu. Ten komentář nebyl v hlavním textu, ale místo toho byl po částech rozmístěn do vyprávění *Praxis*. Konec jsem psala v nemocnici, když jsem čekala na narození svého dítěte. Asi sto stran před koncem to nabírá spád, protože jsem psala nerušeně, snažila jsem se to včas dokončit.

K: Takže takhle získáváte čas, který většina žen nemá.

W: Pokud chce žena opravdu psát a má co říct, pracuje s tím, že děti toho naspí víc než ona. Každé ráno vstane o dvě hodiny dřív. Některých věcí se holt vzdá. Nedávno jsem byla v Rusku a naše tlumočnice měla malého kluka i práci, a ještě chtěla dál psát. Tak jsem se jí zeptala, kdy vstává. Odpověděla mi, že ve čtyři ráno, takže jsem jí úplně nemohla doporučit, aby vstávala ve dvě. Někdy to je prostě nemožné a musíte dvacet let počkat.

Ale přesto je třeba se tím pořád nějak zabývat. Problém s prózou je v tom, že zachycování myšlenek na papír vyžaduje trénink už od útlého věku. Vágní myšlenky, co se vám honí hlavou, musíte přitlouct. Zprvu tápete po slovech, po chvíli to jde snáz a dokážete vystihnout složitější myšlenky – tak se vyvíjí styl. Žena se tomu musí věnovat, zatímco se stará o děti. V Americe si zjevně myslí, že nejde mít obojí. Ale já si myslím, že mít děti a zájem o malování či hudbu je součástí jedné a té samé tvůrčí energie, potřeby vytvořit něco nového, kde předtím nic nebylo.

K: Jak se rozhodujete, která forma bude ta nejvhodnější?

W: To záleží na nápadu, někdy to může být hra, protože leccos se dá říct pouze na jevišti.

K: Proč dáváte přednost románu, přestože jste měla úspěch s televizními hrami?

W: Taková hra je limitována časem a tím, co dokážou kamery – a prostě je třeba říct toho víc. Chce-li toho člověk povědět víc, musí požádat lidi, aby si to přečetli. Ale nejde si jen tak sednout a rozhodnout se: „Ted' zkusím románovou formu“. Ani když jsem to já, tak si nesednu a neřeknu si: „Ted' napíšu román“. Ale občas musím, protože se mě vydavatel pořád ptá: „Kde je ten váš román?“ A já odpovím, že „v mé hlavě“. Načež on, že „to nestačí“.

K: Míváte pořád problémy vyhradit si čas na psaní?

W: Jakmile jsem začala vydělávat dost v reklamě, mohla jsem si dovolit zaplatit prádelnu – pračka by narušila mužské ego. A začala jsem jezdit taxíkem, protože to ušetří dvacet minut času, kdy můžete napsat celou stránku. Peníze život ulehčují, používám je, abych si čas udělala.

K: David Lodge¹² opěvuje vaše krátké odstavce, takové staccato, jako v reklamě.

W: Nikdy nebylo mým záměrem psát tradiční romány – nebo romány obecně. Chtěla jsem prostě něco vystihnout beletrií, měla jsem málo času a hodně toho na srdci. Myslím, že právě ten nedostatek času moje romány definuje. Snažím se vyjádřit své názory co nejrychleji – a právě při tom pomáhá humor. Jedna komická věta někdy vydá za celou stránku.

K: Máte možnost psát pravidelně každý den?

W: Ne, píšu v tvůrčích návalech nebo abych stihla termín. Někdy se zamknu na hotelu a píšu, dokud nejsem hotová. Divadelní hry se tak psát musí – v jednom soustředěném proudu myšlenek. Vedle toho žádný jiný život neexistuje.

K: Kdy jste začala být schopná se psaním uživit?

W: Romány jsem nezačala psát s nadějí, že by mi mohly vydělávat peníze. Román člověk musí odpočátku psát jen proto, že chce, ne že se potřebuje uživit, což je možná ten důvod, proč jej lidé berou vážně. Romány jsou vnímány jako čistší vyjádření umělce oproti televizi, pro kterou se píše, aby to vydělávalo. Romány začnou vynášet, jakmile

¹² **David Lodge** (*28. 1. 1935) je britský prozaik, esejista, dramatik, satirik, literární kritik, člen Royal Society of Literature a držitel ocenění Commander of the British Empire a Hawthornden Prize. Stejně jako výše zmíněný Malcolm Bradbury je představitelem univerzitního románu a jeho dílo je často parodií na literární klasiky. Mezi jeho do češtiny přeložená díla patří např. *Zrzku, ty jsi blázen* (1962) či *Den zkázy v Britském muzeu* (1975).

se začnou prodávat v zahraničí a vydávat i brožované, ale to chvíli trvá. Protože v televizi platí dobře, na živobytí jsem si vydělala za rok.

K: Právě jsem si znovu přečetla vaše *Letters to Alice, on First Reading Jane Austen (Dopisy pro Alice, o prvním čtení Jane Austenové)*. Tolik se lišíte od austenovské románové tradice, řekněte mi, co konkrétně na ní obdivujete? Její důvtip? Střídmost?

W: Austenovou mám ráda celkově, je tak zábavná. Po dokončení školy jsem se nedostala k tomu, abych si ji znovu přečetla, takže jsem si moc užila adaptovat *Pýchu a předsudek* pro televizi.

K: Viditelně jste to dělala s láskou, vaše adaptace vystihla jejího ducha. Povězte mi o tom věnování v knize. Napsala jste: „Mé matce, které vděčím za svou morálku a moudrost.“

W: Má matka je intelektuálně velmi rigorózní a je nesmírně sečtělá. Vše, co se v mém dětství událo, bylo zasazeno do nějakého morálního kontextu, byť nekonvenčního. Ukazovala nám, že nic není úplně dobré či špatné, ani naše činy, ani jiných.

K: Takže se vám od ní dostávalo lekce skepticismu?

W: Ano, ale nejen ve vztahu k okolnímu světu, ale i k vlastní povaze. Nikdy to nebylo: „Tohle nedělej,“ ale: „Bylo by moudřejší udělat tohle, protože...“ Takže jsem vyrůstala se schopností dělat svá vlastní rozhodnutí. Řekla bych, že tak vypadá výchova v nábožensky založené domácnosti, ale tam by ono „co dělat a co ne“ bylo spjato s náboženským rituálem, s konvenčním dobrem a zlem, což není to samé. Je to snazší, ale méně účinné.

K: Myslíte, že jste si díky své výchově ostřeji vědoma okolního světa? Vaše knihy se často zabývají tím, že si ženy kolikrát nejsou vědomy toho, co si samy způsobují.

W: Ano, byl to takový trénink, který se nejvíc projevuje ve *Female Friends (Kamarádky)*. Ty tři ženy jsou antihrdinkami a musí se naučit, jak se nenechat zneužívat a že odpustit a zapomenout kolikrát není rozumné.

K: Byla to vaše matka, kdo vás naučil, že se být hodný málokdy vyplácí?

W: To mi bylo jasné celkem brzo. Nevybavím si žádnou situaci, kdy bych slyšela, že je dobro odměněno. Dobro je něco, o co se má člověk snažit, ačkoliv i v některých velkých literárních dílech, jako třeba právě v těch od Jane Austenové, rezonuje víra, že „je-li člověk dobrý, bude šťastný“. Zjištění, že žádná míra dobra nepředejde katastrofě, uvrhlo mnoho lidí v zoufalství, depresi či jim přivedilo přímo smrt. Možná tomu tak bylo i se

samotnou Jane Austenovou, neboť zemřela neodměněna na Addisonovu chorobu. Vztah mezi smrtí a autoimunitním systémem už dávno není takovou záhadou, jakou kdysi býval.

K: V *Praxis* zdůrazňujete, že příroda je náš nepřítel, přináší nám rakovinu, polypy, migrény. Můžu se vás zeptat na *The Leader of the Band (Frontman)*? Otec vaší hrdinky byl doktorem v SS, který byl popraven za válečné zločiny, a ona je produktem genetického inženýrství. Není to příliš velké břímě pro jednoho člověka?

W: Nějaké břemeno máme všichni. Ona vlastně může být ztělesněním kohokoli z nás, protože v sobě nese historii šílenců, válečných zločinů, celkového chování národů a s tím vším se snaží vyrovnat.

K: Kdy se ten román začal rodit?

W: Když jsem s jednou kapelou jezdila po Francii.

K: Ale vy nejste plodem genetického inženýrství.

W: Ve Francii jsem rozjímal nad místy, kde se válka pořád zdála být v živé paměti. A zjistila jsem, jak moc je válka v nás všech, takže tahle žena je stvořená válkou.

K: Snaží se uniknout tím, že střídá muže. Do jaké míry se cítíte komfortně při vytváření mužských postav?

W: Cítím se v pohodě při vytváření ženských postav, protože jsem žena. Muže jen popisuju. Je náročné vyhnout se stereotypizaci, ale je tu mnoho výborných mužských spisovatelů, tak jim tuto záležitost přenechávám.

K: V této knize stejně jako ve *Shrapnelově akademii* máte mnoho až věšteckých komentářů. Spekulujete, prorokujete. Svádí vás k tomu psaní?

W: Samozřejmě – a proč ne? Kdo jiný by to dělal? Neočekávám souhlas. Ale když se lidé obrací k románům, hledají v nich morální rámec, který by mohli aplikovat na své vlastní životy. Vize světa, kde dobro je odměněno a zlo potrestáno, je povzbudivá.

K: Jste neobyčejně plodná. Vedle sedmi televizních her je tohle váš několikátý román za poslední tři roky. Není to nebezpečné?

W: Být plodným není lichotivé pro žádného autora. Mohla bych odpovědět, že ostatní čtou příliš pomalu, ne že bych já psala moc rychle.

K: Máte nějakou radu pro začínající spisovatele?

W: Zprvu jsem byla vyděšená a říkala jsem si, že bych s tím měla seknout. Začínala jsem na psacím stroji, protože tak psali ostatní – Graham Greene určitě. Pak jsem začala

používat fix, ten vytváří prostor mezi myšlenkou a jazykem. Pomáhá vám vyvíjet váš vlastní styl, nechává dost místa pro přídavná jména, takže svůj text můžete zpětně rozšiřovat. Pak vám dojde, že pokud si něco zaslouží přídavné jméno, je to hodno celé věty.

K: Proto je vaše vyprávění v *Prezidentově synovi* tak plynulé?

W: Tam je to spíš otázka rozhodování, v tom románu jsou styly tři – domácí, thrillerový a poetické mezihry.

K: Vaše psaní je mnohem záměrnější a víc plánované, než občas přiznáváte. Míváte někdy špatné dny, kdy vám něco ne a ne vyjít?

W: Ta potřeba nacházet správná slova mě pohlcuje. Dny bývají různé, ale musíte vydržet. Dobře se mi daří udržet v hlavě zápletku. A náhoda v mých dílech hraje velkou roli, stejně jako v reálném životě. Máte svobodu. A když se vzdáte touhy po dobré reputaci, můžete vymýšlet tak otřesné věci, k nimž nutím svou Ďáblici.

K: Myslíte, že ženy mají oproti mužům větší potenciál k tomu, aby se odvážaly?

W: Těžko říct, protože takový potenciál má málokdo. Zbavíme-li se našich zvyklostí, budeme podle mě nastejno. Když se rozdílý začnou stírat, bude pro mě snazší vytvářet mužské postavy. V dnešní době je vzrušující, že spisovatelky mění nejen vnímání lidské povahy, ale i samotný jazyk.

3 Překladatelské problémy

Jelikož se jedná o velmi idiomatické rozhovory, málokdy dochází ke změnám pouze na jedné z rovin. Aby se zachovala hovorovost a přirozenost, změny jsou většinou na všech úrovních najednou. Z metodického hlediska docházelo především k substituci frází a ustálených obrátů jejich českými verzemi, ale ty zpravidla nemívají úplně stejné významy, dále pak byla velmi častá specifikace. K posunům tedy dochází takřka u každé promluvy. Jedná se především o posuny funkční, resp. dochází k takovým změnám, aby text působil přirozeně a česky, aniž by se změnil celkový ráz a vyznění obsahu. V kapitolách Lexikální, Syntaktická a Pragmatická rovina tedy zmíním jen stěžejní problémy. Více do detailu půjdu pak v kapitole Složené problémy. Posuny a postupy vlastní kapitolu mít nebudou, místo toho budou zohledněny v daných příkladech. Tato část bakalářské práce vychází primárně z poznatků z publikací *Umění překladu* (2012) Jiřího Levého, *Úvodu do translatologie* (2009) Edity Gromové a *Teorie umeleckého prekladu* (1975) Antona Popoviče.

3.1 Lexikální rovina

3.1.1 Terminologie

Jak již bylo avizováno v kapitole Lexikum, terminologie v textu příliš není a jedná se zpravidla o pojmy z oblasti vydávání knih a filmové produkce.

O, s. 11:

*W: Indignation and the knowledge that there was an enormous amount to be said. Women's lives are as interesting as men's – if not more so – and nobody seemed to realise this. Once I started there was a responsive audience, because if you are thinking this on your own, then you come in on a wave of energy to discover many others are thinking in the same way. When I wrote *The Fat Women's Tale* for TV, I had to cut so much, which hurt, that I took to the novel. It gives total control over the minds of your characters – and no **designer** doing things wrong. My early novels started mainly as stage or television plays. With me a story grows through dialogue, then you give it flesh and blood. From novels I progressed to short stories. Mostly because I was asked.*

P, s. 32:

*W: Rozhořčení a vědomí toho, že existuje enormní množství věcí, které je potřeba vyjádřit. Ženské životy jsou stejně zajímavé jako ty mužské, ne-li víc, a nikomu to jaksi nedocházelo. Jakmile jsem začala, našla jsem souzněžící obecenstvo, protože pokud si něco sama myslíte, dostanete se na určitou vlnovou délku a zjistíte, že mnoho lidí smýšlí podobně. Když jsem pro televizi napsala *The Fat Women's Tale* (Příběh tlustých žen), musela jsem toho mnoho vyškrtat, což bolelo, a tak jsem se obrátila k románu. Máte v něm plnou kontrolu nad myšlenkami svých postav – a není nad vámi žádný **produkční**, který by to kazil. Zpočátku moje romány vyrůstaly z divadelních nebo televizních her. Můj příběh roste z dialogů, pak získává tělo a krev. Od románů jsem pak přešla k povídkám. Především proto, že jsem byla požádána.*

Jelikož je v originále jen „designer“, jedná se o specifikaci. V dnešní době by šlo použít anglicismus „designér“, ale ten je bez rozvíjejícího adjektiva konotačně spjatý s jinými obory, např. s automobilovým průmyslem, grafickým designérem, případně alternativa „návrhář“ v průmyslu módním. Je třeba si v tomto případě představit, jak by se při přípravě televizní inscenace mohl nazvat ten, kdo rozhoduje o její konečné podobě. V obvyklém filmovém štábu bývá vícero designérů, např. produkční designér, designér scén apod. Jelikož z kontextu nelze jasně vyčíst, co daná osoba „designuje“, je zde na místě generalizace, aby nedošlo ke zkreslení informace. Obyčejný „produkční“ je tedy dostatečně obecný termín.

O, s. 7:

*K: So you might be a Catholic novelist, like Graham Greene. And do you share any of his methods of composition - always the **same amount** each day?*

P, s. 27:

*K: Takže byste mohla být katolickou spisovatelkou a mít blízko ke Grahamu Greenovi. Máte s ním společné nějaké metody kompozice – napíšete **toho** každý den **stejně**?*

Byť jsem se nakonec s ohledem na čtenáře rozhodl pro překlad přesnější a jednodušší, byla zde možnost použít slovo „penzum“, tedy kvóta při psaní. Bylo by to v souladu s terminologií ve zbytku textu, jednalo by se však o intelektualizaci a konkrétně tomuto slovu by nemusel porozumět každý čtenář.

O, s. 16:

*W: Because I started writing in television where you begin something new by leaving a gap. Also because I did a lot of copywriting when you have to fight for every word as the **typographer** is there telling you how difficult it is for readers to absorb blocks of copy. This has gone so far now that probably the converse may be true.*

P, s. 37:

*W: Protože jsem se psáním začala v televizi a tam všechno začínáte tím, že necháte mezeru. Taky protože jsem hodně dělala copywriting. Tam se zas s **typografem** hádáte o každé slovo, protože vám pořád říká, jak je pro čtenáře náročně vstřebat bloky textu. To zašlo tak daleko, že teď je dost možná opak pravdou.*

Zde je řešení vcelku jasné, protože v obou jazycích je výraz stejný. Jelikož jdou rychle po sobě cizí slova – „copywriting“ a „typograf“ – může tato pasáž působit čtenáři problémy. Teoreticky by zde bylo možné nahradit typografa za nějaký obecnější, více známý termín, např. „editor“ či obyčejný „nakladatel“. Tedy byť se jedná o výrazovou shodu, v rámci ohledu na čtenáře by tento překlad šlo pozměnit, čímž by došlo ke generalizaci a díky čemuž by šance na porozumění stouply. Změna by to nebyla nutná a byl by to posun sice funkční, avšak subjektivní.

3.1.2 Anglicismy

V dnešní době, zejména pak u mladších generací, se v mluvené češtině objevuje stále více slov přejatých. V případě těchto rozhovorů se spíš jedná o odborné termíny, např. v oblasti nakladatelství lze slovo „paperback“ užít v obou jazycích. Je však třeba brát ohled na čtenáře. Dnešní mladý člověk by tomuto výrazu porozuměl, nelze však předpokládat, že by tento výraz pochopily starší generace:

O, s. 19:

*W: I did not write the novels with any hope of making money. Initially you have to write a novel just because you want to, not because you need to support yourself, which is probably why they get taken seriously. They are seen as a truer artistic expression than television, which is done to make money. Once you sell abroad and go into **paperback**, novels begin to pay, but it takes time. As television is well paid it took me only a year to earn enough from that to live on.*

P, s. 40:

*W: Romány jsem nezačala psát s nadějí, že by mi mohly vydělávat peníze. Román člověk musí odpočátku psát jen proto, že chce, ne že se potřebuje uživit, což je možná ten důvod, proč jej lidé berou vážně. Romány jsou vnímány jako čistší vyjádření umělce oproti televizi, pro kterou se píše, aby to vydělávalo. Romány začnou vynášet, jakmile se začnou prodávat v zahraničí a vydávat **brožované**, ale to chvíli trvá. Protože v televizi platí dobře, na živobytí jsem si vydělala za rok.*

Zde lze říct i „vydávát v paperbacích“, příp. „v paperbacku“, ale tomu by někdo, kdo příliš nevládne angličtinou a neorientuje se v nakladatelském žargonu, nemusel porozumět.

K anglicismům tedy sahám opatrně a jsou použity pouze u natolik zažitých slov, že tomu porozumí:

O, s. 8:

*K: There is a prophetic element in Margaret Atwood, Emma Tennant and some of your comments, as when you criticise the “politics of envy” or show the **outsider** teenager as being more sensible than his “clever” parents in *The Birds of the Air*. You are writing social satire.*

P, s. 29:

*K: V tvorbě Margaret Atwoodové, Emmy Tennantové a v některých vašich komentářích je něco prorockého, třeba když kritizujete „politiku závidění“ nebo když v *The Birds of the Air**

odhalujete, jak je náctiletý **outsider** mnohem rozumnější než jeho „chytří“ rodiče. Píšete společenskou satiru.

Tomuto anglickému slovu se podařilo natolik zdařile infiltrovat češtinu, že se s ním setkáme v rozhovorech už i u starších generací či dokonce v televizním vysílání. Riziko nepochopení zde drasticky klesá. To samé platí i u slova „teenager“, avšak to by bylo příliš mnoho anglicismů po sobě a text by nepůsobil dobře. Navíc „outsider teenager“, příp. „outsiderský teenager“ nezní zdařile.

Existují však takové termíny, které nemají v češtině ekvivalentu:

O, s. 11:

*K: So your apprenticeship was in **copy writing**?*

P, s. 32:

*K: Takže jste se naučila **copywriting**?*

Bohužel toto slovo není tak široce známé. V češtině „copywriting“ ekvivalenci nemá a v oboru se volně užívá anglicismus. Obejít tento výraz vysvětlivkou, resp. explikací vhodné není, poněvadž by to vyznělo nepřírozně, nerealisticky a z krátké a úderné věty by se stala věta zbytečně a nepříjemně dlouhá.

3.1.3 Ostatní případy na lexikální rovině

O, s. 4:

*K: You've got the **comic writer's** perspective, so you can't live inside them as much as you want. Do you have difficulties with the endings?*

P, s. 24

*K: Máte perspektivu **autora komiksů**, takže nemůžete žít uvnitř těch postav tolik, kolik byste chtěla. Míváte problém s konci?*

Slovo „komiks“ zde může působit poněkud zvláště, nahodile a kontroverzně. Přesto mi toto řešení dává smysl, poněvadž zde účastnice hovoru mluví o obtížnosti

vtělit se do postav. V komiksech jsou zpravidla obrázky doplňované přímou řeší, nemáme tedy náhled do vnitřku postavy, díváme se na zobrazované postavy zvenku. Je-li moje interpretace správná, k žádnému posunu či zkreslení nedochází.

O, s. 10:

*K: Have you **always** lived in London?*

*W: I have a rather **confused** background, **some of my family** were writers, **some** musicians. As a small child **I was brought** up in New Zealand **by my mother**, in a fairly **working-class** way. **It was a** totally female household, with grandmother - and I attended a girls' school. It never occurred to me that men make most decisions till I went out into the world. In the fifties I did not **argue** with this. One of the **causes** of our unhappiness is the desire to change what is wrong. When I was a girl you just **accepted** society without changing it, you accepted that your life would be in the home. Though only **in theory**, since so many women had to work in practice.*

P, s. 31:

*K: Žila jste v Londýně **celý život**?*

*W: Mám poněkud **zamotané** pozadí. **V mé rodině je několik** spisovatelů, **pár** muzikantů. **Matka mě vychovala** na Novém Zélandě celkem **proletářským** způsobem. **Byly jsme** čistě ženská domácnost i s babičkou a chodila jsem na dívčí školu. Než jsem vstoupila do světa, nikdy mě nenapadlo, že o většině věcí rozhodují muži. V padesátých letech jsem to **nezpochybňovala**. Jedním z **pramenů** nespokojenosti je touha změnit to, co je špatně. Když jsem byla mladá, bylo normální společnost přijmout a nepokoušet se ji změnit – žena se prostě **smířila** s tím, že její život bude v domácnosti. Tedy jen **teoreticky**, poněvadž tolik žen ve skutečnosti muselo pracovat.*

V tomto úseku dochází k celé řadě změn na lexikální úrovni. Je třeba podotknout, že se zde nejedná pouze o lexikální změny, ale i o změny na ostatních úrovních.

Adverbium „always“ bylo zaměněno za substantivum „život“ rozvíté adjektivem „celý“. Ze syntaktického hlediska je příslovečné určení místa zachováno, takže se jedná pouze o lexikální změnu. Doslovný překlad „vždy“ by nefungoval jednak z gramatického

hlediska, jednak ze stylistického, neboť by toto řešení nepůsobilo česky. Jedná se tedy o posun funkční a objektivní.

Změna „confused“ na „zamotané“ je čistě idiolektická a stylistická záležitost. Změna není nutná, ale výsledek je specifičtější a v tomto případě zní lépe, byť není stejně agresivní, resp. dochází zde k zeslabování. Je to posun funkční subjektivní

U převodu „some of my family“ na „v mé rodině“ dochází ke změně předložky. Zachování „of“, tedy zde „z“ by vyžadovalo drastickou změnu na všech úrovních, což je zbytečné. Zájmeno „some“ je v češtině „některý“, ale ze stylistických důvodů by jeho opakování ihned po sobě bylo nevhodné. Jedno z těchto slov je tedy nahrazeno hovorovou číslovkou neurčitou.

„I was brought up“ a „matka mě vychovala“ je změna z pasiva na aktivum. Aktivum z logických důvodů potřebuje vyjádřeného aktéra, tudíž sem byla přidána „matka“. Dalším příkladem změny podmětu je případ „it was“ a „byly jsme“. Jedná se o změny subjektivní. Výsledkem jsou vyjádření osobnější a poněkud hovorovější. Tyto změny se promítají i do syntaktické úrovně.

V zájmu udržení stejného spádu, rytmu a celkové struktury bylo při překladu „working-class“ v češtině zvoleno „proletářský“. Díky tomu se jedná o změnu funkční. Z důvodu, že se výběr tohoto slova oproti ostatním alternativám, např. „dělnický“, odehrál na základě intuice, jedná se o posun subjektivní a funkční.

„Argue“ a „nezpochybňovala“ je spíše záležitost nuance. Slovo „argue“ může být velmi obecné a při překladu vyžaduje konkretizovat. Přičemž je třeba brát ohled na emoční náboj a konotace tohoto slova, protože tento výraz pokrývá celé spektrum možných výrazů – např. debatovat či se přímo hádat. Z pragmatického hlediska je vhodnější zvolená alternativa, poněvadž se spisovatelka jako mladá dívka se společenským řádem asi nahlas nehádala. „Hádat se“ a „zpochybňovat“ jsou obě abstrakta, přičemž zvolená alternativa je specifičtější ve smyslu specifičtější instance tohoto konceptu, resp. lépe vystihuje charakter interakce. Jedná se o specifikaci a o posun funkční objektivní.

Překlad „cause“ na „pramen“ je situace podobná změně „confused“ na „zamotané“. Možnou alternativou a přesným překladem je „důvod“ či „příčina“, avšak „pramen“ je zabarvenější a poněkud knižnější, což je v souladu s osobností spisovatele. Zdejší postupem je substituce a posun je nefunkční subjektivní.

„Accepted“ přeloženo jako „smířila se“ je opět záležitostí specifikace. Tato funkční náhrada je přesnější, konkrétnější a v hovoru přirozenější.

„In theory“ a „teoreticky“ je případ změny slovního druhu. „V teorii“ apod. stylisticky vyznívá odborně a formálně, rozhodně ne hovorově. Lze zde hovořit o posunu funkčním objektivním.

3.2 Syntaktická rovina

3.2.1 Generické *vy* a impersonální konstrukce

Generic *you*, resp. generické *vy*, je typicky anglickým jevem a jde o neformální variantu generic *one*, tedy generický *někdo*. Má dvě funkce: apel na zkušenosti či život adresáta a reference na zkušenosti či život mluvčího (Quirk et al., 1986, s. 354). Je to jakési oslovení a interakce s fiktivním adresátem. Čeština nemá přímou ekvivalenci ke generic *you*, pouze ke generic *one*, nemá ani vlastní název tohoto jevu. Česká gramatika samozřejmě umožňuje vytvořit takovouto konstrukci, ale ta je pro češtinu v tomto kontextu nepřirozená, agresivní a nepoužívá se. V těchto situacích se používají impersonální konstrukce za pomoci neurčitého podmětu neboli neosobní konstrukce větná – generické neutrum se zvratným *se* a generický *člověk*, resp. *lidé*.

V našem VT se druhá osoba používá v obou funkcích, tedy přímá otázka ze strany autorky a v odpovědích ze strany spisovatelek pak generické *you*. V překladu autorčiných otázek problém nenastává, tam se totiž oba jazyky překrývají. V odpovědích je však potřeba nahradit typicky anglický jev za český.

O, s. 4:

K: You've got the comic writer's perspective, so you can't live inside them as much as you want. Do you have difficulties with the endings?

*E: I just like to see what happens. Though I'd thought out the ending more for The Clothes and the Wardrobe. Occasionally I use something that people have told me. It's like being in a boat, **you** have to be prepared to float. **You** have to be open to ideas, impressions.*

P, s. 24:

*K: **Máte** perspektivu autora komiksů, takže nemůžete žít uvnitř těch postav tolik, kolik byste chtěla. Míváte problém s konci?*

E: Ráda prostě sleduju, co se stane. Ačkoliv konec The Clothes and the Wardrobe (Šaty ve skříni) jsem promyslela víc. Občas použiju něco, co mi lidé řekli. Je to jako být na lodi, člověk musí být připraven plout, být otevřený nápadům, dojmům.

Druhá osoba je v autorčině promluvě zachována, protože se jedná o přímou interakci se spisovatelkou, a je vyjádřena gramatickými kategoriemi příslušného slovesa. V odpovědi spisovatelky se jedná o generické *you*, které se při překladu řešilo záměnou za neosobní *člověk*. Význam je ve výsledku stejný, jen byl použit jiný, pro češtinu přirozenější prostředek. Rovněž zde byla provedena syntaktická změna, tedy ze dvou vět, resp. z jednoho souvětí a samostatné věty jednoduché, bylo utvořeno jedno souvětí, aby se zbytečně dvakrát po sobě neopakovalo „člověk musí“. Dochází zde k substituci a posunu funkčnímu objektivnímu.

3.2.2 Ostatní případy na syntaktické rovině

O, s. 2:

E: It never crossed my mind that women were less than totally superior to men. My mother was the youngest of seven sisters, and all their men were outnumbered. Their men were frightfully nice, but background figures.

P, s. 23:

E: Nikdy by mě nenapadlo, že by ženy kdy nebyly zcela nadřazené mužům. Moje matka byla nejmladší ze sedmi sester. Byly v přesile nad svými manželi, kteří, byť moc milí, byli dost upozaděni.

V první větě je v překladu hromadění záporu, což v angličtině nefunguje, ale pro češtinu to je přirozené. Následuje však celá rekonstrukce výpovědi. Převod původní struktury by teoreticky šel, ale nepůsobil by zcela česky a nemusel by být zcela gramaticky správně – „Jejich muži byli děsivě milí, ale postavy na pozadí.“ Stejně tak „Moje matka byla nejmladší ze sedmi sester a všichni jejich manželé byli přečísleni.“ nemusí z logického hlediska dávat smysl. Dochází zde k přesunu informací mezi větami a generalizaci, která předává stejnou informaci, avšak „neupisuje“ se možné nelogičnosti, jedná se tedy o posun funkční.

O, s. 13:

W: But there's a kind of cheerfulness in facing up to the savagery of the truth. There are too few writers who are preoccupied with the actual state of the world. It's unfortunate that novelists are professionals who think "Now I'll write a novel," instead of thinking what there is to be said - and if there's nothing, shut up. I never run out of things to say.

P, s. 34:

W: Ale postavit se kruté pravdě tváří v tvář může obveselovat. Autorů, co se zabývají skutečným stavem světa, je pomálu. Je smutné, že romanopisci jsou profesionálové, kteří si řeknou „ted' napíšu román“ namísto toho, že napíší, co potřebují říct. Ale když nemáš co říct, tak mlč. A já mám vždy co říct.

Na syntaktické rovině zde dochází hned k několika změnám. V první větě je změna podmětu a přísudku - z anglického „there is cheerfulness“ vzniká „postavit se může obveselovat“. „Přinášet jakési veselí“ popř. „je jakési veselí“ zní jednak nečesky a jednak je intenzivnější. „Může obveselovat“ zachovává nejistotu a přibližnou míru síly v onom veselí. Gerundium „facing up“ je změněno na českou frázi tváří v tvář. Výsledek je hovorový a přirozený. Další změna hodna pozornosti je pak přeměna „instead of thinking what there is to be said“ na „namísto toho, že napíší, co potřebují říct“. Jednak je původní věta rozdělena na souvětí o 3 větách, jednak dochází ke změně „thinking“ na „říkat“, což je explicitnější a intenzivnější. Byť se tato modifikace může zdát jako nefunkční či přímo negativní posun, došlo k ní, aby byla v souladu s ideou vyjadřování se, resp. se psáním. Výsledek je v rámci celé konstrukce konzistentnější. Tyto probírané posuny jsou tedy funkční a objektivní.

V tomto příkladu nalezneme i nezměněné generické *you*. Důvodem pro zachování je interpretace, resp. vnímám tuto instanci tak, že spisovatelka mluví přímo k hypotetickému profesionálovi, co nemá co říct. Zajisté by to v rámci konzistence šlo převést na všeobecný předmět, ale tím by se překlad ochudil o emoční vypjatost promluvy. Rozhodl jsem se to ponechat, ač to zní, jako bych si protiřečil, čímž k žádnému posunu od originálu k překladu nedošlo. Lze říci, že se do určité míry jedná o jakýsi posun od překladatelské strategie.

3.3 Pragmatická rovina

3.3.1 Odpověďové částice

Velká část promluv v těchto rozhovorech začíná částicemi „yes“, resp. „no“. Z osobní zkušenosti a z ní vycházejícího průzkumu v korpusech jsem však toho názoru, že v českém hovoru se tyto odpověďové částice, zejména pak na začátcích výpovědí, užívají podstatně méně. Zejména pak v přátelsky laděném rozhovoru strohé „ano“ působí nepřírozně až strojově. Namísto toho se pro vyjádření souhlasu, resp. nesouhlasu, užívají epistémická příslovce – „samozřejmě“, „no jistě“, „přesně tak“, „kdepak“, „vůbec“ apod. Přestože tyto výrazy najdeme v angličtině také, bývají zpravidla spárovány se zmíněnými částicemi, tedy např. „yes, of course“ – „ano, samozřejmě“ zní až přespříliš formálně, což je pro tyto rozhovory, kde se často objevují velmi neformální obraty, nevyhovující. Na druhou stranu české neformální hovorové, místy až vulgárně působící „jo“ je druhým extrémem a v rozhovoru sečtělých spisovatelek by se spíš neobjevil.

Tuto domněnku jsem se pokusil opodstatnit průzkumem v korpusech Treq a InterCorp. Problémem je, že ze zcela logických důvodů není žádný korpus mluveného jazyka. Dále se jedná o překlady povětšinou literární, tedy primárně o přímé řeči, v případě InterCorp o titulky, nikoliv rozhovor jako takový. Výsledky tedy nejsou natolik relevantní. V rámci tohoto překladu vycházím z vlastního idiolektu a stylistického přesvědčení.

Souhlas a nesouhlas těchto částic je často vyjádřen v epistémických příslovcích, které je doplňují:

O, s. 1:

*E: **Yes, that's true.** In the sixties I was an art student so I'd gone through all the longing for a freer life style and free love - then suddenly everyone discovered it.*

P, s. 21:

*E: **To je pravda.** V šedesátých letech jsem studovala umění, takže jsem si prošla onou touhou po svobodnějším životním stylu a volné lásce – pak to najednou objevili všichni.*

Nejedná se však o stoprocentní vynechání těchto slov. Jsou ponechány tam, kde je dáván důraz:

O, s. 1:

*E: **No**, I never feel I have to rewrite or redraft.*

P, s. 21:

*E: **Ne**, nikdy jsem neměla pocit, že bych cokoliv musela přepisovat nebo přepracovávat.*

V této konkrétní situaci “ne” nelze zaměnit slovem “nikdy”, poněvadž se jedná o příslovečné určení v další větě. Překlad typu “Nikdy jsem neměla pocit,…” by byl ochuzen o jasné vyjádření nesouhlasu.

V některých případech není žádné doplňující vyjádření:

O, s. 1:

*E: **Yes**, with *Twenty-Seventh Kingdom* I decided to invent a woman who is very good and very beautiful, and convinces people she was true; and happens to be black.*

P, s. 21:

*E: **Samozřejmě**. Při psaní *Twenty-Seventh Kingdom* (*Sedmadvacáté království*) jsem se rozhodla vytvořit postavu, která je velmi krásným a dobrým člověkem a daří se jí přesvědčit své okolí o tom, že je skutečná – a čirou náhodou to je černoška.*

Zde dochází k substituci „yes“ za osobitější „samozřejmě“.

Nicméně je potřeba s těmito změnami zacházet opatrně, aby při překladu nedocházelo ke zkreslení:

O, s. 12:

*W: **No**, I discourage them. They don't really want to know. Men certainly don't want to have these edgy, complaining, ungracious, miserable women writing in their lives. What you do is their misfortune, so you'd better not rub it in. It must be terrible for wives of male writers too.*

K: Do you feel you can write whatever you want?

W: Yes, I take things to the edges of credibility.

P, s. 33:

W: Ne, snažím se je odradit. Vlastně to nechtějí vědět. Muži zcela jistě nemají zájem, aby se jim tyhle napružené, věčně si stěžující, nevděčné, ubohé ženy vepisovaly do života. To, co děláte, je jejich neštěstí, tak je lepší jim to nepřipomínat. Pro manželky spisovatelů to taky musí být hrozné.

K: Máte pocit, že si můžete napsat, co chcete?

W: Ano, ženu věci až na hranu věrohodnosti.

Zajisté by šlo nahradit tyto odpověďové částice epistémickými příslovci, ale v tomto konkrétním případě by mohlo dojít k intenzifikaci.

3.3.2 Ustálené překlady názvů a reálií

Byť je v překládaném úseku oficiálních názvů poskrovnu, nalezneme v něm několik případů, které by za zmínku stály:

O, s. 11:

*W: I had always earned my living by writing - in advertising agencies, or market research; I had brief stints writing reports, propaganda, in the **Foreign Office**, and answering letters for The Daily Mail and Daily Mirror. I earned a miserable pittance at all these jobs, except advertising, when I started writing television adverts and then TV scripts in the mid sixties.*

P, s. 32:

*W: Odjakživa jsem se živila psaním – v reklamních agenturách či v rámci průzkumu trhu. Krátce jsem se věnovala psaní zpráv a propagandy při práci na **Ministerstvu zahraničí** a odpovídala na dopisy pro The Daily Mail a Daily Mirror. Dostávala jsem mizernou almužnu ve všech těchto zaměstnáních, dokud jsem nezačala psát reklamy a pak, v polovině šedesátých let, i scénáře pro televizi.*

„Foreign Office“ do roku 2020 byl název pro britské ministerstvo zahraničí. Stejně tak je tento překlad již ustálen, tudíž zde lze mluvit o ekvivalenci.

Problematické jsou však názvy zahraničních škol a certifikátů:

O, s. 2:

*E: They allowed me back to take the **Higher Certificate in Art**, then I went on to study at **Liverpool College of Art**. I had no idea at the time that I might become a writer.*

P, s. 22:

*E: Nechali mě se vrátit, abych si udělala **závěrečnou zkoušku z výtvarného umění**, pak jsem šla na **Liverpoolskou vyšší školu uměleckou**. Netušila jsem tehdy, že bych se mohla stát spisovatelkou.*

V českém kontextu období „Higher Certificate in Art“ nenajdeme, je třeba generalizace. Ta navíc může být pro čtenáře stravitelnější. Liverpool College of Art nemá ustálený či oficiální překlad. Překlad této instituce však lze použít v rámci kompenzace předchozí generalizace. Tedy ono „higher“ bylo přesunuto z názvu certifikátu, resp. zkoušky na název školy. V česku se v rámci tohoto oboru jedná spíše o vyšší odborné školy, takovýchto vysokých škol je pomálu, většinou se jedná o akademie či fakulty pod vysokými školami. Nejbližší alternativu bychom mohli najít u Vysoké školy uměleckoprůmyslové.

3.4 Složené problémy

O, s. 4:

K: Your husband has a varied and interesting list - and now you and Beryl Bainbridge. What more are you experimenting with at the moment?

E: The first person, which can prove tough. I'd never done it before. If you happen to make up a person who is funny that's lovely. But if it's a boring person, I might get bored.

P, s. 24:

K: Váš manžel má pestré portfolio - a teď vy a Beryl Bainbridgová. S čím dalším experimentujete?

E: S první osobou, což dokáže být poměrně zapeklité. Nikdy jsem to předtím nedělala. Pokud se vám povede postava, která je zábavná, je to skvělé. Pokud to je postava nudná, tak se dost možná začnu nudit i já.

Na lexikální úrovni zde dochází k několika změnám – „varied and interesting list“ přeloženo jako „pestré portfolio“ – jedná se o kompresi tím, že „varied“ je vyjádřeno ve slově „pestré“ a „interesting list“ je pak vyjádřeno slovem „portfolio“. Tento posun není nutný, nicméně překlad jako „pestrý a zajímavý seznam“ zní jednak jako neohrabaný kalk, jednak v této situaci slovu „seznam“ chybí valenční doplnění, které by mohlo být např. „seznam (významných) jmen“, a jednak je to nečeské a nehovorové. Slovo portfolio, byť zní vznešeně a odborně, čímž může měnit význam věty na pragmatické úrovni, je z osobní zkušenosti v takovémto kontextu obvyklé a i v neodborném hovoru se může bez problému objevit. „Portfolio“ je souborem, který ukazuje předešlé zkušenosti a úspěchy dané osoby, což je tím, co se mluvčí snaží vyjádřit, „seznam“ toto nevyjadřuje. Tímto se jedná i o konkretizaci. Posun je funkční a objektivní.

„I'd never done it before.“ je plusquamperfektum, které se v současné češtině již nevyužívá. Je třeba tuto větu převést do času minulého prostého, čímž dochází ke změně na syntaktické rovině a jedná se o funkční objektivní posun.

V poslední větě pak dochází k drobné amplifikaci přidáním důrazu pomocí „dost možná i“. Dochází ke změně na všech rovinách. Jedná se o posun funkční a subjektivní. Byť tato amplifikace není nutná, funguje zde jako prostředek pro lepší a jasnější vyjádření nejistoty a názoru spisovatelky skrze nuanci a důraz daných slov, což pramení z interpretace situace.

O, s. 12:

K: When did you learn how to tackle short stories, which can even be more complex than novel-writing?

W: I never learned. In fact when a professor of American literature moved in next door, he explained I was doing it all wrong, that stories and characters have to be developed, that it's impossible to open with eight characters on the first page, which I do. I suppose that

if I had tried to learn the theory I'd have had far more trouble; all I wanted to do was communicate. Then you get asked to do things. A friend of mine was editor of an annual anthology of ghost stories. If other writers let him down he would ask me to produce a tale of the occult for next Tuesday. If I seem to have a preoccupation with mystery, that's partly why. But he wouldn't have asked me if I hadn't a sense of a reality behind a reality.

P, s. 32:

*K: Kdy jste se naučila, jak si poradit s povídkami, které dokážou být i složitější jak romány?
W: Nikdy. Ale vlastně když se mým sousedem stal profesor americké literatury, vysvětlil mi, kde všude dělám chyby, jak se postavy mají rozvíjet, že je nemožné začít na první stránce osmi postavami, což já dělám. Myslím, že bych ale dělala chyb ještě víc, kdybych se snažila naučit teorii. Hlavně jsem chtěla komunikovat. Pak vás začnou žádat, abyste něco napsala. Kamarád byl editorem výroční antologie duchařských povídek. Kdykoliv ho nějaký autor zklamal, ozval se s tím, že ode mě potřebuje do dalšího úterka okultní příběh. Pokud to vypadá, že si libuju v záhadách, toto je zčásti důvodem. Ale nepožádal by mě, pokud bych neměla smysl pro realitu za realitou.*

Ihned na začátku promluvy dochází výraznému zkrácení. Otázka je *kdy*, odpověď *nikdy*, není třeba se zbytečně opakovat, poněvadž to by navíc působilo nepřírodně.

„Stal se mým sousedem“ nezní ideálně, ale osobně mi varianta „vedle mě se nastěhoval“ zní příliš konkrétně a implikuje to kratší vzdálenost než vedlejší dům. Navíc by vzhledem k ustálenosti fráze „move in nextdoor“ docházelo i ke specifikaci. Dochází zde ke změně na lexikální a syntaktické úrovni, přičemž pragmatika je zachována.

Případ „kde všude jsem udělala chybu“ je záměna fráze za frázi. Obraty to jsou ustálené a hovorové, význam, byť trochu jinými lexikálními a syntaktickými prostředky, je zachován.

Je zde i instance změny pasiva na aktivum, což je při překladu z angličtiny do češtiny jev častý – „get asked“ a „začnou vás žádat“. Varianta „začnete být žádána“ má poněkud odlišné konotace, čímž by mohlo dojít ke zkreslení.

Změna „if“ na „kdykoliv“ se může jevit jako chyba, avšak kontext implikuje, že se zobrazovaná situace děla častěji, opakovaně. Této změny tedy bylo třeba z pragmatických důvodů.

Při překladu „preoccupation with“ na „libuju si v“ dochází ke změně na lexikální i syntaktické úrovni. Možná vhodná alternativa je ještě „mám zálibu v“, avšak ta zvolená vystihuje expresivitu mluvčího lépe.

Nakonec je tu změna „why“ na „důvod“. Přímý překlad na „proč“ je též možný, jen mi zvolené řešení zkrátka přišlo lepší. Oproti všem předchozím příkladům v tomto úseku se jedná o posun nefunkční subjektivní. Všechny ostatní jsou funkční objektivní.

O, s. 9:

*K: I like that. In fact you satirise quite a range of topics. For example you sometimes poke fun at English love of emotional description of landscape. How consciously are you mocking the **pathetic fallacy**?*

P, s. 29:

*K: To se mi líbí. Satirizujete vlastně celou škálu témat. Například si občas děláte legraci z anglického citového zaujetí pro krajinu. Jak moc vědomě se vysmíváte **dojímavým přetvářkám**?*

V anglickém literárněvědném kontextu existuje koncept zvaný *pathetic fallacy*. Čeština pro něj nemá protějšek. Nejbližší k němu má personifikace s tím rozdílem, že se neživotným předmětům dávají lidské emoce místo vlastností, resp. činností. Z pragmatického hlediska mi při interpretaci přišlo, že jde o tato slova oddělená, nikoliv o termín jako takový, resp. primární je opovržení mluvčího. Z čistě lexikálního hlediska by teoreticky šlo použít slovo „personifikace“, ale to by jednak působilo zvláště terminologické a jednak by nebyl vystižen postoj mluvčího, což jsem identifikoval jako primární sdělení. Tedy na pragmatické bázi byl zvolen kalk. Ztrácí se sice přesnost výrazu, ale v češtině není vhodná alternativa. Stejně tak dochází k drobné nivelizaci, poněvadž „přetvářka“ nevystihuje expresivní náboj kombinace slov „pathetic“ a „fallacy“. Tedy ač dochází k výrazovému zeslabení, jedná se o posun funkční objektivní.

Je zjevné, že při překladu takového textu bude docházet k velmi vysoké míře změn a posunů. Byť by teoreticky šlo text přeložit bez či alespoň s minimem těchto

úprav, výsledkem by byl překlad bez stylu, nádechu a identity výchozího textu. Snažil jsem se tedy, aby všechny posuny a změny byly opodstatněné, tedy funkční (ačkoliv minimálně ze jmenovaných příkladů je jasné, že tomu není vždy), resp. snažil jsem se je všechny nějak funkčně opodstatnit. Výsledkem je výpověď o tom, do jaké míry při překladu hraje roli jednak rozdíl v jazykových systémech a jednak, a hlavně, idiolekt překladatele.

Závěr

Cílem této bakalářské práce bylo přeložit 2 z 10 rozhovorů z knihy *Women Writers Talk: interviews with Ten Women Writers* od Olgy Kenyon a tento překladatelský proces popsat. Nejprve proběhla překladatelská analýza na základě schématu Christiane Nordové (2005). Zde byla věnována zvýšená pozornost stylistické analýze, mluvenosti a suprasegmentálním prvkům. Následoval překlad jako takový. Ve třetí části pak proběhlo zmapování typických a opakujících se problémů týkajících se anglického mluveného textu a jeho překladu na základě poznatků Jiřího Levého (2012), Antona Popoviče (1975) a Edity Gromové (2009).

Jelikož se jedná o žánr málo probádaný a ještě méně překládaný, bylo žádoucí podniknout exkurz do hlubin české literární i jazykové vědy, na jehož základě byla syntetizována stylistická a kompoziční analýza.

Ač text není nikterak obtížný, problematické bylo zachovat jeho hovorový a idiomatický charakter. Bylo třeba replikovat plynulost, hovorovost a uvěřitelnost těchto rozhovorů. Velmi častá byla substituce frází a idiomů za varianty domácích, přičemž ty málokdy znamenaly přesně totéž. Nevyhnutelně docházelo ke změnám a posunům napříč všemi úrovněmi (lexikální, syntaktická, pragmatická) zároveň, což jsem se pokusil zachytit v kapitole Složené problémy ve třetí části práce.

Zdroje:

Primární literatura:

KENYON, Olga. *Women Writers Talk: Interviews With 10 Women Writers*. New York: Carrol & Graf Publishers, Inc., 1989.

Sekundární literatura:

DANEŠ, František. *Intonace a věta ve spisovné češtině*. Praha: Nakladatelství Československé Akademie věd, 1957.

DANEŠ, František. K intonaci komentářů mluvčího k výpovědi. *Slovo a slovesnost*, ročník 40 (1979), číslo 2, s. 152-156. Dostupné z:

<http://sas.ujc.cas.cz/archiv.php?art=2608>

DUŠKOVÁ, Libuše. *Mluvnice současné angličtiny na pozadí češtiny*. Praha: Academia, 2012.

GROMOVÁ, Edita. *Úvod do translologie*. Nitra: Univerzita Konštantina Filozofa v Nitre, 2009.

HÁLA, Bohuslav. *Mluva ve zvukovém filmu*. Praha: Knihovna Filmového kurýru, 1944.

HAUSENBLAS, Karel. *Výstavba jazykových projevů a styl*. Praha: Universita Karlova, 1971.

JAKOBSON, Roman. Lingvistika a poetika. *Poetická funkce*. Praha: H&H 1995, s. 74-105.

KNITTLOVÁ, Dagmar. *Překlad a překládání*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2010.

LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. 4., upr. vyd. Praha: Apostrof, 2012.

NORD, Christiane. *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology and*

Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis. Amsterdam: Rodopi, 2nd., revised edition, 2005.

POPOVIČ, Anton. *Teória umeleckého prekladu: aspekty textu a literárnej metakomunikácie*. 2., prepracované a rozšírené vyd. Bratislava: Tatran, 1975.

QUIRK, Randolph; CRYSTAL, David; GREENBAUM, Sidney a LEECH, Geoffrey N. *A comprehensive grammar of the English language*. London: Longman, 1986.

Internetové zdroje:

Anglicko-český praktický slovník [online]. [cit. 2024-07-28]. Lingea s.r.o. Dostupné z: <https://slovniky.lingea.cz/anglicko-cesky>

CzechEncy – Nový encyklopedický slovník češtiny [online]. [cit. 2024-07-28]. Brno, Masarykova univerzita, 2012. Dostupné z: <https://www.czechency.org/>

Český národní korpus – InterCorp verze 16 [online]. Ústav Českého národního korpusu FF UK, Praha. [cit. 2024-07-28]. Dostupný z: <https://www.korpus.cz>

Český národní korpus – Treq [online]. Ústav Českého národního korpusu FF UK, Praha. [cit. 2024-07-28]. Dostupný z: <https://treq.korpus.cz/>

Slovník českých synonym a antonym. Nechybujete.cz [online]. [cit. 2024-07-28]. Brno: Lingea, 2012. Dostupné z: <https://www.nechybujete.cz/slovník-ceskych-synonym>

Wikipedia, The Free Encyclopedia [online]. [cit. 2024-07-28] Wikipedia contributors, 2024. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org>

Přílohy

Příloha 1 - Přepsaný výchozí text

Příloha 2 - Sken výchozího textu