

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav anglofonních literatur a kultur

Bakalářská práce

Kamila Jedličková

Komentovaný překlad vybraných povídek Angely Carterové
Commented Translation of Selected Short Stories by Angela Carter

Praha 2018

Vedoucí práce:
PhDr. Zdeněk Beran, PhD

Poděkování

Ráda bych poděkovala PhDr. Zdeňku Beranovi, PhD za vedení bakalářské práce a za cenné a podnětné rady při psaní.

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

V Praze dne 6. 8. 2018

Kamila Jedličková

Abstrakt

Tématem této bakalářské práce je problematika překladu krátkých próz spisovatelky Angely Carterové do českého jazyka včetně vlastního překladu dvou vybraných povídek, „The Executioner's Beautiful Daughter“ a „The Smile of Winter“ ze sbírky *Fireworks: Nine Profane Pieces*. Práce bude rozdělena do dvou částí. První část se bude zabývat důkladným jazykovým rozborem výchozích textů z hlediska lexikálního, syntaktického a stylistického a nastíněním možných specifických problémů, které bude třeba při překladu řešit. Druhá část bude obsahovat můj překlad zvolených povídek s podrobným komentářem překladatelských řešení a zdůvodněním případných významových posunů. Cílem této překladatelské práce je vystihnout specifické rysy překládání povídek A. Carterové do češtiny a na základě zjištěných závěrů poskytnout vlastní překlad vybraných textů. Součástí práce bude příloha obsahující výchozí text překladu.

Klíčová slova: překlad, Angela Carterová, povídky

Abstrakt v anglickém jazyce

The theme of my BA thesis is the question of translating Angela Carter's short fiction into Czech, including my own translation of two selected short stories. The thesis will be divided into two parts. The first part will provide a detailed analysis of the source texts with attention to lexis, syntax, and stylistics, and a characterization of potential specific problems which will have to be dealt with in the translation. The second part of the thesis will consist of my own translation of the two selected short stories with a detailed commentary concerning the choice of adequate equivalents and explaining any potential shifts in meaning. The aim of the thesis is to examine the specific features of the process of translating A. Carter's short stories into Czech and to provide a translation of the selected texts, which will be based on the achieved conclusions. The source texts will be attached to the thesis as an appendix.

Key words: translation, Angela Carter, short stories

Obsah:

1. Úvod.....	6
2. Jazykový rozbor výchozích textů.....	10
2.1 Obecná charakteristika.....	10
2.2 „The Executioner's Beautiful Daughter“	10
2.3 „The Smile of Winter“	15
3. Překlad.....	19
3.1 Překlad vybraných povídek.....	19
3.1.1 Překlad povídky „The Executioner's Beautiful Daughter“	19
3.1.2 Překlad povídky „The Smile of Winter“	24
3.2 Komentář k překladu.....	29
4. Závěr.....	34
5. Seznam použité literatury.....	35
5.1 Primární zdroje.....	35
5.2 Sekundární zdroje.....	35
6. Příloha – výchozí texty překladu.....	36

1. Úvod

Už během svého života, ukončeného předčasnou smrtí v roce 1992, se Angela Carterová dokázala zařadit mezi nejzajímavější anglické spisovatele druhé poloviny dvacátého století. Její tvorba spadá do let šedesátých až devadesátých a je poměrně bohatá a různorodá: autorka má na svém kontě devět románů, čtyři povídkové sbírky, čtyři rozhlasové hry, čtyři dětské knihy a překlad dvou sbírek pohádek; mimo to se věnovala i novinářině a esejistické tvorbě.

Povídkovou tvorbu publikovala A. Carterová v sedmdesátých a osmdesátých letech. Sbírkám předcházela vydání několika povídek časopisecky: povídka „The Man Who Loved a Double Bass“ byla publikována jako první v časopise *Storyteller Contest* v roce 1962, o několik let se v magazínu *Nonesuch* objevily "A Very, Very Great Lady and Her Son at Home" (1965) a "A Victorian Fable (with Glossary)" (1966). Práci na své první povídkové sbírce *Fireworks: Nine Profane Pieces* se Angela Carterová věnovala v letech 1970-1973 a všechny povídky v ní obsažené byly otištěny poprvé až v této sbírce vydané roku 1974. V další sbírce *The Bloody Chamber and Other Stories*, vydané v roce 1979, se objevily pouze dvě povídky, které do té doby nebyly otištěny (konkrétně "The Bloody Chamber" a "The Tiger's Bride"), zbylých osm už mohli čtenáři znát z periodik jako *The Iowa Review*, *South-West Art Review*, *Bananas* a *Stand*, z antologie *The Straw and the Gold* nebo z vysílání programu rádia BBC *Not Now, I'm Listening*. Podobně tomu bylo i u dalších dvou povídkových sbírek, *Black Venus* vydané roku 1985 a *American Ghosts and Old World Wonders* (1993), která vyšla rok po autorčině smrti. Všechny povídky v *Black Venus* byly před knižním vydáním otištěny časopisecky a v *American Ghosts and Old World Wonders* se objevily pouze dvě zcela „nové“, do té doby nepublikované povídky, a to „The Ghost Ships“ a „Gun for the Devil“, všechny ostatní už mohly být veřejnosti známé například z periodik *London Review of Books*, *Guardian*, *FMR Magazine* aj. Ještě o několik let později (už po smrti autorky) byla publikována sbírka *Burning Your Boats* (1995), která obsahuje kompletní povídkovou tvorbu A. Carterové, kromě všech již uvedených sbírek také již zmíněné povídky z její rané tvorby z let 1962-1966 a další tři povídky z let 1970-1981 – „The Scarlet House“, „The Snow Pavilion“ a „The Quilt Maker“; „The Snow Pavilion“ spatřila světlo světa poprvé až v *Burning Your Boats*, zbylé dvě už byly předtím vydány v publikacích „*A Book of Contemporary Nightmares*“ a „*Sex and Sensibility: Stories by Contemporary Women Writers from Nine Countries*“.¹

¹ Angela Carter, „First Publications“, *Burning Your Boats* (United States of America: Penguin Books, 1995).

Z románové tvorby představila Angela Carterová v roce 1966 svou prvotinu *Shadow Dance*, dále publikovala *The Magic Toyshop* (1967), *Several Perceptions* (1968), *Heroes and Villains* (1969), *Love* (1971), *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman* (1972), *The Passion of New Eve* (1977) a *Nights at the Circus* (1984); svůj poslední román *Wise Children* psala už v době, kdy věděla, že je velmi vážně nemocná, a vydala ho v roce 1991, tedy rok před smrtí. Za zmínku také jistě stojí autorčin překlad dvou sbírek pohádek, a to *The Fairy Tales of Charles Perrault* (1972) a *The Sleeping Beauty and Other Favourite Fairy Tales* (1982). A. Carterová byla dále také editorkou dvou sbírek vydaných britským nakladatelstvím Virago – *The Virago Book of Fairy Tales* (1990) a *The Second Virago Book of Fairy Tales* (1992). Literární díla Angely Carterové jsou celkově velmi různorodá. V jejich knihách je velmi patrný vliv feminismu, někdy jsou nazývána moderními verzemi gotických románů, nejčastěji se ale dostávají do „škatulky“ magického realismu.² Díky tomu bývá A. Carterová spojována například se Salmanem Rushdiem nebo Jeanette Wintersonovou.

Mezi autory, kteří ovlivnili autorčinu tvorbu, se řadí literáti jako William Shakespeare, markýz de Sade, Edgar Allan Poe nebo Charles Perrault. Vliv Williama Shakespeara je znát například v povídce „Overture and Incidental Music for a Midsummer Night's Dream“ ze sbírky *Black Venus* nebo v její posledním románu *Wise Children*. Pro porozumění beletristické tvorbě A. Carterové může být také relevantní její dlouhodobý zájem o dětskou literaturu a tradiční pohádky anebo její studie *The Sadeian Woman: An Exercise in Cultural History* (1979).³

Markýz De Sade sloužil Angele Carterové jako velmi významný zdroj inspirace. Její studie *The Sadeian Woman: An Exercise in Cultural History* může být považována za feministické hodnocení sadeovské pornografie.⁴ Vliv markýze de Sade je také patrný v románu *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*, kde A. Carterová vytváří parodii de Sadova románu *120 dní Sodomy*, a v románu *The Passion of New Eve*, kde se autorka inspiruje sadeovskými fantaziemi, ve kterých se prolíná erotično s brutálním násilím.⁵ Dalším literárním vzorem byl pro A. Carterovou americký autor Edgar Allan Poe. V doslovu ke své první povídkové sbírce *Fireworks: Nine Profane Pieces* se autorka o své oblibě Poea a jeho tematiky sama zmiňuje: „I'd always been fond of Poe [...] – Gothic tales, cruel tales, tales of wonder, tales of terror, fabulous narratives that deal directly with the imagery of the unconscious – mirrors; the externalized self; forsaken castles; haunted forests; forbidden

² Martin Hilský, *Současný britský román* (Praha: H & H, 1992) 137.

³ Linden Peach, *Angela Carter* (London: Macmillan, 1998) 2.

⁴ Martin Hilský, *Současný britský román* (Praha: H & H, 1992) 137.

⁵ Linden Peach, *Angela Carter* (London: Macmillan, 1998) 109-120.

sexual objects”.⁶ Poe se dokonce objevuje jako postava v jedné z jejích povídek ve sbírce *Black Venus*.

Přestože se tedy svými díly dokázala zařadit mezi nejzajímavější anglické spisovatele druhé poloviny dvacátého století, byla Angela Carterová během svého života českým čtenářům takřka neznámá. V českém překladu u nás jako první vyšla sbírka *Kytice dívčích pohádek* (Virago Book of Fairy Tales), kterou vydalo nakladatelství Svoboda-Libertas v překladu Pavla Šruta, a to až v roce 1993, tedy rok po autorčině smrti; následovaly dvě povídkové sbírky, nakladatelství Argo vydalo *Krvavou komnatu a jiné povídky* (The Bloody Chamber) v překladu Dany Hábové v roce 1997 a *Černou Venuši* (Black Venus) vydalo nakladatelství Dybbuk v překladu Kateřiny Hilské v roce 2003. Z románové tvorby u nás vyšla v českém jazyce zatím čtyři díla, *Vášeň Nové Evy* (The Passion of New Eve) přeložil Martin König, zbylé tři romány, jmenovitě *Noci v cirkuse* (Nights at the Circus), *Moudré děti* (Wise Children) a *Magické hračkárství* (The Magic Toyshop) přeložili Lucie a Martin Mikolajkovi. Romány A. Carterové u nás vycházely mezi lety 2004 a 2010 a všechny vydalo nakladatelství Dybbuk. *Černá Venuše* a *Vášeň nové Evy* byly vydány s pomocí grantu uděleného Britskou radou na základě kvality překladatelské práce.

Angele Carterové, jejím dílům a u nás vzniklým překladům věnoval pozornost například měsíčník Host. Anglistka Klára Bicanová považuje překlad *Krvavé komnaty a jiných povídek* Dany Hábové za „skvostný“, překlad *Černé Venuše* Kateřiny Hilské už však hodnotí o poznání hůř. Kritizuje především „neochot[u] „převést“ originál za současného zachování všech jazykových specifik prózy Carterové a respektování požadavků češtiny“ a uvádí například, že „na některých místech trčí anglický originál jako kosti z otevřené zlomeniny“.⁷ Asi nejhůře ale v hodnocení K. Bicanové vychází Martin König a jeho překlad románu *Vášeň nové Evy*. Zde autorka recenze poukazuje na celkovou rozpačitost, nepochopení jazyka a díla autorky a také poměrně velkou četnost chyb a nepřesností; v jejím hodnocení „na čtenáře [při čtení českého textu] padá beznaděj, kterou nejspíš cítil i sám překladatel tváří v tvář jazyku plnému stylistických úskočností a šaleb“.⁸

Literární díla A. Carterové mají nepochybně své charakteristické jazykové rysy, které je třeba v překladu zohlednit, a právě touto problematikou se budu zabývat ve své bakalářské

⁶ Angela Carter, „Appendix to Fireworks“, *Burning Your Boats* (United States of America: Penguin Books, 1995).

⁷ Bicanová, Klára. "Kurz demytologizace pro pokročilé Angely Carterové." *Host*, 2004, roč. XX, č. 6 s. 65. <<http://casopis.hostbrno.cz/archiv/2004/6-2004/kurs-demytologizace-pro-pokrocile-angely-carterove>>.

⁸ Bicanová, Klára. "Krásné nové vagíny." *Host*, 2005, roč. XXI, č. 1, s. 12-14 <<http://casopis.hostbrno.cz/archiv/2005/1-2005/krasne-nove-vaginy>>.

práci. První část bude věnována jazykovému rozboru výchozích textů mého překladu. Cílem bude vystihnout specifické rysy jazykových prostředků, které autorka volí, a nastínit možné problémy při překladu do českého jazyka. Druhou část práce bude tvořit můj vlastní překlad dvou vybraných povídek A. Carterové – „The Executioner's Beautiful Daughter“ a „The Smile of Winter“ ze sbírky *Fireworks: Nine Profane Pieces*, která do českého jazyka nebyla dosud přeložena. Závěry zjištěné jazykovou analýzou mají sloužit jako podklad pro vlastní překlad. Tato práce si klade za cíl vystihnout specifické rysy překládání povídek A. Carterové do češtiny a na základě zjištěných závěrů poskytnout vlastní adekvátní překlad vybraných textů.

2. Jazykový rozbor výchozích textů

2.1 Obecná charakteristika

Oba výchozí texty překladu jsou z hlediska literárního žánru označovány jako povídky. Rozsahem do této kategorie jasně spadají, jsou ale poměrně originální svou (ne)dějovostí: v první povídce je základní dějová linie pouze naznačena, v druhé povídce zcela chybí. Těžiště obou textů tvoří především subjektivně zabarvený popis: jednotlivých postav, obyvatel daných míst, jejich kultury, zvyků, tamější přírody. K atmosféře povídek přispívá značnou měrou právě jazyk – Angela Carterová píše lehkým perem a obratně a hojně využívá rozmanitých a neobvyklých jazykových prostředků; při překládání jejích děl tedy vzniká nelehký úkol se toto pokusit zachovat. V tomto rozboru se zaměřím na jazykovou stránku povídek z hlediska stylistického, syntaktického a lexikálního.

2.2 „The Executioner's Beautiful Daughter“

Povídka „The Executioner's Beautiful Daughter“ hned v počátku navodí atmosféru, která prostupuje povídku až do konce: atmosféru nesmírně znepokojující, dramatickou a vyhrocenou. Námět povídky je sám o sobě vážný – nalezneme zde motivy incestu, veřejné popravy, lidské zvrácenosti a utrpení; v tomto případě se ovšem jedná skutečně spíš o námět, nikoli o tradiční dějovou linii, a o to větší důraz klade autorka na lyrické popisy a líčení.

Z hlediska stylistického autorka pracuje velmi obratně a kreativně. Na začátku povídky volí v prvních několika větách jako jazykovou strategii použití první osoby množného čísla: hned v první větě se „my“ ocitáme vysoko ve vrchovině („Here, we are high in the uplands.“), ve druhé větě „nás“ na náves vábí zlověstná skoro-hudba („A baleful almost-music (...) lured us into the village square“), dále naše nohy šustí v pilinách („Our feet crunch upon dryly whispering shifting sawdust“) a k výjevu, který se nám brzy naskytne, nás společně zve náhoda a nesoulad („accident and disharmony combined to invite us“). Autorka tedy čtenáře ke svému příběhu skutečně „pozve“ a „přivábí“. Použitím první osoby množného čísla A. Carterová vytváří spojení mezi čtenářem a postavami v povídce, a tak čtenáře doslova vtáhne do děje.

V úvodní části autorka pokračuje v popisu prostředí: popisuje hudbu, cestu vysypanou pilinami, kterou jsme na náves přišli, a počasí. Líčení místa dále rozvádí označením toho, co vidíme před sebou, jako „tableau vivant“; v něm popisuje nehybnost vesničanů, kteří se

shromáždili na návsi a upírají zraky k popravčímu špalku, čímž předjímá, jak dramatická scéna bude poté následovat. Přechod mezi úvodem a hlavní částí povídky autorka naznačuje větou „Time, suspended like the rain, begins in silence again, slowly“, kterou vytváří dojem, že kvůli našemu příchodu na scénu se zastavil čas, a nyní se může opět rozběhnout a může začít děj.

Ten je však v povídce spíše jen naznačen a těžiště textu tvoří převážně lyricky zabarvené popisy a líčení. Nejdějovější scéna z celého textu ale následuje hned po úvodu, a to scéna popravy – kat popravuje vlastního syna za to, že spáchal zločin incestu se sestrou. Poté však nenásleduje pokračování děje, rozvedení zápletky a vyvrcholení, nýbrž lyrické pasáže: popis kata, jeho zvyků a libůstek, katovy dcery Gretchen, místní přírody, počasí a domů, vesničanů, jejich vzhledu, zvyků a folkloru. Na konci povídky nás však autorka (jako protiklad k úvodu) žádným způsobem z děje „neodvede“. Poslední část textu tvoří výjev, ve kterém kat souloží na popravčím špalku se svou dcerou a jí se pak zdají noční můry, dokud ráno nezakokrhá kohout a ona nejde ven pro vejce.

Působivost textu podtrhuje přítomný čas, který je použit v drtivé většině textu. Čtenář nemá od děje pomyslný časový odstup, který by vytvářelo retrospektivní vyprávění, nýbrž je doslova vtáhnut do probíhajících událostí. Celý děj tak působí na čtenáře aktuálněji a dramatičtěji.

Autorka hojně využívá stylisticky zabarvených jazykových prostředků. Neutrálně zabarvené výrazy se objevují například při scéně popravy, kde autorka komentuje dění relativně velmi stručně a věcně („The victim kneels and lays his head upon the block. Ponderously the executioner lifts the gleaming steel. The axe falls.“). Tato scéna je sama o sobě natolik dramatická, že přidaný efekt v podobě obrazných přirovnání či bohaté metaforiky ani nepotřebuje, a jazyková stručnost a věcnost ještě podtrhuje osudovost tohoto momentu. Naopak v lyrických popisných pasážích lze nalézt jazykové prostředky stylisticky velmi výrazně zabarvené, a to v naprosté většině případů negativně. Například vesničané jsou popsáni jako obludně zarostlí („monstrously hirsute“), odporní („filthy“) a zvrácení („verminous“). Kat sám je nazýván řezníkem („butcher“) a jeho maska je spojena s černotou negace („blackness of negation“), což je sice výraz velmi abstraktní, ale zcela nepochybně negativně stylisticky zabarvený. Těžiště povídky tkví jednoznačně v hrozivé, děsuplné a někdy až šokující atmosféře, kterou na čtenáře působí, a jedním z hlavních nástrojů, které autorka k jejímu navození používá, jsou právě stylisticky zabarvené jazykové prostředky.

Dalším z uměleckých prostředků, kterých A. Carterová v textu využívá, je ironie. Katův popravčí špalek je například popisován jako „the canvas on which he exercises his art“ a

sekera jako jeho nástroj, což působí ironicky a ještě umocňuje popisovanou zvrácenost kata i celé vesnice. Označení popravování jako místní formy umění má ale zřejmě své opodstatnění, neboť se v textu dozvídáme i to, že jsou místní obyvatelé zvrácení a popravy jsou jediné povyražení, které jejich země nabízí. Další ironie (tentokrát až lehce komická) se objevuje u popisu vesničanů a jejich chlípných choutek, které však kvůli extrémně omezené slovní zásobě nedokáží vyjádřit („They yearn passionately after the most deplorable depravity but possess not the concrete notion of so much as a simple fetish (...), for how may one transmit such things in a language composed only of brute grunts and squawks representing, for example, the state of the family pig in labour?“).

Text je velice propracovaný i ze syntaktického hlediska. Autorka pracuje s krátkými holými větami i dlouhými, bohatě rozvitými souvětími. Popisné lyrické pasáže opakovaně uvozuje kratší větou a po ní volí delší souvětí, například zde u popisu počasí a přírody:

„High among the mountains, how wet and cold it is! Chill winds blow soft drifts of rain across these almost perpendicular peaks; the wolf-haunted forest of fir and pine that cloak the lower slopes are groves fit only for the satanic cavortings of a universal Sabbath and a haunting mist pervades the bleak, meagre village rooted so far above quotidian skies a newcomer might not, at first, be able to breathe but only wheeze and choke in this thinnest of air.“ Text je díky této strategii o něco srozumitelnější, než kdyby byl složen pouze z výrazně dlouhých souvětí: jednoduchou krátkou větou autorka upoutá pozornost čtenáře, nastíní téma, které bude následovat, a v dalším souvětí již plně rozvine svou schopnost sugestivního líčení prostřednictvím většího množství vět zhuštěných do jediného dlouhého souvětí.

Střídání krátkých a dlouhých vět se velmi účelně uplatňuje také při scéně popravy, obzvláště u popisu kata, jeho syna a samotného aktu. Obecný vizuální popis kata je formulován středně dlouhými větami a souvětími, která působí přiměřeně a nevyvolávají svou délkou žádný zvláštní dojem, například „The executioner stands more than six and a half feet high and he is broad to suit; the warped stumps of villagers gaze up at him with awe and fear.“ To se ale mění, když je kat popisován z hlediska svého postavení mezi vesničany a toho, co pro ně představuje. Zde autorka najednou používá pro zdůraznění velmi krátké a strohé věty: „He has become an object who punishes. He is an object of fear. He is the image of retribution.“ Podobný větný styl je zkrátka poté použit u popisu katova syna. Ten v povídce nedostává v podstatě žádný prostor a není zřejmě z hlediska děje důležitý, proto ho autorka popisuje jen stručně a zkratkovitě: „The victim kneels. He is thin, pale and graceful. He is twenty years old.“ Krátké věty také přispívají k tomu, že je u popisu zřetelnější gradace, a tak je zdůrazněna poslední věta, zmiňující věk popravovaného. To ještě vyzdvihuje krutost popravy

a vyhocenost celé situace, kdy je popraven tak mladý člověk. Poté se opět vyskytují delší souvětí, která popisují mlčící dav a vzdálené vzlykání, pokleknutí odsouzeného a pozdvihnutí meče. Samotný čin popravu, který je zcela jistě nejdramatičtější momentem celé povídky, je opět zdůrazněn krátkými holými větami: „The axe falls. The flesh severs. The head rolls.“ Krátké věty umocňují dramatickosti situace, dodávají textu větší spád a mohou také zrychlovat děj. Obecně se zde velmi krátké věty vyskytují spíše u dějových momentů textu. Velmi dlouhá a bohatě rozvitá souvětí lze naopak většinou nalézt u lyricky zabarvených popisů a líčení, kde pomáhají navozovat hrozivou a zvrácenou atmosféru, která je pro tuto povídku tak typická.

Z hlediska lexikálního se v textu často objevují velmi neobvyklé a nápadité jazykové prostředky a velké množství obrazných pojmenování. To se uplatňuje jak v popisech jednotlivých postav, tak v líčení přírody, míst, počasí a celkové atmosféry.

Popis kata, hlavního aktéra, zcela odpovídá celkovému ladění povídky: je popisován jako zvláštní a nelidská postava a působí znepokojivě až děsivě. Rysy v jeho tváři jsou popsány takto dramaticky: „[T]hese portions of his meat in no way fulfill the expectations we derive from our common knowledge of faces. They have a quality of obscene rawness as if, in some fashion, the lower face had been flayed.“ Přirovnání katovy tváře k obličejí staženému z kůže je poměrně brutální a pomáhá vykreslovat děsivý dojem, který kat vzbuzuje; stejně tak k němu přispívá popis obscénní syrovosti rysů jeho tváře, což je popis velmi expresivní a působivý.

Jediný kontrast nejen ke katovi, ale i ke všem ostatním postavám, které jsou popsány jednoznačně negativně a mohou být až šokující, tvoří katova dcera Gretchen. Pomocí opakované „květinové“ metaforiky je popsána jako „the executioner's beautiful daughter, on whose cheeks the only roses in these highlands grow“; je také „the only flower of the mountains“; její vzhled je „pastel beauty“. Vedle popisu všech ostatních obyvatel, který bývá jednoznačně negativní a místy až brutální, líčení Gretchen skutečně vyniká. Její označení jako katovy krásné dcery, na jejíchž tvářích rostou jediné růže v celé vrchovině či jako jediné květiny hor, je nesmírně malebné, nenásilné a budí zcela opačný dojem než zbytek povídky. Jemná krása Gretchen výrazně kontrastuje se vzhledem ostatních vesničanů, kteří jsou do jednoho vykresleni jako nevýslovně odporná stvoření.

Při popisu Gretchen autorka přitahuje pozornost k její kráse a symbolům ženskosti: zmiňuje její jemnou krásu, dlouhou sukni s bílou zástěrkou, plavé copy, které se jí pohupují nad prsy. Bílou barvou zdůrazňuje její nevinnost a plavými copy zase to, že chodí úhledně upravená. U vesničanů se naopak autorka zaměřuje na nehezké, odpudivé detaily. Popisuje, jak jsou

obludně zarostlí („monstrously hirsute“) a prolezlí vešmi a blechami, zmiňuje jejich silně zrohovatělá chodidla, zkažené zuby, svrab, prašivinu a chronické neduhy konečníku. Rozdíl lze však nalézt i ve způsobu popsání Gretchen a vesničanů. Vzezření katovy dcery A. Carterová popisuje mimo několika obrazných pojmenování velmi jednoduše a spíše jen tak mimochodem, a to za použití přívlastků: „pastel beauty“, „flaxen plaits“, „white apron“, „waltzing gingham skirts“. Tento popis samozřejmě jen přispívá k obrazu její krásy a nevinnosti. Vykreslení vesničanů se v tomto ohledu liší: například vlasy, kterým je u Gretchen věnován jediný přívlastek, jsou u vesničanů popsány mnohem podrobněji a celou větou: „Their hair, a monotonous and uniform purplish black, grizzles, in age, to the tint of defunct ashes.“ Jednoduché přívlastky se v popisu objevují také („filthy and verminous“), slouží ale spíše jako odrazový můstek pro detailnější popis; označení vesničanů za odporné a zvrácené uvádí například delší, konkrétnější a detailnější vylíčení toho, jak jsou zavšivení („His shaggy head and rough garments are clogged with lice and quiver with fleas while his pubic areas throb and pulse with the blind convulsions of the crab“).

Líbivý poetický popis katovy dcery Gretchen tedy tvoří velmi ostrý kontrast ke zbytku textu a tím ještě umocňuje jeho vyhocenost; právě kontrast v této povídce patří k nejvýraznějším uměleckým prostředkům. Autorka kontrast v tomto případě sama komentuje a ještě zdůrazňuje tím, že nazývá vesnici muzeem chorob („museum of diseases“) a konstatuje, že krása Gretchen v něm o to více vyniká. Dále se kontrast objevuje například u popisu místního folkloru, autorka konstatuje, že je malebný i vražedný („as picturesque as it is murderous“). Tím opět vytváří působivý efekt a zdůrazňuje dramatickou atmosféru.

Dalším nápadným charakteristickým rysem textu jsou odborné termíny. Autorka jich využívá poměrně hojně a často bez spojitosti s textem, která by byla zřejmá na první pohled. V počátku povídky například vykresluje scenerii jako „*tableau vivant*“ a dále nabízí další označení popisovaného: „this *tableau vivant* might better be termed *nature morte* for the mirthless carnival is a celebration of death“. *Nature morte* je francouzský termín pro zátiší, doslova znamená „mrtvá příroda“, a zde se pak nachází spojitost s „celebration of death“ – oslavou smrti. I zdánlivě velmi neutrální odborný termín A. Carterové tedy slouží ke zdůraznění vypjaté atmosféry, naznačuje spojitost se smrtí a tím předjímá další scénu – popravu.

V textu se objevují i kulturní odkazy, konkrétně německý skladatel Richard Wagner („Wagnerian cycles of operatic evil“) a francouzské divadlo Grand Guignol („authentic monstrosities of Grand Guignol“). Grand Guignol má zde jasnou funkci – známé francouzské divadlo, které v meziválečném období nechvalně proslulo tím, že na jevišti předvádělo

nesmírně brutální a šokující výjevy, podporuje podobně brutální a šokující vykreslení místních obyvatel; autorka vypráví, že jen kdyby věděli jak na to, prováděli by všechny zvrácenosti Grand Guignolu přímo ve vesnici.

Jazyk A. Carterové je místy velmi abstraktní a může být dokonce problematické pochopit, co je některým výrazem vlastně myšleno. U popisu masky, kterou má na sobě kat, například autorka spekuluje o jejím původu a jedna z možností je následující: „the origins of the article lie in the magical relation with the blackness of negation – if, that is, if negation is black in colour“. Výraz „negation“ je v tomto ohledu problematický – dále se už v textu nevyskytuje, není dále rozveden a nemůže být tedy zcela jasné, co je vlastně „negováno“. Uměleckým záměrem A. Carterové však zřejmě není stvořit zcela průzračný a naprosto srozumitelný text, nýbrž spíše napsat text výrazně stylisticky zabarvený a plný obraznosti, který ve čtenáři zanechá skutečně hluboký dojem a může případně dávat prostor i různým možnostem interpretace.

2.3 „The Smile of Winter“

Oproti předchozí povídce má „The Smile of Winter“ výrazně odlišný námět i celkové vyznění. Zatímco v „The Executioner's Beautiful Daughter“ je děj alespoň naznačen, v „The Smile of Winter“ zcela chybí. Povídka je psána v ich-formě a o vypravěčce se toho v průběhu povídky fakticky dozvídáme velice málo, vyprávění je soustředěno na popis pobřežní vesnice, kde momentálně bydlí, a na její pocity osamělosti a melancholie. V posledním odstavci vypravěčka oslovuje čtenáře větou rozkazovací („Do not think I do not realise what I am doing.“) a shrnuje obsah povídky, konstatuje, že vytváří kompozici z následujících prvků: „the winter beach; the winter moon; the ocean; the women; the pine trees; the riders; the driftwood; the shells; the shapes of darkness and the shapes of water; and the refuse“. Upozorňuje také na svou osamělost a na svůj „úsměv zimy“, který v průběhu textu opakovaně zmiňuje.

Povídka má díky shrnutí obsahu na konci velice jasný závěr a pevně danou kompozici; úvod už tak jednoznačný nemá. První odstavec textu tvoří popis místní přírody, protože ale i zbytek povídky spočívá pouze v popisných pasážích, úvod není nijak výrazný a čtenář se spíše do vyprávění noří pomalu a nenásilně, než že by byl výrazněji „vtažen“. Povídka je díky popisnému charakteru skutečně spíše líčením než vyprávěním, líčení je to ale znamenité a nesmírně originální.

Drtivou část textu tvoří popisy vesnice, přírody, počasí, moře a místních obyvatel. Velmi

typické je v textu spojení vylíčení počasí či přírody s vypravěččinými pocity a projevy emocí. Hlavními motivy z hlediska atmosféry a pocitů jsou melancholie, smutek a osamělost. Tomu odpovídá i volba popisu počasí, například spojení popisu zimního měsíce za deštivé noci s pláčem: „On rainy nights when there is a winter moon bright enough to pierce the heart, I often wake to find my face still wet with tears so that I know I have been crying.”

Vypravěčka sama konstatuje, že lhostejnost toho prosincového pobřeží s jejím rozpoložením skvěle ladí, neboť je od přírody smutná. Z tohoto spojení přírody s náladou vznikl i leitmotiv povídky, který jí dal název, a to „the smile of winter“. Úsměv zimy je opravdovým spojením emoce (či jejího projevu) s ročním obdobím, povídku velmi výstižně charakterizuje a autorka text také zakončuje tím, že sděluje, že právě úsměv zimy má na tváři. Líčení přírody tedy autorce velmi dobře slouží ke zdůraznění a působivému vykreslení melancholické nálady, která z povídky přímo dýchá.

Prostředí, které vypravěčka popisuje, je vykresleno nesmírně originálně, obrazně a nápaditě. I přes nápadnou subjektivnost je ale vylíčeno s jistým odstupem. Když se například vypravěčka věnuje popisu místních žen, které chodí na pláž každý den obracet ryby, líčí jejich oblečení a celkový vzhled, nezabíhá ale do podrobností, co se týče například jejich povahy: zaměřuje se na vzhled a na to, jak na ni osobně působí („They make me feel that...“). I popisy lidí okolo ní tedy slouží vypravěčce k vyjádření jejich subjektivních nálad a pocitů.

Autorka se líčení prostředí věnuje opravdu do nejmenších detailů. I něco tak všedního, jako jsou dva kusy dřeva, popisuje A. Carterová důkladně a nápaditě: „One was a forked chunk like a pair of wooden trousers and the other was a larger, greyish, frayed root the shape of the paw of a ragged lion.“ Také pracuje s různými přirovnáními, často velmi obraznými, například „wet sand is as dark and more yieldingly solid than fudge“. Přirovnání slouží nejen k důkladnějšímu popisu místa, ale také k umocnění dojmů, které ve vypravěčce popisované vzbuzuje. Například při líčení žen na pláži, které na vypravěčku působí v jistém směru děsivě, přirovnává jejich ruce k hrubým rukám boxerů z osmnáctého století („their hands are as hard as those of eighteenth-century prize-fighters, who also used to pickle their fists in brine“), a tím přirovnáním ještě zdůrazňuje, jaký má před těmi ženami respekt.

Při popisech místního prostředí se autorka nezaměřuje jen a pouze na vizuální stránku, ale doplňuje je i vylíčením zvuků: děti na pláži se hihňají, když vypravěčku vidí, motocyklisté oznamují svou přítomnost zvukem motorů („a fanfare of opened throttles“), ve vypravěččiných představách křupou při chůzi po „koberci“ ze spadných šišek a ťukají jí na dveře, a při popisu bouřek, které jsou podle ní nelibá hudba, označuje svůj dům za aiolský xylofon. Vítr jemně šumí mezi borovicemi. Líčením zvuků autorka působí na čtenářovo

smyslové vnímání a pomáhá vykreslit místní prostředí plastičtěji a opravdověji.

Ze syntaktického hlediska je „The Smile of Winter“ méně nápadná než předchozí povídka. Výraznější střídání velmi krátkých vět a naopak dlouhých souvětí se zde vyskytuje jen ve velmi malé míře, většina vět je zhruba středně dlouhá a nevzbuzuje svou délkou zvláštní dojem. Dlouhá a bohatě rozvitá souvětí se ale místy objevují, a to zejména při líčení přírody a neživých předmětů, například zde u popisu pobřeží: „The waves leave torn, translucent furls of polythene wrapping too tough for even this sea's iron stomach; chipped jugs that once held rice wine; single sea-boats freighted with sand; broken beer bottles and, once, a brown dog stiff and dead washed up as far as the pine trees which, subtly wrapped by the weather, squat on their hunkers at the end of my garden, where the dry soil transforms itself to sand.“ Naopak při popisech místních obyvatel, tedy motocyklistů a žen na pláži, se uplatňují spíše kratší věty či souvětí: „They come when they please. Sometimes they come in the early morning but, most often, by owl-light. They announce their presence with a fanfare of opened throttles.“ Výrazně dlouhá a bohatě rozvitá souvětí se u popisu osob nevyskytují.

Lexikální stránka textu je nesmírně zajímavá a propracovaná. Autorka využívá širokou slovní zásobu, stylisticky zabarvené výrazy a barvitou obraznost. Pracuje s výrazy, které jsou velmi abstraktní, ale také třeba s jednoduchými a téměř všedními přirovnáními. Příkladem abstraktních výrazů může být například popis motocyklistů, kteří jsou podle autorky „the spawn of negated light“, nebo moře, které líčí jako „inversion of the known“. Při popisu zimy se nezaměřuje na obvyklé aspekty, jako je například chladné počasí či přímo sníh, ale soustředí se opět spíše na efekt, kterým to na ni působí: „This is, after all, the season of abandonment, of the suspension of vitality, a long cessation of vigour in which we must cultivate our stoicism.“ Popis zimy tím opět činí velice subjektivní a přitahuje pozornost k sobě a k tomu, jaké v ní zima vzbuzuje pocity, což je de facto ústřední motiv celého textu. Oproti abstraktním pojmům lze nalézt i obraznost poměrně jednoduchou a konkrétní: pláž je přirovnávána k poušti („the beach looks like a desert“), hlavičky dětí vypravěčce připomínají hnědá vejce a kus dřeva zase kalhoty. Zvláštní kapitolou jsou pak odborné termíny a kulturní odkazy, které autorka při popisech přírody využívá. Vzdouvající se vlny například přirovnává ke vzhledu secesního skla a pobřeží, které vlny formují do křivočarých a abstraktních útesů, zátok a zálivů, je zase podobné sochám Hanse Arpa. Tato přirovnání ještě více rozvíjí čtenářovu představivost, pomáhají vykreslit přírodu ještě plastičtěji a originálněji a nepochybně dodávají popisům další rozměr.

Nápadité a citově silně zabarvené popisy jsou nejvýraznějším aspektem textu. Navozují jedinečnou atmosféru: na jednu stranu vykreslují pocity melancholie, smutku a osamělosti, na

druhou stranu působí snově a kouzelně. Autorka s jazykem pracuje nesmírně obratně a kreativně a vytváří líčení, které budí dojem opravdovosti.

3. Překlad

3.1 Překlad vybraných povídek

3.1.1 Překlad povídky „The Executioner's Beautiful Daughter“

Katova krásná dcera

Zde jsme vysoko v horách.

Na náves nás přivábila zlověstná skorohudba, taková, která se v nelibozvučných kadencích vyluzovaných nevzdělaným orchestrem odráží v extatické agonii ozvěn o hradbu hor, a my muzikanty přistihneme u toho, jak koňskými žíněmi týrají celou škálu primitivních smyčcových nástrojů svým brnkáním a vrzáním. Naše nohy šustí v suše šeptajících, zvířených pilinách, které jsou čerstvě rozsypané po udupaném povrchu za roky tu a tam poskvrněným krví, která byla prolita tak dávno, že věkem získala barvu a texturu rzi... smutné, hrozivé skvrny, výhrůžka, postrach, pomník bolesti.

Obloze tu zcela chybí jas. Slunce dnes neozáří hrdiny onoho temného výjevu, ke kterému nás společně zvou náhoda a nesoulad. Světlo se zde line, jako by bylo cezeno přes mušelin, takže neustále převládá zšeřelý soumrak; obloha působí dojmem, jako by se měla už už rozplakat, a ten *tableau vivant* před námi je prodchnutý sépiovým nádechem starých fotografií a nic se v něm nehýbe. Soustředěná nehybnost diváků, kteří jsou úplně pohlceni prováděním svých posvátných rituálů, jen sotva patří živým bytostem a ten *tableau vivant* by možná bylo lépe nazvat *nature morte*, neboť tato ponurá atrakce je oslavou smrti. Oči s nažloutlými bělmy upírají k popravčímu špalku po tisíciletí lakovanému načerno prolitou rosou všech obětí tak pevně, jako by je k němu vázala napjatá neviditelná lanka.

A venkovští muzikanti nyní přestanou vyluzovat svou nelibozvučnou hudbu. Tato smrt musí být dokonána v tichu co nejdramatičtějším. Divocí horalové se shromáždili, aby přihlíželi veřejné popravě; to je jediné povyražení, které jejich země nabízí.

Čas, který se na chvíli zastavil tak, jako když ustane déšť, se za naprostého ticha znovu pomalu rozbíhá.

Všechny katovy pohyby řídí ztěžklá nehybnost – vedle špalku zaujme prezíravě hrdinský postoj, jako kdyby bylo jediným motivem toho počinu to, aby byl proveden se vší důstojností. Jednu nohu v těžké botě si opře o ten pochmurný obětní oltář, který je pro něj plátnem, na kterém tvoří své umění, a v ruce hrdě třímá svůj nástroj – sekeru.

Katova postava se tyčí dva metry do výšky a tomu odpovídá i její šířka. Vesničané zakrslých a pokřivených těl k němu vzhlížejí s úžasem a strachem. Vždy chodí oblečen ve

smutečních šatech a nosí zvláštní masku. Ta je vyrobena z pružné, přiléhavé kůže, obarvené na tu nejtemnější čern a zcela mu zakrývá vlasy a horní část obličeje s výjimkou dvou rovných otvorů, kterými hledí pár očí tak bezcitných, jako by byly její součástí. Maska odhaluje pouze jeho ústa s přísnými, tmavě rudými rty a našedlou kůži, která je okolo nich. Tyto rysy jsou do jeho obličeje zasazeny tak znepokojujícím způsobem, že rozhodně nenaplňují to, co bychom od lidské tváře očekávali. Působí obscénní syrovostí, jako by – nějakým způsobem – byla spodní část obličeje stažena z kůže. On, řezník, se ukazuje světu, jako by byl sám masem.

Jak šel čas, přiléhavý tvar jeho masky se tak naprosto přizpůsobil skutečné stavbě jeho obličeje, až se zdá, že samotná jeho tvář má rozpolcený vzhled, jakoby od přírody dvojitý; a tato tvář už nenáleží té lidské, jako by s prvním nasazením masky zahladil stopy svých vlastních, původních rysů, a tak si navždy vepsal svůj osud do tváře. Neboť katovské řemeslo učiní z kata něco nelidského. Stal se nástrojem, který trestá. Je předmětem strachu. Je obrazem odplaty.

Nikdo si nepamatuje, proč byla maska původně vyrobena, ani kdo ji vyrobil. Možná že to zakrytí obličeje začala používat nějaká staromódní, laskavá duše, aby popravovaného na špalku ušetřila v posledních momentech trýzně pohledu na tvář, která byla příliš lidská; anebo původ toho předmětu spočívá v magickém spojení s černotou vraždy – pokud je tedy vražda černé barvy. I přesto si kat netroufne masku sundat pro případ, že by ho náhodou překvapila odrazem v nějakém zrcadle nebo v louži vody jeho pravá tvář. Neboť pak by hrůzou zemřel.

Popravovaný klečí. Je hubený, bledý a půvabný. Je mu dvacet let. Mlčící dav se na násvi otřese ve sdíleném očekávání; všechny jejich znetvořené rysy se zkriví ve stejný škleb. Žádný zvuk, skoro žádný zvuk nenaruší vlhký vzduch, jenom záchvěv zvuku, vzdálené vzlykání, které by stejně dobře mohlo být kvílení větru mezi zakrslými borovicemi. Oběť klečí a pokládá hlavu na špalek. Kat těžkopádně zvedne nad hlavu svou blyštivou ocel.

Sekera dopadne. Tělo je rozetnuto vejpůl. Hlava se odkutálí.

Z rozřátého masa vytryskne krvavý proud. Diváci se otřesou, zaúpí a zalapají po dechu. Teď se smyčcový sbor začne klanět a pak znovu fidlat, zatímco zakrslí panicové si v tom pištění, které je v těchto krajích považováno za zpěv, notují barbarské rekviem s názvem: **PODÍVANÁ NA POPRAVU, HROZIVÉ VAROVÁNÍ.**

Kat popravil vlastního syna za to, že spáchal zločin incestu na těle své sestry, katovy krásné dcery, na jejichž tvářích kvetou jediné růže na celé vrchovině.

Gretchen už nemá klidné spaní. Den poté, co se jeho s'átá hlava vyválela ve zkrvavených pilinách, jezdil jí bratr ve snech nekonečně dlouho na kole, a to i přesto, že se to nebohé dítě

vyplížilo samo potají ven, aby sebralo tu dojemnou, vlhkou, vousatou jahodu, památku, která jí po něm zbyla, vzala ji domů a pohřbila ji vedle svého kurníku, než ji sežerou psi. Ale nehledě na to, s jakou vervou drhla svoji bílou zástěrku o kameny v řece, nemohla vyprat skvrny, které sužovaly osnovu a útek látky jako narůžovělé přeludy toho velmi vzácného ovoce. Každé ráno, když jde otci k snídani posbírat oplodněná vejce, zalije tu neklidnou půdu, kde leží a hnije hlava jejího bratra, procítěnými, avšak neúčinnými slzami, zatímco jí u nohou klovou a kvokají ty lhostejné slepice.

Tato země leží tak vysoko nad mořem, že voda se tu nikdy nevaří, nehledě na to, jak klamně se v kastrůlku tvoří pěna, takže jejich vařená vejce jsou vždy syrová. Kat trvá na tom, aby mu byla k snídani omeleta připravena jen z těch vajec, z kterých se v tu chvíli už skoro začínají líhnout kuřata, a přesně v osm hodin sní s požitkem žlutou, opeřenou omeletu lehce prošpikovanou pařátky. Gretchen, jeho citlivá dcera, často leknutím nadskočí, když slyší tlumené kvoknutí z ještě měkkého, sotva zrohovatělého zobáku, který se za chvíli udusí v rozpáleném másle, ale její otec, jehož slovo je zákonem, protože se nikdy neukazuje bez své kožené masky, nejí vejce, ve kterých už není zárodek živého ptáka. Takové má libůstky. V této zemi může jen kat popustit uzdu svým zvrácenostem.

Jaké je zde, vysoko v horách, vlhko a zima! Ledový vítr žene slabé provazce deště přes ty téměř kolmé vrcholky; jedlový a borový les plný vlků, který pokrývá nízká úbočí, se hodí jen k satanskému skotačení sletu čarodějnic a vtíravá mlha prostupuje pochmurnou, chudou vesnicí, která je položena tak vysoko nad všední oblohou, že nově příchozí pocestný nebude v tomto řídkém vzduchu ze začátku schopný dýchat, jen dusivě sípat. Pocestní jsou tu ale zjevení ještě méně častá než meteority a údery blesku; vesničané nemají v povaze pohostinnosti, ani co by se za nehet vešlo.

Dokonce i stěny jejich neuměle zbudovaných příbytků vzbuzují nedůvěru. Postaveny jsou z hrubě opracovaných kamenů a nemají okna, kterými by se dalo vyhlížet ven. Malý otvor v ploché střeše vyfukuje drobné obláčky dýmu z domácího krbu a proniknout dovnitř do domu se dá jen s velkými obtížemi nízkými, úzkými dveřmi, štěrbinami v žule, a tak každý dům navenek vypadá jako plochý obličej, připomínající tváře démonů z Východu, jejichž anonymitu nenarušovalo nic tak přízemního, jako jsou oči, nos či ústa. V těchto ošklivých a neútluných boudách se hlásí o rovná práva na místo u špinavých, začouzených krbů jak lidé, tak hospodářská zvířata – kozy, krávy, prasata, psi – i když do psů často vjede zuřivost a rozběsnění běhají ušlapanými ulicemi jako posedlí d'áblem.

Obyvatelé těchto domů jsou podsadití a věčně mrzutí a chronická zlomyslnost jejich tlupy pramení jak z vlivu prostředí, tak z vrozených dispozic. V obličejích mají všichni stejný nerudný

výraz. Jejich tváře mají povadlé, ploché, bezvýrazné vzezření Eskymáků a jejich oči tvoří přivřené štěrbinu, protože je nezakrývají oční víčka, ale jen povislá kůže jako u Mongolů. Jejich hadí pohledy mají intenzitu, která není v žádném případě důvěrná, a jejich úsměvy jsou tak podivně zlomyslné, že je vlastně jediné dobře, že se usmívají zřídka. Zuby se jim kazí ještě zamlada.

Obzvlášť muži jsou jak na hlavě, tak po těle obludně zarostlí. Jejich vlasy nevýrazné a jednolitě černé barvy s fialovým nádechem jim časem šediví do popelava. Ženské nejsou stvořeny k rozkoši, ale spíše k odolnosti. Protože všichni chodí bosí, chodidla jim od nejtělejšího dětství silně rohovatí a ženám, jež provádějí všechny úkony, které jejich primitivní zemědělství vyžaduje, nakynou paže do rozměrů dýně a dlaně se jim ohýbají do tvaru lžic, až v dospělosti připomínají pětihruté vidličky.

Všichni bez výjimky jsou hnusní a odporní. Katova rozčuchaná hlava a potrhané šaty jsou prolezlé blechami a plné vši; ve tříslech mu řádí veš muňka. Kožní infekce, svrab a prašivina jsou mezi nimi tak rozšířené, že jim ani nestojí za řeč, a nohy jim už v útlém věku začínají hnít mezi prsty. Trpí chronickými neduhy konečníku, a to kvůli své barbarské stravě – řídké kaši, kyselému pivu, masu sotva ožehnutému chladnými horskými ohni, nakyslému kozímu sýru, který se jí s nadýmavou přílohou – ječným chlebem. Takové potraviny nemohou činit jinak, než vydatně přispívat k těm neduhům, které vytváří obecně neklidnou a zlovůli náladu, jež je pro ně tak příznačná.

O to více v tomto muzeu nemocí vyniká jemňounká krása katovy dcery Gretchen. Když chodí vybírat z hnízd oplodněná vejce, pohupují se jí nad řadry plavé copy.

Jejich dny jsou ubíjející rutina, kterou netvoří nic než těžká fyzická práce, a jejich noci jsou mokré, mrazivé, černé tepající pukliny, vyplněné těmi nejhnusnějšími touhami, jsou to noci věnované výhradně představám nevýslovných chlípností, mučivě plozených v zahanbených myslích, které černé křisy pověřivosti obvykle trápí až do úplného zhnisání, zatímco jim ostré tesáky mrazu rozhryzávají těla.

Kdyby jen mohli, tak by přehráli všechno zlo, co se jen dá nalézt ve Wagnerových operách, a s nadšením by přetvářeli vesnice v jeviště, na kterých by mohly být naživo předváděny obludnosti divadla Grand Guignol až do těch nejmenších a nejstrašlivějších detailů. Žádná odporná parodie potěchy těla by jim nebyla cizí... *kdyby jen věděli, jak vlastně na to.*

Mají neuvěřitelné vlohy pro hřích, neúprosně jim ale překáží jejich ignorance. Nevědí, po čem touží. Jejich chtíce tak existují v neurčitém limbu, navždy jen *potenciálně*.

Vášnivě touží po těch nejzvrácenějších neřestech, ale nedokážou si konkrétně představit ani nějaký jednoduchý fetiš, jejich trýzněná těla jsou navždy zrazena jejich bídnou představivostí

a omezenou slovní zásobou, neboť jak může člověk takové věci sdělovat jazykem, který tvoří jen tupé bručení a skřeky, které představují například to, jak si vede rodinná prasnice při porodu? A protože jsou jejich neřesti doopravdy nevýslovné, jejich tajné a zuřivé touhy zůstávají nakonec skryty i jim samým a existují jen v říši neurčitých vjemů či pocitů, nevymezených jako myšlenka nebo čin, a proto nesvázané tímto vymezením. Takže jejich touhy jsou nekonečné, i když fakticky se sotva dá říct – kromě ostnu znepokojení, který je bodá – že vůbec existují.

Jejich životům vládne folklor, který je malebný i vražedný. Přísné kasty čarodějů, černokněžníků, šamanů a vyznavačů okultismu se už po generace množí mezi těmito nevzdělanými horaly a může se zdát, že ezoterické síly pramení z osoby samotného krále. Ale tohle zdání klame. Tento symbolický vládce je ve skutečnosti ten nejubožejší žebrák v celém svém nešťastném království. Je dědicem barbarů a ztratil už úplně všechno, až na zdání všemohoucnosti, které dostatečně vyjadřuje jeho nehybnost.

Od chvíle, kdy nastoupil na pomyslný trůn, visí od rána do večera za pravý kotník z železného kruhu, zabudovaného ve střeše kamenné boudy. Ke stropu ho váže pevná stuha a je nedostatečně podepřen ve vratké, ale konečné pozici, která je schválena rituálem a upomínkou na jeho levém zápěstí, jež je obdobným způsobem přivázáno stuhou k železnému kruhu zabetonovanému do podlahy. Je tak nehybný, jako by byl ponořen do studny, ve které každý zkamení, a neřekne už nikdy ani slovo, protože zapomněl, jak se to dělá.

Všichni bezvýhradně věří, že jsou prokletí. Koluje mezi nimi pověst, že kmen byl původně vyhnán ze šťastnějších a bohatších končin do současného ponurého kraje, který se hodí leda pro ustavičné seabemrskáčství, po tom, co před svými bývalými sousedy předvedli svoji zvrácenost tím, že se hromadně a s nadšením oddávali incestu, syn s otcem, otec s dcerou a tak dále – každá možná barokní variace v té neměnné čtverylce tradiční rodiny. V této zemi je incest těžkým zločinem; trestem za incest je poprava.

Jejich mysl denně děsí a povznáší všudypřítomné apokalyptické žalozpěvy za smilnicí sourozence a jediný kat se v jisté anonymitě své kožené masky opovází, protože jemu nemá hlavu kdo useknout, pomilovat se na krvi ztropeném špalku se svou krásnou dcerou.

Gretchen, jediná květina těchto hor, si vyhrne bílou zástěrku a rozevlátou dlouhou sukni, aby si ji nezmačkala nebo neušpinila, ale ani v posledním momentu celého aktu si její otec nesundává masku, neboť kdo by ho bez ní poznal? Daň, kterou platí za své postavení, je být za všech okolností zamčen na samotce své moci.

Své nezczizitelné právo zneužívá na zatuchlém dvorku na špalku, kde usekl hlavu svému jedinému synovi. Tu noc Gretchen objevila ve svém šicím stroji hada, a přestože neznala

jízdní kolo, neklidnými sny jí jezdil a kroužil bratr na kole, dokud nezakokrhal kohout a ona nešla ven pro vejce.

3.1.2 Překlad povídky „The Smile of Winter“

Úsměv zimy

Protože tu nejsou racci, jediným zvukem je šumění moře. Tato pobřežní oblast je celkem rovinatá, takže těžká obloha tlačí nesnesitelnou vahou, vytlačuje podstatu ze všeho, co je pod ní, neboť na nás valí takové břemeno, že jsme všichni nuceni stáhnout se do sebe a pozorovat své nitro se sklíčeností ještě zesílenou neustálým drsným burácením moře. Když zapadne slunce, je najednou opravdu zima a já se snadno rozpláču, protože mi zimní měsíc probodává srdce. Zimní měsíc obklopuje mimořádná tma, logický protiklad blankytného jasu dne. Všichni psi z okolí v této temnotě společně vyjí, když někdy zahlédnou hvězdu, jako by snad hvězdy byly něco nadpřirozeného. Od rána do večera tu ale zaplavuje břeh oslnivé světlo a chladné, třpytící se slunce vše tak dokonale přetváří, že pláž vypadá jako poušť a oceán jako fata morgána.

Ale pláž není nikdy opuštěná – ba naopak. Občas je tu dokonce mlčící dav lidí – jsou tu ženy, jež chodí ve skupinkách obracet ryby, které tu suší na bambusových stojanech, nedělní výletníci, dokonce i osamocení rybáři. Někdy po pláži jezdí od dalšího mysu sem a tam nákladní auta, a jen co skončí škola, přijdou děti a hrají improvizovaný baseball s klacky a mrtvým krabem, kterého jim donesl příliv. Děti nosí žluté kšiltovky a mají dokonale kulaté hlavičky. Jejich tváře jsou naprosto nevýrazné a barvou i tvarem připomínají hnědá vejce. Hihňají se, když mě vidí, protože já mám pleť bílou s nádechem dorůžova, kdežto oni jsou jeden jako druhý béžoví. Kromě těchto návštěvníků sem ještě v noci jezdí motocyklisti, kteří tu za sebou v písku nechávají hluboké rýhy, jako by chtěli říct: „Byl jsem tu.“

Motocyklisté vyjíždějí, když večerní stíny leží na pláži v takové vrstvě, až to vypadá, že ji roky nikdo neoprášil. To je jejich oblíbený čas. V dunách si červenými dřevěnými kolíky vyznačili trasu a projíždějí ji dechberoucí rychlostí. Přijíždějí, kdy se jim zachce. Někdy jezdí brzy ráno, ale nejčastěji když se šepí. Svou přítomnost oznamují fanfárou burácejících motorů. Nechávají si narůst dlouhé vlasy a ty za nimi vlají jako černé vlajky, jsou tak krásní jako poslové smrti ve filmu Orfeus. Byla bych raději, kdyby nebyli tak krásní. Pokud by nebyli tak krásní a nedostupní, tak bych se necítila tolik osamělá, ale na druhou stranu jsem sem vlastně přišla právě za samotou.

Pláž je plná odpadků z oceánu. Vlny vynášejí na břeh roztrhané průsvitné chomáče

potravinové fólie, kterou nedokáže strávit ani železný mořský žaludek, otlučené džbánky, ve kterých bývalo kdysi rýžové víno, jednotlivé holínky plné písku, rozbité lahve od piva, jednou dokonce vynesly mrtvého a ztuhlého hnědého psa až k borovicím, které se, jemně laskány slunečními paprsky, krčí u konce mé zahrady, kde se suchá půda proměňuje v písek.

Na borovicích už raší letošní šišky. Všechny oblé střapaté borovice zdobí malé, lehce osrstěné výrůstky, které připomínají přirození malého štěňátka, a na hrubých stopkách zatím stále drží suché a hnědé loňské šišky, i když už jsou teď tak vratké, že po pouhém dotyku spadnou na zem. Jinak je ale na těch borovicích něco nepoddajného. Zapouští kořeny do suché půdy plné lastur a ohýbají se pod nápořem větru, který vane přímo z Aljašky. Jsou rozmarům přírody zcela vydané na milost, a přesto jsou stejně lhostejné jako to počasí. Lhostejnost tohoto prosincového pobřeží skvěle ladí s mým osamělým založením, neboť jsem od přírody smutná, o tom není pochyb... Jak nešťastná bych musela být ve šťastném světě! Tato země je snad nejromantičtější na světě a žena, která žije sama, by podle všeho měla svou melancholii ještě podpořit zchátralým okolím. Četla jsem o těch všech opuštěných milencích v jejich starých knihách, o tom, jak si v tolika panstvích obehnaných příkopem zoufají jako Mariana; zahrady jsou tu zarostlé svízelem a pelyňkem, hliněné stěny se rozpadají a kapři jezírka pokrývají lekníny. Všechno se spojuje s ponurou náladou paní domu a výsledkem je dojemný obraz palčivého smutku. V této zemi nemusíte myslet, stačí se dívat a brzy budete mít pocit, že všemu rozumíte.

Staré domy ve vesnici jsou všechny do jednoho zasvěcené samotě a za těmi nenatřenými, počasím poznamenanými dřevěnými okenicemi, které jsou obvykle zavřené, se dvoří odloučené samotě a smutku. Jsou vybudovány v ponurém, strohém stylu a vystaveny postupnému chátrání. Hustě je pokrývají šindele a střechy mají barvu a tvar vln, které za nevlídného dne zamrzly. Po ránu tu vždy otevrou venkovní dveře a nechají vítr profukovat, a když jdete okolo, vidíte, že všechny stěny uvnitř domu jsou také posuvnými dveřmi, ale tentokrát z kartónu, a můžete zahlédnout nekonečně ustupující perspektivu interiérů v různých tónech hnědé, jako kdyby bylo všechno před časem silně nalakováno. A přestože úhel pohledu můžete měnit, jak se vám zamane, nové pokoje, které se vytvoří posunutím dveří, vypadají navlas stejně jako ty staré. A tak či tak, všechny ty interiéry pokryté rohožemi jsou prostě úplně stejné.

Mezerami v některých plotech občas zahlédnu zahradu, která tak dokonale ladí s ročním obdobím, že působí až zpustle. Ale tak někdy vypadají všechny tyto příbytky z nenatřeného dřeva, zátiší neboli nature mortes se zrezavělými pumpami a seschlými chryzantémami na dvorcích, opuštěné rybářské čluny, vytažené na písek a pomalu trouchnivějící – občas vypadá

zpustle celá vesnice. Tohle je koneckonců období prázdnoty, síla přírody se odmlčí v dlouhém útlumu, ve kterém si musíme pěstovat stoický postoj k životu. Všechno si nasadilo onen sklíčený zimní úsměv. Před zchátralými domovními dveřmi mám vodní kanál, stejně jako Mariana v panství obehnaném vodním příkopem; za borovicemi choulícími se za domem je už jen oceán. Zimní měsíc mi probodává srdce. Pláču.

Ale když jsem dnes ráno vyšla na pláž a měla jsem pleť tak naškrobenou uschlými slzami, až jsem cítila, jak mi na větru popraskávají tváře, objevila jsem, že mi moře přineslo krásný dárek – dva kusy naplaveného dříví. Jeden byl rozdvojený špalek, který vypadal jako kalhoty ze dřeva, a ten druhý byl větší, našedivělý, roztřepený kořen tvaru tlapky střapatého lva. Sbíráám naplavené dřevo a skládám ho mezi borovicemi na konci pláže do malebných seskupení, pak vedle nich sama zaujmu malebnou pózu a u toho sleduji ty věčně neklidné vlny, neboť my všichni zde zaujímáme malebné pózy, a proto jsme tak krásní. Někdy si představuji, že mi jednou v noci zastaví u zahrady ti motorkáři a já uslyším, jak podrážkami těžkých bot křupají po hrbolatém koberci ze spadáných loňských šišek, a pak se ozve váhavé zaklepání na dveře obrácené směrem k moři a oni počkají v obřadném tichu, dokud nepřijdu, neboť jejich postavy jsou pouze výplody mé fantazie.

V kapsách mi věčně skřípe písek, protože si do nich sbírám lastury, kdykoli jdu na pláž. Většina lastur jsou oblé, sochařské tvary barvy hnědého vejce a mají krémové vnitřnosti. Jsou klasicky jednoduché. Sotva znatelné důlky na jejich povrchu společně vytváří texturu tak jemně matnou, jako mají okvětní lístky, a na dotek příjemnou jako japonská kůže. Ale také tu jsou čistě bílé lastury, které jsou na povrchu silně zvrásněné, ale stále mramorově hladké, a ty se skládají ze dvou spojených částí.

Ještě je tu třetí druh lastur, i když ty nenalézám tak často. Tvar mají jako turbany, jsou ozdobené kudrlinkami, pokropené růžovými tečkami a jsou tak křehké, že jim oceán snadno odtrhne vnější slupku a odhalí spirálkové jádro. Často je zdobí nepatrné barokní girlandy zvápenatělých parazitů. Jsou ze všech lastur nejmenší, ale zdaleka nejspletitější. Když jsem jednu takovou lasturu vzala do ruky, objevila jsem v ní světle růžovou a uschlou končetinu oddělenou od těla nějakého miniaturního mořského tvora, představující vysušenou vzpomínku. Někdy leží mezi lasturami zapomenuté či spadlé ryby. Každá odráží oblohu se zářivým jasem taoistického zrcadla.

Ty ryby spadly ze stojanů, na kterých se suší. Bambusové stojany pokryté rybami stojí na podstavcích po celé pláži, jako kdyby tu byla připravena hostina pro celou místní prefekturu, ale nikdo se najíst nepřišel. Poblíž vesnice jsou celé ohrady plné bambusových stojanů. V jednom z nich je přivázaná koza a spásá trávu. Ryby jsou lesklé, jako by byly z plechu, a

velké jako můj malíček. Když uschnou, balí se do plastových sáčků a prodávají se jako ochucovadlo do polévky.

Ženy je pokládají na stojany. Chodí je den co den otáčet, a když jsou usušené, naskládají stojany na sebe a odnosi je do balírny. Těch pronikavě mlčenlivých a svalnatých žen vzbuzujících respekt je tu mnoho.

Krutý vítr jim vypaluje na zarputilé, bezvýrazné obličejě vrásčitá znamení barvy portského vína. Všechny nosí tmavé nebo světle hnědé kalhoty obtažené kolem kotníků a na nohou buď nízké gumovky, nebo ponožky rozdělené mezi prsty. Ve své vrstvě mikin na zip a volných, vatovaných bavlněných bundách vypadají podsadité a nabalené jako pumpy, a kdybyste do nich strčili, ani by snad nepřepadly, pouze se škodolibě rozhoupaly sem a tam. Přes bundy nosí krátké a čist'ouneké zástěrky olemované hrubou krajkou a okolo hlav si vážou bílé šátky nebo si někdy natáhnou přes uši a okolo krku nějaký šál. Jsou útočné a agresivní. Zírají na mě s nezastíranou zvědavostí hraničící s nepřátelstvím. Když se smějí, dávají na odiv výstavku zlatých zubů a jejich ruce jsou hrubé jako ruce boxerů z osmnáctého století, kteří si ještě namáčeli ruce v solném roztoku. Mám z nich pocit, že buď mně, nebo jim chybí ženskost, a asi musí chybět mně, protože většina z nich vláčí na zádech pod kabátem hrb – dítě. Zdá se, že ve vesnici sídlí pouze ženy, protože většina mužů je na moři. Brzy ráno chodím pozorovat poblikávání rybářských lodí na vodě, která má těsně před rozbřeskem temně fialovou barvu.

Vlhká a mlhavá rána po bouři zastírají horizont, neboť tehdy se oceán mění v oblohu a vítr a vlny přetváří kontury dun. Mokrý písek je tmavý jako karamelka, ale měkčí a poddajnější, a když se po něm procházíte, jako byste byli na promenádě v království sladkostí. Vlny za sebou zanechávají třpytivé nitky soli a násilně formují příbřeží rozeklaných a abstraktních útesů, zátok, zálivů, křivočarých mohyl, podobných sochám Arpa. Ale bouře jsou nelíbá hudba a mění mi dům v aiolský xylofon. Vítr celou noc skučí a naráží do všech dřevěných povrchů; dům slouží jako korpus hudebního nástroje a i o těch nejtišších nocích propouští papírová okna vítr, který jemně šumí mezi borovicemi.

Světla púlnočních motocyklistů někdy čmárají na okenní skla nádherné hieroglyfy, obzvlášť za bezměsíčných nocí, kdy jsem sama v krajině neobyčejné tmy, a jsem trochu vyděšená, když vidím jejich přední světla a slyším jejich skřípavé motory, neboť pak se zdá, že jsou zárodkem spícího světla a že vyjeli přímo z moře, záhadného jako noc, a také je jejím dokonalým obrazem, neboť moře je naprostý protiklad toho, co je nám známé, a zabírá půlku nebo víc než půlku světa – stejně jako noc; a různé národy také žijí v různých zemích noci.

Všichni nosí kožené bundy osázené kovovými přezkami a těžké boty s vysokými podrážkami. Takový nápadný oděv nemohou kupovat ve vesnici, protože tamní obchody

prodávají jen užitečné věci, jako je petrolej, prošívané deky a potraviny. Všechny barvy ve vesnici jsou pochmurné a nejednoznačné, připomínající dřevo ponuře nalakované počasím a neživou horskou vegetací. Když občas vidím pomerančovník ověšený klubky zlata jako při nějakém kouzelnickém triku, pouze o to více zdůrazňuje převládající neměnnou střízlivost všeho okolo, co se sborově spojuje do bezútěšného zimního úsměvu. Za deštivých nocí, kdy je zimní měsíc tak jasný, že bodá do srdce, se často vzbudím a všimnu si, že mám tvář ještě mokrou od slz, takže vím, že jsem plakala.

Když je slunce nízko na západě, je vidět každý paprsek a ty paprsky padají na pláž se zvláštní nepřímou intenzitou, vyplachují dlouhé stíny ze zrníček písku a působí dojmem, že pronikají až přímo do srdce valících se vln, které v tu chvíli vypadají, jako by vyzařovaly vlastní světlo. Než se valí dál, vzdouvají se do nafouklých tvarů a mistrně ledabylé záře secesního skla, jako by se průhledná těla představ, které v nich jsou, snažila z vln vymanit, neboť těla těch mořských stvoření jsou skutečně jen výplody mé fantazie, o tom jsem přesvědčená. V tuto denní dobu má moře úžasné barvy: jasně a jedovatě zelenou – barvu moře z pohlednice s koloritem devatenáctého století, nebo modrou na podvečer až příliš temnou, nebo někdy září s tak kovově lesklým třpytem, že se na něj sotva dokážu dívat. Na tváři mám svůj navyklý zimní úsměv, stojím na konci zahrady a společnost mi dělá balíček zelených medvídků, zatímco sleduji neustále znepokojené bílé manžetové knoflíčky na barevných rukávech Pacifiku.

Země u moře obývají různé národy a vzorky jejich populace se vlní okolo mě, když se procházím po pláži za jednoho z těch vzácných, pochmurných a mrzutých dnů, a slepé proudy aljašského větru ženou zvláštní přízraky z písku na různá záhadná místa. S laskáním se mi vinou kolem kotníků a mají oči z písku, ale některá ostatní stvoření mají oči ze ztuhlé vody, a když se ženy pohybují mezi podnosy s rybami, myslívám si, že jsou také mořská stvoření, ostnatá, oceánská – flóra rostoucí na dně moře, a kdyby vesnici zaplavil příliv – což by se klidně mohlo stát hned zítra, neboť tu nejsou žádné kopce či příbřežní hráze, které by nás chránily – tady pod hladinou by život šel dál úplně stejně jako předtím, mořská koza by se stále pásala, obchody dál měly velké tržby z prodeje chobotnic a nakládané tuřínové natě, ženy by si šly po své tiché práci, protože všechno je tu tak tiché, jako by to už stejně bylo pod vodou, a vzduch je těžký jako voda a deformuje světlo, takže člověk vidí, jako by měl oči z vody.

Nemyslete si, že si neuvědomuji, co dělám. Vytvářím kompozici s použitím následujících prvků: zimní pláže, zimního měsíce, žen, borovic, motocyklistů, naplaveného dřeva, lastur, obrysů tmy a obrysů vody a odpadků. Jsou zcela neslučitelné s mou osamělostí, protože jsou

vůči ní zcela lhostejné. Z těchto kousků neslučitelné lhostejnosti hodlám představovat bezútěšný zimní úsměv, který, jak jste jistě pochopili, mám na tváři.

3.2 Komentář k překladu

Při překladu se podle Jiřího Levého uplatňuje takzvaná dvojitá norma: vztah mezi věrností, tj. co nejpřesnější reprodukcí výchozího textu, a volností, ve které jde především o estetickou a myšlenkovou blízkost čtenáři. J. Levý hodnotí obě tyto kvality jako nepostradatelné, na pomyslnou vyšší příčku ale staví překladatelskou volnost – přeložené dílo musí být především „hodnotným literárním dílem českým, jinak mu nepomůže sebemenší doslovnost“.⁹ Toto dilema mezi věrností a volností je zřejmě úskalím každého literárního překladu a zde překládané povídky A. Carterové v tomto ohledu nejsou výjimkou. V obou povídkách se uplatňuje bohatá obraznost a stylisticky zabarvené jazykové prostředky (viz kapitola 2. Jazykový rozbor výchozích textů) a texty je tedy především třeba převést do češtiny tak, aby byly srozumitelné a působily v češtině přirozeně a nenásilně. Pak snad mohou být i v češtině oním hodnotným literárním dílem. Aby se tak mohlo stát, texty bylo nutné na mnoha místech přeformulovat a došlo i k významovým posunům. Protože nemá příliš smysl komentovat překlady výrazů, kde je česká varianta nasnadě, zaměřím se v této kapitole spíše na nové formulace, významové posuny a jiné změny v textu. U významových posunů využiji rozdělení podle Antona Popoviče na posuny konstitutivní, které jsou založeny na rozdílech jazykových systémů, a individuální, které vychází z jazykového citu a subjektivního vkusu překladatele.¹⁰

Mezi konstitutivní posuny lze zahrnout například věty, které v originále obsahují gerundium či participium. Těm v češtině nejlépe odpovídá přechodník, který ale již dnes působí archaicky, což v překládaných povídkách není žádoucí, a je tedy nutná jiná slovesná konstrukce. Příkladem mohou být následující věty: „A heavy stillness ordering all his movements, the executioner himself adopts beside the block an offensively heroic pose [...]” a „Smiling my habitual winter smile, I stand at the end of my garden [...]“. Místo neurčitého tvaru slovesa je v překladu v obou případech použit tvar určitý. („Všechny katovy pohyby řídí ztěžklá nehybnost – vedle špalku zaujme přezíravě hrdinský postoj [...]“ a „Na tváři mám

⁹ Jiří Levý, *Umění překladu* (Praha: Apostrof, 2012) 89.

¹⁰ Anton Popovič (ed.), *Originál-Překlad, Interpretačná terminológia* (Bratislava: Tatran, 1983) 198–200.

svůj navyký zimní úsměv, stojím na konci zahrady [...]“).

Důležitým rozdílem mezi angličtinou a češtinou je slovosled: v angličtině je relativně pevně daný slovosled subjekt – predikát – objekt – adverbiale, v češtině je o poznání volnější a slouží k odlišení tématu a rématu. V překladu pak často dochází ke změně slovosledu, například v těchto dvou souvětích: „In this museum of diseases, the pastel beauty of Gretchen, the executioner's daughter, is all the more remarkable. Her flaxen plaits bob above her breasts as she goes to pluck, from their nests, the budding eggs.“ Překlad zní: „O to více v tomto muzeu nemocí vyniká jemňounká krása katovy dcery Gretchen. Když chodí vybírat z hnízd oplodněná vejce, pohupují se jí nad ňadry plavé copy.“ První souvětí jsem v překladu začala tématem, tedy tím, co je nám v situaci známé – v tomto případě „muzeem nemocí“. Toto souvětí totiž následuje po detailním popisu hnusných a odporných vesničanů, a je tím pádem nejméně informativní. Réma věty je zde jednoznačně krása katovy dcery Gretchen, a proto je ve větě umístěna až na konec. Další souvětí, které se Gretchen také týká, pak na toto logicky navazuje. Podobně jsem postupovala i v druhém souvětí: to, že Gretchen chodí vybírat z hnízd oplodněná vejce, je nám již z textu známé a nemá to zde příliš velkou výpovědní hodnotu, slouží spíše k dokreslení popisu Gretchen. Naopak plavé copy pohupující se Gretchen nad ňadry jsou zmíněny poprvé a tvoří zde réma, proto jsou umístěny až po první (vedlejší) větě. Slovosled je v češtině obecně velmi dobrým prostředkem pro dodání důrazu: například ve větě „This death must be concluded in the most dramatic silence“/“Tato smrt musí být dokonána v tichu co nejdramatičtější“ je přívlastek „co nejdramatičtější“ umístěn až na konec věty, aby tím onu dramatičnost ještě více podtrhl.

Další odlišností mezi jazyky je četnost trpného rodu. Ten je v angličtině používán častěji než v češtině, což se projevuje i při překladu. V mnoha případech jsem zvolila činný rod místo trpného, zvláště ve větách, kde je jasné, kdo nebo co je konatelem děje; například „Their eyes, the whites of which are yellowish, are all fixed [...]“/“Oči s nažloutlými bělmy [vesničané] upírají [...]“ nebo „They are often decorated with baroque, infinitesimal swags of calcified parasites“/“Často je zdobí nepatrné barokní girlandy zvápenatělých parazitů“. Zde činný rod působí přirozeněji, než kdyby byl použit rod trpný, např. *Jejich oči s nažloutlými bělmy jsou upřené [...]. Jinde je ale naopak trpný rod zachován, například ve větě „This death must be concluded in the most dramatic silence“, kde překlad zní „Tato smrt musí být dokonána v tichu co nejdramatičtější“. I když by se z kontextu dalo odvodit, že popraveného usmrtí kat, trpný rod je zde příhodnější. Přitáhne pozornost čtenáře k samotnému aktu popravy a neodvádí ji směrem k osobě kata, který v této chvíli není pro situaci důležitý.

Povídky jsou psány velmi specifickým a subjektivně zabarveným jazykem, při překladu je tedy nutné se řídit nejen podle zřejmých rozdílů mezi angličtinou a češtinou, ale také vlastním jazykovým citem. Jiří Levý rozděluje překladatelovu práci do tří fází: zaprvé pochopení předlohy, zadruhé interpretace předlohy, zatřetí přestylizování předlohy.¹¹ Díky tomu, že je jazyk obou povídek velmi obrazný a místy poměrně abstraktní, nelze text vždy překládat doslovně, ale je třeba ho správně interpretovat a vhodně přestylizovat. To se týká zejména volby lexikálních prostředků, která se řídí skutečně spíše jazykovým citem a subjektivním vkusem než teoretickými rozdíly mezi jazyky.

Při překladu jsem se snažila vhodně využívat českou frazeologii a idiomatiku, zejména v případech, kde se jednalo v angličtině o ustálené slovní spojení anebo byl použit výraz, který by při doslovném překladu v češtině nedával smysl. Překlad věty „the villages breathe no welcome“ jsem zformulovala jako „vesničané nemají v povaze pohostinnosti, ani co by se za nehet vešlo“; zde došlo k nahrazení metonymie přímým pojmenováním (vesnic „villages“ vesničany) a k použití českého frazému „ani co by se za nehet vešlo“. Dalším příkladem může být věta „In this country, only the executioner may indulge his perversities.“ Zde jsem použila frazém „popustit uzdu“: „V této zemi může jen kat popustit uzdu svým zvrácenostem.“ Jako protiklad anglického „indulge“ se nabízí například „oddávat se“, „vychutnávat si“ nebo „dopřávat si“, ale domnívám se, že „popustit uzdu“ zde působí obrazněji a zároveň přirozeněji. Jako další příklady uvedu „the sky looks as though it is about to weep“/„obloha působí dojmem, jako by se měla už už rozplakat“ a „A layer of jacket sweaters and a loose, padded, cotton jacket gives them a squat, top-heavy look“/„Ve své vrstvě mikin na zip a volných, vatovaných bavlněných bundách vypadají podsadité a nabalené jako pumpy“.

Místy jsem použila české frazémy či idiomy i tam, kde se v originále nevyskytovaly, například při popisu kata: „as if, when he first put on the mask, he blotted out his own, original face and so defaced himself for ever“/„jako by s prvním nasazením masky zahladil stopy svých vlastních, původních rysů, a tak si navždy vepsal svůj osud do tváře“. Anglické „deface“ by se dalo snadno přeložit tak, že se kat „znetvořil“ či „zohavil“; to, že si „vepsal svůj osud do tváře“, jsem zvolila jednak proto, že to působí v textu dramatičtěji, a také proto, že na to pak plynule a logicky navazují další věty: „Because the hood of office renders the executioner an object. He has become an object who punishes.“/„Neboť katovské řemeslo učiní z kata něco nelidského. Stal se nástrojem, který trestá.“ V mém pojetí si tedy kat vepsal do tváře to, že se stal něčím nelidským, nástrojem, který trestá. Jedná se o drobný významový

¹¹ Jiří Levý, *Umění překladu* (Praha: Apostrof, 2012) 53.

posun, ale domnívám se, že od popisu kata jako celku se neodchyluje.

V textech se místy vyskytují poměrně abstraktní výrazy, například motocyklisté vyjíždějící v noci na projížďku se vypravěčce v „Úsměvu zimy“ zdají být „the spawn of the negated light“. Doslovné *„negované světlo“ by v češtině znělo vskutku zvláště; jako překlad jsem zvolila „pak se zdá, že jsou zárodkem spícího světla“. Vypravěčka líčí motocyklisty v noci, kdy by se dalo obrazně říci, že denní světlo „spí“. „Zárodek“ odpovídá anglickému „spawn“ poměrně přesně a dá se chápat tak, že světla motocyklů jsou jistou předzvěstí rozbřesku a denního světla. Podobný příklad je v této povídce „the sea is an inversion of the known“, což jsem přeložila jako „moře je naprostý protiklad toho, co je nám známé“. „Protiklad“ zní v češtině jistě lépe než „inverze“ a „the known“ jsem vyřešila vedlejší větou – „toho, co je nám známé“. Jedná se o drobný posun, protože v originále se zde nevyskytuje první osoba množného čísla („co je nám známé“), ale tato verze je rozhodně srozumitelnější než například *„moře je naprostý protiklad známého“.

Podobným problémem byl při překladu popis dnů a nocí vesničanů: „Their days are shrouded troughs of glum manual toil and their nights wet, freezing, black, palpating clefts gravid with the grossest cravings“. Popis je skutečně velmi obrazný a abstraktní. U líčení nocí jsem obraznost v překladu zachovala, neboť se domnívám, že dává smysl i v češtině. Popis dnů jsem ale přeformulovala: místo doslovného překladu anglického „trough“ jako například „nejnižšího bodu“ ještě v čemsi zahaleném („shrouded“) jsem zvolila „ubíjející rutinu“, která možná není tak obrazná jako originál, zato je ale srozumitelná a nepřitahuje na sebe nežádoucí pozornost. Překlad tohoto souvětí tedy zní takto: „Jejich dny jsou ubíjející rutina, kterou netvoří nic než těžká fyzická práce, a jejich noci jsou mokré, mrazivé, černé tepající pukliny, vyplněné těmi nejhnusnějšími touhami“.

U popisu masky, kterou má na sobě kat, autorka spekuluje o jejím původu a jedna z možností je následující: „the origins of the article lie in the magical relation with the blackness of negation – if, that is, if negation is black in colour“. Výraz „negation“ je v tomto ohledu problematický – dále se už v textu nevyskytuje a není tedy zcela jasné, co je vlastně „negováno“. Český doslovný protiklad – „negace“ – by v uměleckém textu mohl snadno působit nepřírodně nebo matematicky. Místo doslovného překladu jsem raději zvolila významový posun: „anebo původ toho předmětu spočívá v magickém spojení s černotou vraždy – pokud je tedy vražda černé barvy“. Abstraktní „negace“ byla zaměněna za konkrétní „vraždu“, kterou se poprava také jistě dá nazvat. Zde jsem upřednostnila před zachováním doslovného významu spíše čtivost a srozumitelnost.

Konstitutivní významové posuny nastávají zřejmě ve všech překladech, za nejvýraznější

prvky mého překladu (a i překladů obecně) proto považuji spíše posuny individuální. Jako nejproblematictější se při překladu ukázala právě silná obraznost a abstraktnost jazyka, u které se nelze řídit teoretickými znalostmi obou jazykových systémů, ale spíše vlastním vkusem, jazykovým citem a subjektivním porozuměním textu. Zde uvedené překladatelské problémy a významové posuny nejsou zdaleka vyčerpávající, ale pokusila jsem se shrnout a popsat ty nejzásadnější a ukázat své pojetí překladu na konkrétních příkladech.

4. Závěr

V této práci jsem se věnovala problematice překladu krátkých próz Angely Carterové do češtiny. Cíl mé práce zněl jasně: vystihnout specifické rysy překládání povídek A. Carterové do češtiny a na základě zjištěných závěrů poskytnout vlastní adekvátní překlad vybraných textů. V jazykové části jsem se pokusila nastínit jazykové prostředky, které jsou pro A. Carterovou příznačné, a na základě poznatků nabytých v jazykovém rozboru jsem vypracovala vlastní překlad vybraných povídek. V komentáři k překladu jsem se věnovala popisu problémů, které při překladu nastaly, a různým změnám a významovým posunům. Jazyk, kterým A. Carterová píše, je opravdu specifický a při práci jsem došla k závěru, že nejvýraznějším aspektem textů je silná obraznost a abstraktnost jazyka. Při překladu je tedy důležitý cit pro angličtinu i češtinu a schopnost vyjádřit výjev líčený v originálu v češtině tak, aby byla obraznost pokud možno zachována, ale text zároveň působil přirozeně. O překladatelské metodě tím pádem nejvíc vypovídají významové posuny, které lze zařadit mezi posuny individuální. Domnívám se, že osobnost překladatele je z překladu prózy A. Carterové opravdu znát a vždy dodá textu nový rozměr: záleží už pak na schopnostech překladatele, zda text převedením do češtiny získá, anebo ztratí.

Téma překladu díla Angely Carterové do českého jazyka považuji za zajímavé, přínosné a velmi aktuální. Vzhledem k tomu, že první díla A. Carterové se u nás v češtině začala objevovat až v devadesátých letech, jedná se v českém čtenářském povědomí o poměrně moderní a ještě „neokoukanou“ autorku. Z románové tvorby A. Carterové u nás vyšly teprve čtyři romány z devíti a ze čtyř kompletních povídkových sbírek dvě. O relevantnosti vydávání próz A. Carterové v češtině svědčí i to, že se překladu věnovali renomovaní překladatelé: Kateřina Hilská, Dana Hábová či Lucie a Martin Mikolajkovi. V další práci by bylo možné se zaměřit také na jazykový rozbor již vzniklých překladů a důkladněji analyzovat různé překladatelské metody, například je i konfrontovat mezi sebou, a dále se samozřejmě i věnovat překladu dalších, u nás zatím nevydaných próz. V tomto tématu vidím velký potenciál.

5. Seznam použité literatury:

5.1 Primární zdroje

Carter, Angela. „The Executioner's Beautiful Daughter.“ *Burning Your Boats: The Collected Stories*. New York: Henry Holt and Company, 1995.

Carter, Angela. „The Smile of Winter.“ *Burning Your Boats: The Collected Stories*. New York: Henry Holt and Company, 1995.

Carter, Angela. *Černá Venuše*. Translated by Kateřina Hilská, Praha: Dybbuk, 2003.

Carter, Angela. *Krvavá komnata*. Translated by Dana Hábová, Praha: Argo, 1997.

5.2 Sekundární zdroje

Bicanová, Klára. "Krásné nové vagíny." *Host*, 2005, roč. XXI, č. 1, s. 12-14
<<http://casopis.hostbrno.cz/archiv/2005/1-2005/krasne-nove-vaginy>>.

Bicanová, Klára. "Kurz demytologizace pro pokročilé Angely Carterové." *Host*, 2004, roč. XX, č. 6 s. 65. <<http://casopis.hostbrno.cz/archiv/2004/6-2004/kurs-demytologizace-pro-pokrocile-angely-carterove>>.

Bradford, Richard. *The novel now: contemporary British fiction*. Malden: Blackwell Pub., 2007.

Carter, Angela. *Burning Your Boats: The Collected Stories*. New York: Henry Holt and Company, 1995.

Catford, J.C. *A Linguistic Theory of Translation*. Oxford: Oxford University Press, 1965.

Hilský, Martin. *Současný britský román*. Praha: H & H, 1992.

Kufnerová, Zlata, et al. *Překládání a čeština*. Jinočany: H & H Vyšehradská, s.r.o., 2003.

Kufnerová, Zlata. *Čtení o překládání*. Jinočany: H&H Vyšehradská, s.r.o., 2009.

Levý, Jiří. *Umění překladu*. Praha: Apostrof, 2012.

Peach, Linden. *Angela Carter*. London: Macmillan, 1998.

Popovič, Anton, et al. *Originál – Preklad: Interpretačná terminológia*. Bratislava: Tatran, 1983.

6. Příloha - výchozí texty překladu

The Executioner's Beautiful Daughter

Here, we are high in the uplands.

A baleful almost-music, that of the tuneless cadences of an untutored orchestra repercussing in an ecstatic agony of echoes against the sounding boards of the mountains, lured us into the village square where we discover them twanging, plucking and abusing with horsehair bows a wide variety of crude stringed instruments. Our feet crunch upon dryly whispering shifting sawdust freshly scattered over impacted surfaces of years of sawdust clotted, here and there, with blood shed so long ago it has, with age, acquired the colour and texture of rust. . . sad, ominous stains, a threat, a menace, memorials of pain.

There is no brightness in the air. Today the sun will not irradiate the heroes of the dark spectacle to which accident and disharmony combined to invite us. Here, where the air is choked all day with diffuse moisture tremulously, endlessly the point of becoming rain, light falls as if filtered through muslin so at all hours a crepuscular gloaming prevails; the sky looks as though it is about to weep and so, gloomily illuminated through unshed tears, the tableau vivant before us is suffused with the sepia tints of an old photograph and nothing within it moves. The intent immobility of the spectators, wholly absorbed as they are in the performance of their hieratic ritual, is scarcely that of living things and this tableau vivant might be better termed a nature morte for the mirthless carnival is a celebration of a death. Their eyes, the whites of which are yellowish, are all fixed, as if attached by taut, invisible strings upon a wooden block lacquered black with the spilt dew of a millennia of victims.

And now the rustic bandsmen suspend their unmelodious music. This death must be concluded in the most dramatic silence. The wild mountain-dwellers are gathered together to watch a public execution; that is the only entertainment the country offers.

Time, suspended like the rain, begins again in silence, slowly.

A heavy stillness ordering all his movements, the executioner himself adopts beside the block an offensively heroic pose, as if to do the thing with dignity were the only motive of the doing. He brings one booted foot to rest on the grim and sacrificial altar which is, to him, the canvas on which he exercises his art and proudly in his hand he bears his instrument, his axe.

The executioner stands more than six and a half feet high and he is broad to suit; the warped stumps of villagers gaze up at him with awe and fear. He is dressed always in mourning and always wears a curious mask. This mask is made of supple, close-fitting leather dyed an absolute black and it conceals his hair and the upper part of his face entirely except

for two narrow slits through which issue the twin regards of eyes as inexpressive as though they were part of the mask. This mask reveals only his blunt-lipped, dark-red mouth and the greyish flesh which surrounds it. Laid out in such an unnerving fashion, these portions of his meat in no way fulfill the expectations we derive from our common knowledge of faces. They have a quality of obscene rawness as if, in some fashion, the lower face had been flayed. He, the butcher, might be displaying himself, as if he were his own meat.

Through the years, the close-fitting substance of the mask has become so entirely assimilated to the actual structure of his face that the face itself now seems to possess a parti-coloured appearance, as if by nature dual; and this face no longer pertains to that which is human as if, when he first put on the mask, he blotted out his own, original face and so defaced himself for ever. Because the hood of office renders the executioner an object. He has become an object who punishes. He is an object of fear. He is the image of retribution.

Nobody remembers why the mask was first devised nor who devised it. Perhaps some tenderheart of antiquity adopted the concealing headgear in order to spare the one upon the block the sight of too human a face in the last moments of his agony; or else the origins of the article lie in a magical relation with the blackness of negation -- if, that is, negation is black in colour. Yet the executioner dare not take off the mask in case, in a random looking-glass or, accidentally mirrored in a pool of standing water, he surprised his own authentic face. For then he would die of fright.

The victim kneels. He is thin, pale and graceful. He is twenty years old. The silent throng in the courtyard shudders in common anticipation; all their gnarled features twist in the same grin. No sound, almost no sound disturbs the moist air, only the ghost of a sound, a distant sobbing that might be the ululation of the wind amongst the scrubby pines. The victim kneels and lays his neck upon the block. Ponderously the executioner lifts his gleaming steel.

The axe falls. The flesh severs. The head rolls.

The cleft flesh spouts its fountains. The spectators shudder, groan and gasp. And now the string band starts to bow and saw again whilst a choir of stunted virgins, in the screeching wail that passes for singing in these regions, intones a barbaric requiem entitled: AWFUL WARNING OF THE SPECTACLE OF A DECAPITATION.

The executioner has beheaded his own son for committing the crime of incest upon the body of his sister, the executioner's beautiful daughter, on whose cheeks the only roses in these highlands grow.

Gretchen no longer sleeps soundly. After the day his decapitated head rolled in the bloody sawdust, her brother rode a bicycle interminably through her dreams even though the poor child crept out secretly, alone, to gather up the poignant, moist, bearded strawberry, his surviving relic, and take it home to bury beside her hen-coop before the dogs ate it. But no matter how hard she scrubbed her little white apron against the scouring stones in the river, she could not wash away the stains that haunted the weft and warp of the fabric like pinkish phantoms of very precious fruit. Every morning, when she goes out to collect ripe eggs for her father's breakfast, she waters with felt but ineffectual tears the disturbed earth where her brother's brains lie rotting, while the indifferent hens peck and cluck about her feet.

This country is situated at such a high altitude water never boils, no matter how deceptively it foams within the pan, so their boiled eggs are always raw. The executioner insists his breakfast omelette be prepared only from those eggs precisely on the point of blossoming into chicks and, prompt at eight, consumes with relish a yellow, feathered omelette subtly spiked with claw. Gretchen, his tender-hearted daughter, often jumps and starts to hear the thwarted cluck from a still gelid, scarcely calcified beak about to be choked with sizzling butter, but her father, whose word is law because he never doffs his leather mask, will eat no egg that does not contain within it a nascent bird. That is his taste. In this country, only the executioner may indulge his perversities.

High among the mountains, how wet and cold it is! Chill winds blow soft drifts of rain across these almost perpendicular peaks; the wolf-haunted forest of fir and pine that cloak the lower slopes are groves fit only for the satanic cavortings of a universal Sabbath and a haunting mist pervades the bleak, meagre village rooted so far above quotidian skies a newcomer might not, at first, be able to breathe but only wheeze and choke in this thinnest of air. Newcomers, however, are less frequent apparitions than meteorites and thunderbolts; the villages breathe no welcome.

Even the walls of the rudely constructed houses exude suspicion. They are made from slabs of stone and do not have any windows to see out with. An inadequate orifice in the flat roof puffs out a few scant breaths of domestic smoke and penetration inside is effected only with the utmost difficulty through low, narrow doors, crevices in the granite, so each house presents to the eye as featureless a face as those of the Oriental demons whose anonymity was marred by no such commonplace a blemish as an eye, a nose or a mouth. Inside these ugly, unaccommodating hutches, man and domestic beast -- goat, ox, pig, dog -- stake equal squatting rights to the smoky and disordered hearths, although the dogs often grow rabid and rush frothing through the rutted streets like streams in spate.

The inhabitants are a thick-set, sullen brood whose chronic malevolence stems from a variety of both environmental and constitutional causes. All share a general and unprepossessing cast of countenance. Their faces have the limp, flat, boneless aspect of the Eskimo and their eyes are opaque fissures since no eyelid hoods them, only the slack skin of the Mongolian fold. Their reptilian regards possess an intensity which is in no way intimate and their smiles are so peculiarly vicious it is all for the best they smile rarely. Their teeth rot young.

The men in particular are monstrously hirsute about both head and body. Their hair, a monotonous and uniform purplish black, grizzles, in age, to the tint of defunct ashes. The womenfolk are built for durability rather than delight. Since all go always barefoot, the soles of their feet develop an intensifying consistency of horn from earliest childhood and the women, who perform all the tasks demanded by their primitive agriculture, sprout forearms the size and contour of vegetable marrows while their hands become pronouncedly scoop-shaped, until they resemble, in maturity, fat five-pronged forks.

All, without exception, are filthy and verminous. His shaggy head and rough garments are clogged with lice and quiver with fleas while his pubic areas throb and pulse with the blind convulsions of the crab. Impetigo, scabies and the itch are too prevalent among them to be remarked upon and their feet start early to decompose between the toes. They suffer from chronic afflictions of the anus due to their barbarous diet -- thin porridge; sour beer; meat scarcely seared by the cool fires of the highlands; acidulated cheese of goat swallowed to the flatulent accompaniment of barley bread. Such comestibles cannot but contribute effectively to those disorders that have established the general air of malign unease which is their most immediately distinctive characteristic.

In this museum of diseases, the pastel beauty of Gretchen, the executioner's daughter, is all the more remarkable. Her flaxen plaits bob above her breasts as she goes to pluck, from their nests, the budding eggs.

Their days are shrouded troughs of glum manual toil and their nights wet, freezing, black, palpitating clefts gravid with the grossest cravings, nights dedicated solely to the imaginings of unspeakable desires tortuously conceived in mortified sensibilities habitually gnawed to suppuration by the black rats of superstition whilst the needle teeth of frost corrode their bodies.

They would, if they could, act out entire Wagnerian cycles of operatic evil and gleefully transform villages into stages upon which the authentic monstrosities of Grand Guignol might be acted out in every unspeakable detail. No hideous parody of the delights of the flesh would

be alien to them. . . did they but know how such things were, in fact, performed.

They have an inexhaustible capacity for sin but are inexorably baulked by ignorance. They do not know what they desire. So their lusts exist in an undefined limbo, for ever in potentia.

They yearn passionately after the most deplorable depravity but possess not the concrete notion of so much as a simple fetish, their tormented flesh betrayed eternally by the poverty of their imaginations and the limitations of their vocabulary, for how may one transmit such things in a language composed only of brute grunts and squawks representing, for example, the state of the family pig in labour? And, since their vices are, in the literal sense of the word, unspeakable, their secret, furious desires remain ultimately mysterious even to themselves and are contained only in the realm of pure sensation, or feeling undefined as thought or action and hence unrestrained by definition. So their desires are infinite, although, in real terms, except in the form of a prickle of perturbation, these desires could hardly be said to exist.

Their lives are dominated by a folklore as picturesque as it is murderous. Rigid, hereditary castes of wizards, warlocks, shamans and practitioners of the occult proliferate amongst these benighted mountain-dwellers and the apex of esoteric power lies, it would seem, in the person of the king himself. But this appearance is deceptive. This nominal ruler is in reality the poorest beggar in all his ragged kingdom. Heir of the barbarous, he is stripped of everything but the idea of an omnipotence which is sufficiently expressed by immobility.

All day long, ever since his accession, he hangs by the right ankle from an iron ring set in the roof of a stone hut. A stout ribbon binds him to the ceiling and he is inadequately supported in a precarious but absolute position sanctioned by ritual and memory upon his left wrist, which is strapped in a similar fashion with ribbon to an iron ring cemented into the floor. He stays as still as if he had been dipped in a petrifying well and never speaks one single word because he has forgotten how.

They all believe implicitly they are damned. A folk-tale circulates among them, as follows: that the tribe was originally banished from a happier and more prosperous region to their present dreary habitation, a place fit only for continuous self-mortification, after they rendered themselves abhorrent to their former neighbours by the wholesale and enthusiastic practice of incest, son with father, father with daughter, etc. -- every baroque variation possible upon the determinate quadrille of the nuclear family. In this country, incest is a capital crime; the punishment for incest is decapitation.

Daily their minds are terrified and enlightened by the continuous performances of apocalyptic dirges for fornicating siblings and only the executioner himself, because there is nobody to cut off his head, dare, in the immutable privacy of his leathern hood, upon his

blood-bespattered block make love to his beautiful daughter.

Gretchen, the only flower of the mountains, tucks up her white apron and waltzing gingham skirts so they will not crease or soil but, even in the last extremity of the act, her father does not remove his mask for who would recognise him without it? The price he pays for his position is always to be locked in the solitary confinement of his power.

He perpetrates his inalienable right in the reeking courtyard upon the block where he struck off the head of his only son. That night, Gretchen discovered a snake in her sewing machine and, though she did not know what a bicycle was, upon a bicycle her brother wheeled and circled through her troubled dreams until the cock crowed and out she went for eggs.

The Smile of Winter

Because there are no seagulls here, the only sound is the resonance of the sea. This coastal region is quite flat, so that an excess of sky bears down with an intolerable weight, pressing the essence out of everything beneath it for it imposes such a burden on us that we have all been forced inward on ourselves in an introspective sombreness intensified by the perpetual abrasive clamour of the sea. When the sun goes down, it is very cold and then I easily start crying because the winter moon pierces my heart. The winter moon is surrounded by an extraordinary darkness, the logical antithesis of the supernal clarity of the day; in this darkness, the dogs in every household howl together at the sight of a star, as if the stars were unnatural things. But, from morning until evening, a hallucinatory light floods the shore and a cool, glittering sun transfigures everything so brilliantly that the beach looks like a desert and the ocean like a mirage.

But the beach is never deserted. Far from it. At times, there is even a silent crowd of people -- women who come in groups to turn the fish they have laid out to dry on bamboo racks; Sunday trippers; solitary anglers, even. Sometimes trucks drive up and down the beach to and fro from the next headland and after school is over children come to improvise games of baseball with sticks and a dead crab delivered to them by the tide. The children wear peaked, yellow caps; their heads are perfectly round. Their faces are perfectly bland, the colour as well as the shape of brown eggs. They giggle when they see me because I am white and pink while they themselves are such a serviceable, unanimous beige. Besides all these visitors, the motorcyclists who come at night have left deep grooves behind them in the sand as if to say: "I have been here."

When the shadows of the evening lie so thickly on the beach it looks as though nobody has dusted it for years, the motorcyclists come out. That is their favourite time. They have marked out a course among the dunes with red wooden pegs and ride round it at amazing speeds. They come when they please. Sometimes they come in the early morning but, most often, by owl-light. They announce their presence with a fanfare of opened throttles. They grow their hair long and it flies out behind them like black flags, motorcyclists as beautiful as the outriders of death in the film *Orphée*. I wish they were not so beautiful; if they were not so beautiful and so inaccessible to me, then I should feel less lonely, although, after all, I came here in order to be lonely. The beach is full of the garbage of the ocean. The waves leave torn, translucent furls of polythene wrapping too tough for even this sea's iron stomach; chipped jugs that once held rice wine; single sea-boots freighted with sand; broken beer

bottles and, once, a brown dog stiff and dead washed up as far as the pine trees which, subtly wrapped by the weather, squat on their hunkers at the end of my garden, where the dry soil transforms itself to sand.

Already the pines are budding this year's cones. Each blunt, shaggy bough is tipped with a small, lightly furred growth just like the prick of a little puppy while the dry, brown cones of last year still cling to the rough stems though now these are so insecure a touch will bring them bounding down. But, all in all, the pines have a certain intransigence. They dig their roots into dry soil full of seashells and strain backwards in the wind that blows directly from Alaska. They are absolutely exposed to the weather and yet as indifferent as the weather. The indifference of this Decembral littoral suits my forlorn mood for I am a sad woman by nature, no doubt about that; how unhappy I should be in a happy world! This country has the most rigorous romanticism in the world and they think a woman who lives by herself should accentuate her melancholy with surroundings of sentimental dilapidation. I have read about all the abandoned lovers in their old books eating their hearts out like Mariana in so many moated granges; their gardens are overgrown with goosegrass and mugwort, their mud walls are falling to pieces and their carp pools scaled over with water-lily pads. Everything combines with the forlorn mood of the chatelaine to procure a moving image of poignant desolation. In this country you do not need to think, but only to look, and soon you think you understand everything.

The old houses in the village are each one dedicated to seclusion and court an individual sequestered sadness behind the weather-stained, unpainted wooden shutters they usually keep closed. It is a gloomy, aridly aesthetic architecture based on the principle of perpetual regression. The houses are heavily shingled and the roofs are the shapes and colours of waves frozen on a grey day. In the mornings, they dismantle the outer screens to let fresh air blow through and, as you walk past, you can see that all the inner walls are also sliding screens, though this time of stiff paper, and you can glimpse endlessly receding perspectives of interiors in brownish tones, as if everything had been heavily varnished some time ago; and, though these perspectives can be altered at will, the fresh rooms they make when they shift the screens about always look exactly the same as the old rooms. And all the matted interiors are the same, anyway.

Through the gaping palings of certain fences, I sometimes see a garden so harmoniously in tune with the time of year it looks forsaken. But sometimes all these fragile habitations of unpainted wood; and the still lives; or natures mortes, of rusting water pumps and withered chrysanthemums in backyards; and the discarded fishing boats pulled up on the sand and left

to rot away -- sometimes the whole village looks forsaken. This is, after all, the season of abandonment, of the suspension of vitality, a long cessation of vigour in which we must cultivate our stoicism. Everything has put on the desolate smile of winter. Outside my shabby front door, I have a canal, like Mariana in a moated grange; beyond the skulking pines at the back, there is only the ocean. The winter moon pierces my heart. I weep.

But when I went out on the beach this morning with the skin on my face starched with dried tears so I could feel my cheeks crackle in the wind, I found the sea had washed me up a nice present -- two pieces of driftwood. One was a forked chunk like a pair of wooden trousers and the other was a larger, greyish, frayed root the shape of the paw of a ragged lion. I collect driftwood and set it up among the pine trees in picturesque attitudes on the edge of the beach and then I strike a picturesque attitude myself beside them as I watch the constantly agitated waves, for here we all strike picturesque attitudes and that is why we are so beautiful. Sometimes I imagine that one night the riders will stop at the end of my garden and I will hear the heels of their boots crunch on the friable carpet of last year's shed cones and then there will be a hesitant rattle of knuckles on the seaward-facing door and they will wait in ceremonious silence until I come, for their bodies are only images.

My pockets always contain a rasping sediment of sand because I fill them with shells when I go on to the beach. The vast majority of these shells are round, sculptural forms the colour of a brown egg, with warm, creamy insides. They have a classical simplicity. The scarcely perceptible indentations of their surfaces flow together to produce a texture as subtly matt as that of a petal which is as satisfying to touch as Japanese skin. But there are also pure white shells heavily ridged on the outside but within of a marmoreal smoothness and these come in hinged pairs.

There is still a third kind of shell, though I find these less often. They are curlicued, shaped like turbans and dappled with pink, of a substance so thin the ocean easily grinds away the outer husk to lay bare their spiralline cores. They are often decorated with baroque, infinitesimal swags of calcified parasites. They are the smallest of all the shells but by far the most intricate. When I picked up one of those shells, I found it contained the bright pink, dried, detached limb of a tiny sea creature like a dehydrated memory. Sometimes a litter of dropped fish lies among the shells. Each fish reflects the sky with the absolute purity of a Taoist mirror.

The fish have fallen off the racks on which they have been put out to dry. These bamboo racks spread with fish stand on trestles all along the beach as if a feast was laid for the entire prefecture but nobody had come to eat it. Close to the village, there are whole paddocks filled

with bamboo racks. In one of these paddocks, a tethered goat crops grass. The fish are as shiny as fish of tin and the size of my little finger. Once dried, they are packed in plastic bags and sold to flavour soup.

The women lay them out. They come every day to turn them and, when the fish are ready, they pile up the racks and carry them to the packing sheds. There are great numbers of these raucously silent, and well-muscled, intimidating women.

The cruel wind burns port-wine whorls on their dour, inexpressive faces. All wear dark or drabcoloured trousers pinched in at the ankle and either short rubber boots or split-toed socks on their feet. A layer of jacket sweaters and a loose, padded, cotton jacket gives them a squat, top-heavy look, as if they would not fall over, only rock malevolently to and fro if you pushed them. Over their jackets, they wear short, immaculate aprons trimmed with coarse lace and they tie white babushkas round their heads or sometimes wind a kind of wimple over the ears and round the throat. They are truculent and aggressive. They stare at me with open curiosity tinged with hostility. When they laugh, they display treasuries of gold teeth and their hands are as hard as those of eighteenth-century prize-fighters, who also used to pickle their fists in brine. They make me feel that either I or they are deficient in femininity and I suppose it must be I since most of them hump about an organic lump of baby on their backs, inside their coats. It seems that only women people the village because most of the men are out on the sea. Early in the morning, I go out to watch the winking and blinking of the fishing boats on the water, which, just before dawn, has turned a deep violet.

The moist and misty mornings after a storm obscure the horizon for then the ocean has turned into the sky and the wind and waves have realigned the contours of the dunes. The wet sand is as dark and more yieldingly solid than fudge and walking across a panful is a promenade in the Kingdom of Sweets. The waves leave behind them glinting striations of salt and forcibly mould the foreshore into the curvilinear abstractions of cliffs, bays, inlets, curvilinear tumuli like the sculpture of Arp. But the storms themselves are a raucous music and turn my house into an Aeolian xylophone. All night long, the wind bangs and rattles away at every wooden surface; the house is a sounding box and even on the quietest nights the paper windows let through the wind that rattles softly in the pines.

Sometimes the lights of the midnight riders scrawl brilliant hieroglyphs across the panes, especially on moonless nights, when I am alone in a landscape of extraordinary darkness, and I am a little frightened when I see their headlamps and hear their rasping engines for then they seem the spawn of the negated light and to have driven straight out of the sea, which is just as mysterious as the night, even, and also its perfect image, for the sea is an inversion of the

known and occupies half, or more, of the world, just as night does; whilst different peoples also live in the countries of the night.

They all wear leather jackets bristling with buckles, and high-heeled boots. They cannot buy such gaudy apparel in the village because the village shops only sell useful things such as paraffin, quilts and things to eat. And all the colours in the village are subfuse and equivocal, those of wood tinted bleakly by the weather and of lifeless wintry vegetation. When I sometimes see an orange tree hung with gold balls like a magic trick, it does nothing but stress by contrast the prevailing static sobriety of everything, which combines to smile in chorus the desolate smile of winter. On rainy nights when there is a winter moon bright enough to pierce the heart, I often wake to find my face still wet with tears so that I know I have been crying.

When the sun is low in the west, the beams become individually visible and fall with a peculiar, lateral intensity across the beach, flushing out long shadows from the grains of sand and these beams seem to penetrate to the very hearts of the incoming waves which look, then, as if they were lit from within. Before they topple forward, they bulge outward in the swollen shapes and artfully flawed incandescence of Art Nouveau glass, as if the translucent bodies of the images they contain within them were trying to erupt, for the bodies of the creatures of the sea are images, I am convinced of that. At this time of day, the sea turns amazing colours -- the brilliant, chemical green of the sea in nineteenth-century tinted postcards; or a blue far too cerulean for early evening; or sometimes it shines with such metallic brilliance I can hardly bear to look at it. Smiling my habitual winter smile, I stand at the end of my garden attended by a pack of green bears while I watch the constantly agitated white lace cuffs on the colourful sleeves of the Pacific.

Different peoples inhabit the countries of the ocean and some of their emanations undulate past me when I walk along the beach to the village on one of those rare, bleak, sullen days, special wraiths of sand blowing to various inscrutable meeting places on blind currents of the Alaskan wind. They twine around my ankles in serpentine caresses and they have eyes of sand but some of the other creatures have eyes of solid water and when the women move among trays offish I think they, too, are sea creatures, spiny, ocean -- bottom-growing flora and if a tidal wave consumed the village -- as it could do tomorrow, for there are no hills or sea walls to protect us -- there, under the surface, life would go on just as before, the sea goat still nibbling, the shops still doing a roaring trade in octopus and pickled turnips' greens, the women going about their silent business because everything is as silent as if it were under the water, anyway, and the very air is as heavy as water and warps the light so that one sees as if

one's eyes were made of water.

Do not think I do not realise what I am doing. I am making a composition using the following elements: the winter beach; the winter moon; the ocean; the women; the pine trees; the riders; the driftwood; the shells; the shapes of darkness and the shapes of water; and the refuse. These are all inimical to my loneliness because of their indifference to it. Out of these pieces of inimical indifference, I intend to represent the desolate smile of winter which, as you must have gathered, is the smile I wear.