

**Univerzita Karlova**

**Filozofická fakulta**

Ústav translatologie

# **Diplomová práce**

Tereza Vlášková

**Komentovaný překlad**

**románu *An Equal Music* od Vikrama Sétha**

**s úvodní studií o autorovi, stylu románu a problémech překladu**

**An annotated translation of Vikram Seth's novel *An Equal Music***

**with an introduction to the author, the novel's style and**

**translation complexities**

Praha 2017

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

## **Poděkování**

Ráda bych poděkovala vedoucí diplomové práce Mgr. Šárce Tobrmanové, D.Phil. za cenné připomínky a rady k překladu i studii a za metodické vedení práce a dále své konzultance Mgr. Zuzaně Šťastné, Ph.D. za pomoc při řešení překladatelsky náročných pasáží. Poděkování patří také mému snoubenci a rodině za trpělivost a podporu při zpracovávání této diplomové práce.

**Prohlášení:**

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 28. července 2017

.....

Tereza Vlášková

## **Abstrakt**

Tato diplomová práce je rozdělena na dvě části. Významnou první část tvoří překlad prvních dvou částí románu *An Equal Music* (1999) postkoloniálního spisovatele indického původu Vikrama Sétha. Jedná se o „milostně-hudební román“, která bývá označována za jeden z nejlepších románů o hudbě vůbec. Na překlad samotný navazuje studie o životě a díle autora, o stylu a recepci románu a zejména pak o klíčových problémech překladu. Předmětem zájmu je zejména problematika mluvnosti v jednotlivých pásmech románu, otázka ambivalence názvu a jeho překladu, strategie překladatelských řešení s ohledem na poetické zatížení textu a strategii překladu jmen, názvů a dalších reálií. Stěžejní podkapitola je věnována rozboru překladu hudebních pasáží.

## **Klíčová slova**

Vikram Séth, *An Equal Music*, současná beletrie v angličtině, překlad, čeština, styl, překladatelská analýza.

## **Abstract**

The thesis is divided into two parts. The first and crucial part offers a translation of the first two sections of the novel *An Equal Music* (1999) by Vikram Seth, a postcolonial author of Indian origin. His novel, or “musical romance”, is commonly considered to be one of the best novels about music. The translation is followed by a study of the author’s life and works, of his style and the reception of his novel and, finally, by an analysis of essential translation problems. The main focus is on speakability issues in various voices throughout the novel; the ambivalence of and difficulty in translating the title; on translation strategies regarding the poetic layers of the text and on the method of translating names and other facts. Given the specific subgenre of the book, the key subchapter analyses the translated musical excerpts from the novel.

## **Keywords**

Vikram Seth, *An Equal Music*, contemporary fiction in English, translation, Czech language, style, translation analysis.

## Obsah

Úvod .....	6
1. Studie o autorovi a stylu románu.....	8
1.1 Vikram Séth – stručná biografie.....	8
1.2 Dílo Vikrama Sétha .....	10
1.3 <i>An Equal Music</i> – stručný děj.....	13
1.4 <i>An Equal Music</i> z hlediska stylu a recepce.....	14
1.5 Otazníky vydání českého překladu.....	24
2. K problémům překladu.....	26
2.1 Název románu.....	27
2.2 Mluvnost.....	30
2.3 Poetické zatížení textu .....	34
2.4 Jména, názvy a další reálie .....	42
2.5 Překlad hudebních pasáží .....	47
Závěr.....	63
Bibliografie.....	65
Příloha.....	71

## Úvod

Cílem této diplomové práce je překlad prvních dvou částí románu *An Equal Music* (1999, navrhovaný český název *Souznění*) postkoloniálního anglicky píšícího autora Vikrama Sétha a vytvoření úvodní studie o autorovi, stylu románu a problémech překladu. Séthův román patří k nejoceňovanějším románům o hudbě nejen v anglofonní, ale i světové literatuře, přesto se překladu do češtiny prozatím nedočkal. Mým záměrem bylo propojit v diplomové práci poznatky z obou oblastí svého dosavadního studia – hudby (konzervatoř, muzikologie) a translatologie. S návrhem na překlad tohoto konkrétního díla přišla vedoucí mé práce, Mgr. Šárka Tobrmanová, D.Phil. Po přečtení románu jsem se mu rozhodla diplomovou práci skutečně věnovat, a to hned z několika důvodů. Předně mne oslovilo zpracovávané téma i Séthův nezaměnitelný literární styl a jako hudebnice jsem nesmírně ocenila důslednost a věrohodnost, s jakou se autor pouští do popisu hudebních děl, jejich úskalí a interpretací, ale i do zachycení každodenních radostí a starostí muzikantů. Navíc jsem před sebou měla zajímavou, i když poměrně náročnou výzvu: vytvořit částečně multidisciplinární práci, na niž by snad v budoucnu mohly navázat další muzikologicko-translatologické studie – překlad hudební beletrie je totiž zatím prakticky neprozkoumanou oblastí. Přes veškerou snahu se nám bohužel zatím nepodařilo najít vhodného českého vydavatele pro celý román, i nadále však doufáme, že nezůstane pouze u překladu prvních dvou částí předkládaných v této diplomové práci.

Teoretická část diplomové práce je rozdělena do dvou hlavních kapitol. První přibližuje Séthův život a dílo, a to s ohledem na skutečnost, že k tomuto autorovi prozatím nejsou k dispozici víceméně žádné informace v češtině. Život Vikrama Sétha je nesmírně zajímavý, a navíc se silně promítá do jeho díla. Bez větší nadsázky by se dalo tvrdit, že bez kontextu autorova života a celkového díla nelze analyzovat ani samotný román *An Equal Music*, míra provázanosti životních zkušeností i jednotlivých básnických sbírek a románů je u tohoto spisovatele opravdu velmi vysoká. Součástí této kapitoly je také analýza stylu románu a jeho recepce na domácím trhu, okrajově se pak dotkneme také možné recepce na trhu českém.

Druhá kapitola teoretické části se bude zabývat problémy překladu prvních dvou částí románu, zejména s ohledem na poetické zatížení textu, mluvnost, reálie a hudební diskurs, přičemž poslední jmenovaná kategorie bude nejobsáhlejší, neboť právě hudební pasáže jsou pro román stěžejní. Veškeré zmiňované problémy prostupují celým překladem,

není možné zaměřit se pouze na hloubkovou analýzu vybrané kapitoly či několika kapitol, nýbrž je zapotřebí pracovat s celým předkládaným textem.

Vzhledem ke značnému rozsahu originálu i překladu (první dvě části románu mají v překladu téměř sto normostran, což se rovná sto osmnácti tiskovým stranám originálu) je praktická část práce přiložena pouze na CD nosiči. Tímto jsou zároveň chráněna autorská a veškerá další relevantní práva vztahující se k anglickému vydání románu a potažmo i jeho českého překladu.

Veškeré citace původního textu jsou z vydání Phoenix House (1999), a aniž je uvedeno jinak, citace ze sekundární literatury uvádím ve svém překladu. Při citování primárního zdroje a jeho českého překladu je anglický originál označen zkratkou „EN“ a český překlad zkratkou „CZ“.

## 1. Studie o autorovi a stylu románu

Jak uvádí Drabbleová a Stringerová (2007), „současná Indie se může pyšnit anglicky psanou literaturou záviděníhodné energie a různorodosti a zrodila se z ní pozoruhodná literární diaspora“. Od roku 1864, kdy v Indii vyšel první anglicky psaný román nevalné kvality – *Rajmohan's Wife* (Ražmahánova žena) Chandry Chatterjeeho –, již opravdu uteklo hodně vody. Ve druhé polovině dvacátého století se vyrojila řada celosvětově uznávaných autorů indického původu, včetně několika držitelů prestižní Bookerovy ceny (Booker či nověji Man Booker Prize). Mezi tyto laureáty patří Ruth Praverová, Arundhati Royová, Kiran Desaiová (dcera postkoloniální autorky Anity Desaiové a tureckého spisovatele a nositele Nobelovy dcery Orhana Pamuka), Aravind Adiga a Salman Rushdie, z dalších význačných spisovatelů můžeme namátkou zmínit například Anitu Desaiovou, V. S. Naipaula, Amita Chaudhuriho, Rohintona Mistryho či Ardashira Vakila.

Cílem této kapitoly je přiblížit Vikrama Sétha, jednoho z nejvýznačnějších postkoloniálních anglicky píšících autorů, jakožto člověka i autora mnoha tváří a žánrů, který se nebojí neustále zkoušet nové věci. Dále bude analyzován styl románu *An Equal Music* (*Souznění*), z něhož jsou v této diplomové práci přeloženy dvě části. Nedílnou součástí analýzy je také recepce knihy v médiích a odborné literatuře. Stručná kapitola bude věnována i problémům spojeným s vydáním českého překladu.

### 1.1 Vikram Séth – stručná biografie

Vikram Séth se narodil v roce 1952 v Kalkatě, střední školu vystudoval v indickém Déhrádúnu, poté si dodělal závěrečné zkoušky A-levels v britském Kentu a absolvoval Oxfordskou univerzitu, obor filozofie, politika a ekonomie. V roce 1975 nastoupil na magisterský obor ekonomie na Stanfordově univerzitě, kde v roce 1977 získal roční stipendium Wallace Stegnera pro studium kreativního psaní. Na téže americké univerzitě také započal doktorská studia s disertačním projektem *Seven Chinese Villages: An Economic and Demographic Portrait* (Sedm čínských vesnic: Ekonomický a demografický obraz), jež ovšem nedokončil. Odcestoval do Číny, kde strávil dva roky studiem čínštiny. V letech 1984–1986 pracoval jako redaktor pro nakladatelství Stanford University Press. V roce 1986 získal po obrovském úspěchu svého prvního románu *The Golden Gate* prestižní Guggenheimovo stipendium. Posléze se vrátil do Dillí, kde mimo jiné bral hodiny



indického klasického zpěvu pod vedením slavného pěvce a muzikologa Pandita Amarnatha. Rozhodl se nadobro upustit od akademické dráhy a začal se naplno věnovat psaní. Od devadesátých let minulého století žije střídavě ve Velké Británii a v Indii. (Mukherjee, Kothari, 2005:1427; Johnson, 2010)

Již z tohoto krátkého úvodu do Séthova života je patrné, že máme tu čest se skutečně renesančním mužem. Jak ve svém rozhovoru s tímto autorem píše Ameena Meerová (1990:18): „Vikram Séth je necelý metr šedesát vysoký a samá šedá kůra mozková. Stačí pár minut v jeho přítomnosti a už vám přijde jako obr. Slova na jeho edukovaném indickém přízvuku proplovají pod vysokými stropy místnosti jako prameny hudby, přesto se jim nedaří přehlušit vrčení, klapot a rotování koleček toho soukolí v jeho hlavě. Séthův projev je stejně živý jako jeho oči, přeskakuje od francouzských frází do čínštiny a hindštiny. Napíše mé jméno v urdštině, probírá se mnou britskou politiku a sochařství. Napsal knihu o stopování Tibetem, *From Heaven Lake*; dělal si na Stanfordu doktorát z ekonomie a k tomu psal román (ve verších) o San Francisku, *The Golden Gate*; a souběžně se studiem čínské ekonomiky překládal do angličtiny poezii čínské dynastie Tchang.“

Séth plynne ovládá angličtinu, hindštinu, urdštinu, němčinu a mandarínskou čínštinu. Zapojil se také do boje za práva homosexuálů v Indii. O své vlastní sexuální orientaci nikdy otevřeně nepromluvil, ve svém veršovaném románu *The Golden Gate* se však zabývá náročným životem bisexuála a v rozhovorech na tuto otázku rád odpovídá odkazem na svoji báseň s názvem *Dubious*, konkrétně na verše „Some men like Jack and some like Jill // I'm glad I like them both“ („Někteří muži mají rádi Jeníčka a jiní zase Mařenku // Jsem rád, že mám rád oba dva“). Je také známo, že v devadesátých letech dlouhodobě žil s francouzským houslistou Philippem Honoré, kterému věnoval právě román *An Equal Music*. (Johnson, 2010) Lze předpokládat, že tento vztah se odrazil v jeho díle, například v *An Equal Music* je věnován určitý, byť značně omezený prostor i vztahům mezi gayi a samotný koncept hudebního románu z prostředí převážně smyčcových nástrojů bezesporu vychází ze zkušeností, jež Séth nasbíral se svým partnerem.

Vikram Séth patří mezi poměrně hojně oceňované autory. Již v roce 1977 mu byla udělena cena Akademie amerických básníků (Academy of American Poets). Za svůj čínsko-tibetský cestopis *From Heaven Lake: Travels Through Sinkiang and Tibet* (Od Nebeského jezera: Cesty Sin-ťiangem a Tibetem) obdržel v roce 1985 cenu Thomase Cooka: Thomas Cook Travel Book Award. Za veršovaný román *The Golden Gate* (Golden Gate) mu byla v roce 1988 udělena cena Sahitya Akademi Award. V roce 1993 se díky

románu *A Suitable Boy (Vhodný nápadník)* dostal mezi finalisty mezinárodní ceny za beletrii Irish Times International Fiction Prize. Tentýž román mu o rok později vynesl hned dvě ocenění udělovaná spisovatelům Commonwealthu (Commonwealth Writers Prize) – stal se nejlepší knihou a celkovým vítězem – a také cenu řetězce knihkupectví WH Smith: WH Smith Literary Award. Za román *An Equal Music (Souznění)* obdržel Séth v roce 1999 Crossword Book Award a v roce 2001 pak multikulturní mediální cenu EMMA za nejlepší knihu/román. V roce 2007 mu indické Ministerstvo vnitra udělilo prestižní státní cenu Padma Shri za přínos v oblasti literatury. Navíc je Séth od roku 2001 držitelem Řádu britského impéria třídy Officer. (Chaudhuri, 2004:554-61; Mohanty, 2007:13-29)

## 1.2 Dílo Vikrama Sétha

Obdobně jako v samotném Séthově životě se i v jeho tvorbě projevuje značná různorodost, jak žánrová a stylová, tak tematická. Již z výše uvedeného vyplývá, že Vikram Séth je romanopiscem, básníkem, autorem cestopisů a překladatelem, kromě toho má také zkušenosti s biografickou literaturou, literaturou pro děti a tvorbou libret.

Doposud byly vydány tři Séthovy romány: *The Golden Gate (Golden Gate)*, *A Suitable Boy (Vhodný nápadník)* a *An Equal Music (Souznění)*, o němž pojednává samostatná kapitola). Románový debut *The Golden Gate (Golden Gate, 1986)* je, jak již bylo řečeno, psán ve verších – všech „690 čtyřstopých strof románu vychází z Puškinova *Evžena Oněgina* v překladu Charlese Johnstona, který Séth objevil během studií na Stanfordu“. (Johnson, 2010) Dílo se setkalo s velkým ohlasem u čtenářů i literárních kritiků, okamžitě se zařadilo mezi americké bestsellery, kritiky hovořily o „literární senzaci, jež se zrodila přes noc“ a nakladatelství Random House, které se knihy po odmítavých reakcích mnoha nakladatelů nakonec ujalo, rozhodně neprohloupilo, když se románovou prvotinu ve verších rozhodlo vydat v „bezprecedentním nákladu 25 000 výtisků“. (Bobb, Digirolamo, 1986) Jedná se o satirický příběh o spletitých životech mladých zbohatlíků v kalifornském San Francisku osmdesátých let minulého století. Hlavní protagonisté John a Liz se seznamují přes inzerát a Séth sleduje jejich románek z pohledu ústřední dvojice i vztahů s jejich přáteli, mezi nimiž si John i Liz po rozchodu najdou své budoucí partnery. Román osciluje mezi satirickou komedií a dojemným psychologickým dramatem, nevyhýbá se přitom ani společensky závažným tématům – již zmiňované homosexualitě a bisexualitě, feminismu, náboženské víře či moci médií.

Samotný příběh je ve své podstatě varováním proti přílišné zhýralosti, jež se pojí s čerstvě nabytým bohatstvím, zejména pak proti nadměrnému užívání alkoholu a přílišné sebestřednosti. Forma románu, onen čtyřstopý jamb, Séthovi umožňuje zajímavě pracovat s časem – kniha je skutečně rozdělena do čtrnáctiveršových sonetových celků, v nichž vyprávění často nabírá rychlý spád, zároveň ho však předěly mezi sonety pozastavují a nutí čtenáře přemýšlet o každé přečtené části zvlášť. Pozoruhodné je pak i pnutí, k němuž dochází mezi poměrně archaickou formou a tématem i obsahem vyprávění.

Druhý Séthův román, *A Suitable Boy* (1993, č. *Vhodný nápadník*, 1997), je podobně kolosální – je již sice psaný prózou, ovšem rozsahově se pohybuje kolem patnácti set tiskových stran. Proto byl také v českém překladu rozdělen do dvou dílů. Jedná se o jediné autorovo dílo, které kdy bylo přeloženo do češtiny, v roce 1997 ho pod názvem *Vhodný nápadník* vydal Knižní klub v překladu Libuše a Luboše Trávníčkových. Séth na něm začal pracovat po návratu do Indie poté, co v návaznosti na svůj předchozí román *The Golden Gate* (Golden Gate) získal Guggenheimovo tvůrčí stipendium, a dokončil ho až po téměř sedmi letech. Děj knihy je zasazen do Indie poloviny dvacátého století, která se v té době začínala zotavovat z téměř dvousetletého boje za nezávislost a následného odtržení Pákistánu. Ačkoliv se děj zpočátku odehrává ve fiktivním městě, postupně nás Séth provádí skutečnou Indií se všemi jejími krásami i ošklivostmi, kulturními konstantami a obtížně se prosazujícími sociálními a politickými proměnami. Sleduje osudy čtyř rodin v průběhu osmnácti měsíců. Na pozadí významných a všeobjímajících politicko-společenských změn se rozvíjí příběh o střetech mezi mladou a starou generací a jejich hodnotovými, kulturou silně podmíněnými žebříčky, o složitých rodinných a kastovních vztazích a o pachtění, které s sebou nese snaha udržet v době reformních nejistot zdání normálnosti. Právě pro svůj značný rozsah a realistické pojetí látky bývá *Vhodný nápadník* často přirovnáván ke kanonickým dílům zejména britské viktoriánské prózy či beletrie 18. století (k Dickensově *Ponurému domu*, Thackerayově *Jarmarku marnosti*, Fieldingovu *Tomu Jonesovi*, Richardsonově *Clarisse* a dále Tolstého *Vojně a míru*), nejmarkantnější jsou ovšem paralely s *Middlemarchem* George Eliotové. Oba romány spojuje podobná struktura, děj odehrávající se čtyřicet let před datem vydání i parlamentní volby zapojené do příběhu. Navíc „*Middlemarch* i *Vhodný nápadník* nám na začátku představují dvě hlavní postavy tak, aby čtenáře přinejmenším napadlo, jestli by nemohly skončit spolu, poté je ovšem separují a sledují jejich příběh víceméně odděleně“. (Mesher, 2006:214)

Již několik let se hovoří o tom, že Séth dokončuje pokračování *Vhodného nápadníka* s názvem *A Suitable Girl* (Vhodná nápadnice). Mělo by se jednat o další osudy

hlavní hrdinky Laty v současné Indii. Nakladatelství Penguin doufalo, že se román podaří vydat již na podzim roku 2013 u příležitosti dvacátého výročí *Vhodného nápadníka*. To se však nestalo. (Bury, 2013) Teprve v květnu 2017 se vynořila zpráva, že Séth po osmi letech intenzivní práce a asi pětadvaceti letech od prvních náčrtů odeslal nakladateli hotový rukopis. (Press Trust of India, 2017) Zároveň bylo oznámeno, že *Vhodný nápadník* se dočká televizního zpracování, společnost BBC totiž koupila práva na osmidílnou sérii. (TNN, 2017)

Nejpočetnější část Séthovy tvorby představuje jeho básnické dílo. Jen od osmdesátých do poloviny devadesátých let vydal pět sbírek poezie: *Mappings* (Mapování, 1980), *The Humble Administrator's Garden* (Zahrada pokorného správce, 1985), *All You Who Sleep Tonight* (Vy všichni, kdo dnes večer spíte, 1990), *At Evening* (Navečer, 1993) a *The Frog and the Nightingale* (Žába a slavík, 1994). Poté následovala dlouhá pauza, další a prozatím také poslední básnická sbírka se objevila až v roce 2012 pod názvem *Summer Requiem: A Book of Poems* (Letní requiem: Kniha básní). Séth vydal i knihu veršovaných bajek pro děti *Beastly Tales from Here and There* (Zvířecí bajky z různých koutů světa, 1991). Zahrnuje několik vlastních bajek a dále převyprávěných bajek indických, čínských, řeckých a ukrajinských.

Séthova poezie se vyznačuje silným prozaickým nádechem – což koneckonců platí i naopak, jak bude patrné z kapitoly věnované analýze autorova stylu v románu *An Equal Music* (*Souznění*). Jak upozorňuje Mohantyová (2007:103-7), Séth má velmi charakteristický rukopis, jeho verše se mnohdy opravdu čtou jako próza, navozují konverzační dojem, a přesto nepůsobí rýmy na konci veršů (pokud se tedy samozřejmě nejedná o verše volné) nikterak násilně. Výjimkou u něj nejsou ani básně, jež jsou spíše „písničkové“ povahy, promítá se do nich tedy jeho láska k hudbě.

Séth je dále autorem již zmiňovaného cestopisu *From Heaven Lake: Travels Through Sinkiang and Tibet* (Od Nebeského jezera: Cesty Sin-ťiangem a Tibetem, 1983). V roce 2005 publikoval knihu *Two Lives* (Dva životy), v níž na základě dopisů a ústně předaných informací rekonstruuje příběh své pratety Henny, německé židovky, a prastrýce Shantiho, indického zubaře a posléze vojáka spojeneckých sil. Séth v jejich londýnském příbytku strávil během studií ve Velké Británii poměrně hodně času. (Johnson, 2010)

Hudební vzdělání neuplatnil Séth pouze v poezii a próze. Je také autorem několika libret, a to ve spolupráci s anglickým skladatelem Alecem Rothem. První libreto, *Arion and the Dolphin* (Arión a delfín), vzniklo v roce 1994 na objednávku Anglické národní opery. Po uvedení operu nastudovaly také soubory v Rotterdamu, Singapuru a

Nottinghamu. Zanedlouho poté přišel nápad sepsat další čtyři libreta, k autorské dvojici se připojil i Séthův tehdejší partner Phillip Honoré. Oslovili několik anglických hudebních festivalů (Salisbury, Chelsea, Lichfield) s tím, že by postupně napsali čtyři díla se základním obsazením housle a tenor a každý rok by se veřejnosti představilo jedno z nich. Vedení festivalů souhlasilo. Nejprve vznikla skladba *Songs in Time of War* (Písně za válečných časů), otextovaná kompilací překladů čínského básníka z osmého století Tu Fu. Následoval opus *Shared Ground* (Společná půda), který je jakousi ódou na George Herberta, metafyzického básníka 17. století, jež je Sethovým básnickým vzorem (dokonce si zakoupil jeho bývalý dům v Bemertonu). Třetí skladbou cyklu se stalo oratorium *The Traveller* (Cestovatel), jehož text je z větší části překladem indických vícejazyčných spisů o čtyřech stádiích lidského života. V posledním roce pak vznikla skladba *Seven Elements* (Sedm živlů), v níž Séth propojuje indické a čínské pojetí živlů: země, vzduchu, dřeva, ohně, kovu, vody a kosmického živlu. V roce 2011 byla tato čtyři libreta publikována knižně pod souhrnným názvem *The Rivered Earth* (Říční Země). (Everett-Green, 2012; Roth, 2011)

### 1.3 *An Equal Music* – stručný děj

*An Equal Music* (*Souznění*) je označován jako hudební román, zápletka však do značné míry obstojí i před těmi, kteří k hudbě zase tolik netíhnou – ve své podstatě se totiž jedná o román milostný.

Vypráví o houslistu Michaelovi, který žije v Londýně, má vlastní byt, stále angažmá ve smyčcovém kvartetu Maggiore, několik soukromých žáků a přítelkyni. Přesto však není spokojený. Stále vzpomíná na svá vídeňská studia hry na housle u Carla Källa, během nichž poznal klavíristku Julii, svou životní lásku. Během studií začal trpět depresemi, čemuž Källovo přísné vedení příliš nepomáhalo, a přes Juliino naléhání se rozhodl vrátit do rodné Anglie. Když se po pár měsících pokusil Julii zkontaktovat, nepodařilo se mu to – na dopisy neodpovídala, v telefonu se nechávala zapírat. Je to již deset let, ale Michael ji pořád miluje. Jednoho dne zjistí, že existuje autorská transkripce Beethovenova tria, které hrával s Julií, pro kvintet. Michael začne pátrat po notách a nahrávkách. Konečně objeví desku v jednom londýnském antikvariátu. Cestou domů pak v autobuse ve vedlejším pruhu spatří Julii. Gestikuluje, ukazuje jí své telefonní číslo na papíře, na nejbližší zastávce vystoupí a hledá ji, ale marně. Po pár týdnech se Julie nečekaně objeví v šatně po koncertě kvarteta Maggiore. Začíná se mezi nimi rozvíjet nový

vztah. Na druhé schůzce se však Michael dozvídá, že nežije v Londýně sama, ale je vdaná a má syna.

Zdá se, že vše skončilo, ale pak Julie zazvoní u Michaelových dveří. Ani jeden z nich se nedokáže ubránit dávným citům. Přesto je na Juliině chování něco zvláštního – odmítá si s ním telefonovat, trvá na zasílání faxů, občas zcela ignoruje to, co jí říká. Jednoho dne ji Michael sleduje, jak jde se synem do parku. Chlapec se během procházky prořekne, že matka je hluchá. Jednotlivé dílky skládačky do sebe začínají zapadat a Julie nakonec Michaelovo příšerné podezření potvrdí. Klavíristka postupně přichází o sluch a nikdo neví, proč se to děje a jak tomu zabránit. Teď, když už neexistují žádná tajemství, se jejich vztah ještě prohlubuje. Scházejí se, povídají si o hudbě, hrají spolu. Michael je jejím pojítkem nejen s dávnými časy ve Vídni, ale zejména se světem hudby, jenž se Julii postupně uzavírá. Pak přichází novinka – Julie pojedje hrát s kvartetem Maggiore do Vídně. Michael jí pomáhá při zkouškách, aby nikdo nepoznal, že neslyší. Julie následuje kvarteto i na další koncert do Benátek, města, o kterém kdysi společně snili. Její sluch se i nadále zhoršuje a ona tuší, že brzy přijde naprostá hluchota. Navíc na ni doléhá snaha udržet dva světy – svět s milencem a svět s manželem a synem, o něž nechce přijít – oddělené. Nakonec z Benátek předčasně odjíždí zpět za svou rodinou. Michaelovi postupně dochází, že o svoji první a jedinou lásku skutečně přišel už tehdy, když odjel z Vídně. Julie se vyhýbá jakýmkoli pokusům o kontakt a Michael se opět uzavírá do světa hudby, který je pro něj jedinou útechou – až na to, že tentokrát do něj utíká s tíživým vědomím, že ona v něm útěchu již hledat nemůže.

#### **1.4 *An Equal Music* z hlediska stylu a recepce**

Séthův prozatím poslední román *An Equal Music* (1999) – pro účely této diplomové práce je navrhován český název *Souznění* (zdůvodnění viz kapitola 3.1) – je dalším svébytným dílem tohoto autora.

Na první pohled by se mohlo zdát, že román nemá s předchozí Séthovou tvorbou nic společného. S *Vhodným nápadníkem* ho spojuje snad jen rozčlenění textu do krátkých, dobře stravitelných kapitol. Mnohem blíže má ovšem dílo k *The Golden Gate* (Golden Gate), byť tentokrát nejde o veršovanou formu. Propojuje je samozřejmě jazyk, který tíhne k poezii a poetičnosti – Séth píše s lehkostí, vtipem a pokorou vůči čtenáři, z jazyka románu je patrné, že je zároveň básníkem. Jsou zde však i jisté dějové paralely: v obou románech se na začátku setkáváme s osamělým mužem v parku, kterého později odmítne

jeho životní láska a on se proto vzdává prakticky celého svého života, nakonec však jeho hněv vůči osudu opadne a on nachází alespoň částečnou útechu ve svém vlastním světě – v případě *Souznění* ve světě hudby.

Hovoříme-li o poetičnosti *Souznění*, nemáme na mysli pouze volbu izolovaných výrazů a frází. Básnické založení Sétha je patrné i na mnohem vyšších úrovních. Například poslední odstavec románu je po formální stránce blankversem:

Music, such music, is a sufficient gift. Why ask for happiness; why hope not to grieve? It is enough, it is to be blessed enough, to live from day to day and to hear such music – not too much, or the soul could not sustain it – from time to time. (EN, s. 484)

Hansonová (2008:343-9) dokonce zachází tak daleko, že *Souznění* nenazývá prózou, nýbrž „verš-prózou“ (versi-prose), jež využívá prostředky poezie k vytvoření „polyfonického díla“. Autorka studie v románu nachází řadu příkladů využití pětistopého jambického verše, přičemž výskyty rozděluje do tří kategorií: (1) klasický anglofonní blankvers využívaný například v Shakespearových sonetech, (2) blankvers Shakespearových her a (3) moderní blankvers využívaný například v Séthových básních. Všechny tři případy ilustruje na třech úvodních větách románu: “The branches are bare, the sky tonight a milky violet (*typ 2*). It is not quiet here, but it is peaceful (*typ 1*). The wind ruffles the black water to me (*typ 3*).” Již v samotné příklady zvolené k jednotlivým kategoriím jsou ovšem poněkud problematické. První věta, která má být ilustrací blankversu Shakespearových her, je ve skutečnosti spíše alexandrinem. Druhá věta, kterou autorka nazývá „klasickým anglofonním blankversem“, je blankversem nepravidelným, jaký se v Shakespearových sonetech příliš často nevyskytuje.

Hansonová ovšem na základě své osobité analýzy dospívá k názoru, že blankvers se v *Souznění* často objevuje v první větě kapitoly, a tvrdí, že „v tomto románu je zásadní rozdíl mezi pasážemi ve verších a pasážemi v próze a člověk má asi čtyřiceti až pětadesáti procentní šanci, že úvodní věta náhodně zvolené pasáže bude mít formu verše“ – podle toho, zda hledáme všechny popsané typy blankversu, nebo pouze typy shakespearovské. Tuto formu podle ní Séth používá bez ohledu na obsah vyřčeného, blankversem psané úvodní věty mohou mít i podobu pouhých syntaktických fragmentů a vztahují se k popisu přírody, řečnickým otázkám či například modlitbám. Hansenová ovšem zcela opomíjí názor, že jamb je pro angličtinu zcela přirozené metrum, takže i blankvers (jambický pětistopý verš, především nepravidelný) se může vyskytnout živelně, a autor může psát v jambu naprosto intuitivně, zvláště když dojde na poetické pasáže.

Analýza a kategorizace Hansenové je až příliš vynucená a svádí k hledání poetických forem i na místech, která jsou primárně prozaického charakteru, nicméně v některých svých pozorováních se Hansenová shoduje i s dalšími teoretiky a kritiky. Jedná se zejména o fakt, že blankvers se často objevuje ve vnitřních monologích a popisech okolního prostředí hlavního hrdiny Michaela. Právě o tomto aspektu Hansenová silně polemizuje s nesmlouvavým kritikem *Souznění* Nicholasem Spicem. Ten totiž tvrdí, že v Michaelově „hlase“ se mnohdy projevuje „nesmělé básnické střevo, jež je příliš spisovatelské a vzhledem k tomu, kdo vlastně Michael je, v podstatě i nevěrohodné. Jedná se o druhého houslistu smyčcového kvartetu a člověka, který se neustále trochu podceňuje, protože mu chybí dobré vzdělání, tudíž jeho tendence vyjadřovat se v blankversu, kdykoliv ho něco silně trápí, působí únavně a nepatřičně.“ (Spice, 1999) Hansenová (2008:348) však Spiceovi oponuje, že v těchto případech nelze mluvit o Michaelově „hlase“ či „způsobu vyjadřování“, které by mělo být konzistentní s přímou řečí – Séth podle ní naopak sleduje jasný cíl, a to odlišit „běžnou řeč od uzrávajících myšlenek, vyprávění od lyrického já“. Odkazuje se přitom na recenzi Shirley Chewové (1999), podle níž se v *Souznění* „namísto psychologické koherence setkáváme s proměnlivými vzorci nálad, barev a tónů, jež odpovídají zmateným rovinám a nejistým hloubkám lidské duše“.

Jinými slovy Michaelův hlas je hlasem vypravěče, který je možná méně vzdělaný, než by sám považoval za vhodné, ale který zaprvé žije v emocionálním světě klasické hudby a zadruhé trpí depresemi a psychickými problémy – a oboje se promítá do jeho vnitřních monologů i pochodů, jež v něm vyvolává jeho okolí, do jisté melodramatičnosti až patetičnosti vyprávění. I pokud bychom pominuli, že Michael jakožto zamilovaný člověk s uměleckými sklony logicky tíhne k poezii, stále existuje přímé rovnítko hudbou a poezií. Jestliže kritici Séthovi tento aspekt vyčítají – zdaleka se nejedná pouze o Spice (1999), obdobné námitky nalezneme také v recenzích Paula Baileyho (2000), Davida Denbyho (1999), Tim Parkse (1999), Adam Marse-Jonese (1999) či Elizabeth Gleickové (1999) –, je otázkou, zda tak nečiní buď proto, že neměli příležitost proniknout do světa hudby a hudebního diskursu a zároveň jim chybí povědomí o vnitřním rozpoložení psychicky nevyrovnaného člověka, nebo proto, že je zneklidňuje to, jak se *Souznění* staví na odpor představě „příjemně plynoucího romantického románu o hudbě“. Hlavní hrdina je spíše antagonistou, k němuž je často těžké najít sympatie, jeho jednání se občas vymyká logice a šťastného konce se zde nedočkáme. S ničím z toho se ovšem v beletrii nesetkáváme poprvé a naopak lze říci, že Séth svým příběhem vystihl skutečný život velice zdatně – vždyť který zamilovaný člověk či člověk v depresích se chová logicky, kolik



lásek ve skutečnosti končí šťastně, kolik lidí si skutečně bez výhrad oblíbíme? Je také možné, že se u kritiků jedná o odpor k lyrizaci prózy v současném románu obecně, s lyrizací ve vnitřní monologizaci či promluvách se totiž dnes příliš často nesetkáváme.

Celý děj románu se odehrává na pozadí klasické hudby. Vikram Séth si moc dobře uvědomuje, co všechno s sebou povolání hudebníka přináší. Popisuje vyčerpávající cvičení a zkoušky, dopad koncertních turné na psychiku člověka a na vztahy mezi členy ansámblu i mezi jednotlivými členy a jejich rodinami a přáteli, vrtkavost úspěchu, který se odvíjí od mnoha špatně ovlivnitelných faktorů. Následující příklady hovoří za vše:

And so, having tuned up and played our ritual scale, we **practise the four-minute encore for more than an hour**. (EN, s. 77)

Naladíme si, provedeme stupnicový rituál a pak **zkoušíme čtyřminutový přídavek víc než hodinu**. (CZ, s. 54)

It was a strange and unsettling episode, and one of the things that brought home to me **how precarious, for all their strength, the ties between us** [the members of the quartet] **are**. (EN, s. 95)

Bylo to prapodivné a zneklidňující období, díky němuž jsem si mimo jiné uvědomil, jak **křehká jsou i přes svoji pevnost naše** [členů kvarteta] **vzájemná pouta**. (CZ, s. 66)

**Rehearsals were a torment**. Sometimes we talked around things for three hours and didn't play a note. It ate into our lives. **It nearly split us**, and would have if it had gone on a little longer. **Helen wanted to leave** before she in effect lost a brother. Once, when we were in Japan, she said she **was going to quit as soon as the tour was over**. (EN, s. 96)

**Zkoušky byly utrpením**. Někdy jsme tři hodiny jenom diskutovali, aniž jsme zahráli jedinou notu. Nahlodávalo to naše životy. **Skoro nás to rozdělilo**, ještě chvíli, a určitě by to tak dopadlo. **Helen chtěla odejít**, aby nakonec nepřišla o bratra. Tehdy jsme hráli v Japonsku a ona prohlásila, že **ihned po turné končí**. (CZ, s. 67)

“We're going to Lewes on Monday and then to Brighton.”

“**Quartet. Quartet. Phuh**.” Virginia kicks me. (EN, s. 23)

„No, naštěstí to vědět nepotřebuješ. V pondělí jedeme do Lewes a odtud do Brightonu.“

„**Kvarteto. Kvarteto. Pfff**.“ Virginia do mě kopne. (CZ, s. 17)

In fact, according to a source we have in the management of the hall, **there are no critics here at all**. It is **immensely frustrating — a wonderful performance, and not a scrap of newsprint to tell the world it happened**. (EN, s. 116)

A podle jednoho z organizátorů, s nímž se známe, **tu dnes nebyl vůbec žádný kritik**. Je to **hrozně ubíjející – tak skvělý koncert a svět se o něm nedozví ani z jedné novin**. (CZ, s. 80)

Protože je Séth sám hudebník a velice dobře se vyzná v klasické hudbě, odpovídají jeho odkazy na dějiny hudby i na klasickou hudební scénu konce 20. století skutečnosti. Popis pocitů, které hudba v interpretech vyvolává, a problémů, s nimiž se hráči musejí vyrovnávat, patří mezi to nejlepší zachycení hudby slovy, s jakým se lze setkat. Evokativní popisy toho, co postavy cítí a jak prožívají hudbu, i samotná hudba převedená do slov v člověku vyvolávají pocit, že nečte „pouhý“ román o hudbě, nýbrž dokonalý intersémiotický překlad partitury romantické symfonie. Jako doklad může sloužit následující pasáž.

Dying, undying, a dying fall, a rise: the waves of sound well around us even as we generate them: Helen and I at the heart, and, to either side, Piers and Billy. Our eyes are on our music; we hardly glance at each other, but we cue and are cued as if Haydn himself were our conductor. A strange composite being we are, not ourselves any more but the Maggiore, composed of so many disjunct parts: chairs, stands, music, bows, instruments, musicians – sitting, standing, shifting, sounding – all to produce these complex vibrations that jog the inner ear, and through them the grey mass that says: joy; love; sorrow; beauty. And above us here in the apse the strange figure of a naked man surrounded by thorns and aspiring towards a grail of light, in front of us 540 half-seen beings intent on 540 different webs of sensation and cerebration and emotion, and through us the spirit of someone scribbling away in 1772 with the sharpened feather of a bird. (EN, s. 109-110; překlad viz CD s. 76)

Zajímavá je v tomto ohledu také Spiceova (1999) výtka, že *Souznění* obsahuje na jednu stranu příliš málo hudby, protože nezmiňuje dostatek konkrétních skladeb a řadu z nich navíc pouze okrajově glosuje, a na druhou stranu že v tomto románu je hudba „irelevantní, neboť ji nemůžeme slyšet. [...] Je plný přepečlivě vystavěných a strojených inscenací zkoušek a koncertů – scén, které bez hudby, jež se v nich hraje, postrádají smysl. [...] Hudba tento milostný příběh jen zahušťuje, zanáší ho vágními představami a vypůjčenými pocity. Milostný příběh hudbu vytahuje z jejího království do světa obyčejných emocí a shazuje ji na pouhopouhý sound track, navíc čistě hypotetický.“ Ani tentokrát se nejedná o jedinou kritiku svého druhu (Denby /1999/, Mars-Jones /1999/, či Powersová /1999/) a opět si s tímto názorem nesouhlasím. *Souznění* by ve skutečnosti už více o hudbě vypovídat nemohlo, jedná se o unikátní počín právě proto, že se neomezuje na čistý výčet co největšího počtu skladeb, ale naopak ukazuje život hudebníků v celé jeho šíři: vliv hudby na soukromý život, na prožívání všedních záležitostí, na vztahy s ostatními, na vzorce chování. Slovy Hazel Smithové (2009:192): román je „průsečíkem osobních a společenských aspektů hudební produkce a recepce“. Je zdařilou studií toho, že onen

pohled na umělce jako na „odlišný a svérázný lidský druh“ má své opodstatnění. Není důvod oddělovat běžné emoce a emoce spojené s hudbou a už vůbec není nutné hudební složky románu shazovat jen proto, že je neslyšíme. Pak by koneckonců musela upadnout v nemilost řada dalších hudební děl, například Mannův *Doktor Faustus*.

Výše uvedené však v žádném případě neznamená, že by kritiky *Souznění* byly vesměs negativního rázu. Řada z nich byla vysoce pozitivních, kromě hudebních pasáží, stylu a vynalézavého, úsporného jazyka hodnotily kladně zejména spád vyprávění a inteligentní humor (např. Carey /1999/, Boernerová /1999/, Nordlinger /1999/). Humor, ironie a místy až sarkasmus jinak melodramatický příběh příjemně odlehčují. V některých případech vyžadují taková místa hudební povědomí, aby se jim člověk zasmál (viz první z následujících příkladů), obvykle jsou však buď zcela nehudebního charakteru, nebo plně pochopitelné i pro naprosté laiky.

“We’ve got to get it together somehow. **It’s just a sort of noise.**”

“**It’s called Brahms**, Billy,” says Piers. (EN, s. 15)

„Jo. Musíme to nějak stmelit. **Je to jen taková zvuková koule.**“

„**Tý kouli se říká Brahms**, Billy,“ ušklíbne se Piers. (CZ, s. 11-12)

But now he breathes in a swift little crotchet-sniff of a cue, and we are off, **allegro con a lot of brio**. (EN, s. 100)

Ted’ se ale z Piersovy židle namísto odpočítávání ozve energický čtvrt’ový nádech nosem a všichni spustí, **allegro con hodně brio**. (CZ, s. 70)

“And Piers comes in **like a gobbling turkey** at forty-one,” says Helen. (EN, s. 15)

„A Piers do toho v taktu čtyřicet jedna vpadne **jak hudrující krocan**,“ říká Helen. (CZ, s. 11)

“I suppose there aren’t that many good-looking composers,” she said after a while. “**Schubert was a bit of a frog.**”

“But a frog you would have kissed?”

“Yes,” said Julia without hesitation. (EN, s. 37)

„Tak mě napadá, že ani mezi skladateli nenajdeš moc krasavců,“ vypadlo z Julie po chvíli. „**Schubert vypadal tak trochu jako žába.**“

„Jo, ale stejně bys tu žabu políbila.“

„To jo,“ odpověděla Julie bez zaváhání. (CZ, s. 27)

“You should commission something from a really good composer. That’s the way to get reviews. Let me introduce you to Zensyne Church. That’s him over there. **He’s just written a marvellous piece for baritone and vacuum cleaner.**” (EN, s. 72-73)

„Měli byste si objednat něco od nějakýho vynikajícího skladatele. Jedině tak o vás budou psát. Pojd’, představím tě Zensynu Churchovi. Táhle stojí. **Zrovna napsal báječnou věc pro baryton a vysavač.**“ (CZ, s. 51)

“I’ve been listening to some music.”

“What music?”

“Virginie!”

“Well, I’m interested.”

“What you mean is that you’re curious — which is entirely different.”

“No, it’s just a little different. So?”

“So, what?”

“So, what is this mysterious music?”

“**Beethoven's trio in C minor, sorry, in *ut mineur*, for pianoforte, violin and violoncello, opus I number 3.**” (EN, s. 42)

„Něco jsem poslouchal.“

„A co?“

„Virginie!“

„No co, zajímá mě to.“

„Ne, seš prostě zvědavá, to je něco úplně jinýho.“

„Není. Takže?“

„Takže co?“

„Takže, co tak děsně tajuplnýho jsi poslouchal?“

„**Beethovenovo trio c moll, teda promiň, *ut mineur*, pro klavír, housle a violoncello, opus 1, číslo 3.**“ (CZ, s. 30-31) (Ironie zde plyne jednak z toho, jak detailně Michael skladbu uvede, včetně „pianoforte“ namísto „piano“, jednak z toho, že pro Virginii, svoji milenkou francouzského původu, schválně převede tóninu do francouzštiny, která stále používá systém solmizačních slabik, a Virginie neustále bojuje s tím, že by ho měla přestat používat, což se čtenář dozvídá v jedné z předchozích kapitol.)

Míšení hudební a milostné linie se projevuje nejen na úrovni vyprávění. Pro Séthovu prózu je zde typický určitý „hudební rytmus“, který se zdaleka neváže jen k hudebním pasážím. Rytmus je podpořený převážně krátkými větami (na vyšších úrovních také krátkými odstavci a krátkými kapitolami). Delší souvětí bývají často rozbita na drobnější úseky, ať už pomocí čárek, pomlček, či středníků. Právě tyto aspekty zvyšují důraznost vyprávění, stejně jako to například Leech a Short (2007:174) popisují u

D. H. Lawrence – hustota interpunkce napomáhá udržovat tepající rytmus, veškerá interpunkce slouží jako rytmické i intonační signály, pokud bychom text chtěli číst nahlas. Velmi dlouhá rozvitá souvětí se objevují pouze výjimečně, a to striktně v monologických úvahových pasážích. Pro ilustraci slouží následující dva odstavce. V prvním z nich převažují krátké věty, poslední složité souvětí je rozděleno na několik segmentů pomocí čárek a jednoho středníku, jako by se autor snažil napodobit přirozený tok myšlenek, se všemi odbočkami (*I suppose*) a dodatky (poslední dvě jmenné fráze se souřadnou spojkou *and*). V podobném stylu je psána většina románu. Oproti tomu druhý odstavec vykazuje poměrně složitá souvětí, kterými Séth zpomaluje tok vyprávění, vybočuje z rytmu a nutí čtenáře pozastavit se a zamyslet se nad sdělením spolu s vypravěčem.

Pink bath, pink basin, pink toilet, pink bidet, pink tiles, pink wallpaper, pink rug. Brushes, soap, tooth brush, silk flowers, toilet paper: all pink. Even the little foot-operated waste-bin is pale pink. I know this little waste-bin well. Every time I sleep here I wonder what I am doing with my time and hers. She is sixteen years younger than I am. She is not the woman with whom I want to share my life. But, having begun, what we have continues. She wants it to, and I go along with it, through lust and loneliness, I suppose; and laziness, and lack of focus. (EN, s. 6)

Růžová vana, růžové umyvadlo, růžový záchod, růžový bidet, růžové kachličky, růžová tapeta, růžový ručník. Kartáče, mýdlo, kartáček na zuby, umělé květiny, toaletní papír – všechno je růžové. Dokonce i ten malý odpadkový koš s nášlapným otevíráním má světle růžovou barvu. Znam tenhle malý koš dobře. Kdykoliv tu spím, ptám se sám sebe, proč vlastně marním svůj i její čas. Je o šestnáct let mladší. Není to žena, se kterou bych chtěl sdílet svůj život. Ale to, co mezi námi před časem začalo, přesto pořád trvá. Ona to tak chce a já se slepě poddávám, snad poslušen svých choutek i osamění – a taky z lenosti a laxnosti vůči všemu. (CZ, s. 5)

How good it is to play this quintet, to play it, not to work at it – to play for our own joy, with no need to convey anything to anyone outside our ring of re-creation, with no expectation of a future stage, of the too-immediate sop of applause.<sup>1</sup> The quintet exists without us yet cannot exist without us. It sings to us, we sing into it, and somehow, through these little black and white insects clustering along five thin lines, the man who deafly transfigured what he so many years earlier had hearingly composed speaks into us across land and water and ten generations, and fills us here with sadness, here with amazed delight. (EN, s. 101)

---

<sup>1</sup> Stojí za zmínku, že tato věta se stala předmětem plagiátorství. Její první část se totiž v téměř nezměněné podobě objevuje také v románu *In the Shadow of the Eye* od Kathy Lavelle (2014:101): “How good it was to play, not to work at it, to play for my own pleasure with no need to convey anything to anyone outside.” Další podobnosti zkoumány nebyly, nicméně text v nejbližším okolí této věty na mnoha místech silně připomíná Séthův styl i části příběhu *An Equal Music*.

Je to neskutečný pocit, moct si zahrát tenhle kvintet, zahrát, ne na něm pracovat – zahrát si ho jen pro radost, aniž se jím musíme snažit něco předat komukoliv mimo ten úzký kruh pokoušející se o znovuoživení díla, aniž myslíme na to, že ho budeme hrát na pódiu a že na publiku chceme vyloudit potlesk. Kvintet existuje i bez nás, ale zároveň by bez nás neexistoval. Zpívá nám a my zpíváme s ním, a jakýmsi záhadným způsobem k nám skrz ten chumel černých a bílých mušek na pěti tenounkých linkách promlouvá skladatel, jenž i ve své hluchotě dokázal přetvořit to, co složil o tolik let dříve, ještě jako slyšící; promlouvá k nám přes moře, několikero zemí a desatero generací a nám je z toho tu smutno a tu zase nepochopitelně nádherně. (CZ, s. 70)

Jak je například vidět z první věty druhé ukázky, Séth umně pracuje s rytmizací prózy a symetrií typickou pro anglické literární texty. Souvětí je vystavěno na dvou paralelách: v první části se setkáváme s antitezí (*to play it, not to work at it*), kterou druhá část rozvíjí pomocí dvou paralelních, juxtapozičních struktur *with no*, z nichž druhá je opět symetricky a asyndetonicky rozvíjena dvěma jmennými frázemi s genitivní vazbou *of*. S paralelismem a figurou opakování pracuje Séth i v následujících souvětích – všimněme si další antizeze v kratším vypointovaném souvětí (*the quintet exists without us yet cannot exist without us*) a paralel na začátku a konci druhého souvětí (*it sings into us, we sing into it; here with – here with*). V témže souvětí uplatňuje Séth i variaci (*we sing into it [...] it speaks into us*) a triádu (*across land and water and ten generations*).

Text je protkнутý metaforami, a to jak na úrovni slov a frází (např. *our ring of recreation* nebo půvabná představa not coby hemžícího se drobného hmyzu: *these little black and white insects clustering along five thin lines* /EN, s. 101/ z předchozí ukázky), tak i na úrovni celého textu. Samotný název knihy je metaforou (viz kapitola k překladu názvu), která dále v textu navazuje na další metaforu, konkrétně Bachovo *Umění fugy*, jež Michael na poslední straně románu (EN, s. 484) sám označuje za „equal music“. K *Umění fugy* se Séth v románu cyklicky vrací, vždy v kontextu Michaelova vztahu k Julii – dílo lze vlastně chápat jako metaforu k jejich neukončené lásce, Bach totiž zemřel dříve, než zvládl dopsat poslední, čtrnáctou fugu ze svého cyklu. Právě tato metafora je tedy dalším z prostředků provázanosti lásky a hudby v románu.

Často se objevuje také personifikace, zejména ve vztahu k nástrojům či notám, např. *where a piano note is too low for the violin, it leaps into a higher octave* (EN, s. 5) či *the Tononi does not object; it resounds* (EN, s. 5). Séth dále pracuje s přirovnáním, nejčastěji uvozeným pomocí „as if“, např. *the applause dies immediately, as if at the downbeat of a baton* (EN, s. 113); hyperbolami, např. *a lesson of mutual drudgery with a twelve-year-old boy who would much rather be playing the guitar* (EN, s. 39); aliterací,

např. *sitting, standing* (EN, s. 110); paralelismy, např. *pink bath, pink basin, pink toilet, pink bidet, pink tiles, pink wallpaper, pink rug* (EN, s. 6); oxymórony, např. *half-tuneless tune* (EN, s. 4); a dalšími figurami a tropy. Z lexikálního hlediska se povětšinou pohybujeme v neutrální slovní zásobě či ve vyšším rejstříku, nižší rejstřík se objevuje výjimečně a čistě v dialogových, citově exponovaných pasážích (*It's the bloody fiddle, that's what it is, the bloody fiddle.* /EN, s. 28/).

Ve vyprávění se střídají dvě časové roviny: současnost a minulost, vyjádřené odpovídajícími časy. Celý román lze dále rozdělit na tři pásma: pásmo dialogové, vyznačené přímou řečí; pásmo pozorování, kdy Michael víceméně objektivně popisuje okolní dění a jednání ostatních postav či vypráví události z minulosti; a pásmo vnitřního monologu. S těmito pásmy souvisí míra hovorovosti (v angličtině vyjádřená víceméně pouze staženými tvary, v češtině jsou pásma rozrůzněna výrazněji – viz kapitola k mluvnosti v překladu) a také míra „patosu“, tedy onoho nadneseného, silně poetického a silně abstraktního proudu „uzrávajících myšlenek“ a „lyrického já“, o němž mluví Hansenová (2008:348).

Jak je patrné z výše uvedeného, román se dočkal značně rozporuplných reakcí. Sám Séth se k tomu v podstatě vyjadřuje v knize *Two Lives* (Dva životy): „Nezáleží na tom, jak dobře přijme knihu obec čtenářů a kritiků. Pokud se nejeví realisticky lidem, kteří znají popisovaný svět zevnitř, jde v konečném důsledku o umělecké selhání.“ (Séth 2005:40) A právě takového ocenění se mu dostalo, mezi hudebně činnými čtenáři se jedná o jeden z nejuznávanějších románů. Příběh odhaluje i stinné stránky hudební profese – Michaelovy deprese jsou například rozdmýchány tlakem, jaký je na hudebníky na konci dvacátého století vyvíjen, zejména pak tlakem komerčního charakteru, který nevyhnutelně svazuje hudební představitelství. Hlavní důvody, proč je román uznáván mezi hudebníky, shrnuje muzikoložka Hazel Smithová (2009:205): „*Souznění* je důležitým románem pro hudebně-literární diskurs, neboť se snaží osvětlit význam hudby a inovativně zapojuje hluchotu a postižení do zkoumání toho, co hudba znamená. [...] Spojuje psychologické aspekty hraní s širší sítí společenských a kulturních kontextů a demonstruje tak, že význam hudby nelze nikdy považovat za zcela autonomní.“

## 1.5 Otazníky vydání českého překladu

Již v úvodu diplomové práce bylo zmíněno, že se prozatím nepodařilo nalézt nakladatelství, které by bylo ochotno publikovat celý román. Doposud byla oslovena dvě nakladatelství: Pistorius & Olšanská a Argo.

Vladimír Pistorius, majitel první osloveného nakladatelství, se na základě zaslané anotace a ukázky překladu vyjádřil k možnému vydání knihy následovně: „Myslím si, že bude dost špatně prodejná. Já jsem před dvěma roky udělal dosti špatnou zkušenost s velmi dobrou knihou *Virtuos* výborné nizozemské autorky Margriet de Moorové, která shodou okolností zažila v mladších letech kariéru profesionální muzikantky (zpěv a klavír). S tím Séthovým románem má společné to, že se poměrně rozsáhle a zasvěceně věnuje prožitkům muzikantů, obsahuje rozsáhlé zasvěcené pasáže týkající se hudby a mísí se v ní hudební a milostné téma. To vydání bylo, přes dobrý překlad, komerčně zcela neúspěšné (za dva roky se prodalo jen asi 250 výtisků).“ (Pistorius, e-mail ze dne 7. 10. 2015)

Obdobné obavy vyjádřilo i nakladatelství Argo. Nutno dodat, že na mé e-maily začalo nakladatelství reagovat až poté, co jsem do předmětu e-mailu mohla uvést „1. cena ze soutěže Jiřího Levého“, do té doby moji snahu o komunikaci všichni redaktoři ignorovali, což také částečně svědčí o rozhodovací politice na knižním trhu, který je anglickými autory i překladateli z angličtiny přesyten. Majitelka nakladatelství Hana Gelnarová můj návrh sice rovnou nezavrhl a rozhodla se ho konzultovat s redaktorským týmem, nicméně celou situaci předem nastínila následovně: „Češi jsou totiž strašně konzervativní a Petr [Onufer – pozn. aut.] asi tuší, že se jménem Vikram Séth nemáme u českých čtenářů velkou šanci. I když máte pravdu, že do profilu by se nám ta kniha hodila náramně. Ale u českých čtenářů neuspěla Zadie Smith, Monica Ali, dokonce i Michael Ondaatje má podezřelé jméno! Coetzee taky u Čechů propadl, nepomohla mu ani Nobelovka.“ (Gelnarová, e-mail ze dne 14. 6. 2016)

Redaktor Arga Petr Onufer pak s odstupem času v osobním rozhovoru prohlásil, že by byl ochotný vydání románu zvážit pouze za předpokladu, že bych byla sama schopna sehnat dotaci (Onufer, osobní rozhovor, 27. 4. 2017). To je ovšem u překladů z velkých jazyků, a z angličtiny obzvláště, v podstatě nadsadový úkol, pokud samo nakladatelství nezažádá o každoročně udělovaný grant Ministerstva kultury. Jedinou možností, která přicházela v úvahu, bylo oslovit hudební vydavatelství Supraphon, pod jehož hlavičkou kdysi vyšla ona pro román stěžejní deska s Beethoveným smyčcovým kvintetem c moll v podání Sukova kvarteta. Po vydání románu *An Equal Music* se totiž Supraphon setkal



s tak velkým zájmem o reedici nahrávky, že nakonec desku remasterovalo a nabídlo ji posluchačům v nové CD podobě. Na doprovodném bookletu i na stránkách vydavatelství se dočteme: „Titul vychází po domluvě s našimi anglickými a severoamerickými obchodními partnery, protože kvintet op. 104 hraje zásadní roli v ději nejnovějšího bestselleru na anglofonním knižním trhu – v románu Vikrama Sétha ‚An Equal Music‘, který v zahraničí sklízí jednu prestižní literární cenu za druhou. Nade vši pochybnost dostane do roka a do dne jeho překlad do ruky i český čtenář, který si bude moci vychutnat vrcholný výkon v době nahrávky mladistvě dravého Sukova kvarteta ve skladbě, kterou se kromě Supraphonu nemůže na CD pochlubit žádné jiné světové vydavatelství.“ (Supraphon, 1999) Přestože se prognóza Supraphonu nesplnila a po dlouhých osmnácti letech by bylo možné toto „nedopatření“ napravit, vydavatelství na opakované urgování možné spolupráce ani po dvou měsících nereaguje.

Z dosavadních zkušeností tedy vyplývá, že nakladatelství se ve svém rozhodování podřizují komerčnímu trhu a nepovažují za pravděpodobné, že by se román mohl těšit velkému ohlasu. I přesto ovšem vycházejí romány s hudební tematikou – z posledních let lze jmenovat například *Hukot času* (Odeon, 2017) od Juliana Barnese v překladu Petra Fantyse či *Dirigenta* (Jota, 2013) od Sarah Quigleyové v překladu Jana Sládka (po zběžném porovnání silně nezdařilém), které shodou okolností zpracovávají stejné téma, a to životní příběh skladatele Dmitrije Šostakoviče. Je možné, že obavy nakladatelství z neúspěchu *Souznění pramení* i z nevydařené publikace jediného českého překladu Sétha, který zatím máme k dispozici: v roce 1997 vydal Knižní klub *Vhodného nápadníka* v poněkud otažitějším a příliš úzkostlivém převodu Libuše a Luboše Trávníčkových. Román na českém trhu okamžitě zapadl.

Zatím tak zůstává otevřena otázka, zda by si kniha na českém trhu našla své čtenáře a dostalo se jí alespoň z části tak velkého ohlasu, jakého dosáhla v zahraničí. S vedoucí mé diplomové práce, Mgr. Šárkou Tobrmanovou, D.Phil., však i nadále věříme, že se některé vydavatelství překladu chopí, význam románu v kontextu postkoloniální i hudební beletrie je totiž nesporný.

## 2. K problémům překladu

Analýza původního textu, představená v předchozích kapitolách, je spolu s povědomím o normách, modelech a postupech (strategiích) v překladu základním předpokladem kvalitně odvedené překladatelské práce. „Kvalitním“ či „dobrým“ překladem přitom v souladu s Newmarkem (1991:39) rozumíme překlad co nejpřesnější, nejúspornější a s co nejvyšší mírou ekvivalence na estetické i kognitivní rovině, tj. nejen na rovině slov samotných, ale i na rovině celkového tónu díla, jeho atmosféry, zamýšlené funkce a účinku na recipienta a podobně. Jak popisuje Levý (2012:50-57), porozumění dílu předchází samotnému překladu a probíhá na rovině filologické (tj. čistě jazykové), na rovině ideově-estetické (tj. na rovině expresivního zabarvení textu, jeho nálady a působení na čtenáře) a na rovině uměleckých celků (tj. na rovině skutečností vyjádřených v díle – vztahů mezi postavami, založení postav, prostředí děje, ideového záměru autora). Teprve na základě takového porozumění lze text interpretovat, tedy hledat jeho objektivní jádro, stanovovat si vlastní interpretační stanovisko a vytvářet si překladatelskou koncepci. Jinými slovy si překladatel musí být vědom existence překladatelských problémů již před započítím procesu překládání a musí mít promyšleno jejich řešení (což ovšem nevylučuje pozdější přehodnocení a s ním související úpravu překladatelské strategie).

Snaha najít řešení překladatelských problémů s sebou mnohdy přináší potřebu proniknout do světa, z něhož pocházejí naše postavy a v němž se odehrává děj, a „nasát“ do sebe autentické vyjadřovací prostředky. Obrovskou výhodou bezesporu je, pokud překladatel do popisovaného světa již dávno proniknul, nebo z něho dokonce přímo pochází – taková situace je naprosto ideální, neboť překladatel nemusí složitě hledat a ověřovat použité výrazy a může věnovat více pozornosti ostatním aspektům překladu. Zároveň zde hrozí menší riziko nesprávné interpretace dílčích rysů originálu, nevhodného (nepřirozeného) použití výraziva a celkově tedy i neautentického, umělého vyznění překladu pro ty, kdo se v prostředí děje běžně pohybují.

Právě taková ideální konstelace se projevila v případě tohoto Séthova románu. Protože překladatelka svět hudebníků důvěrně zná a orientuje se v hudebním diskursu na úrovni každodenního „povídání o hudbě“, odborných a populárně-naučných publikací i hudební beletrie, nebylo nutné před samotným překladem dlouze studovat sekundární zdroje ani příliš často konzultovat zvolené překladatelské strategie a řešení s dalšími odborníky. Několik konzultací zapotřebí bylo, ať už kvůli ověření faktografických informací, či kvůli ověření terminologie mezi hráči na smyčcové nástroje, neboť každá

nástrojová rodina má svá specifika. Potřeba diskutovat řešení hudebních pasáží se ovšem vyskytla jen na několika málo místech, kdežto u překladatele bez hudebního zázemí by pomoc zvenčí s největší pravděpodobností představovala stěžejní oporu minimálně pro třetinu textu – natolik rozsáhlé jsou v románu hudební pasáže. V takovém případě, tedy pokud by překladatelka stála před textem z oblasti pro ni zcela neznámé, by nejprve musela být zpracována kapitola o relevantním hudebním diskursu a teprve následně by se mohlo přistoupit k překladatelské činnosti, do níž by se nově zjištěné informace promítaly.

Kromě překladu hudebních pasáží bude v této části diplomové práce věnována pozornost také překladu názvu knihy, mluvnosti v jednotlivých pásmech románu, strategii zvolené s ohledem na poetické zatížení textu a rozhodovacímu procesu při překladu jmen, názvů a dalších reálií. Zmiňované překladatelské problémy se prolínají celým románem, nelze je tudíž demonstrovat pouze na vybrané kapitole. Vzhledem k jejich rozsahu jsme se také rozhodli nekomentovat v práci „základní“ překladatelské problémy, s nimiž je nutno vypořádat se v každém textu, tj. obecné problémy na nejnižší morfologicko-syntaktické a lexikální úrovni (snaha o co nejnížší míru interference na obou úrovních, snaha nekopírovat syntax originálu, eliminace prvoplánových anglicismů, zaktivňování častých anglických pasiv, redukce nominalismu, práce se synonymy a transpozice slovních druhů, změny neplnovýznamových sloves na slovesa plnovýznamová, převádění polovětných vazeb, změny hypotaktických souvětí na parataktická a naopak, vyjadřování nevyjádřeného podmětu apod.). Obě roviny se samozřejmě do značné míry promítají do překladatelských problémů ve zkoumaných oblastech, práce je tedy zcela neopomíjí, pouze se jim namísto v samostatných kapitolách věnuje v kontextu vyšších strategií překladu.

## 2.1 Název románu

Název románu *An Equal Music* pochází z kázání anglického renesančního metafyzického básníka a kazatele Johna Donna (1572-1631), které zaznělo 29. února 1627 v londýnském paláci Whitehall (později bylo v souborném vydání Donnových kázání očíslováno jako kázání CXLVI):

“And into that gate they shall enter, and in that house they shall dwell, where there shall be no cloud nor sun, no darkness nor dazzling, but one equal light, no noise nor silence, but one **equal music**, no fears nor hopes, but one equal possession, no foes nor friends, but an equal communion and identity, no ends nor beginnings, but one equal eternity.” (EN, s. 1)

„A do této brány vstoupí a v tomto domě budou přebývat, kde nebude mraků ani slunce, temnoty ani oslnění, nýbrž sourodého světla, hluku ani ticha, nýbrž **souznění**, bázně ani naděje, nýbrž souvěrné vyrovnanosti, nepřátel ani přátel, nýbrž sounáležitého společenství a splynutí, začátku ani konce, nýbrž souzvučné věčnosti.“ (CZ, s. 1)

Tato část kázání je citována v úvodu Séthova románu. Donnova kázání v češtině nikdy nevyšla, úryvek tedy musel být přeložen samostatně. Český převod se přitom musel vypořádat s několika problémy.

V první řadě bylo zapotřebí zachovat patos typický pro kázání v obou jazycích i poetičnost typickou pro Donnovy básně i kázání. V návaznosti na to bylo nutné zvážit i potřebu archaizace. Ta se u kázání zejména v češtině do jisté míry pojí právě se vzletnými obraty, zde tento aspekt navíc podtrhuje doba vzniku textu. Na druhou stranu originál je z hlediska archaizace umírněný. Příznaková je inverze slovosledu na začátku citátu (*and into that gate they shall enter, and in that house they shall dwell*), použití *foes* namísto *enemies*, které lze mimo jiné přičíst na vrub potřebám aliterace v opoziční dvojici s *friends*, a budoucí čas vyjádřený pomocí *shall* namísto *will*. *Shall* je poplatné době vzniku kázání a zároveň vychází z tradice anglických religiózních textů, v nichž vyjadřuje buď modalitu rozkazu (viz biblické desatero), či určitého proroctví, stejně jako je tomu v Donnově případě. Významnou roli hrál v rozhodovacím procesu také celkový kontext, v němž se citát objevuje – jedná se o moderní román psaný současným a zároveň silně poetickým jazykem, z něhož zvolený úryvek kázání příliš nevybočuje. Pro inspiraci bylo nahlédnuto do Bible kralické (2016) a do svazku dochovaných kázání Jana Ámose Komenského (1893), která svým významem i dobou vzniku představují vhodný ekvivalent ke kázáním Donnovým. Vzhledem k odlišnému, složitějšímu vývoji češtiny se však jejich jazyk ukázal jako přespříliš archaický. S ohledem na výše uvedené skutečnosti byly jako prostředky dobové a stylově poplatného převodu zvoleny pouze méně příznakové nuance: užití spojky *nýbrž* namísto *ale*; užití instrumentálu namísto nominativu v opakované konstrukci *kde nebude* (*mraků ani slunce, temnoty ani oslnění, nýbrž sourodého světla...*); a inverze slovosledu (*do této brány vstoupí, v tomto domě budou přebývat*).

U posledních dvou citovaných příkladů bylo při překladu nutno zvážit možnost explicitace, neboť citát je pouze úryvkem z věty, která v původním kázání zní „*They shall awake as Jacob did, and say as Jacob said, Surely the Lord is in this place, and this is no other but **the house of God, and the gate of heaven, and into that gate they shall enter, and in that house they shall dwell...***” (Donne, 1967:242) V češtině by tedy bylo možné explicitovat (s archaizující apozicí přívlastku), že „vstoupí do brány *nebeské* a budou

přebývat v domě *Božím*“, přičemž taková strategie by byla legitimní s ohledem na čtenáře, který nezná výchozí jazyk a nemá si jak dohledat, o jaké bráně a domě se v kázání mluví. Byla by ovšem v rozporu se Séthovým záměrem – lze předpokládat, že autor schválně cituje až tu část, která explicitně nezmiňuje nebesa ani Boha, v opačném případě by citát mohl začínat již oním „and this is no other but the house of God, and the gate of heaven“. Jeho záměrem je tedy uvést citát univerzálněji aplikovatelný, oproštěný od ryze náboženských konotací. Obsah i dikce citátu jasně poukazují, že se jedná o výňatek z náboženského textu, čtenář má přesto svobodnou volbu číst úryvek podle svého uvážení. Ambivalence výkladu je v souladu i s tím, jaký vztah mají k víře hlavní postavy románu – zatímco Michael je nevěřící, Julie je křesťankou.

Největší překladatelský problém představovalo zachování anafory *one/an equal*. *Equal* je v originále velmi příznaková, osobitá volba, význam lze tušit, ale je těžké přesně popsat, co má Donne na mysli, zvláště v některých spojeních (např. *one equal possession*). V češtině neexistuje jediný ekvivalent, který by nepůsobil spíše těžkopádně a jako „překladatelština“ a zároveň se mohl pojit se všemi použitými substantivy (*light, music, possession, communion and identity, eternity*). Pro češtinu v tomto kontextu nepřirozené překladové varianty *rovný, rovnoprávný, rovnocenný, stejný, srovnatelný* či *spravedlivý* (ve smyslu Boží spravedlnosti) a podobně by navíc byly o to výraznější, že by se musely promítnout i do samotného názvu románu. Byly proto zavrženy a anafora byla v české verzi kompenzována aliterací sou-:

[where there shall be no ... but]	[kde nebude ... nýbrž]
one equal light	sourodého světla
one equal music	souznění
one equal possession	souvěrné vyrovnanosti
an equal communion and identity	sounáležitého společenství a splynutí
one equal eternity	souzvučné věčnosti

Aliterace se promítnula i do překladu dvojice *communion and identity* (*společenství a splynutí*) – zde se jedná o kompenzaci dvojí aliterace na jiných místech originálu, kterou v češtině nešlo zachovat (*darkness nor dazzling; foes nor friends*).

Klíčový obrat *one equal music* byl jako jediný převeden jednoslovně. Kvůli aliteraci bylo nutné hledat adjektivum začínající na sou-, pro hudbu se tedy *souznící* přímo nabízelo. *Souznící hudba* by ovšem byl do značné míry pleonasmus, navíc poměrně

nečeský. Zvolená varianta *souznění* vystihuje nejen myšlenku *one equal music*, tj. hudby která souzní sama se sebou i se všemi zúčastněnými, ale zároveň i všechny významové či tematické roviny románu, k nimž se název *An Equal Music* váže: souznění mezi hudebníky (ať již v Michaelově smyčcovém kvartetu či v duu housle a klavír, když spolu hrají Michael a Julie), souznění mezi Michaelem a Julií jakožto milenci, souznění hudby v Juliiných představách s tím, co sama skutečně hraje na klavír, byť výsledný zvuk neslyší (jak poznamenává Carey /1999:25/, celý citát z tohoto kázání o posmrtném životě odkazuje i na Juliinu víru v Boha, která jí přináší útěchu, že po smrti znovu uslyší hudbu – tedy neuslyší *hluku ani ticha, nýbrž souznění*, tj. nebeské hudby). Je zde i spojitost s původním metaforickým a metafyzickým významem v Donnově kázání – *one equal music* v sobě skrývá naprostý vnitřní mír, spokojenost, harmonii, rovnováhu, pocit spočinutí a splynutí s hudbou. Jednoslovný název románu, *Souznění*, je navíc mnohem údernější než případná dvouslovná varianta.

## 2.2 Mluvnost

Tzv. mluvnost souvisí s morfologicko-syntaktickou a lexikální rovinou překladu. Mluvností rozumíme v souladu s Levým (2012:149) primárně snahu o eliminaci „nemluvných“ prostředků s ohledem na aktuální vývojové stádium českého jazyka. Lze předpokládat, že od doby vzniku románu (rok 1999) se sice konverzační styl v češtině lehce změnil – rozdíl přece jen pocítujeme snad s každou další nastupující generací –, nejedná se však o změny markantní, a proto lze k překladu přistupovat z pohledu současné mluvené češtiny.

Román je psaný v první osobě singuláru, vypravěčem je hlavní postava, silně citově založený mladík Michael. Celý román lze v podstatě rozdělit na tři pásma: pásmo dialogové, vyznačené přímou řečí; pásmo pozorování, kdy Michael víceméně objektivně popisuje okolní dění a jednání ostatních postav či vypráví události z minulosti; a pásmo vnitřního monologu, čistě subjektivní zaznamenání toho, co se děje v Michaelově nitru. Od těchto pásem se odvíjí i míra nespisovnosti, hovorovosti a celkové mluvnosti překladu. Originál v podstatě odlišuje první dvě pásma, „dialogové“ a „pozorovací“, od pásma vnitřního monologu pouze přítomností stažených tvarů, v dialozích se pak setkáváme s lehce hovorovějším lexikem. Čeština má oproti angličtině mnohem bohatší možnosti takového rozrůznění, s čímž se překlad snaží nenásilnou formou pracovat.

Nejsilněji se nespisovnost a hovorovost promítá do dialogových pasáží, zejména pak do dialogů mezi přáteli a/nebo dialogů silně emocionálního charakteru. Zde je nejvyšší výskyt nespisovných koncovek u různých slovních druhů, občas se objeví i jiné prvky obecné češtiny, například protetické „v“. Cílem bylo napodobit autentickou mluvu v běžném životě postav, a to s ohledem na jejich sociální postavení – u klasických hudebníků lze předpokládat určitou míru sofistikovanosti, proto se nejedná o výrazy příliš příznakové, naopak u osob neumělecky a neintelektuálně založených je příznakovost vyšší, ovšem stále v mezích originálu, který celkovou příznakovost spíše potlačuje. Překlad tak odpovídá pojetí mluvnosti u Jiřího Levého (2012:152-6) – ta se sice primárně týká jevištního jazyka, ovšem některé její aspekty lze vztáhnout i na dialogy v próze –, konkrétně jeho postulátu, že každá postava i každý autor mají svůj styl řeči a že se tedy dialogický styl liší podle toho, které postavy spolu jednájí (a potažmo v jaké situaci) a o jakého autora se jedná (což Levý /2012:156/ ilustruje na příkladu rozdílů mezi dialogy u Dickense a u Salingera). Distribuce nespisovných a hovorových variant není náhodná, veškeré dialogové pasáže byly s odstupem času od samotného překladu ještě upraveny tak, aby při četbě nahlas nedocházelo k zadržování. Jedná se o legitimní fázi procesu překladu podle Newmarka (1988b:37), který v rámci revize doporučuje zejména u dialogických textů na závěr provést právě „test přirozenosti“ – přečíst si text nahlas, zda opravdu vyznívá přirozeně, mluvně.

Příkladem takových dialogových pasáží jsou následující dva úryvky:

“**Well, Oxford’s** not much further away than parts of London. A true **sleuth** goes to the source. **Besides**, I had to meet someone here anyway,” she quickly adds.

“And?”

“Michael, the news **isn’t** good,” says Erica in a rush. “The college lodge told me that Dr McNicholl died five or six years ago. They think Mrs McNicholl went back to Austria, but they **don’t** have an address for her any longer. As for Julia, they **don’t** know anything about her at all. The telephone number you gave me still works – **you’ve got to** add a ‘five’ in front, **by the way** – but **it’s** someone completely different. And I visited their house on the Banbury Road. The present owners bought it from someone else, so **it’s** changed hands at least twice.” (EN, s. 62)

„No, Oxford není o moc dál než **některý** části Londýna. A **správný vočko** jde přímo ke zdroji. A stejně jsem se tu měla s někým sejit,“ vychrlí.

„A?“

„Moc tě nepotěším, Michaele,“ spustí. „Na univerzitě mi řekli, že pan doktor McNicholl před pěti nebo šesti lety zemřel. Mají dojem, že paní McNichollová se vrátila do Rakouska, ale adresu už nemají. A co se týče Julie, o **tý** nevědí už vůbec nic. To telefonní číslo, cos mi dal, pořád

funguje, akorát před něj **teda** musíš přidat pětku, ale patří někomu úplně **jinýmu**. Byla jsem i v jejich domě na Banbury Road. Současní majitelé ho koupili od někoho **jinýho**, takže už změnil majitele minimálně dvakrát.“ (CZ, s. 44)

“I keep forgetting. I wonder why. **It's not the sort of thing** one forgets when one is, **well**, used to **someone's** coffee habits. But you **don't** have a habit with sugar, do you? Sometimes you **don't** have any at all. **Oh**, I met someone yesterday who was asking after you. Nicholas Spare. Such an awful man, but the more **waspish** he gets the more they read him. Get him to review us, Michael. He **has a crush on you**, I'm sure. He frowns whenever I mention you.” (EN, s. 8-9)

„Vždycky to zapomenu. Nechápu, proč. Něco **takovýho** přece jen tak nezapomeneš, když někomu děláš **kafe** tak často. Ale ty vlastně nesladiš vždycky stejně, že **jo**? Někdy nesladiš vůbec. **Jo**, včera se po tobě někdo ptal. Nicholas Spare! **Příšernej** chlap, ale čím je jízlivější, tím víc ho lidi čtou. Musíš ho přinutit, aby nás někdy zrecenzoval, Michaele. Je do tebe **udělanej**, to vím jistě. Kdykoliv se o tobě zmíním, děsně se zamračí.“ (CZ, s. 7)

Čím rozjittenější jsou v dialogových pasážích emoce, tím vyšší je míra hovorovosti a nespisovnosti a samozřejmě i expresivnosti, jak ilustruje následující úryvek. Jedná se o pasáž, v níž Michael vzpomíná, jak oznamoval rodičům, že by po gymnáziu místo vysoké školy rád studoval hru na housle, a jeho otec to nesl značně nelibě. Expresivitu dodávají textu kletby (*zatracený*), negativně zabarvené lexikum nižšího rejstříku (*fidlání; z toho nekouká žádnéj pořádněj důchod; támhle někde fidlat*) i vyšší míra nespisovných a hovorových atributů oproti ostatním dialogům, zejména pak na úrovni zkracování dlouhých samohlásek (*tim zatracenyf fidláním*). Překlad tohoto dialogu bere v potaz i skutečnost, že Michaelův otec je vyučený řezník z malého města, který nejeví zájem o cokoliv intelektuálního či uměleckého.

“**It's the bloody fiddle, that's** what it is, **the bloody fiddle.**” He turned back to me. “How will you support your Mum with the **bloody fiddle** after **I've** gone?”

[...]

“**Where's playing going to get you?**” demanded Dad. “It **won't** get you a blooming pension.” He tried to speak more calmly. “**You've** got to think ahead. Will you get a grant at this music college?”

“Well, **it's** discretionary.”

“Discretionary!” he shouted. “Discretionary! And if you go to university, you get a mandatory grant. **Don't** think I **don't** know all that. Your head needs looking at. Look at **what's**



happened to us and the shop this last year. Do you think we can support you when **you're fiddling away**?" (EN, s. 28)

„Je to jenom **zatracený fidlání**, tak je to. **Zatracený fidlání**.“ Pak se otočil zpátky na mě.  
„Jak chceš **tim zatraceny m fidlánim** zabezpečit **mámu**, až tu nebudu?“

[...]

„Jak se tím svým hraním chceš uživit?“ dorážel táta. „**Z toho nekouká žádné pořádné** důchod.“ Snažil se trochu uklidnit. „Musíš myslet na budoucnost. Dostal bys na **tý** hudební škole **nějaký** stipendium?“

„Možná.“

„Možná!“ zařval. „Možná! Kdybys šel na univerzitu, dostal bys ho určitě. Nemysli si, že o tom **nevím**. Měl by sis nechat vyšetřit hlavu. Podívej se, co se nám letos stalo – jak to je s **naším** obchodem. Myslíš si, že ti budu moct dávat peníze, až si budeš **támhle někde fidlat**?“ (CZ, s. 20-21)

U pasáží „pozorovacích“ je nespisovnost omezena na občasný nespisovný tvar slovesa tam, kde by opak působil spíše škrobeně:

I am not transposing his string quartets. (EN, s. 5)

**Netransponuju** přece jeho smyčcová kvarteta. (CZ, s. 4)

I nod approval and concentrate on my coffee. (EN, s. 9)

Souhlasně přikývnu a dál se **věnuju** své kávě. (CZ, s. 7)

“I have a lot to thank your library for,” I say. (EN, s. 47)

„Vaší knihovně vděčím za hodně,“ **vysvětluju**. (CZ, s. 34)

She turns to the right, and I watch her till she moves round the corner onto the main street, out of the reach of my eyes. (EN, s. 121)

Zahne doprava a já ji **sleduju**, dokud mi nezmizí za roh na hlavní ulici, kam už nedohlédnu. (CZ, s. 84)

Nejnižší frekvenci nespisovných jevů nalezneme v pásmu vnitřního monologu, které je velice často extrémně citově exaltované a již v originále mnohdy balancuje na hranici patosu – jak je patrné z kapitoly o stylu románu a jeho recepci, u některých kritiků vyvolává toto pásmo dokonce pochybnosti, zda by Michael opravdu měl reflektovat svoje vnitřní pochody takto komplikovaně až afektovaně. Tento aspekt do značné míry souvisí s negativními kritikami zmiňovanými v předchozích kapitolách; jak již bylo vysvětleno výše, Michaela bychom však měli chápat jako vysoce emociálně založeného muže, který

občas bývá duševně labilní a v takových chvílích mívá sklony přehánět. V tomto románovém pásmu je nutno rozlišovat mezi takto vypjatými scénami a obyčejnou, každodenní reflexí vnitřních pocitů, jak ilustrují následující dva příklady:

What could I read in her eyes? Puzzlement - alarm — pity? Could I read love? In that woman's eyes could I read love? (EN, s. 56)

Co se **zračilo** v jejích očích? Zmatek – zděšení – lítost? Byla v nich láska? **Zračila se v očích té ženy láska?** (CZ, s. 40)

I can hardly believe it. I will play this quintet as soon as I get the music. (EN, s. 48)

**Nemůžu** tomu uvěřit. Hned jak přijde partitura, kvintet si **zahraju**. (CZ, s. 35)

První ukázka je z pasáže, kdy Michael po tolika letech zahlédne Julii v autobusu. Jako šílenec se za ní honí po Oxford Street, ovšem neúspěšně, a nakonec skončí v slzách na Picadilly Circus a potom zmateně bloumá londýnskými ulicemi. Přemítání o kratičkém shledání odráží Michaelovu hysterii, při níž i v originále utíká k lehce nepřírozenému vyjadřování (*In that woman's eyes could I read love?*). Druhá ukázka je z části, kdy Michael konečně objeví partituru hledaného kvintetu a objedná si ji. Není tolik emocionální, byť v sobě samozřejmě skrývá obrovskou radost. Přesto je spíše z kategorie všednějších pocitů, při nichž lze sáhnout i po hovorových výrazech.

Samostatnou oblast představují hudební pasáže, které prolínají všechna zmiňovaná pásma. Problematice jejich překladu se věnuje kapitola 2.5.

## 2.3 Poetické zatížení textu

Jak již bylo zmíněno, Séthův styl je silně poetický, což se projevuje nejen na rovině lexikální, ale také stylistické, a někteří badatelé pak v románu záměrně hledají pasáže, které lze vyložit jako blankvers. Uvedené rozdělení tří kategorií pětistopého jambického verše, jež se v textu podle Hansonové (2008:343-9) vyskytují, je asi nejextrémnějším přístupem ke stylistické analýze tohoto díla. Aníž chceme ponížovat hodnotu závěrů Hansonové, považujeme za nutné položit si v této souvislosti několik otázek. Skutečně se vždy jedná o záměrný stylistický prostředek, zejména pokud sama Hansonová připouští, že Séth si i ve své poezii s blankversem záměrně pohrává, mění ho k obrazu svému a ve své podstatě u něho tedy nalezneme velice málo výskytů „pravého“ blankversu? Nejedná se tedy spíše o Séthův vlastní poetický vyjadřovací prostředek, který není nutné, ba ani

vhodné, škatulkovat do existujících literárněvědných kategorií? A zajdeme-li ještě dál: vnímá rodilý mluvčí poetičnost Séthova jazyka jinak než na úrovni jednotlivých slov a frází a celkového rytmu a kadence vyprávění, tj. uvědomuje si, že před sebou má jakousi formu blankversu?

Tyto otázky ovšem přímo ovlivňují překladatelská řešení řady pasáží. Pokud totiž připustíme, že Séthův verš je mnohdy nazýván blankversem pouze proto, že se jedná o nejbližší možné označení, a jeho hlavním účelem je akcentovat lyrický prožitek a zvýšit dramatické napětí, dospějeme k závěru, že nejvýraznějším rysem Séthovy „verš-prózy“ je rytmičnost, kadence. Té dosahuje především krátkými větami, jimž pak dodává na poetičnosti volbou lexika – jako příklad uveďme první dva odstavce knihy:

The branches are bare, the sky tonight a milky violet. It is not quiet here, but it is peaceful.  
The wind ruffles the black water towards me.

There is no one about. The birds are still. The traffic slashes through Hyde Park. It comes to my ears as white noise. (EN, s. 3)

Jako stěžejní se tedy pro překlad nejeví zachování (pseudo)blankversové formy, ale zachování rytmického spádu a metaforiky. Koneckonců sám Levý (2012:307-8) k problematice blankversu upozorňuje, že „v českém verši je výraznější členění na slovní celky, v anglickém na syntaktické úseky. Český verš je složen z víceslabičných významově i foneticky samostatných slov; až na poměrně řídké případy předklonek a příklonek je slovo samostatným rytmickým úsekem verše. [...] V anglickém verši se jednotlivá slova – většinou jednoslabičná – seskupují do větných úseků, zpravidla kolem jednoho významového jádra.“ I z toho vyplývá, že pokoušet se v českém překladu tohoto románu napodobovat blankvers by bylo neústrojné, namísto zachování přirozeného plynutí textu a důrazu na vyšší celky bychom totiž zbytečně upozorňovali na jednotlivá slova. To by zcela narušilo spád takových pasáží, a bylo by to tudíž v rozporu s původním záměrem. Ve většině případů by jazyk působil nepřirozeně a vyumělkovaně, neboť „jamb je bezesporu organickým metrem v těch jazycích, jež mají dostatek slov začínajících nepřízvučnou slabikou. Čeština takové možnosti nemá, a proto musí text verše pro potřeby jambu speciálně upravovat, hledat taková sousloví, v nichž je na počátku nepřízvučné jednoslabičné slovo, provádět slovosledné inverze apod.“ (Kufnerová 1994:127).

Výše citované první dva odstavce románu tedy byly přeloženy takto:

Větrve jsou holé a obloha má dnes večer mléčně fialovou barvu. Není tu úplné ticho, přesto je tu klid. Vítr proti mně čeří hladinu temné vody.

Kolem dokola nikdo není. Ptáci jsou zticha. Hyde Parkem se rozléhá hluk okolní dopravy. Mým uším to zní jako bílý šum. (CZ, s. 3)

Primární důraz je vždy kladen na poetičnost lexika a expresivitu textu (zde například mléčně fialová barva oblohy či vítr čeřící hladinu temné vody). Pokud výrazně poetický či expresivní prvek nelze v překladu zachovat, je taková ztráta kompenzována na jiném místě – v této ukázce například došlo k oslabení slovesa *slashes* na *rozléhá se*, což je v dalším textu kompenzováno překladem *the sound of footsteps* mnohem poetičtějšími *kročeji*: *The sound of footsteps followed along the gravel*. (EN, s. 3) *Kročeje mě pronásledovaly po šterkové pěšině*. (CZ, s. 3). Součástí překladatelské strategie je dále zachování krátkých vět, tedy dvě věty nejsou pokud možno slučovány do jedné, naopak pokud se objeví výjimečně dlouhá věta, není pokud možno rozdělena. Významnou roli hraje i snaha o co nejvyšší míru výrazové sevřenosti, aby nedocházelo k přílišnému rozměňování originálu. Děje se tak samozřejmě s důrazem na vyváženost obou norem, tj. normy věrnosti i volnosti (Levý, 2012:82) – na mnoha místech nelze zachovat jednoslovné vyjádření originálu, jinde musí dojít ke zlogičtění či intelektualizaci, aby mohl být zachován smysl originálu. Příkladem takového zásahu je v citované ukázce například věta „The wind *ruffles the black water* towards me“ (EN, s. 3), přeložená jako „Vítr proti mně čeří hladinu temné vody“ (CZ, s. 3). Příznakové *ruffle towards*, které personifikuje vítr, bylo v překladu zachováno. Jmenná fráze *black water* byla ovšem v zájmu přirozeného vyjádření rozšířena na *hladinu temné vody* – v češtině se čeří spíše hladina, nikoliv voda jako celistvá masa.

Dalším prostředkem Séthova uměleckého a poetického stylu je hra se slovy. V následující ukázce si hraje s podobně znějícími slovy: *light but not slight*. V češtině je tato paronomázie zachována pomocí slov se stejným slovním základem: *lehounké, nikoliv lehkovážné*. Zachování podobnosti slov tedy dostává přednost před dokonalým zachováním původního významu. U *slight* tak dochází k drobné odchylce, nicméně pokud vezmeme v potaz konotaci „urážlivého, znevažujícího přezírání“, stále se pohybujeme v mezích autorovy intence.

We get the last chords of Haydn's fugue perfectly: no massive *Dämmerung* of some daemonic wrestling-match – we'll keep that for the three enormous twelve-note chords at the end of Beethoven – but a jovial *au revoir*, **light but not slight**. (EN, s. 111)

Poslední dva akordy Haydnovy fugy zvládneme perfektně: žádné burácející Dämmerung démonického zápasu – to si schováváme na tři olbřímí dvanáctitónové akordy na konci Beethovena – spíš rozjařené au revoir, **lehounké, nikoliv lehkovážné**. (CZ, s. 77)

Zajímavým místem překladu je tato věta, v níž se Michael zamýšlí nad rolí druhých houslí:

Sometimes, like the viola, it is **at the textural heart of the quartet**; at others it sings with a lyricism equal to that of the first violin, but in a darker and more difficult register. (EN, s. 100)

Někdy se spolu s violou **stává srdcem celého spleteva kvarteta**; jindy zpívá s lyričností hodnou prvních houslí, jen v temnějším a náročnějším rejstříku. (CZ, s. 70)

Výraz *spletivo* se může na první pohled jevit jako slovakismus. Je to ovšem poetismus, který najdeme například v poslední části veršovaného románu *Magdalena* Josefa Svatopluka Machara (2015): „Zatím vešla ve spletivo krátkých ulic.“ *Spletivo* bylo zvoleno jak pro svou zvukovou, poetickou kvalitu, tak i pro dokonalé vystižení onoho propletení hlasů a tónů ve smyčcovém kvartetu.

Může se zdát až zarážející, že když Séth cituje část textu dvou Schubertových písní, volí naprosto volný, nerýmovaný překlad do angličtiny. První taková citace pochází z *Der Doppelgänger* (*Dvojník*, 1828), jedné ze šesti písní, v nichž Franz Schubert (1797-1828) zhudebnil básně ze sbírky *Buch der Lieder* (*Kniha písní*, 1827) německého romantického spisovatele Heinricha Heineho (1797-1856). Od básníka, o němž navíc víme, že němčinu ovládá a je schopen překládat i básně, bychom očekávali skutečné přebásnění do angličtiny, zvláště jedná-li se o zhudebňenou báseň. Přesto Séth čtenáři poskytne víceméně podřádkový překlad. Stejný přístup volí i v případě Schubertovy písně *Die Forelle* (*Pstruh*, 1817), která zhudebňuje stejnojmennou báseň z roku 1775 od Christiana Friedricha Daniela Schubarta (1739-1791), německého skladatele, varhaníka a básníka hnutí Sturm und Drang. Pro srovnání se podívejme na německý originál a Séthův překlad.

*Der Doppelgänger*

Da steht auch ein Mensch und starrt in die Höhe  
Und ringt die Hände vor Schmerzensgewalt;  
Mir graust es, wenn ich sein Antlitz sehe -  
Der Mond zeigt mir meine eigne Gestalt.  
(Heine, 1987:89)

*The Double*

I see a man who stares upwards  
And wrings his hands from the force of his pain.  
I shudder when I see his face.  
The moon revers myself to me.  
(EN, s. 4)

*Die Forelle*

In einem Bächlein helle,  
 Da schoss in froher Eil'  
 Die launische Forelle  
 Vorüber wie ein Pfeil.  
 (Schubart, 1996:278)

*The Trout*

In a clear brook  
 With joyful haste  
 The whimsical trout  
 Shot past me like an arrow.  
 (EN, s. 5)

Motivací pro takové rozhodnutí byla u Sétha pravděpodobně skutečnost, že obě citace se objevují v pásmu Michaelova vnitřního monologu, dokonalé přebásnění by tedy působilo nedůvěryhodně. Michael texty písní zmiňuje jen tak mimochodem. Nejprve si zamyšleně pobrukuje melodii *Dvojníka*, a když mu to dojde, uvede část textu, snad proto, že mu tato pasáž připomene jeho vlastní život. Poté si chce zahrát na housle něco veselého a napadne ho *Pstruh*, doloží tedy částí textu, že si skutečně vybral píseň veselou nejen po melodické stránce. Michael studoval ve Vídni a Julie mu pomáhala zdokonalit se v němčině, textům tedy rozumí. Ovšem přestože ve svých vnitřních monolozích tíhne k poezii (viz kapitola k analýze stylu románu), nemůžeme od něho očekávat skutečný překlad, a už vůbec ne při takto náhodných zmínkách. Český převod toto respektuje a stejně jako originál se pohybuje v rovině podřádkového překladu:

*The Double*

I see a man who stares upwards  
 And wrings his hands from the force of his pain.  
 I shudder when I see his face.  
 The moon revers myself to me. (EN, s. 4)

*Dvojník*

Vidím muže, jak zaklání hlavu  
 A lomí rukama pod přívalem bolesti  
 Když spatřím jeho tvář, zachvěju se  
 Měsíc mi odhalí mě samého. (CZ, s. 4)

*The Trout*

In a clear brook  
 With joyful haste  
 The whimsical trout  
 Shot past me like an arrow. (EN, s. 5)

*Pstruh*

V potůčku křišťálovém  
 ten vrtošivý pstruh  
 si hravě mrskal s proudem,  
 až proklouznul mi pod rukou jako šíp. (CZ, s. 4)

Skutečné přebásnění ve výsledku vyžadoval pouze výňatek z básně viktoriánského spisovatele George Meredith (1828–1909) *The Lark Ascending* (Vzlétající skřivan, 1881). Úryvek se objevuje v kapitole 2.12 v souvislosti se stejnojmennou skladbou pro housle a klavír od anglického skladatele první poloviny dvacátého století Ralpa Vaughana Williamse (1872–1958), napsanou v roce 1914 na motivy Meredithova díla (Vaughan Williams v roce 1920 skladbu upravil pro housle a orchestr). Proto jsou také citovány

pouze verše 1–4, 65–70 a 121–122 (tj. první čtyřverší, šestiverší ze středu básně a závěrečné dvojverší), které si Vaughan Williams vybral pro svoji kompozici. Z díla George Mereditha bylo do češtiny přeloženo pouze několik románů a esejí, zejména zásluhou překladatele Josefa Hruší (ověřeno v Souborném katalogu ČR Národní knihovny), jeho básně se však českého vydání zatím nedočkaly. Bylo tudíž nutné vytvořit překlad vlastní:

He rises and begins to round,  
He drops the silver chain of sound,  
Of many links without a break,  
In chirrup, whistle, slur and shake...

For singing till his heaven fills,  
Tis love of earth that he instills,  
And ever winging up and up,  
Our valley is his golden cup  
And he the wine which overflows  
To lift us with him as he goes...

Till lost on his aerial rings  
In light, and then the fancy sings.  
(EN, s. 89)

Jak stoupá, krouží nebi vstříc,  
stříbřité trylky v povětří  
se vznáší proudem koloratur,  
švitoru, chvění, výšek, zvratů...

Naplní zpěvem nebesa,  
z nich lásku země vykřesá,  
a s každým vzmachem křídel svých  
dál plní pohár pozemský  
a sám, jak nejvzácnější z vín,  
nás pozvedá, letíme s ním...

Až v tichu světla ztracený,  
chór fantazie rozezní.  
(CZ, s. 64)

Základní forma lyrické básně je v překladu zachována – jedná se o čtyřstopá dvojverší rýmovaná sdruženým rýmem. Pravidelný osmislabičný verš je v češtině narušen pouze v posledním verši (*nás pozvedá, letíme s ním*). Aby se dodržela první nepřízvučná slabika, muselo by v překladu být „my vzlétnem“, které ovšem neodpovídá potřebnému vidu a navíc ruší svojí koncovkou. Zatížený konec *s ním* ovšem i v tomto verši podporuje pocit pravidelnost. Na úrovni vedlejších významových jader samozřejmě dochází ke ztrátám; jak upozorňuje již Levý (2012:210), angličtina je schopna do jednoho verše vměstnat v průměru čtyři významová jádra, zatímco čeština pouze tři. Někdy se takové ztráty daří alespoň částečně kompenzovat, například sloveso *drops* ve druhém verši, jež implikuje skřivanovu melodii snášejíci se z nebe, v překladu částečně kompenzuje kombinace [*krouží*] *k nebi vstříc* z prvního verše a *trylků v povětří*, které za sebou skřivan zanechává, z verše druhého. Obě fráze zde naznačují, že zpěv k posluchači doléhá ze vzdušných výšin, ovšem aktivní podíl skřivana, který v originále zcela záměrně „chrlí“ nepřetržitý tok melodie dolů na zem, se zachovat nepodařilo.

Pro překlad prvního čtyřverší je také typické volnější zacházení s hudebními motivy. Obrazné vyjádření *the silver chain of sound* je nahrazeno obecnějšími *stříbřitými trylky*. *Many links without a break* jsou zhuštěny na významově odpovídající *proud koloratur*. Celý předmět tvoří v originále ambivalentní jmenná fráze *the silver chain of sound // of many links without a break* (zaplňuje druhý a třetí verš po problematickém slovese *drops* – viz výše). Není jasné, zda se jedná o postupně rozvíjející předmět, nebo o dvě jmenné fráze s elipsou *chain* (*the chain of sound* a *the chain of many links*). V překladu je předmět nicméně rozdělen na dvě samostatné jmenné fráze. K rozdělení dochází pomocí lehce ambivalentního slovesa *vznášet se*, které se v překladu vztahuje jak k povětří (tj. stříbřité trylky se vznášejí v povětří), tak k proudu koloratur (tj. stříbřité trylky se vznášejí proudem koloratur [v povětří]). Ve čtvrtém verši překlad klade důraz na zachování slov, která lze použít pro popis (ptačí) melodie, nikoliv na doslovnost původního *chirrup*, *whistle*, *slur and shake*, která by se do potřebného rozměru vtěsňovala velmi obtížně a s největší pravděpodobností by působila nepřírozně. Přesto se v podstatě jedná o čtyři významové opozice: *chirrup* – švitor, *whistle* – výšky, *slur* – chvění (z podstaty jemné), *shake* – chvění i zvraty. Za částečnou kompenzaci konsonance (*whistle* a *slur*) a asonance (*chirrup* a *whistle*) lze považovat přiřazení *švitoru* a *chvění* vedle sebe, neboť se jedná o nejzvukomalebnější slova z celého výčtu.

Z následujícího šestiverší si největší pozornost zaslouží verš čtvrtý a pátý: *Our valley is his golden cup // And he the wine which overflows*, v překladu *dál plní pohár pozemský // a sám, jak nejvzácnější z vín*. Přestože zde došlo ke ztrátě několika dílčích významů (*our valley*, *golden [cup]* a *overflows*), celkový smysl veršů zůstal zachován. *Our valley* v básni supluje zemský povrch, biblické slzavé údolí, tedy lidskou „pozemskost“ oproti rozletu k výšinám, jaká je umožněna skřivanovi, proto bylo *údolí* nahrazeno adjektivem *pozemský*. To je také jediným adjektivem určujícím *pohár*, přestože v originále se jedná o *zlatý pohár* – nicméně právě „zlatý“ je jednou z nejčastějších konotací substantiva „pohár“ (vlastně se jedná spíše o klišovitý epiteton) lze tedy předpokládat, že určitá implikovaná představa zůstává zachována. Anglické *overflows* v pátém verši lze vykládat dvěma způsoby: může dotvářet obraz, že zpěv skřivana je jako víno, které přetéká ze svého poháru a stéká dolů, k oněm „pozemským tvorům“ z předchozího verše; nebo se v návaznosti na předchozí verš jedná o víno, jemuž nestačí onen „pozemský pohár“ (údolí) a šíří se dále a dále, vzdouvá se a vznášejí a zároveň nás povznášejí k nebi (tato metafyzická konotace – pták je prastarou metaforou pro duši, která může stoupat k nebi – je rozvinuta v šestém verši: *To lift us with him as he goes / nás pozvedá, letíme s ním*). V překladu byla použita druhá z popsaných interpretací, odtud sloveso *plní* před *pohárem pozemským*, které (samozřejmě nedokonale) supluje roli *overflows*. Obrat



*nejvzácnější z vín* v šestém verši by se na první pohled mohl jevit jako pouhá vycpávka, ovšem ve skutečnosti vychází z nálady celé Meredithovy básně, byť jeho primární funkcí bezesporu je zaplnit „prázdné slabiky“ dané formy. Meredith ovšem o skřivanovi hovoří v celé básni natolik oslavně, že superlativ *nejvzácnější* jen dokresluje celkovou atmosféru (viz např. verše 19–26: *As up he wings the spiral stair, // A song of light, and pierces air // With fountain ardor, fountain play, // To reach the shining tops of day, // And drink in everything discern'd // An ecstasy to music turn'd, // Impell'd by what his happy bill // Disperses*, či verše 95–98: *[The song] So pure that it salutes the suns // The voice of one for millions, // In whom the millions rejoice // For giving their one spirit voice* /Meredith, 2011:144-6/). Navíc onen *pohár*, který slavík svým zpěvem plní, může evokovat eucharistii (*cup* ve významu *chalice*), což ještě podporuje volbu slova *nejvzácnější*.

Ani v posledním dvojverší se nepodařilo vyhnout určitým ztrátám. Z *aerial rings in light* se stalo *ticho světla*. Krouživý pohyb byl tedy zcela vynechán a *aerial* je substituováno *tichem*, které ono kroužení v povětří evokuje. Ticho se navíc objevuje i v samotném závěru celé básně (verš 118: *As he to silence nearer soars* /Meredith, 2011:147/) jakožto metafora pro nebesa a duchovno. Ve své podstatě je při takto prokrácené verzi básně zbytečně znovu opakovat, že skřivan krouží, protože hned první verš říká, že skřivan *begins to round – krouží nebi vstříc*, a u adjektiva *aerial* bychom pak opět s ohledem na délku zhudebněné básně mohli hovořit o redistribuci informací, neboť již v prvním dvojverší v rámci kompenzace ztrát hovoří překlad o *povětrí*. V posledním verši pak namísto „zpívající fantazie“ (*the fancy sings*) skřivan aktivně *rozeznívá chór fantazie*, a to v zájmu zachování metra a rýmu. Chór je opět přidán v souladu s intencí celé básně, která k popisu ptačího zpěvu využívá celé spektrum hudebních pojmů, a je určitou substitucí slovesa *sings*, protože se jasně pojí se zpěvem.

Je samozřejmě možné, že pokud by byla předmětem překladu kompletní báseň a nikoliv pouze tyto zhudebněné úryvky, vypadala by finální podoba odlišně. Například řešení s *trylky* by asi bylo nutno v kontextu celé básně změnit, protože s tímto slovem operuje v pozdějších verších sám Meredith (2011:144) (verše 11 a 12: *Yet changingly the trills repeat // And linger ringing while they fleet*) a jeho opakování by mezi verši v překladu vytvářelo ničím nepodložené spojení.

## 2.4 Jména, názvy a další reálie

U ženských příjmení je s ohledem na potřeby českého skloňování přidána koncovka -ová (McNichollová, Goetzová, Jacksonová atd.). Křestní jména jsou v románu zachována v původním znění, jedinou výjimku představují dvě ženská jména zakončena na -ia, primárně pak jméno Michaelovy lásky Julie. Ta se v originále jmenuje Julia. Zachování této podoby by ovšem vyústilo v nepřírozené pádové tvary, například v instrumentálu by musel být použit tvar „s Juliou“, což by českého čtenáře příliš rušilo. Nejedná se o počeštění jména tak, jak ho známe z tradice obrozeneckých a romantických překladů, angličtina totiž zná obě varianty jména, Julie i Julia. Ve své podstatě tedy pouze nahrazujeme jednu variantu jména druhým, shodou okolností používaným i v češtině. V souladu s touto překladatelskou strategií je změněno také jméno Maria (rakouská violoncellistka, s níž Michael a Julie za dob studií hráli v triu) na Marie. I tuto změnu lze ospravedlnit mimo jiné i tím, že v němčině existují obě varianty jména, Maria i Marie. Mariino celé jméno zní v originále Maria Novotny, lze tedy předpokládat, že bude československého původu, a s ohledem na existující tvar tohoto frekventovaného příjmení nebyla koncovka -ová přidána. Jméno Lydia (manželka Billyho, cellisty z Michaelova kvarteta) zůstalo v původním tvaru, protože se ve všech třech výskytech v textu objevuje v nominativu a angličtina jinou variantu nezná.

Problematický byl z hlediska jmen následující úryvek:

“Billy’s only a fledgling. One day twenty years from now, he’ll grow into the full monster, write something gratingly awful for Covent Garden – if it’s still there – and wake up as Sir William Cutler.”  
(EN, s. 10)

Jedná se o jediné místo v celém románu, kde se zmiňuje nejen Billyho příjmení, ale i standardní forma jeho křestního jména, William. Pro českého čtenáře to může být silně matoucí, nemusí mít totiž vůbec povědomí o tom, že Billy je domácí podoba Williama. Mohl by si pak mylně vykládat, že *Sir William Cutler* je skutečný skladatel, a pointa vtípu by mu zcela utekla. Použití zkrácenou verzi Billy je zase v rozporu s formálností titulu Sir. Proto byla do textu přidána drobná vysvětlivka, která má za úkol čtenáře nenásilně navést na ironickou pointu. Pomoc s porozuměním je tu na místě i proto, že v těsné blízkosti figuruje ještě jedna reálie, Covent Garden, která s ohledem na přímou řeč zůstává bez vysvětlivky. Vyšší koncentrace nevysvětlených reálií by zde nebyla příliš ústrojná.

„Billy je ještě zelenáč. Za dvacet let z něj bude velký zvíře, **z toho našeho Williama**, napíše nějakou totální šílenost pro Covent Garden – jestli ještě bude existovat – a probudí se jako sir William Cutler.“ (CZ, s. 8)

Zeměpisná jména zůstávají v původní podobě, pokud neexistuje zavedený český ekvivalent. U méně známých zeměpisných názvů jsou v případě potřeby doplněny vnitřní vysvětlivky: *jezero Serpentine*, *čtvrť Croydon a Highgate*. Nejproblematictější byl v tomto ohledu název Archangel Court, tedy jméno domu, v němž Michael bydlí. V překládané části románu se název objevuje hned v první kapitole: *As I approach Archangel Court I am conscious of being watched*. (EN, s. 4) V českém prostředí nebývá zvykem pojmenovávat domy, výjimkou byly dlouhou dobu snad pouze prvorepublikové vily; vlastní jména pak mívají také sídliště, zde se ovšem jedná o samostatně stojící bytový dům (alespoň podle Séthova popisu, jedná se o jednu z mála reálií v knize, které neodpovídají skutečnosti). V posledních letech se zejména v Praze projevuje trend pojmenovávat nově vznikající bytové domy a sídliště „rezidencemi“, „rezidenčními čtvrtěmi“ či „bytovými komplexy“. Nedávno byl například v pražských Vysočanech dokončen nejvyšší český bytový dům, který dostal název „Rezidence Eliška“. Z toho lze soudit, že český úzus se začíná pozvolna měnit a že slovo „rezidence“ dostává nový význam (původně se jednalo o luxusní sídlo panovníků a dalších významných osob, dnes tedy může označovat i bytové domy – lze předpokládat, že tato změna vzešla z chytrého marketingového tahu, neboť termín stále implikuje něco noblesního a luxusního). Přesto bývá pro samostatně stojící bytové domy častěji používán termín „bytový komplex“. Tento pojem sice může působit příliš technicky, ale z konotačního hlediska by si Michael byt v „rezidenci“ mohl dovolit jen těžko. Proto byl použit jako vnitřní vysvětlivka v překladu výše zmíněné věty: *Bližím se ke svému domovu v bytovém komplexu Archangel Court a jsem si jistý, že mě někdo sleduje*. (CZ, s. 3). Vyhnuli jsme se tak nadměrnému upozorňování na vnitřní vysvětlivku, pokud bychom totiž použili pouze povšechné označení „dům“, museli bychom doplnit ještě „jménem“ („bližím se ke svému bytu v domě jménem“; ze samotného „v domě Archangel Court“ by českému čtenáři nemuselo být jasné, že se jedná o pojmenování budovy, nikoliv o název sídla nějakého spolku apod.), což by na sebe poutalo příliš pozornosti. Další výskyty téhož už jsou řešeny bez uvádění názvu budovy – Michael je „doma“, vrací se „domů“ či „do svého bytu“ apod.

Vnitřní vysvětlivky nejsou použity na místech, kde se kontext jeví jako dostatečně určující. Například ve větě *nechtělo se mi tak brzy přecházet přes oslepující Bayswater Road* (CZ, s. 3) je díky slovesu *přecházet* jasné, že se bude jednat o ulici, vnitřní vysvětlivka by

tedy text zbytečně zatěžovala. Obdobně není specifikována ani Oxford Street v následujícím úryvku: *Za chvíli jsem ale na Oxford Street, pravém opaku zeleně a vody. Všechny pruhy si pro sebe zabírají červené autobusy a černé taxíky, jako dva nepřátelské druhy mravenců obrovských.* (CZ, s. 35). „Pruhy zabrané autobusy a taxíky“ v navazující větě logicky odkazují na ulici, navíc se jedná o jednu z nejznámějších londýnských ulic vůbec.

I s dalšími, nezeměpisnými názvy je nakládáno v souladu s výše popsanou strategií. Například kontext věty *Emerson Editions does it in an arrangement for clarinet quintet* (EN, s. 45) – *V Emerson Editions to vyšlo v aranžmá pro klarinetový kvintet* (CZ, s. 33) opět jasně určuje, že Emerson Editions bude notové vydavatelství, opět tudíž není zapotřebí čtenáři cokoli vysvětlovat. Zde se navíc jedná o přímou řeč, která by s vysvětlivkou zněla nepřirozeně.

Poměrně specificky je řešen převod názvů škol. V textu se primárně operuje se dvěma hudebními školami: vídeňskou Musikhochschule a manchesterskou Royal Northern College of Music. Obě byly ponechány v původním znění bez překladu, dlouhý název manchesterské školy je někde alternován konzervatoří. Důvodů pro zachování původního znění je hned několik. Předně neexistují zavedené překlady, a protože se jedná o skutečné školy, mohl by překlad vytvořený pouze pro účely románu čtenáře mást. Sám autor německý název ponechává v originálním znění, tudíž bychom překladem do češtiny narušovali jeho záměr (němčina se objevuje i na jiných místech, například jako citace z vídeňských hodin hry na housle), a pokud bychom překládali pouze anglický název, byl by překlad nekonzistentní.

Opomenout nelze ani odvěký problém, jak vlastně pro českého čtenáře překládat „college“, pokud domácí školský systém ve své podstatě nezná odpovídající ekvivalent. Dnes se již situace změnila a Royal Northern College of Music je považována za plnohodnotnou vysokou školu, nicméně v době, o níž pojednává Séth, tomu tak nebylo. Může se samozřejmě zdát, že není vhodné odkazovat na některých místech románu na tuto školu pouze jako na konzervatoř, která je u nás vnímána čistě jako střední škola, nicméně i tato kontradiktorní strategie má své opodstatnění. Séthův román nastoluje jedinečnou situaci – poměrně zkraje vysvětluje, že ona Royal Northern College of Music není vysokou školou a zároveň je určena pro absolventy středních škol: *Střední vzdělání jsem získal na místním starém gymnáziu a pak jsem se měl pokud možno dostat na univerzitu a vybrat si nějaké vhodné povolání. [...] O vysokoškolském vzdělání se nikomu v rodině ani nesnilo. A teď tu je někdo, kdo má konečně šanci jít na univerzitu, a odmítá to alespoň zkusit.* (CZ, s. 20) Čtenář si díky tomu sám udělá představu, že se jedná o jakýsi mezistupeň ve vzdělávání, a tomu pak uzpůsobí i to, jak bude vnímat termín „konzervatoř“. Výhodou tohoto označení je jeho jednoslovnost, nepřitahuje

k sobě tedy zbytečně pozornost svojí délkou. Koneckonců i na samotných stránkách školy se setkáme s názvem „Royal Northern College of Music“ i s pouhým „conservatoire“ (RNCM, 2017).

Na odlišnosti mezi školskými systémy naráží i překlad britských A levels. Ty se objevují v přímé řeči, když Michael vysvětluje matce, proč nemůže studovat hudbu na univerzitě: *I can't do that, Mum. I'm not doing A levels in Music.* (EN, s. 28) Je jasné, že je zapotřebí koncept těchto zkoušek českému čtenáři nějak přiblížit, zároveň však musí překlad znít co nejpřirozeněji, protože se pohybujeme v přímé řeči. Vybírat je v podstatě možné ze dvou variant překladu, které odpovídají přímým překladatelským postupům kulturní a funkční ekvivalence definovaným Newmarkem (1988a:83). Kulturním ekvivalentem by zde byla *maturita*, funkčním (tedy v cílovém jazyce kulturně nevázaným) pak *závěrečné zkoušky*. Protože je čtenáři v této části románu již jasné, že vzdělávací systémy ve Velké Británii a České republice si v mnoha ohledech neodpovídají, byl zvolen kulturně nevázaný překlad *závěrečné zkoušky*, ovšem s nenásilnou vnitřní vysvětlivkou, že bez takové zkoušky není přijetí na vysokoškolský hudební obor možné: *To nejde, mami. Nedělám závěrečnou zkoušku z hudebky, nevzali by mě.* Název předmětu je s ohledem na přímou řeč zachován ve studentském slangu, žák gymnázia by pravděpodobně nikdy neřekl „zkoušku z hudební výchovy“.

Komplikovaný byl z hlediska reálií a faktických informací překlad věty *A winter evening in the Wigmore Hall, the sacred shoe-box of chamber music.* (EN, s. 109) – *Zimní večer ve Wigmore Hall, tom posvátném, akusticky dokonalém kamrlíku komorní hudby.* (CZ, s. 77) Překladatelský problém, jak naložit se jmennou frází *the sacred shoe-box of chamber music*, vyžaduje podrobný rozbor. Na koncertní síň Wigmore Hall bývá jako na *sacred shoe-box* či *shoe-box* odkazováno i v článcích a knihách o hudbě či architektuře (např. MusArt London, 2014; Berkeley, 2004; Allinson, 2008:267). Zdá se však, že autorem označení *sacred shoe-box* je Séth sám, jak napovídá jednak skutečnost, že veškeré další články a knihy obsahující tuto frázi vznikly až po vydání *Souznění* (1999), jednak poznámka v jedné z recenzí publikovaných v novinách *The Guardian* (recenze koncertu Evelyn Glennie, publikováno online bez uvedení autora, 2001): „[...] Wigmore Hall, kterou Vikram Séth nazývá nezapomenutelným ‚posvátným kamrlíkem komorní hudby‘ [...]“. Séth samozřejmě vychází ze zažitého termínu „shoe-box“, který v angličtině primárně označuje tzv. „shoe-box building“ (budovy „krabicoidního“ tvaru) a dále také sály stejného vzezření (tzv. „box-shaped“ či „shoebox-shaped hall“), což se vztahuje i na tuto koncertní síň. Wigmore Hall sice sídlí ve viktoriánské, tedy „nekrabicoidní“ zástavbě, ale samotný sál je

obdélníkového tvaru s rovnými stěnami. Díky tomu má síň jedinečné akustické vlastnosti: „V obdélníkových prostorách více vyniknou crescenda (tj. celkově dynamika) [...], objem zvuku postupně narůstá, až vás dokonale obklopí. [...] Je tedy logické, že pak hudba vyvolá mnohem více emocí, neboť dynamika je jedním ze základních stavebních kamenů hudební interpretace.“ (Pätynen a Lokki, 2016) Jak upozorňuje Allinson (2008:267), architekt Thomas Edward Collcutt (1840-1924) koncept „shoe-box“ poněkud upravil – pódium umístil do polokruhového výklenku a strop zaoblil –, díky čemuž se akustické výhody Wigmore Hall ještě znásobily a hráči komorní hudby na ni nedají dopustit.

Dalším důvodem, proč se o Wigmore Hall mluví jako o „shoe-box“, je její překvapivě malá rozloha (má kapacitu pouze 552 sedadel /Wigmore Hall, 2017a/). A vzhledem k historii síně je ovšem možné hledat za frází *sacred shoe-box* ještě jedno vysvětlení – mohla by odkazovat i na *shoe-box memories*, tedy krabici od bot, do níž si lidé ukládají své drahocenné vzpomínky. Wigmore Hall totiž takovou „krabicí plnou drahocenných vzpomínek“ skutečně je: vystupoval v ní bezpočet slavných skladatelů a hudebníků (např. Maurice Ravel, Camille Saint-Saëns, Alexandr Nikolajevič Skrjabin, Nellie Melba, Enrico Caruso, Thomas Beecham, Artur Rubinstein, Sergej Prokofjev, Francis Poulenc, Paul Hindemith, Benjamin Britten, András Schiff atd.) a byla v ní premiérována řada děl významných skladatelů (např. Leoše Janáčka, Bély Bartóka, Clauda Debussyho, Richarda Strausse či Arnolda Schoenberga) (Wigmore Hall:2017b).

Ke všem těmto konotacím *sacred shoe-box* (tvar, akustické vlastnosti, velikost, historický význam) ještě přibývá humorný podtón, neboť *shoe-box* („krabice od bot“) zní sama o sobě poněkud hanlivě, ale překvapivě se pojí s adjektivem *sacred*, posvátný. Veškeré tyto aspekty nelze shrnout do jediného českého ekvivalentu. Výsledný překlad (*posvátný, akusticky dokonalý kamrlík komorní hudby*) se pokouší předat čtenáři co nejvíce popsanych významů. Vynechána je pouze informace o tvaru, která by už frází příliš zatěžovala a působila by nemístně technicky. Překlad spoléhá na to, že slovo *posvátný* v sobě skrývá onen historický význam. Akustické vlastnosti jsou zahrnuty ve frází *akusticky dokonalý* (jenž také částečně vysvětluje, proč je sál *posvátný*). Výraz *kamrlík* reflektuje velikost síně a zároveň v sobě nese onen humorně hanlivý podtón originálu.

Zajímavý překladatelský problém se dále vyskytl v pasáži, v níž Michael cituje z přebalu existující vinylové desky s Beethoveným Smyčcovým kvintetem Es dur. V době vzniku románu se jednalo o jedinou existující nahrávku tohoto díla, vydalo ji Sukovo kvarteto ve spolupráci s violistou Karlem Špelinou a vydavatelstvím Supraphon. Michael cituje mimo jiné i tu část, v níž je popisován vznik Sukova kvarteta, původně pojmenovaného Kvarteto 69.

Právě tuto informaci bylo nutné ověřit. Pátrání po historii Sukova kvarteta v muzikologických pramenech a v archivu Českého rozhlasu žádný původní název neodhalilo. Protože román velice detailně popisuje i vzhled přední strany obalu, rozhodla jsem se desku zakoupit v antikvariátu, abych si o použité fotografii mohla udělat lepší představu. Ukázalo se ovšem, že deska je paradoxně provázena textem pouze v angličtině, němčině a francouzštině. Přestože názvy ve všech jazycích (Quartet 69/Quartett 69/Quatuor 69) směřují k české verzi „Kvarteto 69“, považovala jsem za nutné mít překlad skutečně ověřený – lze přece předpokládat, že pro českého čtenáře bude mít pasáž o české nahrávce v anglicky psaném díle velký význam. Všichni interpreti z nahrávky (Antonín Novák, Vojtěch Jouza, Karel Řehák, Jan Štros, Karel Špelina) jsou již bohužel po smrti, stejně tak i režisér nahrávky Jan Vrána, jeden z nejvýznamnějších českých klavíristů a klavírních pedagogů druhé poloviny dvacátého století. Nakonec se mi podařilo telefonicky spojit s Vojtěchem Jouzou mladším, synem zakládajícího člena Sukova kvarteta Vojtěcha Jouzy a zároveň hobojistou České filharmonie (právě s ohledem na jeho profesi jsem předpokládala, že bude znát i detaily otcovy hudební dráhy), který mi potvrdil správnost původního názvu kvarteta „Kvarteto 69“.<sup>2</sup>

## 2.5 Překlad hudebních pasáží

Séthův román jakožto „hudební milostný román“ klade na překladatele specifické nároky – zásadním překladatelským problémem je zde převod hudebního diskursu. Při překladu románu *Souznění* se ukázalo, že převod abstraktních pasáží o hudbě je často velice složitý a přesahuje rámec běžných překladatelských kompetencí – vyžaduje totiž schopnost tvorby „vlastního“ meziznakového překladu hudebních děl, vjemů a prožitků. Prostředky k vyjádření těchto mimojazykových skutečností se v angličtině a češtině mnohdy liší, na řadě míst je nutné konkretizovat, což lze naopak v jiných pasážích kompenzovat vyšší abstraktností. Je nutné zvolit takový jazyk, který bude srozumitelný pro běžného čtenáře a

---

<sup>2</sup> Možnost odvíjet překlad popisu od skutečné fotografie pomohla jednak s vizualizací „dřevěného stojanu“, jednak se zavádějícím popisem *a valanced door*. Tento pojem evokuje dveře, které jsou v horní části částečně zakryté závěsem, ve skutečnosti ovšem závěs visí až nad zárubní a do prostoru dveří vůbec nezasahuje.

*The photograph on the sleeve portrays a large room, stately in brown and dull gold, the floor gleaming with elaborate parquetry, an uncluttered assortment of vases and paintings arranged here and there, a chandelier, a Persian rug, a valanced door opening out to a further room, and that to a room beyond, the whole suite full of light: a pleasing prelude to the vinyl delights within. The one slight oddness is a wooden stand in the middle of the floor, of the kind that I imagine is usually attached to plush red ropes that keep back the public. Could it not have been moved? Is it stuck to the floor? Is it in fact an article of furniture: a hat-stand for a single hat? (O, s. 50)*

*Fotografie na obalu zachycuje velkou místnost, elegantně sladěnou do hnědé a tmavě zlaté barvy, lesknoucí se propracované parkety, vkusnou výzdobu v podobě váz a obrazů rozmístěných po celém pokoji, lustr, perský koberec, dveře s našaseným závěsem nad horní zárubní odhalují otevřený průchod hned do dvou lineárně propojených pokojů, celé apartmá je naplněné světlem: příjemné preludium k vinylovému potěšení uvnitř. Jedinou zvláštností je dřevěný stojan uprostřed místnosti, připomíná mi stojany, na které se naváže sametový červený provaz, aby diváky udržel stranou. To ho nemohli dát pryč? Je snad přidělaný k podlaze? Není to kus nábytku, třeba stojan na jeden klobouk? (P, s. 36)*

zároveň bude odpovídat skutečnému slangu hudebníků, přičemž je záhodno zachovat pro českého čtenáře stejný literární zážitek, jakého se dostává čtenáři anglického originálu.

Nejprve se podívejme na základní rozdíly v terminologii obecně.

Co se týče značek nástrojů, uvádí angličtina vždy značku v původním tvaru. Čeština naopak značky často „zživotňuje“, u řady výrobců se jedná o důsledek toho, že jsou pojmenováni po svém zakladateli (klavíristé tak hrají na Petrofa, Steinwaye, Bösendörfera, Schulzeho apod., klávesisté zase na Fendera), nebo ke značce přidává slangovou koncovku (klarinetisté mívají amatku či vandorenku/Vandorena). U houslí a smyčcových nástrojů obecně se vžila spíše druhá varianta, patrně pod vlivem nejznámějších houslí, tzv. stradivárek. Všechny značky smyčcových nástrojů jsou v románu překládány podle stejného vzoru: *tononky, miremontky*.

**The Tononi** seems to purr at the suggestion. (EN, s. 5)

**Tononky** na můj návrh reagují slastným zavrněním. (CZ, s. 4)

Podobná tendence se projevuje i u názvů hudebních těles, tentokrát v obou jazycích. Dvouslovné názvy se zkracují na jednoslovné. V angličtině se vynechává obecný výraz (trio, kvarteto, kvinteto...). V češtině se například o Talichově kvartetu hovoří jako o Talichovcích, o Smetanově kvartetu i Smetanově triu jako o Smetanovcích apod. V následující ukázce je v nepřímé (formálnější) řeči nejprve uveden plný název kvarteta, v neformální přímé řeči je pak použit jednoslovný název vytvořený podle výše popsaného vzoru. Ukázka zároveň ilustruje rozdíly v označení koncertu věnovanému jedinému skladateli – *an all-Beethoven koncert* je v češtině *beethovenovský koncert*.

Piers went to listen to **the Steif Quartet**, whom he has admired for many years, play **an all-Beethoven concert**.

“Oh, OK,” grumbles Piers. “But you can never tell with **the Steif**.” (EN, s. 10)

Byl na **beethovenovském koncertě Steifova kvarteta**, které už řadu let obdivuje.

„Jo, dobrý,” zavřečí Piers. „Ale u **Steifovců** nikdy nevíš.” (CZ, s. 8)

Ke zkracování víceslovných názvů dochází v hudebním slangu i v dalších případech. „Komorní hra“ se běžně nazývá pouze „komořinou“, v přímé řeči by plný název vyzněl směšně. Angličtina oproti tomu používá „chamber music“ i v neformálních situacích.



“You spend too much of your time on **chamber music**,” he says. (EN, s. 21)

„Věnujete příliš času **komořině**,” vyčte mi. (CZ, s. 16)

Další drobný rozdíl nastává tehdy, chce-li hudebník odkázat na příslušný takt v notách. Čeština potřebuje před číslo taktu přidat ještě samo slovo „takt“, a to i tehdy, jedná-li se o čistě neformální konverzaci. Angličtina tuto variantu také připouští, často si však vystačí s pouhým číslem bez bližšího určení.

“And Piers comes in like a gobbling turkey **at forty-one**,” says Helen. (EN, s. 15)

„A Piers do toho **v taktu čtyřicet jedna** vpadne jak hudrující krocan,” říká Helen. (CZ, s. 11)

Další terminologickou oblastí jsou výrazy spojené s hrou na smyčcové nástroje. Tyto výrazy jsem pro jistotu konzultovala s přáteli, kteří se hrou na některý z těchto nástrojů živí: s Janou Lesenskou, studentkou Jaroslava Svěceného, a s Lukášem Polákem, cellistou Škampova kvarteta (které je mimochodem v knize také zmiňováno, byť se od dob vydání románu změnilo obsazení). Cílem bylo používat skutečné kolokace, s jakými se lze setkat na hodinách hry na housle (potažmo jiný relevantní nástroj), na zkouškách souborů apod.

“I know, I know, I should always **use my wrist** for the E string.” (EN, s. 6)

„Však já vím, na E strunu musím vždycky **zapojit zápěstí**.” (CZ, s. 5)

I tell Virginia to keep her **wrist free**, to watch her intonation here, to mind her dynamics there, to keep her **détaché even**. (EN, s. 7)

Připomínám jí, aby měla **uvolněné zápěstí**, hlídala si tady intonaci, tu zase dynamiku, že její **détaché** musí být **vyrovnané**. (CZ, s. 6)

Řada výrazů je ovšem mezinárodní, vychází převážně z italského hudebního názvosloví, výjimečně také z francouzštiny. Takové výrazy zachovávám v původním znění. Některé z nich budou známé i poměrným laikům (např. pizzicato), byť není jisté, že si pod výrazem skutečně představí výsledný efekt, jiné se pravděpodobně setkají s pochopením pouze u hudebně vzdělaných lidí (např. détaché v předchozí ukázce), nicméně jejich neznalost u čtenáře neovlivní porozumění delší části textu. Níže citovaná věta neilustruje pouze zachování pizzicata. Ukazuje také redistribuci informací ve větě, k níž musí někdy dojít – originál hovoří o „rychlé figuře v pizzicatových čtvrttónech“, pro češtinu je ale přirozenější *čtvrttónová figura* a nemodifikované *pizzicato*. Povšimnout si můžeme také náhrady obecného *play* slovesem *zabrkat*, která je užšího významu a odpovídá jak charakteristice pizzicata, tak

dané konverzační situaci (v jiném kontextu by u profesionálních hudebníků mohlo působit příliš lehkovážně až hanlivě). Ke slovesu *play* se ještě vrátíme v další části kapitoly.

Having tuned up, he plays a **rapid figure in pizzicato quartertones**. (EN, s. 10)

Konečně doladí a zabrnká **rychlou čtvrttónovou figuru v pizzicatu**. (CZ, s. 8)

Některé zaužívané výrazy mohou na laiky působit příliš poeticky, nadneseně, či dokonce komicky. Může se tak stát, že určitá část přímé řeči bude pro hudebně nevzdělaného člověka vyznívat nedůvěryhodně s tím, že takový obrat by v běžné řeči nikdo nepoužil, přestože pro hudebníky se jedná o naprosto běžné slovo či frázi. Takovým situacím se bohužel v překladu nelze vyhnout. Setkala jsem se například s názorem, že pojem „krása tónu“, s nímž zejména klasičtí hudebníci pracují dnes a denně, zní příliš uměle – a přesně tento pojem se objevuje i v následující ukázce.

Last night they were going in heavily for **beauty of tone** – pretty narcissistic. (CZ, s. 10)

Včera večer se tak soustředili na **krásu tónu**, až to působilo narcisticky. (CZ, s. 8)

Citovaná věta zahrnuje hned dva posuny, jejichž cílem je snaha o co nejpřirozenější vyjádření dotvářející sousloví *krása tónu*, které někdo může vnímat problematicky. *Be going in heavily for* je nivelizováno na pouhé *tak se soustředili na*; tuto nivelizaci na téže straně kompenzuje již zmiňované expresivní *zabrnká* namísto *play*. Druhým posunem je určitá intelektualizace či zlogičtění dodatku *pretty narcissistic*, v originále volně napojeného přes pomlčku. K převodu na vedlejší větu došlo kvůli logickému spojení *tak-až (tak se soustředili, až)*.

Do terminologie hudebníků obecně, tedy nejen smyčcařů, se řadí i následující ukázky.

První pochází z dialogu při zkoušce kvarteta. Ukazuje na naprosto rozdílné uchopení některých běžných aspektů hudby v obou jazycích: *I'm just not coming out* = *vůbec z toho nelezou ven*; *we're not getting anywhere as a whole* = *prostě nám to dohromady vůbec nezní*; *it's just a sort of noise* = *je to jen taková zvuková koule*; *plan a structure around the tunes* = *rozvrhnout si, jak to vystavět po jednotlivých melodiích*; *slide* = *běh dolů*. Kromě toho je z rozhovoru patrné, že angličtina v podstatě volně zaměňuje *tune* a *melody*. Čeština oboje překládá jako *melodii*, podle kontextu lze *tune* vyložit i jako *nápěv*.

“**I’m just not coming out**,” says Billy. [...]

“**We’re not getting anywhere as a whole**,” says Billy with a kind of innocent agitation in his eyes. [...]

“It’s **just a sort of noise**.” [...]

“Why don’t we **plan a structure around the tunes**?” Billy suggests.

“Well, it sort of lacks **tunes**,” I say. “Not **melody** exactly, but **melodicity**. Do I mean that? What’s the right word?”

“**Melodiousness**,” says Helen. “And, incidentally, it doesn’t lack **tunes**.” [...]

“You played that last bit really well, I loved that **slide**.” (EN, s. 16)

„**Vůbec z toho nelezu ven**,“ stěžuje si Billy. [...]

„Prostě **nám to dohromady vůbec nezní**,“ pokračuje Billy, v očích nevinné rozrušení. [...]

„Je to **jen taková zvuková koule**.“ [...]

„Proč si trochu **nerozvrhneme, jak to vystavět po jednotlivých melodiích**?“ nadhodí Billy.

„No, jenže tam **melodie** jaksi nejsou,“ opáčím. „Rozhodně ne **melodie**, spíš **melodika**. Říkám to správně? Počkej, jak se to řekne?“

„**Melodičnost**,“ opraví mě Helen. „A náhodou tam je spousta **nápěvů**.“ [...]

„Tu poslední část si zahrál vážně dobře, ten **běh dolů** byl parádní.“ (CZ, s. 11-12)

Obdobně i následující výňatek poukazuje na rozdíly mezi českou a anglickou terminologií.

“How can a single cello do double duty? And what about the **broken chord passages** on the piano? That **wouldn’t suit strings at all**, would it?” (EN, s. 49)

„Jak může jedno cello vydat za dvě? A co ty **rozklady** v klavíru? To by přece **ve smyčcích vůbec nevyznělo**, nebo jo?“ (CZ, s. 35)

Oproti anglickému *that wouldn’t suit strings at all* (doslova „tohle by smyčcům nesedělo/neslušelo“), čeština používá *tohle by ve smyčcích nevyznělo*. Problematický byl v tomto úryvku zejména překlad *broken chord passages*, doslova „pasáže s rozloženými akordy“. „Broken chords“ je ovšem silně slangový výraz, správně se tyto akordy označují „spread chords“. Čeština zná slangovější výraz „rozklady“ (byť zdaleka nedosahuje úrovně slangovosti „broken chords“), ten ovšem nekolokuje s „pasážemi“. Otázkou tedy bylo, zda tento obrat zpřístupnit i naprostým laikům, kteří si přece jen snáze něco představí pod „rozloženými akordy“ než „rozklady“, ovšem přejít tak do extrémně spisovné roviny, nebo zda ponechat slangový výraz a riskovat, že laik tuto poznámku nepochopí. Nakonec vyhrála druhá možnost, protože se jedná o přímou řeč a mluvčí zde překypuje nadšenou zvědavostí.

Také další příklad vykazuje potřebu konkretizace.

“Emerson Editions does it in an arrangement for clarinet quintet. Score and parts. We could order that for you. It’s thirty-two pounds altogether. It would only take a couple of weeks if they have it in stock. **But that’s all that exists.**” (EN, s. 45)

„V Emerson Editions to vyšlo v aranžmá pro klarinetový kvintet. Jednotlivé party i celá partitura. Můžeme vám to objednat. Celkem to vyjde na třicet dva liber. Jestli to mají na skladě, bude to tu za pár týdnů. **Jiná verze v notách neexistuje.**“ (CZ, s. 33)

Pokud bychom neurčité *but that’s all that exists* přeložili jako „nic jiného neexistuje“, vztahovala by se tato poznámka v češtině spíše k možnosti objednání. Konkretizace „jiná verze neexistuje“ zase vyznívá tak, že vlastně neexistuje nic jiného než aranžmá pro klarinetový kvintet. Proto byl překlad zpřesněn na *jiná verze v notách neexistuje*.

Další ukázka z této kategorie si vyžádala transformaci úhlu pohledu a rozšíření oproti originálu.

“I hate it. I loathe it. It makes me ill. It’s so kitsch. **It knows exactly what the right moves are**, and it makes them all. It’s **light** and it’s **trite**. [...] Well, as I was saying, I’m not a snob — I like **a lot of light music** — but...” (EN, s. 73)

„Nesnáším ho. Nenávídím ho. Je mi z něj špatně. Takovej kýč. **Schubert dobře věděl, jaký postupy se líbí**, a dal je tam všechny. Je to taková **nenáročná, odpočinková věc**, a **děsně ohraná**. [...] No, jak už jsem říkal, rozhodně nejsem snob. Mám rád **spoustu odpočinkový hudby**, ale...” (CZ, s. 52)

Citace obsahuje popichovačnou poznámku hudebního kritika Nicholase Sparea na adresu Schubertova *Pstruha*, kterého Piers zbožňuje. *Moves* je poměrně obecný pojem, který je v češtině nutné konkretizovat jako *postupy* (vedení jednotlivých hlasů, střídání tónin v akordech). „Správné postupy“ však příliš nekolokuje, přirozenější je říct *jaké postupy se líbí*. V návaznosti na to by ovšem původní personifikace skladby (***It knows exactly what the right moves are, and it makes them all***) vyzněla velmi zvláštně, čeština by na ni totiž musela upozorňovat mnohem silněji, konkrétním podmětem (např. ta skladba/*Pstruh*/ten kvartet). V druhé části věty by personifikaci naopak nešlo zachovat vůbec, to už by překlad vyzněl opravdu těžkopádně. Namísto personifikované skladby byl tedy do pozice podmětu dosazen sám autor (*Schubert dobře věděl, jaký postupy se líbí, a dal je tam všechny*).

Věta *It’s light and it’s trite* funguje na principu rýmující se paralelní konstrukce s *it’s*, obě adjektiva jsou jednoslabičná, a tudíž úderná. České ekvivalenty toto neumožňují, jsou mnohem delší a snaha o rýmování by vyzněla naprázdno. *Light music* je hudba *nenáročná* či

*odpočinková, trite zase ohraná.* Zachována byla proto pouze intence mluvčího kvartet co nejvíce urazit: *Je to taková nenáročná, odpočinková věc, a děsně ohraná.* Ke zmiňovanému rozšíření tedy došlo uvedením obou významů pro *light* (pouze v prvním výskytu, druhý výskyt již zmiňuje pouze hudbu odpočinkovou), intenzifikací *trite* pomocí *děsně* a dodáním substantiva *věc*. První dvě rozšíření zvyšují negativnost komentáře na Schubertovu adresu. Poslední jmenované rozšíření vychází z požadavku na mluvnost přímé řeči, varianta „ta věc [potažmo skladba/kvartet] je taková nenáročná...“ by vzhledem k rostoucí rozdováděnosti a škodolibosti promluvy ztrácela na přirozenosti.

Některé Séthovy fráze naopak nepatří mezi běžné vyjadřovací prostředky hudebníků a nemají ani svůj ustálený ekvivalent v češtině. V tom případě probíhal překlad „volně“, samozřejmě s respektem vůči originálu i vůči cílovému čtenáři. Následující ukázka zmiňuje hned dva takové výskyty: *get it together* a *dig each one out*.

“We’ve got to **get it together** somehow. It’s just a sort of noise.” [...]

“This is just **so exhausting** to play,” says Helen. “To get these notes to work you have to **dig each one out**. It’s not like **the violin**...” (EN, s. 15)

„Jo. Musíme to nějak **stmelit**.“ [...]

„**Šíleně** mě to **ubíjí**,“ stěžuje si Helen. „Aby to fungovalo, musím ty noty **dolovat jednu po druhé**. Ne jako **v těch vašich houslích**...“ (CZ, s. 11-12)

První případ (*get it together*) byl do češtiny převeden jako *stmelit*, a to v návaznosti na jednu z předchozích replik: „prostě nám to dohromady vůbec nezní“. (CZ, s. 12) Druhý případ (*dig each one out*) byl přeložen jako *dolovat* (variace tohoto slova se v hudebním slangu občas vyskytují, např. (vy)dolovat melodii/téma/motiv/jeden z hlasů), přičemž podmět (*ty noty*) byl přesunut až do druhé, hlavní věty souvětí a vedlejší věta pracuje na rozdíl od angličtiny jen s obecným podmětem *to* – noty v češtině nemohou *fungovat*, toto sloveso se musí vázat například ke skladbě či partu, které si čtenář představí pod zájmenem *to*. Ukázka obsahuje také dvě další překladatelsky zajímavá místa. Helenino adjektivní *this is just so exhausting to play* je převedeno slovesně: *šíleně mě to ubíjí*. Důvodem je opět mluvnost, v češtině zní slovesné vyjádření lépe než adjektivní „je to pro mě hrozně vyčerpávající“. V poslední větě došlo k jisté intelektualizaci. Helen v originále mluví neurčitě o houslích, nevíme, zda o prvních, druhých či o obou (chybějící plurál „the violins“ je možné vysvětlit omisí podstatného jména typu „score“ – „v houslových partech“, nebo jednoduše generickým užitím *the violin*). Vzhledem ke kontextu byla zvolena interpretace poslední, Helen tedy

odkazuje na první i druhé housle zároveň a pro vyšší expresivitu je ještě určuje *v těch vašich (houslích)*.

Na některých místech je možné čtenáři trochu pomoci. V následující ukázce zmiňuje angličtina pouze *a fourth Razumovsky*. Jednoznačně se jedná o vtip, který pochopí pouze znalci klasické hudby.

“But in this matter, the three of us should think out our position – our joint position – clearly, before Billy presents us with **a fourth Razumovsky**.” (EN, s. 11)

„Ale co se tohohle týče, my tři bysme se prostě měli dohodnout, jak se k tomu postavíme – všichni tři –, dřív než nám na pultech přistane **čtvrtej Razumovskýho kvartet**.“ (CZ, s. 9)

Piers zde odkazuje na tři Beethovenovy kvartety z opusu 59, které vznikly na objednávku vyslance Ruského impéria při vídeňském kongresu, Andreje Kirilloviče Razumovského. Ve své době byla díla přijata poměrně negativně, byla příliš pokroková, velmi náročná a dlouhá. Piers se tedy obává, aby se historie neopakovala. V češtině se tyto kvartety běžně uvádějí s přízviskem „Razumovský“, bylo by tedy možné po vzoru originálu říct pouze „čtvrtý Razumovský“. Rozhodnutí doplnit, že se jedná o kvartet, vzešlo primárně z potřeby nespisovných koncovek, „čtvrtej Razumovskej“ nezní v tomto případě moc hezky. Jedná se však i o jistou berličku, o čem konkrétně tu Piers mluví. K pochopení vtipu to sice neznalým čtenářům nepomůže (a stále hrozí i dezinterpretace, že se jedná o příjmení skladatele), v případě zájmu ale budou mít snazší dohledávání informací.

V angličtině se projevuje mnohem volnější zacházení se slovy „play“ a „music“. Jednak angličtina jejich častější opakování snese, jednak s nimi vytváří fráze, které by v doslovném překladu zněly křečovitě (typickým příkladem je „play music“ nebo „do music“, oboje nejčastěji překládané pouze jako „hrát“). Následující ukázka je důkazem častého opakování slovesa *play* v originále, na malé ploše se vyskytuje celkem šestkrát.

Every rehearsal of the Maggiore Quartet begins with a very plain, very slow three-octave scale **on all four instruments in unison**: sometimes major, as in our name, sometimes minor, depending on the key of the first piece **we are to play**. No matter how fraught our lives have been over the last couple of days, no matter how abrasive our disputes about people or politics, or how visceral our differences about **what we are to play and how we are to play it**, it reminds us that we are, when it comes to it, one. We try not to look at each other **when we play this scale**; no one appears to **lead**. Even the upbeat is merely breathed by Piers, not indicated by any movement of his head. **When I play this I** release myself into the spirit of the quartet. **I become the music of the scale.** (EN, s. 12)

Zkoušky kvarteta Maggiore začínají jednoduchou, velmi pomalou **unisono** stupnicí přes tři oktávy: někdy durovou, jak máme v názvu, někdy mollovou, podle tóniny první skladby, **kteřou budeme hrát**. Najednou nezáleží na tom, jak náročné dny máme za sebou, jaké neomalené narážky padly při našich debatách o společných známých či politice, nebo nakolik se lišíme v názorech na to, **co budeme hrát a jak**; při stupnici si uvědomujeme, že když na to přijde, jsme přece jen jeden celek. Snažíme se při ní nedívat jeden na druhého, jako by nikdo z nás **neudával tempo**. Dokonce i nástup naznačuje Piers spíš nádechem než pokývnutím. **Během stupnice** splývám s duchem kvarteta. **Stávám se melodií stupnice**. (CZ, s. 9)

Jak je z citací patrné, v překladu nalezneme doslovný překlad *hrát* pouze dvakrát, ve zbylých případech je použit opis *při stupnici* či *během stupnice*, v jednom případě také elipsa opakované části věty. Objevuje se i výpustka redundantního *on four instruments in unison*. Překlad i tak z podstaty češtiny, která neumí tolik kondenzovat, nabývá na délce, z *three-octave scale* se stává *stupnice přes tři oktávy*, navíc jsou česká slova oproti anglickým podstatně delší. Doslovný překlad „unisono stupnicí na všechny čtyři nástroje přes tři oktávy“ by byl na hranici únosnosti, na čemž mají podíl i potřebné předložkové vazby. Poslední věta ilustruje volnější zacházení se slovem *music* v angličtině – *the music of the scale* by v doslovném překladu působilo silně nepřírozeně, proto je nahrazeno ekvivalentní *melodií*.

Jak naznačuje konec předchozí ukázky, v úvahových pasážích o hudbě se střetáváme s problémy, jak zachovat veškeré složky originálu – jak propojit hudební diskurs, který bude srozumitelný i laikovi, s poetičností a nadnesenou filozofičností, aby z překladu nečišel nadměrný (neopodstatněný) patos. Pojďme se nyní blíže podívat alespoň na pár vybraných míst takového charakteru.

Následující ukázka ilustruje, jak volba lexika udržuje patetičnost „na uzdě“.

The audiences who listen to us cannot imagine how earnest, how petulant, how accommodating, how wilful is **our quest** for **something beyond ourselves** that we imagine **with our separate spirits** but are compelled to **embody** together. Where is the harmony of spirit in all this, let alone sublimity? How are such mechanics, such stops and starts, such facile irreverence transmuted, in spite of our bickering selves, into **musical gold**? And yet often enough it is from such trivial beginnings that we arrive at an understanding of a work **that seems to us both true and original**, and an expression of it which displaces from our minds - and perhaps, at least for a while, from the minds of those who hear us - **any versions, however true, however original, played by other hands**. (EN, s. 17)

Naše publikum si nedokáže představit, jak poctivě, jak tvrdohlavě, jak ochotně, jak odhodlaně **se honíme za něčím neuchopitelným**, za něčím, co si každý z nás představuje **sám pro sebe**, ale co pak společně prostě musíme **ztvárnit**. Kde je ona harmonie duší, natožpak vznešenost? Jak se tyhle

procesy, všechna ta zastavování a nové začátky, ta povrchní neúcta, navzdory našim hašteřivým náturám promění v **hudební poklad**? A přesto právě takové triviální začátky nakonec často vedou k porozumění skladbě, **jehož opravdovosti a jedinečnosti věříme** a jehož provedení nám z hlavy – a aspoň na chvilku snad i z hlav našich posluchačů – vyžene **všechny ostatní interpretace, jež vzešly z rukou někoho jiného, byť by byly sebeopravdovější a sebeoriginálnější**. (CZ, s. 13)

Jmenná fráze *our quest* je přeložena slovesně, namísto „pátrání po čemsi“ či „hledání čehosi“ je použito poměrně neformální *honíme se za něčím*. Zmírňuje se tak dopad naléhavých paralelismů *jak poctivě, jak tvrdohlavě, jak ochotně, jak odhodlaně* a filozofického hledání *něčeho neuchopitelného, něčeho, co si každý z nás představuje sám pro sebe*. Potlačena je i silná abstraktnost angličtiny ve frázích *something beyond ourselves* a *with our separate spirits*, které by v doslovném překladu působily opravdu příliš vyumělkovaně a nedůvěryhodně – překlad tedy hovoří o *něčem neuchopitelném* (tj. nemateriálním, nehmotném, nepostihnutelném), o něčem, co si každý z členů kvarteta představuje jen *sám pro sebe* (tj. na základě vlastního hudebního cítění a vlastní nátury, v duchu). Zmiňovaná *honba za něčím neuchopitelným* pak kolokuje s *hudebním pokladem* (v angličtině *musical gold*, překlad tedy jde po smyslu zlata jako něčeho cenného), který je vlastně výsledkem onoho náročného procesu *společného ztvárňování*. Toto *ztvářňování* se na první pohled může jevit jako lehce nepřesný překlad anglického *embody*, nicméně v muzikologii se jedná o termín používaný pro tělesné procesy, které jsou zapotřebí k vyluzování zvuků a samotné produkci hudby.<sup>3</sup> Anglické *seems*, použité v další větě, obvykle značí jistou míru nerozhodnosti či nejistoty. Pokud se však jedná o hudební interpretaci, platí, že bez jasně vyhraněného interpretačního přístupu bude skladba působit „jako na vodě“ a posluchači budou odcházet s rozporuplnými pocity. Proto překlad pracuje se slovesem *věřit*. *Víra v opravdovost a jedinečnost* dané interpretace se přelévá i do konce tohoto dlouhého souvětí, kde Séth pracuje se stejnými adjektivy (*true, original*) i pro interpretace ostatních kvartet, která kdy danou skladbu hrála. V překladu se tuto paralelu podařilo zachovat pouze částečně, a to ze dvou důvodů. Jednak čeština při druhém výskytu vyžaduje na rozdíl od angličtiny jiný tvar slova, jednak odlišně pracuje se slovem „originální“, nechápe ho tak široce jako

---

<sup>3</sup> Jednou z poddisciplín systematické větve muzikologie je studium tzv. *embodied music cognition* (zavedený český termín neexistuje, současná hudební věda se silně podřizuje anglofonním muzikologům, a to i co se terminologie týče, nicméně s termínem *ztvářnit/ztvářňování* se nejen v kontextu tohoto oboru setkáme často), které zkoumá lidského tělo jakožto prostředníka při přenosu „zamýšleného“ do „slyšeného“. Zabývá se tedy tím, jak tělo pomáhá hudebníkovi přenést jeho záměr, porozumění dané frázi, pocity či interpretaci do zvuku. Takové „ztvářňování tělem“ může v praxi pozorovat i laik, například klavíriste do hry vkládají celé tělo, přestože zvuk vytváří primárně prsty; chtějí-li, aby daná fráze zněla ustrašeně, shrbí se a jejich prsty se prakticky nevzdálí od klaviatury, naopak hrdinné či vítězoslavné akordy budou s největší pravděpodobností hrát se vzpřímenými zády a hrdě vztyčenou hlavou a jejich ruce se od klaviatury budou vzdalovat, jak jen to náročnost skladby dovolí.



angličtina. Při prvním výskytu by slovo *originální* vyznělo prvoplánově, ba dokonce jako interference. Cílem hudebníků přece není vytvoření něčeho naprosto originálního, co tu ještě nebylo, ale vlastní interpretace, která se v částech klidně může shodovat s interpretacemi dosavadními, důležitá je totiž její opravdovost – v tomto smyslu tedy použitá *jedinečnost*. *Jedinečný* se ovšem obtížně převádí do tvaru potřebného v druhé části věty, „sebejedinečnější“ zní kostrbatě. Autor navíc druhé *original* používá spíše ve smyslu skutečně originálních interpretací, které uvíznou v hlavě snáze než interpretace obyčejné, proto je použit ekvivalent *sebeoriginálnější*. Paralelismus tedy zůstává zachován pouze mezi oběma výskytu *true* (*opravdovost – sebeopravdovější*). Ony *versions*, k nimž se tato opravdovost a originalita vztahuje, jsou v kontextu výše uvedeného přeloženy jako *interpretace*. V téže části věty si také můžeme povšimnout dalšího, tentokrát nehudebního, překladového ekvivalentu slovesa *play*: *played by other hands*. Doslovný překlad by byl nehezký, namísto „interpretací hraných jinými rukama“ se hovoří o *interpretacích, jež vzešly z rukou někoho jiného* – vzletné slovo *vzešly* dovoluje právě poeticko-hlubavé ladění odstavce.

Další ukázka popisuje chvíli, kdy si Michael poprvé pustí tak dlouho hledanou nahrávku Beethovenova kvintetu.

The sound fills the room: so familiar, so well-loved, so disturbingly and enchantingly different. **From the moment, a mere ten bars from the beginning**, where it is not the piano that answers the violin but the violin itself that provides its own answer, **to the last note of the last movement** where the cello, instead of playing the third, supports **with its lowest, most resonant, most open note** the beautifully spare C major chord, I am in a world where I seem to know everything and nothing.

My hands travel the strings of the C minor trio while **my ears sing to the quintet**. Here Beethoven robs me of what is mine, giving it to the other violin; there he robs me of what is mine, giving it to the other violin; there he **bequeaths me the upper reaches of what Julia used to play**. It is a magical **transformation**. I listen to it again from beginning to end. In the second movement it is the first violin—who else?—who sings what was the piano’s theme, and the variations take on a strange, mysterious distance, as being, in a sense, **variations one degree removed**, orchestral variants of variations, but with changes that go beyond what could be explained by orchestration alone. (EN, s. 68)

Zvuk smyčcového kvintetu naplní místnost: ten dobře známý, tolik milovaný, a přesto tak znepokojivě a podmanivě jiný zvuk. **Hned po prvních deseti taktech**, kde najednou houslím neodpovídá klavír, nýbrž si odpověď zahrají samy, se ocitám ve světě, v němž jako bych znal vše a zároveň nic, **a setrvám v něm až do poslední noty poslední věty**, kdy cello, namísto své původní tercie, podpoří nádherně prostý akord C dur **tím nejnižším možným a nejzvučnějším tónem s tím největším počtem alikvótů**.

Prsty putují po strunách tria c moll, ale **uši zpívají spolu s kvintetem**. Tady mi Beethoven sebere něco z mého partu a přenechá to druhým houslím; tuhle mi **zůstává vrchní tóny, jež patřivaly Juliinu klavíru**. Podmanivá **aranž!** Pustím si to celé znovu. Původně klavírní téma ve druhé větě teď nezpívá nikdo jiný než první housle a variace se zvláště, tajemně vzdalují, jako by v určitém slova smyslu byly **posunuty o stupeň dál**, jako orchestrální verze variací, které jsou zároveň plně změn, jež nelze vysvětlit pouhou pozměněnou orchestrací. (CZ, s. 48)

Druhá věta prvního odstavce představuje velmi dlouhé a složité souvětí, které si v překladu vyžádalo značnou redistribuci informací a zhuštění některých původně rozvolněných částí. Michael poslouchá celou nahrávku a své pocity v originále zachycuje následovně: *from the moment, a mere ten bars from the beginning [...] to the last note of the last movement [...] I am in a world where I seem to know everything and nothing*. V češtině je první část poslechu zhuštěna do fráze *hned po prvních deseti taktech*. Po bližším upřesnění toho, co se po těchto prvních deseti taktech v kvintetu vlastně děje, navazuje v překladu na tuto frázi původně závěrečná část věty, Michaelovo prohlášení, že *se ocitá ve světě, v němž jako by znal vše a zároveň nic*. To umožňuje poslední výše citovanou informaci napojit pomocí slovesa *setrvat*: *ve světě, v němž jako bych znal vše a zároveň nic, a setrvám v něm až do poslední noty poslední věty*.

Z terminologického hlediska byl v této větě nejproblematictější převod superlativů *its lowest, most resonant, most open note*. V češtině se opět nepodařilo zachovat paralelní konstrukci u všech tří členů, poslední z nich totiž nemá jednoslovný ekvivalent. Již první člen, *lowest*, si v překladu vyžádal dvouslovné vysvětlení, *nejnižší možný*. *Open note* označuje buď notu s prázdnou hlavičkou (tedy notu půlovou, celou, dvoucelou, longu), nebo přirozenou alikvotní harmonii, která zazní spolu se základním tónem nástroje. Přestože ve druhém významu se tento pojem používá primárně u žesťových nástrojů, z kontextu je jasné, že právě tento význam má Séth na mysli. Jednoslovný pojem ovšem v češtině nenajdeme, proto bylo nutné zvolit opis *tón s tím největším počtem alikvótů*. Celý překlad tedy zní *tím nejnižším možným a nejzvučnějším tónem s tím největším počtem alikvótů*.

Ve druhém odstavci byl zachován Séthův zvláštní obrat *my ears sing to the quintet* – *uši si zpívají spolu s kvintetem*. České *zpívají spolu* bohužel nepostihuje všechny roviny anglického *sing to* – uši kvintet následují, souzní s ním, nechávají se jím učarovat, hudba jim lahodí. V tomto případě by ovšem opisné rozšíření originálu ubralo na poetičnosti a podmanivosti. Příznakové je i slovo *bequeath*, v češtině nahrazené podobně výrazným *zůstat*. V této frázi se také objevuje další svébytný ekvivalent slovesa *play*: *the upper reaches of what Julia used to play* je přeloženo jako *vrchní tóny, jež patřivaly Juliinu klavíru*.

*Reaches*, tedy horní část celého rozsahu klavíru v dané skladbě, jsou nivelizovány na *tóny*, abychom se vyhnuli příliš technickému popisu. Zajímavý je i další Séthův popis skladby. Nejprve ji označuje za *magical transformation*, čímž se dopouští určité nepřesnosti. „Transformation“ neboli „transformace“ sice je hudební pojem, ovšem nepoužívá se pro úpravu či aranž jako celek, přestože z kontextu vyplývá, že přesně tento celek má autor na mysli. Ve skutečnosti se jedná o skladatelskou techniku, která zahrnuje různé druhy motivické práce (transpozici motivu do jiné tóniny, intervalovou inverzi, varírování rytmu a melodie, prosté opakování, opakování pozpátku, augmentaci, diminuci ad.). Transformací je tedy to, jak Beethoven sám při aranžování postupoval, nikoliv výsledná aranž (anglicky *arrangement*). Tento drobný detail byl v překladu opraven a český čtenář tak čte o *podmanivé aranži*. V poslední větě ukázky hovoří Séth o variacích jako o *variations one degree removed*. Zde pravděpodobně pracuje s teorií tzv. šesti stupňů odloučení (Six Degrees of Separation), kterou přenáší do světa kompozice. *One degree removed* tu vlastně značí vyhnutí z běžné „osy“ variací – Beethoven ve své úpravě varíruje již tak variační větu. Proto se v českém překladu objevují *variace [...] posunuté o stupeň dál*.

Jak je patrné již z předchozích příkladů, celková poetičnost Séthova jazyka umožňuje v případě potřeby přeložit stylově neutrální výraz slovem či obratem vyššího rejstříku, aniž takový posun čtenáře ruší. Dává také prostor slovním hříčkám na místech, kde mají překladové ekvivalenty větší možnosti než původní výrazy. U méně nápaditého autora by takové zásahy mohly být chápány jako vylepšování originálu, zde se však jedná o kompenzaci míst, na nichž v češtině není možné zachovat Séthovu uměleckou invenci (ať už se jedná o aliteraci, paralelismy či jiné figury).

Následující ukázka zahrnuje příklad obou takových rozhodnutí v překladu.

The fare is simple – three classical quartets: Haydn’s opus 20 no. 6 in A major, my most beloved quartet; then the first of the six quartets that Mozart himself dedicated to Haydn, in G major; and finally, after the interval, Beethoven’s steeplechase-cum-marathon, the ethereal, jokey, unpausing, miraculous, exhausting quartet in C sharp minor, which he **composed** a year before his death, and which, just as the score of the “Messiah” had **consoled and delighted** him on his deathbed, was to **delight and console** Schubert as he lay dying in the same city a year later.

**Dying, undying, a dying fall, a rise:** the waves of sound well around us even as we generate them: Helen and I at the heart, and, to either side, Piers and Billy. Our eyes are on our music; we hardly glance at each other, but **we cue and are cued** as if Haydn himself were our conductor. A strange composite being we are, not ourselves any more but the Maggiore, composed of so many disjunct parts: chairs, stands, music, bows, instruments, musicians – **sitting, standing, shifting,**

**sounding** – all to produce these complex vibrations that jog the inner ear, and through them the grey mass that says: joy; love; sorrow; beauty. (EN, s. 109-110)

Menu je prosté. Tři klasické kvartety: Haydnův opus 20 č. 6 A dur, můj nejmilovanější kvartet; pak první ze šesti kvartetů, které Mozart věnoval Haydnovi, G dur; a konečně, po přestávce, Beethovenův překážkový dostih a maraton v jednom – ten nadpozemský, laškovný, nepřetržitý, zázračný a vyčerpávající kvartet cis moll, jenž **vzešel zpod jeho rukou** pouhý rok před smrtí a tak jako partitura Mesiáše, která na smrtelné posteli **utěšila a potěšila** jeho, dokázal **potěšit a utěšit** zase Schuberta, když rok po Beethovenovi umíral v témže městě.

**Utuchající, neutuchající, utichající odliv, příliv.** Vlny zvuku se kolem nás vzdouvají spolu s tím, jak je vytváříme, Helen a já v jejich středu, Piers a Billy po obou stranách. Očima sledujeme noty; na sebe se téměř nedíváme, přesto **vytušíme vedení a necháváme se vést**, jako by nás dirigoval sám Haydn. Stáváme se zvláštní smíšenou bytostí, už nejsme sami sebou, ale kvartetem Maggiore, složeným z tolika jednotlivostí: židlí, stojanů, not, smyčců, nástrojů, hudebníků – **sedících, stojících, rozpohybovaných, rozrezonovaných** – a to všechno, jen abychom vyvolali ony spletité vibrace, které šimrají vnitřní ucho a přenášejí se jím až k šedé kůře mozkové, jež hlásí: radost; láska; smutek; krása. (CZ, s. 77)

Stylově neutrální *composed* je v překladu nahrazeno silně básnickým *vzešel zpod jeho rukou*. Důvodem je potřeba změny podmětu. V angličtině se podmět „Beethoven“ v další vedlejší větě mění zpět na „kvartet“, který je podmětem (respektive součástí několikanásobného podmětu) již v předcházející hlavní větě. Protože se jedná o komplikované souvětí, je v češtině v zájmu plynulosti zapotřebí alespoň v obou po sobě jdoucích vedlejších větách zachovat jednotný podmět, přičemž druhá vedlejší věta neumožňuje jiný podmět než právě „kvartet“. Díky okřídlenému *vzešel zpod jeho rukou* se v překladu vyhneme nehezkému pasivu „byl napsán“. V další části souvětí Séth využívá syntaktickou paralelní konstrukci (*just as...*), do které umně zapojuje chiasmus: slova *console and delight* symetricky opakuje v opačném pořadí. V češtině byly paralela i chiasmus zachovány, navíc vznikla paronomázie – *potěšit a utěšit*.

Druhý odstavec pasáže obdobně využívá tvůrčí možnosti češtiny. Séth zde pracuje pouze s dvojicí *dying – undying: dying, undying, a dying fall, a rise*. Prvním problémem byl překlad protikladů *fall – rise*, které v sobě zahrnují veškeré změny hudby: dynamiku, tempo, klenutí melodie, naléhavost i umírněnost zvuku. Inspirací pro překlad se stal bezprostředně následující obrat *the waves of sound*, asociace s vlnami rozhodla o nahrazení dvojice *fall – rise* dvojicí *odliv – příliv*. Dále bylo nutné najít adjektivum, které by bylo plným ekvivalentem *dying* a zároveň obstálo jak v samostatném postavení, tak jako modifikátor

*odlivu*. Nakonec jsem opět zvolila paronomázií – dvě různá slova, která se však liší pouze jednou hláskou: *utuchající* a *utichající*. Přídavné jméno *utichající* by samozřejmě mohlo stát i samostatně, anglické *dying* by se tím však značně nivelizovalo. *Utuchající* v sobě nese onu „konečnost“ umírání, *utichající* zase mnohem lépe kolokuje s *odlivem*.

Séth do stejného odstavce zakomponoval ještě další figuru opakování i ambivalenci. Hned v následující větě používá vtipný polyptoton: *we cue and are cued*, na což navazuje dovětek *as if Haydn himself were our conductor*, přičemž není jasné, zda se dovětek vztahuje pouze k *are cued*, nebo k celému *we cue and are cued*. Je důležité si uvědomit, že se jedná o koncert s tématem fugy. Všechny kvartety na programu mají jednu větu v této formě, a právě fuga se vyznačuje motivickým opakováním v jednotlivých hlasech, tj. v jednotlivých nástrojích se neustále navrácí jeden a tentýž motiv. Hráči se musí navzájem poslouchat a opakovat motiv v co nejvěrnější podobě, jako by někdo v popředí dirigoval pořád stejně. Pokud by se dovětek vztahoval pouze k *are cued*, znamenala by první částí polyptotonu (*we cue*), že byť se členové kvarteta jeden na druhého téměř nedívají, vysílají signály jeden druhému a řídí se jimi, tedy „vedou jeden druhého“; druhá část polyptotonu (*[we] are cued*) by pak značila, že je zároveň jako jeden celek vede (diriguje) onen neviditelný dirigent (Haydn). Pokud by se však dovětek vztahoval k celému polyptotonu (*we cue and are cued*), význam první části se mění – nejenže hráči vysílají signály jeden druhému a řídí se jimi, ale vlastně si navzájem zcela cíleně nahrávají na základě toho, jak je někdo diriguje. Jinými slovy první možná interpretace značí, že hudebníci se částečně řídí taktovkou dirigenta a částečně vlastní hlavou a tím, co hrají ostatní, zatímco podle druhé interpretace se nechávají vést primárně dirigentem. Tyto nuance není v překladu možné zachytit bez určité ztráty, alespoň částečně se však skrývají v českém *vytušíme vedení a necháváme se vést*. Není totiž určeno, zda *vytuší vedení* onoho neviditelného Haydna, nebo cítí vedení jeden v druhém. Hudebně znalý čtenář si i z tohoto překladu bez problémů odvodí vše, co bylo popsáno výše, ostatní čtenáři si všimnou alespoň paralely mezi *vedení – vést*.

V odstavci se pracuje také s aliterací (*sitting, standing, sounding*), asonancí (*sitting, shifting*) a gramatickým rýmem (*sitting, standing, shifting, sounding*). Jako kompenzace těchto zvukomalebných prostředků byla původní čtyři participia v češtině rozdělena na dvě symetrické dvojice, každá z nichž je aliterována jinak: *sedících, stojících, rozpohybovaných, rozrezonovaných*. Poslední člen výčtu může být chápán jako lehký posun (v podstatě ale platí, že pokud kvarteto hraje, pak zvuk rezonuje všemi zmiňovanými *jednotlivostmi*), navíc se jedná o slangový hudební výraz. Ať už se ovšem jedná o posun, či nikoliv, cílový čtenář si díky tomuto překladu uvědomí autorův záměr snáze, než kdyby byla aliterována pouze první

dvojice (např. „sedících, stojících, pohybujících se, znějících/rezonojících“), protože v češtině nemáme takovou tendenci aliteraci vnímat v takové míře jako v angličtině.

Jak již bylo zmiňováno, *Souznění* je sice primárně melodramatickým příběhem, přesto v něm čtenář nalezne mnoho vtipných míst. Hudebních vtipů je v románu celá řada, pro překlad byla však asi nejproblematictější slovní hříčka paní Formbyové, Michaelovy první učitelky houslí.

“Schubert! When I was young, we used to have Schubert evenings. A friend of mine tried to infiltrate Schumann. I didn't allow it. I called him **the wrong Schu!**...” (EN, s. 86)

„Schubert! Za mlada jsme pořádali schubertovské večery. Jedna moje kamarádka se na ně pokusila propašovat Schumanna. Ale já to nedovolila. Říkala jsem mu **vyšumělé Š!**...” (CZ, s. 61)

Shodná první slabika ve jménech skladatelů Schuberta a Schumanna se v němčině vyslovuje [šu], tedy podobně jako anglické „shoe“. To samozřejmě v češtině nelze zachovat. Ponecháním první slabiky by zůstal odsuzovačný pohled na Schumanna („špatný Schu“), slovní hříčka by se však zcela vytratila. „Mezijazykový homofon“ byl proto v překladu nahrazen hrou se zvukem písmene „š“, *vyšumělé Š*.

Séthův román je hudebními pasážemi natolik protkaný, že ani při překladu pouze prvních dvou částí nelze detailně analyzovat veškeré výskyty. Rozbor se tedy zaměřoval jen na vybrané ukázky, které se z hlediska překladu jeví jako nejzajímavější. Cílem bylo postihnout problémy spojené s převodem hudebního diskursu v celé jejich šíři. I z tohoto výběru je tudíž patrné, jak specifické jsou v tomto případě nároky kladené na překladatele a že bez hudebního vzdělání by bylo velmi obtížné vytvořit adekvátní překlad.

## Závěr

Tato diplomová práce přináší překlad prvních dvou částí hudebně-romantického románu *An Equal Music (Souznění)* od postkoloniálního spisovatele indického původu Vikrama Sétha. Překlad je dále doplněn o studii autorova života a díla, stylu románu a zásadních překladatelských problémech. Diplomová práce mi umožnila mnohem víc než jen spojit poznatky z mého dosavadního studia v oblasti hudby a translatologie a aplikovat je v praxi. Dostalo se mi díky ní také příležitost dále prohlubovat své znalosti z obou oborů a zejména reflektovat vlastní překladatelská rozhodnutí, na což v běžném koloběhu uměleckého překladu nebývá dostatečný prostor. Cenové politiky nakladatelství bohužel v současné době kladou na překladatele velký tlak, aby pracoval co nejrychleji, důsledná zpětná kontrola správnosti, vhodnosti a ústrojnosti zvolených strategií tudíž probíhá s nedostatečným odstupem a ve značně omezené míře (pokud vůbec – existují dokonce i nakladatelství, která překladateli stanoví šibeniční termín překladu, jenž takovou sebereflexi vůbec neumožňuje, a poté s ním v redakční a korektorské fázi již vůbec nespolupracují, většinou ji pak sama odbydou). U tohoto překladu se však potvrdilo, jak klíčovou roli může hrát jak poměrně velký časový odstup – překlad vznikl v roce 2015, komentář o rok a půl později – tak i důsledné čtení samotného překladu a paralelní čtení překladu s originálem. Závěrem této práce je proto nutno zmínit, že v průběhu vypracovávání studie došlo v překladu k celé řadě úprav drobných opomenutí a nevhodně zvolených překladatelských řešení.

Analýza stylu románu i následný rozbor problémů překladu poukazují na komplexnost převodu rozsáhlých děl do češtiny. Přestože z románu nebyla přeložena ani polovina, vyžádala si práce na samotném překladu stovky hodin času, každá věta a fráze se musela opírat o jasně definovanou překladatelskou strategii a rozhodovací proces mnohdy vycházel z tolika proměnných, že hledání vhodného ekvivalentu jediného slova zabralo několik dní až týdnů.

Vzhledem k tomu, že na tuto diplomovou práci by měla volně navazovat také práce disertační, zabývající se překladem „hudby do slov“ v anglofonní beletrii 20. a 21. století a jejich českých převodech, byl největší prostor v komentáři k problémům překladu věnován hudebním aspektům románu. Rozbor vybraných hudebních pasáží ukazuje, že se v nich pro překladatele skrývá řada pastí. Pod naprosto nevinně se tvářícími „obyčejnými“ slovy se mnohdy skrývají odborné termíny či ustálené slangové výrazy. Některé zavedené pojmy mají vícero významů a je nutné zvolit ten správný. Jindy je interpretace fráze v originálu natolik

široká, že ji nelze shrnout pod jediný přímý ekvivalent v češtině a musí nastoupit rozhodovací proces, zda původní obrat v překladu rozšířit, či se spokojit pouze s ekvivalentem částečným. Hudební podtext těchto pasáží pak často ovlivňuje překladatelskou strategii i na místech, která jsou v podstatě nehudební, například u slovních hříček.

Přínos diplomové práce je možné rozdělit do několika oblastí. Doufám, že samotný překlad tohoto stěžejního hudebního románu nakonec budu moci dokončit a seznámit s ním české čtenáře, přestože se zatím nepodařilo sehnat vydavatele. Z osobního hlediska mi celá práce poslouží jako odrazový můstek pro realizaci doktorského projektu a zkušenosti získané při zpracování komentáře pro mě budou bezesporu velmi přínosné v dalších literárních překladech. Studie o autorovi, jeho stylu a recepci je přínosná pro širší českou odbornou i laickou veřejnost. Věřím také, že samotný komentář, zejména kapitola k hudebním pasážím, by se mohl stát inspirací pro překladatele a redaktory, kterým se do rukou dostane próza či poezie s hudebním podtextem, aby nedocházelo k podceňování toho, jak je důležité vybrat vhodného překladatele i redaktora a důkladně se seznámit s hudebním diskursem.



# Bibliografie

## Primární literatura

SETH, Vikram. *An Equal Music*. London: Phoenix House, 1999. 484 s. ISBN 978-0-7538-0773-6.

## Sekundární literatura

ALLINSON, Ken. *Architects and Architecture of London*. 1. vyd. Oxford: Architectural Press, 2008. 448 s. ISBN 978-1-1364-2965-1.

BAILEY, Paul. A Suitable Novel. *The Guardian* [online]. 2000 [cit. 2017-14-06]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/books/2000/jan/16/fiction.reviews4>

BERKELEY, Michael. Best seats in the house. *The Guardian* [online]. 2004 [cit. 2017-26-07]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/music/2004/jul/28/classicalmusicandopera.proms20042>

*Bible kralická* [online]. 2016 [cit. 2017-28-06]. Dostupné z: <https://www.etf.cuni.cz/~rovnanim/bible/k/Mt1.php>

BOBB, Dilip a Vincent DIGIROLAMO. Vikram Seth: Literary sensation. *India Today* [online]. 1986 [cit. 2017-09-06]. Dostupné z: <http://indiatoday.intoday.in/story/vikram-Seth-becomes-a-literary-sensation-in-us-with-the-release-of-the-golden-gate/1/348531.html>

BOERNER, Margaret. A Comic Epic in Prose. *The Weekly Standard*. 14. červen 1999. s. 35-6.

BURY, Liz. Vikram Seth in trouble over uncompleted Suitable Boy sequel. *The Guardian* [online]. 2013 [cit. 2017-09-06]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/books/2013/jul/10/vikram-Seth-a-suitable-girl-suitable-boy>

CAREY, John. Music for the Mind. *The Sunday Times*. 28. března 1999. s. 25.

DENBY, David. Heartstrings. *The New Yorker* [online]. 1999 [cit. 2017-14-06]. Dostupné z: <http://www.newyorker.com/magazine/1999/06/07/heartstrings>

DONNE, John. *John Donne's Sermons on the Psalms and Gospels*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1967. 244 s.

DRABBLE, Margaret a Jenny STRINGER. Anglo-Indian literature. In Drabble, M., Stringer, J., Hahn, D. (eds.). *The Concise Oxford Companion to English Literature* [online]. Oxford: Oxford University Press, 2007 [cit. 2017-09-06]. Dostupné z: <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199214921.001.0001/acref-9780199214921-e-193>

EVERETT-GREEN, Robert. Novelist Vikram Seth puts his skills as a librettist on full display in Ottawa. *The Globe and Mail* [online]. 2012 [cit. 2017-09-06]. Dostupné z: <https://www.theglobeandmail.com/arts/music/novelist-vikram-Seth-puts-his-skills-as-a-librettist-on-full-display-in-ottawa/article4405860/>

GLEICK, Elizabeth. Out of Tune. *Time*. 1999, 153 (21). s. 29.

HANSON, Kristin. Some Phonology of the Novel. In Kawashima, R. S., Philippe, G., Sowley, T. (ed.). *Phantom Sentences: Essays in Linguistics and Literature Presented to Ann Banfield*. 1. vyd. Bern: Peter Lang AG, 2008. s. 329-350. ISBN 978-3-0391-1222-7.

HEINE, Heinrich. Der Doppelgänger. In Swales, M. (ed.). *German Poetry: An Anthology from Klopstock to Enzensberger*. 1. vyd. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. s. 89. ISBN 978-0-5213-1264-6.

CHAUDHURI, Amit. *The Vintage Book of Modern Indian Literature*. 1. vyd. New York: Vintage, 2004. 688 s. ISBN 978-0-3757-1300-2.

CHEW, Shirley. The Art of the Fugue. *The Times Literary Supplement* [online]. 1999 [cit. 2017-14-06]. Dostupné z: <http://www.the-tls.co.uk/articles/private/the-art-of-the-fugue/>

JOHNSON, Sarah. Seth, Vikram. *Literature Online biography* [online]. 2010 [cit. 2017-02-02]. Dostupné z: [http://literature.proquest.com/searchFullrec.do?id=BIO002880&area=ref&forward=critref\\_fr&queryId=2970525411210&trailId=159360F8BBD](http://literature.proquest.com/searchFullrec.do?id=BIO002880&area=ref&forward=critref_fr&queryId=2970525411210&trailId=159360F8BBD)

KOMENSKÝ, Jan Amos. *Jana Amosa Komenského Kázání*. Praha: Nákladem Spolku Komenského, 1893. 399 s.

KUFNEROVÁ, Zlata. *Překládání a čeština*. 1. vyd. Praha: H & H, 1994. 260 s. ISBN 978-80-85787-14-6.

LAVELLE, Kathy. *In the Shadow of the Eye*. Delaware: Acorn Books, 2014. 186 s. ISBN 978-1-7833-3949-5.

LEECH, Geoffrey a Mick SHORT. *Style in Fiction*. 2. vyd. Harlow: Pearson Education Limited, 2007. 404 s. ISBN 978-0-582-78409-3.

LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. 4. vyd. Praha: Apostrof, 2012. 367 s. ISBN 978-80-87561-15-7.

MACHAR, Josef Svatopluk. Magdalena. *Městská knihovna v Praze* [online]. 2015 [cit. 2017-10-07]. Dostupné z: <http://tinyurl.com/ybkhwf2u>

MARS-JONES, Adam. The Wrong Notes. *Guardian Weekly*. 1999, 160, s. 30.

MEER, Ameena. Vikram Seth. In *BOMB*, 1990, no. 33, s. 18-20. ISSN 0743-3204.

MEREDITH, George. The Lark Ascending. In Bain, A.W. (ed.). *A Book of Poetry from Spenser to Bridges*. 2. vyd. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. s. 144-7. ISBN 978-1-1076-5059-6.

MESHER, David. Suitable Allusions: Literature, Music and Unintended Consequences in Vikram Seth's *A Suitable Boy*. In Ghosh, R. (ed.). *(In)fusion Approach. Theory, Contestation, Limits: (In)fusionising a Few Indian English Novels*. 1. vyd. Lanham: University Press of America, 2006. s. 213-226. ISBN 978-0-7618-3464-9.

MOHANTY, Seemita. *A Critical Analysis of Vikram Seth's Poetry and Fiction*. 1. vyd. New Delhi: Atlantic Publishers & Dist, 2007. 272 s. ISBN 978-8-1269-0831-8.

MUKHERJEE, Meenakshi a Rita KOTHARI. Seth, Vikram. In Benson, E., Conolly, L.W. (eds.). *Routledge Encyclopedia of Post-Colonial Literatures in English*. 2. vyd. London: Routledge, 2005. s. 1427. ISBN 0-415-27885-6.

MusArt London. Wigmore Hall – London's "sacred shoebox". *MusArt London* [online]. 2014 [cit. 2017-26-07]. Dostupné z: <https://musicartlondon.wordpress.com/2014/03/02/wigmore-hall-londons-sacred-shoebox/>

NÁRODNÍ KNIHOVNA ČR. *Souborný katalog České republiky (CASLIN)* [online]. 2017 [cit. 2017-02-07]. Dostupné z: [http://aleph.nkp.cz/F/LJJK116XF8DJPBQV3ALEAHLRDN9LHSEVRTQP3AYGSL46VTU43F-03969?func=file&file\\_name=find-b&local\\_base=SKC](http://aleph.nkp.cz/F/LJJK116XF8DJPBQV3ALEAHLRDN9LHSEVRTQP3AYGSL46VTU43F-03969?func=file&file_name=find-b&local_base=SKC)

NEWMARK, Peter. *A Textbook of Translation*. 1. vyd. New York, London, Toronto, Sydney, Tokyo: Prentice Hall, 1988b. 311 s. ISBN 0-13-912593-0.

NEWMARK, Peter. *About Translation*. 1. vyd. Clevedon, Buffalo, Toronto, Sydney: Multilingual Matters Ltd., 1991. 184 s. ISBN 978-1-8535-9117-4.

NEWMARK, Peter. *Approaches to Translation*. 1. vyd. Hertfordshire: Prentice Hall, 1988a. 160 s. ISBN 978-0-0802-4602-4.

NORDLINGER, Jay. Seth, Rhymes with 'Great'. *National Review*. 17. květen 1999. s. 60.

PARKS, Tim. A Sentimental Education. *New York Book Review*. 15. červen 1999. s. 90.

PÄTYNEN, Jukka a Tapio LOKKI. New study: Box-shaped halls give more emotional impact than others. *Slipped Disc* [online]. 2016 [cit. 2017-26-07]. Dostupné z: <http://slippedisc.com/2016/03/new-study-box-shaped-halls-give-more-emotional-impact-than-others/>

POWERS, Carla. An Equal Music by Vikram Seth. *Newsweek*. 1999, 47. s. 14.

Press Trust of India. 'A Suitable Boy' manuscript was sent to publishers in whiskey crate: Seth. *Business Standard* [online]. 2017 [cit. 2017-09-06]. Dostupné z: [http://www.business-standard.com/article/pti-stories/a-suitable-boy-manuscript-was-sent-to-publishers-in-whiskey-crate-Seth-117051400264\\_1.html](http://www.business-standard.com/article/pti-stories/a-suitable-boy-manuscript-was-sent-to-publishers-in-whiskey-crate-Seth-117051400264_1.html)

RNCM. *About RNCM* [online]. 2017 [cit. 2017-18-06]. Dostupné z: <https://www.rncm.ac.uk/about/rncm-story-and-mission/>

ROTH, Alec. The Rivered Earth. *Alec Roth* [online]. 2011 [cit. 2017-09-06]. Dostupné z: <http://www.alecroth.com/assets/Uploads/Docs/The%20Rivered%20Earth.pdf>

SETH, Vikram. *A Suitable Boy*. London: Phoenix House, 2013. 1535 s. ISBN 978-1-7802-2789-4.

SETH, Vikram. *The Golden Gate*. London: Faber and Faber, 1999. 307 s. ISBN 0-571-21265-4.

SETH, Vikram. *The Golden Gate*. London: Faber and Faber, 1999. 307 s. ISBN 0-571-21265-4.

SÉTH, Vikram. *Vhodný nápadník I*. Praha: Knižní klub, 1997. 864 s. ISBN 80-7176-500-7.

SÉTH, Vikram. *Vhodný nápadník II*. Praha: Knižní klub, 1997. 880 s. ISBN 80-7176-570-8.

SCHUBART, Christian Friedrich Daniel. Die Forelle. In Stein, D. a R. Spillman (eds.). *Poetry into Song: Performance and Analysis of Lieder*. 1. vyd. Oxford: Oxford University Press, 1996. s. 278. ISBN 978-0-1953-5763-9.

SMITH, Hazel. Musical Imaginaries in Vikram Seth's *An Equal Music*. *Mosaic*. 2009, 42(2), s. 191-207.

SPICE, Nicholas. Mooching. *London Review of Books* [online]. 1999 [cit. 2017-14-06]. Dostupné z: <https://www.lrb.co.uk/v21/n09/nicholas-spice/mooching>

The Guardian. *Evelyn Glennie* [online]. 2001 [cit. 2017-26-07]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/culture/2001/mar/15/artsfeatures4>

TNN. Vikram Seth's *A Suitable Boy* to be adapted on TV. *The Times of India* [online]. 2017 [cit. 2017-09-06]. Dostupné z: <http://timesofindia.indiatimes.com/life-style/books/features/vikram-Seths-a-suitable-boy-to-be-adapted-on-tv/articleshow/58532230.cms>

Wigmore Hall. *About us*. Wigmore Hall [online]. 2017a [cit. 2017-26-07]. Dostupné z: <https://wigmore-hall.org.uk/about-us/about-us>

Wigmore Hall. *History*. Wigmore Hall [online]. 2017b [cit. 2017-26-07]. Dostupné z: <https://wigmore-hall.org.uk/about-us/history>

## Ústní a e-mailová sdělení

GELNAROVÁ, Hana. Majitelka nakladatelství Argo. E-mail ze dne 14. 6. 2016.

JOUZA, Vojtěch. Hobojista České filharmonie. Telefonický rozhovor proběhl dne 7. 7. 2017.

ONUFER, Petr. Redaktor nakladatelství Argo. Osobní rozhovor proběhl dne 27. 4. 2017.

PISTORIUS, Vladimír. Majitel nakladatelství Pistorius & Olšanská. E-mail ze dne 7. 10. 2015.

## **Příloha**

CD obsahující první dvě části románu *An Equal Music* v anglickém originálu a českém překladu