

**MODELY PRO ANALÝZU PŘEKLADU  
„HUDBY DO SLOV“ V CIZOJAZYČNÉ BELETRII  
A JEJÍCH ČESKÝCH PŘEVODECH**

TEREZA MARKOVÁ

**ABSTRACT**

‘When music is literature, it is bad literature. Music begins where words cease’ (Julian Barnes: ‘The Silence’). Nonetheless, many works of fiction have tried to describe music: a particular piece of music; a particular interpretation as perceived by the listener, the performer or the author; the process of practising and rehearsing music; the way notation speaks to us; the process of composing; or any other aspect of the musical world transferred into words. However, since Jacobson’s 1959 definition of intersemiotic translation, little has been written about how this translation of music into words actually works. This paper, lying at the intersection between literary and intersemiotic translation, proposes two models for translation analysis of musical passages in English fiction and their translations into the target language. The models have been created for the purpose of a PhD thesis dealing with 20th and 21st century English fiction that contains intersemiotic translation of classical music into words, and with the Czech translations of these works. The first model outlines criteria for analyzing the way the author of the original translates music into his or her mother tongue. The second model describes individual layers of a translated piece, taking into account the fact that to achieve the desired result, the translator may be forced to combine the ‘proper’ interlingual and intersemiotic translation (i.e. transmutation).

**Keywords:** Musical fiction, Intersemiotic translation, Translation analysis

**Úvod**

Řekne-li se „hudba v literatuře“, jako první se nám vybaví poezie. Básně mají s hudbou mnoho společného, řada z nich, například Eliotovy *Čtyři kvartety*, dokonce vychází z principů klasické hudby po strukturní, zvukové a rytmické stránce i po stránce práce s motivy. Právě pro tuto zjevnou souvislost obou uměleckých forem je otázkám překlada „hudby do slov“ v poezii věnováno více pozornosti, než je tomu u prózy – ať už hovoříme o próze, v níž hudba hraje pouze epizodickou roli (viz například hudební pasáže v Berniéresově *Mandolíně kapitána Corelliho*), nebo o svébytném (sub)žánru hudební prózy, jejímž námětem je primárně hudba a tento námět pak obvykle ovlivňuje i rytmus a celkové plynutí textu (viz například romány *Doctor Faustus* T. Manna či *An Equal Music*

V. Seta). Samotným procesem intersémiotického překladu „hudby do slov“ se také nikdo soustavně nezabývá, od dob Jakobsonova vymezení typologie překladů (1959) se výzkum v této oblasti nijak významně nevyvíjel a nevyvíjí. Teorie překladu se zaměřuje převážně na překlad interlingvální, odborná pojednání o intersémiotickém překladu se pak soustředí spíše na obecné aspekty tohoto převodu, potažmo na problematiku intersémiotického překladu v souvislosti s filmy a výtvarnými díly. K překladu „hudby do slov“ však neexistuje žádná ucelená publikace – literární teoretici sice hudební aspekty v románech, povídkách či básních zkoumají, ovšem pouze ze stylistického hlediska (viz například Caswell 2005; Ditsky 1983; June Salz 1955; Moynihan 2016; Steinberg 1982) – a stejně tak je opomíjena i otázka hranice mezi intersémiotickým a interlingválním překladem u překladové beletrie s tematikou umění.

Předkládané modely byly vytvořeny k analýze intersémiotického překladu „hudby do slov“ v beletrii anglofonních zemí 20. a 21. století a následného interlingválního překladu těchto hudebních pasáží do češtiny, lze je ovšem aplikovat na obdobný výzkum bez ohledu na jazykové oblasti. Předmětem našeho výzkumu je to, jak anglicky mluvící spisovatelé uchopují ve svých dílech hudbu a jak se s takto náročnými abstraktními pasážemi následně vypořádávají čeští překladatelé. Cílem je porovnat prostředky k vyjádření mimojazykových hudebních skutečností v angličtině a v češtině a prozkoumat, zda se u překladové hudební beletrie jedná o překlad čistě interlingvální, nebo zda se zde do určité míry stírá hranice mezi intersémiotickým a interlingválním překladem. Vedlejší cílem je dále definovat (anglofonní) hudební beletrii jakožto svébytný literární subžánr a zodpovědět otázku, zda je v takovém případě hudebně vzdělaný překladatel nutností, či nikoliv. Vycházíme přitom z premisy, že překlad abstraktních pasáží o hudbě bývá velice složitý, neboť prostředky k vyjádření těchto mimojazykových skutečností se v angličtině a češtině mnohdy značně liší, na řadě míst je zapotřebí konkretizovat, což lze naopak v jiných pasážích kompenzovat vyšší abstraktností. Navíc je nutné zvolit takový jazyk, který bude srozumitelný pro běžného čtenáře a zároveň bude odpovídat skutečnému slangu hudebníků. Vyvážit tento poměr a zachovat přitom pro českého čtenáře stejný literární zážitek, jakého se dostává čtenáři anglického originálu (například co do poetičnosti jazyka a různých stylistických prostředků), klade na překladatele vysoké nároky.

Vzhledem k tomu, že rozsah příspěvku je omezený a samotné modely značně obšírné, zůstává článek na teoretické rovině. Praktická aplikace analytických kategorií a kritérií na konkrétních prozaických dílech a jejich českých překladech bude v budoucnu popsána v samostatné studii.

## 1. Model k analýze překladu hudby do slov

V době, kdy se muzikologie jako svébytný vědní obor teprve utvářela, se přední teoretikové domnívali, že hudba a jazyk jsou dva samostatné systémy, které sice mají mnoho společného, ale nejsou v žádném případě zaměnitelné, a překlad hudby do slov a naopak tudíž nemůže z principu nikdy fungovat. Významný muzikolog, estetik a filozof Theodor Adorno (1903–69) (2002: 401, 410) tvrdil, že „hudba je podobná jazyku. Výrazy typu ‚hudební idiom‘ či ‚hudební přízvuk‘ nejsou pouhými metaforami. Hudba však není jazyk. [...] Jazyku se podobá v tom, že se jedná o sled artikulovaných zvuků, které přesahují definici pou-

hého zvuku. [...] Je ze své podstaty hádankou, posluchač jejím výrokům zároveň rozumí i nerozumí, a právě tento rys sdílí s veškerým uměním.“ Podle Adorna tedy nemůže existovat nic jako intersémiotický překlad, protože různé druhy umění komunikují různými jazykovými prostředky, a dosahují jimi u příjemce jiných, rozdílně hmatatelných výsledků.

Pozdější hudební sémantici s tímto názorem příliš nesouhlasí. Poukazují na skutečnost, že hudbu je nutné chápat v kontextu toho, kdo, kde a komu ji hraje, tedy že se jedná o řečový akt, u něhož musíme sledovat také pragmatické hledisko. „Význam hudby se před námi podobně jako u významu promluvy nerozevírá pouze proto, že zkratka existuje, ale také proto, že v nás hudba v určité situaci cosi vyvolává“ (Eckstein 2005: 273). A jestliže v nás hudba cosi vyvolává, je svým způsobem popsitelná. To samozřejmě nic nemění na tom, že se jedná o úkol nadmíru náročný a jen málokdo se ho dokáže zhostit s úspěchem a grácií – ať již hovoříme o hudební kritice, či hudební beletrii. „Hudba, zejména ta čistě instrumentální, jazykovému popisu vzdoruje. Je velmi obtížné vystihnout zvuky pomocí slov. [...] Hudebníci mohou k popisu hudby využívat přesnou terminologii. Já však musím předpokládat, že by tyto složité termíny (chromatická harmonie, kánon, tónová řada) většinu čtenářů jen mátlly, včetně amatérských milovníků hudby, kteří jsou pravidelnými návštěvníky koncertů“ (Tommasini, 2017). Ať tak či onak, k překladu hudby do slov dochází a doposud se nikdo nezaměřil na to, jaká je kvalita těchto překladů. Jak k takové analýze vůbec přistupovat? Jak zkoumat kvalitu výsledného textu, nestačí-li se zaměřit na jednotlivé sémiotické vrstvy jako v případě překladu interlingválního (tedy morfologickou, fonetickou, rytmičnou)?

Inspiraci k odpovědi, a tudíž i k vytvoření analytického modelu můžeme hledat v článku *Towards a Model of Intersemiotic Translation* (K modelu intersémiotického překladu, 2009) napsaného dvojicí Daniella Aguiar a Joao Queiroz. Ti aplikují Peircův triadický model znaku: representamen, objekt a interpretant, přičemž *representamen* a *objekt* jsou jiné termíny pro de Saussurovo označující a označované a *interpretant* je právě oním pragmatickým aspektem, který je nutné v intersémiotickém překladu brát v úvahu. Do těchto pozic pak dosazují sémiotické dílo (*representamen*), překladové dílo (*objekt*) a efekt na interpretujícího (*interpretant*). Převedeno do podmínek našeho výzkumu to tedy znamená, že do triadického modelu vstupuje hudební dílo (skladba, její provedení, notový zápis, proces skládání ...) jakožto *representamen*, literární dílo zachycující hudební dílo slovy (*objekt*) a čtenář, na něhož by tato dvě díla měla mít ekvivalentní dopad, přičemž primárně zkoumáme dopad díla literárního.

Stále se však jedná o model poněkud vágní, neboť právě tento efekt či dopad se složitě měří. Aguiar a Queiroz (2009) se odvolávají pouze na tu skutečnost, že se jedná o soubor vlastností objektu, přičemž tyto vlastnosti se liší podle toho, mezi jakými „jazyky“ k intersémiotickému překladu dochází – tedy do jaké míry a v jakých ohledech zde nastupuje takzvaný proces „transkreace“, „kreativní transpozice“ či „re-imaginace“ (Aguiar a Queiroz, 2009). Postupovat je dále možné po vzoru dvojice Bahloul Salmani a Zahra Eghtesadi, která si pro svůj článek *An Intersemiotic Approach towards Translation of Cover Designs in Retranslated Classic Novels* (Intersémiotický přístup k překladu designů obálek opakovaně překládaných klasických románů, 2015) vytvořila seznam jedenácti kritérií (například kulturní odkazy, logo, použité prvky příběhu, barevné ladění, pozadí versus popředí a další). Ačkoliv téma článku se týká zcela jiné oblasti překladu, lze obdobný postup zvolit i pro naše účely.

Seznam kritérií, na jejichž základě můžeme analyzovat proces překladu hudby do slov v originálních literárních textech, je následující:

1. **Zkoumaný aspekt:** Co konkrétně se autor snaží zachytit? Zde se může jednat o hudební dílo obecně, o konkrétní provedení z hlediska posluchače, interpreta či autora, o nácvik či zkoušku díla, o pohled do not, o proces skládání, o příběh díla (vypráví-li dané dílo konkrétní příběh, například v podobě operního libreta) a podobně.
2. **Rytmická stránka, tempo:** Nakolik evokuje rytmus literárního textu rytmus daného hudebního díla? Nakolik se podílí na výsledném efektu na čtenáře? Mění se rytmus a tempo spolu s výstavbou hudební skladby (například zkracuje autor postupně věty, dochází-li k rytmickému zahušťování či zrychlování skladby)?
3. **Abstraktnost versus konkrétnost:** Popisuje autor notový zápis či provedení z hlediska „technických“ náležitostí, nebo se soustředí na pocity, které se pojí s daným dílem? Využívá terminologie, nebo se nechává unášet spíše obrazným jazykem a přesnost označení ustupuje potřebám poetického média? Pokud se jedná o obrazný jazyk, na jaké konkrétní prostředky se autor ve svém díle spoléhá? S tímto aspektem souvisí také volba slovních druhů, zda autor využívá verbální, adjektivní či spíše substantivní přístup.
4. **Celková atmosféra:** Jak pasáž jako celek vyznívá, jakou vytváří atmosféru? Jak tato atmosféra odpovídá tomu, co v posluchači vyvolává daná skladba? V potaz je nutné brát náladu, kterou cítíme z jednotlivých postav, i atmosféru místa, v němž se děj odehrává. Popisovaná hudba může být s obojím v souladu a podtrhovat například pocíťovaný smutek či neutěšenost prostředí, nebo může naopak s obojím ostře kontrastovat a vnášet do scény nové emoce.
5. **Kontext a účel:** V jakém kontextu se daná pasáž vyskytuje a jaký je její účel? Pohybujeme se zde na ose mezi situací, kdy hudební pasáž buď zachycuje řadu aspektů ve vývoji postav a jejich vztahů, nebo situací, kdy má v textu hlavně poetický náboj.
6. **Druh překladu:** Na základě výše uvedeného lze odhadnout, zda spisovatel při vzniku dané pasáže „psal z hlavy“, či se plně soustředil na notový zápis nebo konkrétní provedení – jinými slovy zda jeho cílem byl pouze povšechný a do jisté míry vágní odkaz na hudbu, nebo zda skutečně „překládal“ určité dílo do slov. V případě žijících autorů ochotných vyjádřit se ke svým pracovním postupům by samozřejmě měla být upřednostňována komunikace přímo s nimi.

Tyto kategorie jsou na rozdíl od těch, s nimiž pracují Salmani a Eghtesadi, značně široké, konkrétněji je ovšem vymežit nelze. Proměnných je v případě překladu hudby do slov tolik, že by detailní seznam nakonec obsahoval stovky položek a analýza jednotlivých pasáží by se omezila na pouhé odškrtávání každé z nich. Vytratila by se tedy potřebná „živelnost“ analýzy, která vychází i ze živelnosti hudby a jazyka jako takových. Vzhledem k různorodosti hudebních skladeb a k různorodosti idiolektu spisovatelů (mnohdy proměnlivém v závislosti na konkrétním díle) je nutné v modelu pracovat s kategoriemi dostatečně obšírnými natolik, aby do nich bylo možné zahrnout pouze ty prvky, které jsou nosné pro dané hudební pasáže.

## 2. Model k analýze překladu hudebních pasáží

Modelů a přístupů existuje na poli translatologické analýzy celá řada. Pro specifické hudební pasáže, u nichž lze předpokládat vysokou míru abstraktnosti, však zatím nebyl žádný model vytvořen. Primárně je zapotřebí stanovit, co od translatologické analýzy pro naše účely vyžadujeme:

- 1. Zjistit, jak překlad obstojí v ruce čtenáře neznalého originálu** (v našem případě tedy autora analýzy): Překlad vstupuje do literatury cílového jazyka jako svébytné dílo, jehož úkolem je zprostředkovávat čtenáři co nejautentičtější zážitek, aniž upozorňuje na to, že čtenář v ruce nedrží originál. Od knihy očekáváme naplnění a dodržení jazykových a kulturních norem cílové kultury. Důkladné čtení překladu bez znalosti originálu by tedy mělo být prvním krokem translatologické analýzy, jak tvrdí také Toury (2012), přestože se samozřejmě vždy jedná o subjektivní část celého procesu. Autor analýzy představuje v tomto ohledu čtenáře informovaného, klíčovou je zde ovšem neznalost originálu, nikoliv zkoumání textu optikou běžného čtenáře.
- 2. Zjistit, jak překlad obstojí ve srovnání s originálem:** I překlad, který se po prvním přečtení jeví jako velmi zdařilý (tedy čte se plynule a dodržuje jazykové a kulturní normy), se může po srovnání s originálem ukázat jako nepovedený. Veškerá zjištění, k nimž dospějeme při čtení originálu, by se měla adekvátně přenášet také do cílového textu – účinek na čtenáře by měl být stejný, k dosažení by mělo být použito stejných či vhodně substituovaných prostředků. Aplikovat zde lze Touryho (2012) postulát přenosu, podle něhož výchozí a cílový text sdílí invariantní jádro. Cílem analýzy je ověřit, že toto invariantní jádro skutečně zůstalo zachováno, a dále prozkoumat, jak překladatel naložil s varientem. Sledujeme, zda v překladu dochází k posunům, a pokud ano, k jakým. Zde se uplatní translatologické modely posunů, primárně pak model Popovičův (1968), podle něhož rozlišujeme posuny konstitutivní (vyplývající z rozdílných možností výchozího a cílového jazyka), individuální (subjektivní, ovlivněné překladatelským idiolektem), tematické (založené na záměně reálií a idiomů při překladu z výchozího jazyka do jazyka cílového) a negativní (vycházející z neporozumění či špatné interpretace originálu). Samotné určení posunů a jejich typů ovšem není ani zdaleka postačující, je zapotřebí hledat také důvod, proč k nim došlo. **Součástí této fáze je v našem případě i otázka, nakolik je daný překladatel kompetentní k překladům hudebních textů.** Potřebné kompetence se přitom mohou lišit – v některých případech může být zásadní hudební vzdělání (ne nutně formální), v některých zase schopnost práce s rytmem a zvukovou stránkou textu (jakou lze očekávat zejména u překladatelů schopných pracovat i s poezií, nejen s prózou). Přestože nám v tomto ohledu mnohé prozradí i samotný překlad, je vhodné zjistit si o konkrétním překladateli co nejvíce relevantních informací, což konečkonců radí i Berman ve svém touryovském modelu translatologické analýzy; konkrétně doporučuje prozkoumat „překladatelské stanovisko, tedy jakýsi obecnější vztah překladatele k jeho práci, to jak vnímá její smysl a cíle a také způsoby jejího provádění, dále horizont překladatele, kterým se rozumí širší kulturně historické souvislosti doby, v níž překlad vzniká a který tvoří mimo jiné i významná původní díla cílové literatury a významné překlady, a do třetice překladatelský projekt či koncepci, tj. pojetí a způsob uvedení samotného překladového díla“ (Berman, 2009 in Šťastná, 2016: 81). Právě na základě překlada-

telova medailonku je pak v našem případě možné ověřit tvrzení Andrého Lefevera (1992), který připodobňuje překladatele k manipulátorovi či adaptátorovi, jenž uzpůsobuje překlad konvencím své kultury. Konvence se zde vztahují ke kultuře hudební – jen hudebně erudovaný překladatel bude například schopen rozklíčovat, kdy je určitý anglický termín pro českého čtenáře příliš odborný či naopak široký, a uzpůsobit ho našemu prostředí. Souhrnně pak bude na základě těchto dílčích analýz možné **zjistit, zda se jedná o překlad čistě interlingvální, či o kombinaci interlingválního a intersémiotického překladu**, tedy zda překladatel při své práci postupoval pouze na úrovni jazykového převodu, nebo zda tam, kde je to relevantní, sledoval také nahrávky a notové zápisy a pokoušel se najít intersémiotický překlad, který by v češtině fungoval nejzdařileji a zároveň nejlépe odpovídal originálu. Svým způsobem se jedná o mapování fáze přestylizace, o níž ve svém třífázovém procesu překladatelské práce hovoří Levý (2012). Ten zároveň uvádí, že „překlad jako dílo je umělecká reprodukce, překlad jako proces je původní tvoření, překlad jako umělecký druh je pomezí případ na rozhraní mezi uměním reprodukčním a původně tvůrčím“ (Levý 2012: 79), přičemž není nikde řečeno, že ona „původně tvůrčí“ část nemůže sestávat i z opětovného mezikonvokového převodu něčeho, co převedl již autor originálu, pakliže se prostředky k zachycení mimojazykových skutečností v obou jazykových systémech liší natolik, že pouhý interlingvální překlad není pro potřeby ideově-estetické normy dostačující. Z toho všeho vyplývá, že součástí této fáze translatologické analýzy by měla být také snaha kontaktovat překladatele a pokusit se zjistit přímo u zdroje, jak přesně s danými pasážemi nakládal a co ho k tomu vedlo.

- 3. Zjistit, jak dílo zapadlo do literárního kánonu cílové kultury a jaká byla a je jeho recepce:** Pokud nehovoříme o beletrii, která o hudbě pojednává pouze okrajově, ale o „hudební próze“ jako svébytném a specifickém subžánru, musíme mít na paměti, že taková díla mají (bohužel) poměrně úzký okruh čtenářů. Tóury (2012) hovoří o principu výběru textu pro překlad, motivovaném snahou o obohacování domácího systému. Ovšem snaha obohacovat sama o sobě nestačí. Na tom, nakolik pak dílo zapadne do literárního kánonu cílové kultury, má překlad nemalý podíl. Ať se jedná o hudební prózu jako takovou, či o romány a povídky, které zahrnují pouze několikero hudebních pasáží, může nám translatologická analýza a následná analýza recepce díla pomoci zjistit mimo jiné i to, zda a nakolik kvalita překladu hudebních aspektů ovlivňuje recepci takových knih.
- 4. Stanovit doporučení pro další překlady hudební beletrie:** Tato fáze analýzy vychází opět z Bermanova modelu: „Závěrečnou ‚nepovinnou‘ fází kritikovy práce pak má být podle Bermana formulace obecných zásad pro případný nový překlad – ‚nepovinnou‘ v tom smyslu, že má pochopitelně smysl jen tehdy, pokud je analyzovaný překlad hodnocen jako neuspokojivý.“ (Berman 2009 in Štátná 2016: 89) V našem případě se nemusí jednat o zásady pro případné nové překlady konkrétních děl, ale o formulaci jakéhosi obecného návodu pro překlad hudební beletrie a beletrie zahrnující hudební pasáže – tedy čeho by se měli překladatelé a nakladatelé vyvarovat. Tento „návod“ může odbornou veřejnost provázet celým postupem vydávání knih, od volby titulu a výběru vhodného překladatele pro konkrétní knihu přes překladatelský proces až po následnou redakční práci.

Na základě těchto požadavků lze sestavit model translatologické analýzy uzpůsobený potřebám hudební prózy. Jedná se o kombinaci Touryho třífázového modelu (četba cílového textu optikou cílové kultury a jejích norem; komparace cílového a výchozího textu, vyhledání problémů a jejich řešení; rekonstrukce rozhodovacího procesu při řešení daných problémů); Bermanova modelu aplikovaného na donnovské překlady, který Touryho třífázový model obohacuje jednak o pochopení překladatelovy osobnosti a doby, jednak o formulaci doporučení pro další překlady; Levého vnitřního procesu překladatelovy práce (pochopení předlohy; interpretace předlohy; přestylizování); a Popovičovy typologie posunů (posuny konstitutivní, individuální, tematické a negativní).

## Závěrem

Interdisciplinarita výzkumu překladu „hudby do slov“ v anglofonní beletrii 20. a 21. století a jejich českých převodech si žádá zcela nové modely analýzy textů. První navržený model slouží k posouzení toho, jak anglicky mluvící spisovatelé uchopují ve svých dílech hudbu. Druhý model je určen k analýze toho, jak se s náročnými hudebně-abstraktními pasážemi vypořádávají čeští překladatelé a zda se v jejich případě jedná o překlad čistě interlingvální, či o kombinaci interlingválního a intersémiotického překladu. Postup v rámci obou popsaných modelů lze pro přehlednost shrnout následovně:

1. Četba překladu, jeho analýza v rámci domácí literární scény a domácích norem.
2. Analýza originálu na základě stanovených kritérií.
3. Srovnání překladu s originálem:
  - a. vyhledání informací o překladateli a relevantních aspektech ovlivňujících výslednou podobu finálního textu, kontaktování překladatelů;
  - b. analýza překladu s ohledem na kritéria zvolená ve druhém kroku;
  - c. vytyčení překladatelských problémů a jejich řešení;
  - d. hledání strategií použitých pro řešení daných problémů;
  - e. posouzení těchto strategií a informací z hlediska interlingválního a/nebo intersémiotického překladu.
4. Analýza recepce díla (v době vydání i později, uplynula-li od data publikace dostatečně dlouhá doba), jeho role v systému domácí literatury (na ose zapadá – obohacuje), analýza vlivu překladu na přijetí knihy a její postavení v domácím kánonu.
5. Návrh doporučení pro další překlady hudební beletrie.

---

## BIBLIOGRAFIE

- Adorno, Theodor (2002) *Essays on Music*, Berkeley: University of California Press.
- Aguiar, Daniella and João Queiroz (2015) 'Towards a Model of Intersemiotic Translation', in Peter Pericles Trifonas (ed.) *International Handbook of Semiotics*, Dordrecht: Springer, 201–215.
- Caswell, Roger (2005) 'A Musical Journey through John Steinbeck's *The Pearl*: Emotion, Engagement, And Comprehension', in *Journal of Adolescent & Adult Literacy* 49(1): 62–67.
- Ditsky, John (1983) "'Listening with Supersensual Ear": Music in the Novels of Willa Cather', in *The Journal of Narrative Technique* 13(3): 154–163.

- Eckstein, Lars (2006) 'A love supreme: jazzthetic strategies in Toni Morrison's *Beloved*', in *African American Review* 40(2): 271–283.
- Jakobson, Roman (1959) 'On Linguistic Aspects of Translation', in Reuben Arthur Brower (ed.) *On Translation*, Cambridge: Harvard University Press, 232–239.
- June Salz, Paulina (1955) 'Peacock's Use of Music in His Novels', in *The Journal of English and Germanic Philology* 54(3): 370–379.
- Lefevere, Andre (1992) *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London: Routledge.
- Levý, Jiří (2012) *Umění překladu*, Praha: Apostrof.
- Moynihan, Sinéad (2016) 'Identity Predicaments and the Music Metaphor in Contemporary Irish Fiction', in *Irish Studies Review* 24(1): 79–94.
- Popovič, Anton (1968) *Teória umeleckého prekladu*, Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied.
- Salmán, Bahloul and Zahra Eghtesad (2015) 'An Intersemiotic Approach towards Translation of Cover Designs in Retranslated Classic Novels', in *Theory and Practice in Language Studies* 5(6): 1185–1191.
- Steinberg, Ada (1982) *Word and Music in the Novels of Audrey Bely*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Štaštná, Zuzana (2016) *České překlady Johna Donna v kontextech širší překladatelské poetiky svých autorů* [disertační práce]. Praha: Univerzita Karlova.
- Tommasini, Anthony (2017) 'A Classical Music Critic's Task', in *The New York Times*, 25. 9. 2017: A2.
- Toury, Gideon (1995) *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins.

---

## РЕЗЮМЕ

Переводить «музыку в слова» в прозаическом тексте является темой, которой не уделяется достаточно внимания, несмотря на то, что по своему существу предъявляет большие требования к автору и последующим переводчикам. Целью данной работы было представить две модели, предназначенные для анализа музыкальной прозы и ее переводов. Первая модель служит для оценки того, как чешские переводчики справляются со сложными музыкально-абстрактными отрывками, и что перевод в их исполнении является чисто межъязыковым переводом, или сочетанием межъязыкового и интерсемиотического перевода. Метод нашей работы в рамках обеих описанных моделей можно резюмировать следующим образом: во-первых, необходимо прочитать перевод с позиции читателя, не знакомым с оригиналом, в контексте отечественной литературы и литературных норм. Во-вторых, надо проанализировать оригинал с учетом установленных критериев: изучаемый аспект, ритм и темп, абстрактность в сравнении с конкретностью, общая атмосфера произведения, контекст и цель, вид перевода. Следующим шагом является сравнение перевода с оригиналом: найти информацию о переводчике и соответствующие аспекты, влияющих на окончательную форму текста, проанализировать перевод на основе определенных критериев, определить переводческие проблемы и стратегии, используемые для их решения, оценить стратегии с точки зрения межъязыкового и/или интерсемиотического перевода. На предпоследнем этапе мы анализируем рецепцию произведения и его роль в системе отечественной литературы, и анализируем влияние перевода на принятие книги и на ее положение в домашнем каноне литературных произведений. Что касается результатов анализа, то мы на последнем этапе можем сформулировать рекомендации для дальнейших переводов музыкальной прозаической литературы на наш целевой язык.

*Mgr. Tereza Marková, DiS.*

*Ústav translatologie, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha  
vlaskova.tereza@email.cz*