

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Ústav translatologie
Němčina pro mezikulturní komunikaci

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Tereza Filipová

Komentovaný překlad:

**Bin ich normal, wenn ich mich im Konzert langweile?
Von Christiane Tewinkel. Vybrané kapitoly.**

Annotated translation:

Bin ich normal, wenn ich mich im Konzert langweile?
Von Christiane Tewinkel. Selected parts.

Praha, 2018

Vedoucí práce: Mgr. Věra Kloudová, Ph.D.

ZADÁNÍ

Zadaný text přeložte do češtiny a svůj překlad doplňte překladatelským komentářem v rozsahu min. 20 normostran. V komentáři nejprve celkově charakterizujte výchozí text: uveďte, s jakým cílem byl text napsán a jaké stylistické postupy autor/ka volí k dosažení svého záměru. Dále popište, na jaké problémy jste v překladu narazila, a zdůvodněte použité překladatelské postupy a nezbytné posuny, které jste v překladu provedla na úrovni lexika, syntaxe a především v rovině stylistické. Postupujte přitom od celkové koncepce svého překladu k dílčím řešením. Komentář opatřete bibliografickým soupisem použitých primárních i sekundárních zdrojů, včetně internetových.

Kromě dodržení formálních náležitostí stanovených Pravidly pro organizaci studia FF UK (čl. 19) připojte ke každému vázanému exempláři práce vždy dvě kopie výchozího textu: jednu napevno svázanou s ostatními listy a druhou volně vloženou.

PODĚKOVÁNÍ

Ráda bych touto cestou poděkovala především vedoucí mé bakalářské práce Mgr. Věře Kloudové, Ph.D. za její trpělivost, ochotu, cenné rady a čas strávený při konzultacích. Zároveň bych chtěla poděkovat své rodině a přátelům za jejich podporu během mého studia a všem, kteří se podíleli na vzniku této práce.

PROHLÁŠENÍ

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

V Praze dne 14. května 2018

.....

Tereza Filipová

ABSTRAKT

Předmětem této bakalářské práce je vytvořit komentovaný překlad vybraných kapitol z publikace „*Bin ich normal, wenn ich mich im Konzert langweile?*“, vydané v roce 2004 v Kolíně nad Rýnem. Autorkou knihy je německá muzikoložka Christiane Tewinkel, jejímž cílem je osvětlit zásady vážné hudby široké veřejnosti.

Práce je rozdělena do dvou částí – první obsahuje samotný překlad německého originálu do češtiny. Druhá část se věnuje odbornému komentáři, který zahrnuje analýzu originálu podle Christiane Nordové. Další část popisuje překladatelské metody a postupy podle Jiřího Levého a následující uvádí řešení vybraných lexikálních, morfologických, syntaktických a pragmatických problémů. V závěrečné kapitole je uvedena typologie překladatelských posunů podle Antona Popoviče.

Klíčová slova: komentovaný překlad, překladatelská analýza, překladatelský problém a posun, hudba, hudební věda, koncert

ABSTRACT

The subject of this Bachelor Thesis is a commented translation of selected chapters of the book „*Bin ich normal, wenn ich mich im Konzert langweile?*“, published in 2004 in Cologne. It was written by a German musicologist Christiane Tewinkel, whose aim is to clarify the principles of classical music to the general public.

This Thesis consists of two parts. The first one comprises the translation of the German text into Czech. The second part consists of a translation analysis of the text based on the model of Christiane Nord. The following chapter includes the translation method and approach based on Jiří Levý. Further, the solutions to translation problems on lexical, morphological, syntactical and pragmatic level are stated. The final chapter deals with the typology of translation shifts invented by Anton Popovič.

Key words: annotated translation, translation analysis, translation problem and shift, music, musicology, concert

OBSAH

| | | |
|---------|--|----|
| 1. | ÚVOD..... | 8 |
| 2. | TEXT PŘEKLADU..... | 9 |
| 3. | KOMENTÁŘ K PŘEKLADU..... | 27 |
| 3.1 | Překladačská analýza originálu..... | 27 |
| 3.1.1 | Vnětextové faktory..... | 27 |
| 3.1.1.1 | Autor a intence autora..... | 27 |
| 3.1.1.2 | Příjemce..... | 28 |
| 3.1.1.3 | Médium, místo a čas..... | 28 |
| 3.1.1.4 | Funkce a funkční styl..... | 29 |
| 3.1.2 | Vnitrotextové faktory..... | 30 |
| 3.1.2.1 | Téma a obsah..... | 30 |
| 3.1.2.2 | Presupozice..... | 31 |
| 3.1.2.3 | Výstavba textu..... | 32 |
| 3.1.2.4 | Nonverbální a suprasegmentální prvky..... | 32 |
| 3.1.2.5 | Lexikum..... | 33 |
| 3.1.2.6 | Syntax..... | 34 |
| 3.2 | Překladačská metoda a postupy..... | 36 |
| 3.3 | Překladačské problémy a jejich řešení..... | 37 |
| 3.3.1 | Lexikální rovina..... | 37 |
| 3.3.1.1 | Terminologie..... | 37 |
| 3.3.1.2 | Kompozita..... | 39 |
| 3.3.1.3 | Vlastní jména..... | 39 |
| 3.3.1.4 | Hovorové a frazeologické výrazy..... | 41 |
| 3.3.1.5 | Číslovky a data..... | 42 |
| 3.3.2 | Morfologická rovina..... | 43 |
| 3.3.2.1 | Pasivum..... | 43 |
| 3.3.2.2 | Všeobecný podmět man..... | 45 |
| 3.3.3 | Syntaktická rovina..... | 46 |
| 3.3.3.1 | Spojování a rozdělování vět..... | 46 |
| 3.3.3.2 | Slovosled, a aktuální větné členění..... | 47 |
| 3.3.3.3 | Parenteze..... | 48 |
| 3.3.3.4 | Interpunkce..... | 49 |
| 3.3.4 | Pragmatická rovina..... | 50 |
| 3.3.4.1 | Suprasegmentální prvky..... | 50 |
| 3.3.4.2 | Citace..... | 51 |
| 3.4 | Typologie překladačských posunů..... | 54 |

| | | |
|-------|---------------------------------|----|
| 3.4.1 | Substituce..... | 54 |
| 3.4.2 | Generalizace..... | 55 |
| 3.4.3 | Explicace | 57 |
| 4. | Závěr | 59 |
| 5. | Seznam použité literatury | 60 |
| 6. | Seznam příloh | 63 |

1. ÚVOD

Pražská hudební věda fungovala dlouhá léta své historie pod silným vlivem německé tradice. Já sama, jakožto studentka hudební vědy, jsem byla během svého studia konfrontována s nespočtem německých odborných textů. Touto bakalářskou prací bych teď ráda vytvořila pomyslný most mezi dvěma studovanými obory a rozhodla jsem se věnovat hudebně zaměřenému textu očima studentky translologie.

Cílem mé bakalářské práce je vytvořit funkční překlad vybraného textu z němčiny do češtiny a následně tento překlad odborně analyzovat. Jak již bylo řečeno, pro svou práci jsem vybrala knihu německé muzikoložky Christiane Tewinkel s názvem „*Bin ich normal, wenn ich mich im Konzert langweile?*“. Jedná se o populárně naučnou publikaci, ve které je humorně a poutavě představen svět vážné hudby. K překladu jsem zvolila tři kapitoly, které nejsou řazeny chronologicky za sebou (kapitoly č. 1, 8 a 15), což však nemá žádný vliv na překlad, jelikož se jedná o samostatné části fejetonového typu.

Práce bude rozdělena na dvě hlavní části – samotný překlad textu a překladatelský komentář. Součástí komentáře bude nejprve analýza překládaného textu, který bude odpovídat modelu německé translologie Christiane Nordové. Následně se zaměřím na překladatelské metody a postupy podle Jiřího Levého a v další části si vytyčím hlavní překladatelské problémy, které vyplývají z rozdílnosti výchozího a cílového jazyka. V závěrečné kapitole popíši typologii překladatelských posunů podle Antona Popoviče.

Všechny popsané jevy budu dokládat konkrétními příklady z originálního textu v porovnání s překladem. Pro přehlednost budou všechny ukázky opatřeny údajem původu podle vzoru: O54 (O: s. 54) = originál: s. 54, či P54 (P: s. 54) = překlad: s. 54.

2. TEXT PŘEKLADU

Christiane Tewinkel

JSEM NORMÁLNÍ, KDYŽ SE NA KONCERTĚ NUDÍM?

Hudba – návod k použití

Kolik vědomostí je potřeba, abychom mohli jít na koncert? Je nutné číst koncertní program? A proč se nesmí během představení kecat? O čem máme po koncertě mluvit, abychom se nezesměšnilí?

Tato kniha nabízí odpovědi na všechny otázky, které vás o hudbě vždy zajímaly, ale na které jste se báli zeptat. Potvrzení koncertní způsobilosti navíc dostanete gratis. Koneckonců Vám nikdo nemůže říkat, která hudba se Vám má líbit a která ne. Ale možná se dozvíte i něco nového – Christiane Tewinkel Vám chytrou a zábavnou formou osvětlí problémy z hudebních dějin a teorie, muzikantské praxe i koncertování. Abyste byli lépe vyzbrojeni, kdybyste se v budoucnu skutečně chystali na koncert.

Christiane Tewinkel (*1969) vystudovala hudební výchovu, germanistiku a anglistiku na univerzitě ve Freiburgu, hudební vědu a hudební teorii na Harvardské univerzitě a získala doktorát na univerzitě ve Würzburgu. Nyní pracuje jako muzikoložka v Berlíně a píše články o hudbě pro německé deníky *Frankfurter Allgemeine Zeitung* a *Tagesspiegel*. Nakladatelství *DuMont* vydalo její publikace *Bin ich normal, wenn ich mich im Konzert langweile?* (2004) [Jsem normální, když se na koncertě nudím?], *Eine kurze Geschichte der Musik* (2007) [Stručné dějiny hudby] a *Das Kleine Schwarze* (2009) [Malé černé].

1. Jsem normální, když se na koncertě nudím?

První koncert, na kterém jsem se hodně nudila – a to tolik, že jsem neustále přepočítávala stránky programu a přemýšlela, kolik jich ještě zbývá do konce, a k tomu mě z toho dlouhého sezení bolela kostrč, což je typické pro skutečnou nudu – byl koncert *Matoušových pašijí* Johanna Sebastiana Bacha. Někteří se možná vyděsí, vždyť se přeci jedná o velké umění. Nebo alespoň tak mi to bylo řečeno. Věděla jsem, že právě poslouchám mistrovské dílo, ale přesto jsem trpěla fyzicky i psychicky. Patří tedy nuda k uměleckému zážitku?

Tenkrát, během tří hodin trvajících *Matoušových pašijí*, vedle mě seděl jeden kamarád ze školy – Martin se jmenoval. Martin měl zrzavé kadeře, byl o dva roky starší a po celou dobu listoval v partituře, kterou měl s sebou. Já jsem se ale nestíhala zorientovat v notách tak rychle jako on. Vůbec jsem nerozuměla tomu, proč jsou všichni tak nadšení – je to přeci jen řada zdoluhavých árií pro sólový hlas a orchestr. Zajímavé byly nanejvýš pasáže, ve kterých se sbor nahlas pořádně rozbouřil, části typu „*sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden? Eröffne den feurigen Abgrund, o Hölle, zertrümmre, verschlinge, mit plötzlicher Wut den falschen Verräter, das mörderische Blut!*“ [*Zmizely snad blesky a hromy v mracích? Otevři svou ohnivou propast, ó peklo; a rozdrť, pohlt' s nečekanou silou toho falešného zrádce, tu vražednou krev!*]¹ Před Martinem jsem to ale v žádném případě nemohla přiznat. Ten se očividně nenudil vůbec.

Nuda tedy zřejmě přímo souvisí s myslí posluchače. Kupříkladu Martin byl zkušený a připravený. Zato já měla špatnou náladu, a to jsem ještě nevěděla, že kromě skvělých koncertů můžu narazit i na ty, u kterých mi nepomůže ani dobrá vůle, ani důkladná teoretická příprava. Co dělat? V dnešní době už jednoduše nejsme posedlí hledáním kohokoli, kdo by nám mohl něco zahrát. I když po dlouhá staletí tomu tak bylo. Hudba byla výjimečnou událostí spojenou s bohoslužbami, tancem, divadlem a koncerty, a jen bohatí si ji mohli dovolit doma.

Dnes si však život bez hudby sotva dokážeme představit – možná jen na samotě u lesa, kde není ani elektřina. V takové situaci jsme vděční každému, kdo z klobouku zničehonic vyčaruje foukací harmoniku. Když už se ale rozhodneme vyrazit na nějakou hudební akci, kterých je v okolí plno, obvykle už nás po chvíli začne poslouchání mírně

¹ Překlad T.F.

štvát, a tak přemýšlíme nad tím, jak je venku krásně a že taková procházka městem či návštěva blízké cukrárny v tu chvíli vypadají jako mnohem atraktivnější program.

Přesto zůstaňte sedět! Užijte si tu jemnou bolest! Zamyslete se pro změnu nad významem slova *nuda* – ten záhadný stav, jehož trvání se postupně prodlužuje, a zároveň nikdy nekončící prožitek, který je náhlým mžiknutím oka pryč.

Nejpravděpodobnější důvod, proč se na koncertě cítíme tak nesví, což může být mylně považováno za nudu, tkví v tom, že je tato hudba součástí konceptu, do kterého vlastně nezapadá. Kupříkladu se dnes běžně provozuje hudba, která byla původně určena k hostinám a zábavě – ale na koncertě nesmíte jíst ani se bavit. Nebo takové komorní koncerty, které jsou myšleny v podstatě pro velmi malé publikum znalců a muzikantů. Anebo skladby s určitým programem (jako například příroda, láska nebo nějaká



ze Shakespearových her), o jejichž přesném obsahu lze jen spekulovat. Poměrně často se setkáme i s tím, že se provádí církevní hudba na docela necírkevních místech – a to lidem, kteří si ji sice rádi poslechnou, ale její skutečný význam jim uniká.

V mém případě se sice jednalo o evangelický kostel, což by i odpovídalo Bachovu vyznání, ale koncert se konal v naprosto obyčejný sobotní večer někdy v předvelikonočním období. Všehovšudy se takových koncertů před Velikonoci pořádá habaděj. V Bachově době se však *Matoušovy pašije* prováděly výhradně v rámci nešpor na Velký pátek a hudba byla uprostřed přerušena dlouhým kázáním. Cílem bylo evokovat soucit, utrpení a lítost nad ukřižováním Krista. Árie se poddávají totálnímu duchovnímu prožitku, aby i ten nejposlednější pochopil, o čem se skutečně zpívá: „*Buß und Reu knirscht das Sündenherz entzwei.*“ [Vina a lítost rozpúlily srdce hříšníka vedví.]² nebo „*Können Tränen meiner Wangen nichts erlangen?*“ [Copak slzy na mých tvářích nezmohou nic?]³

Nejspíš bych se v programu dočetla, že v roce 1727 (první uvedení *Matoušových pašijí*) se mohli ke zpěvu některých pasáží připojit i věřící v kostele. Určitě tam ale nestálo, že si toto hudební zpracování Ježíšova příběhu jednoduše žádalo i hodně času. A tak jsem poslouchala koncert a vůbec nevěděla, o co jde.

Skladatelé v následujících hudebních epochách již komponovali pašije tak, že k nim nebyla potřeba bohoslužba. I nadále však zůstávaly duchovní. Těžko říci, co by tito skladatelé na dnešní koncertní provádění pašijí, kdy se posluchači během přestávky občerstvují sektem či džusem, řekli. Však dostali zapláceno, odvedli svou práci a asi by byli šťastní, že se jejich dílo stále ještě hraje. Jejich původní účel v kontrastu s dnešním užitím je však exemplárním příkladem problému, kterému vážná hudba v současné době čelí. Kdo chce totiž hudbu skutečně pochopit, musí vynaložit dvojnásobnou energii – myslet, sledovat a poslouchat očima a ušima dnešního i tehdejšího posluchače. Tady a teď – tehdy a tam. A mnozí to dokonce umí. Je to úplně neuvěřitelné. Asi to dlouhá léta trénovali.

Skladby mohou být tedy z hudebního pohledu vytrženy ze svého kontextu. Využijte tedy chvíle nudy nejenom k přemýšlení o tom, jak čas pozvolna plyne, ale zkuste se zamyslet i nad tím, jak toto dílo působilo na posluchače před stovkami let. A pokud jste hotovi, můžete si na chvíli svou nudu s klidným svědomím užít, protože ne každý je stavěný na tak velké hudební dávky – zvlášť když jsou dnešní nároky na posluchače tak vysoké. Koneckonců

² Překlad T.F.

³ Překlad T.F.

existují kromě světského uvádění duchovní hudby i další kalibry, jako například komorní díla v koncertních sálech nebo instrumentální skladby s programem.

Zamyslete se nejprve nad hudbou, která chce být pouze hudbou jako takovou – bez žádného kontextu, bez programu.

To bychom se ale dál nedostali.

Protože to skutečné zlo se v případě koncertní nudy ukrývá v našem slyšení. Můj kamarád Martin, který se na koncertě očividně nenudil, si určitě tyto smysly dlouho cvičil. Všiml si tedy například, že basová árie těsně před koncem pašijí „*Mache dich, mein Herze, rein!*“ [Očisti se, srdce mé!]⁴ je ve skutečnosti neustále pulzující basová linka s neskutečně optimistickou melodií. Martin by si určitě přál, aby tato árie nikdy neskončila – aby si ji zapamatoval minimálně do roku 1999, kdy stejná melodie zazní ve filmovém zpracování románu Patricie Highsmith *Talentovaný pan Ripley* v části, kdy se Ripley připravuje na svou cestu do Evropy. Martin by pak mohl na tento zážitek vzpomínat.

Možná i Vás minula ta léta, kdy se ostatní jen intenzivně připravovali na návštěvu koncertu. Ale alespoň trochu snahy by neškodilo. Není to těžké. Pokud slyšíte, není čeho se bát. Inspirujte se slovy kolínského skladatele Karlheinz Stockhausena (nar. 1928), který říká, že hudba je „*nejvznešenější způsob, jakým lze ve všech ohledech zušlechťovat svou duši; totiž pochopením chvění a jeho vztahů, vnímáním chvění organismů a procesů staneme se bystřejšími, inteligentnějšími, myšlenkově a pocitově bohatšími, polyfonnějšími a citlivějšími*“⁵.

Nechápejte prosím tento citát jako důraznou a již otřepanou výtku – to bychom význam hudební teorie přirovnávali k automechanice. Naopak je potřeba poskytnout této nudě prostor, aby se vyvíjela, jak to v devadesátých letech někdo ve Freiburgu nasprejoval na bílou zeď slovy *Nuda je revoluční*. A možná měl pravdu. Teprve z nudy začíná člověk přemýšlet o únikovém řešení – pokud na to má ovšem ještě energii.

Existují totiž hudebníci, kteří z Vás svou hrou energii doslova vysají. Hrají nudně, protože jsou sami znudění. Nebo unavení z každodenního hraní. Jen si to představte – celý den jen hudba, hudba, hudba – to je přeci hrůza. V takové situaci, která se ostatně stává poměrně často, máte chuť vstát a říct: „*Přestaňte. Je pozdě. Jdeme domů.*“ To by si ale nikdo nedovolil. To by totiž bylo hudebníkům líto a všichni okolo by si na Vás ukazovali prstem.

⁴ Překlad T.F.

⁵ STOCKHAUSEN, Karlheinz. „Die Kunst, zu hören.“ in: *Musiktheorie* 2/1987, s. 230. (Překlad T.F.)

Počkejte si místo toho na chvíli, kdy samotná hudba zvítězí nad svými interprety. Ne všechny skladby Vás totiž unudí k smrti. Obsahují pasáže, které jsou tak silné, že si ani ten nejnudnější posluchač nedovolí říct ani slovo. A potom se všechno změní – pianisté se proberou, zvuk orchestru zní inspirativně, a i Vy sami si to začnete užívat.

Může se však také stát, že se hudebně tak málo děje, že jsou hráči i posluchači na konci úplně otupělí a litují promarněného času. Tou nejušlechtilejší hudbou se snaží proniknout do nitra posluchačů, co to jen jde. Ale nedaří se. Pak zbývá jediná varianta – odpočítávat minuty. Teoreticky můžete ale odejít už během pauzy. Než však své snažení zcela vzdáte, zamyslete se nad slovy pianisty, skladatele a pedagoga Carla Czerného (1791–1857) „*Je to vzácná a přeci nezbytná vlastnost skladatele, která je z části vrozená, z části jí lze dosáhnout teprve dlouholetou praxí – vědět, kdy je nejvyšší čas přestat. Nuda je ten nejnebezpečnější útes každého hudebního díla.*“⁶

Šťastná náhoda, že se v takovou dlouhou a nekonečnou chvíli nedostaví nuda, se stává opravdu jen zřídkka. Pokud k ní však dojde, dokáže změnit Váš život – a to jednou provždy. Nebo minimálně do dalšího koncertu. Při takovém nenudném koncertu (který se dá zažít zhruba jednou za půl roku) Vás hudba dostane do tak klidné a jasnozřivé nálady, že si užíváte každou minutu toho, co slyšíte, a na konci si říkáte: „*To už je konec? Ještě jednou, prosím! Je to tak vzrušující, má duše plesá, chci se změnit. Tolik jsem se díky hudbě naučil. Ještě nechci domů a s cukrárnou na mě prosím nechod'te.*“ To je malý zázrak. A právě proto chodíme na koncerty.

⁶ CZERNY, Carl. „Über die Formen und den Bau jedes Tonstücks.“ [1832] in: *Musiktheorie* 1/1986, s. 264. (Překlad T.F.)

2. Proč jsou koncerty vážné hudby tak dlouhé?

*Už jste se někdy ptal,
proč jsou koncerty vážné hudby tak dlouhé?*

*Otázka by spíš měla znít,
jestli se mi to líbí, že jsou tak dlouhé.*

A líbí se vám to?

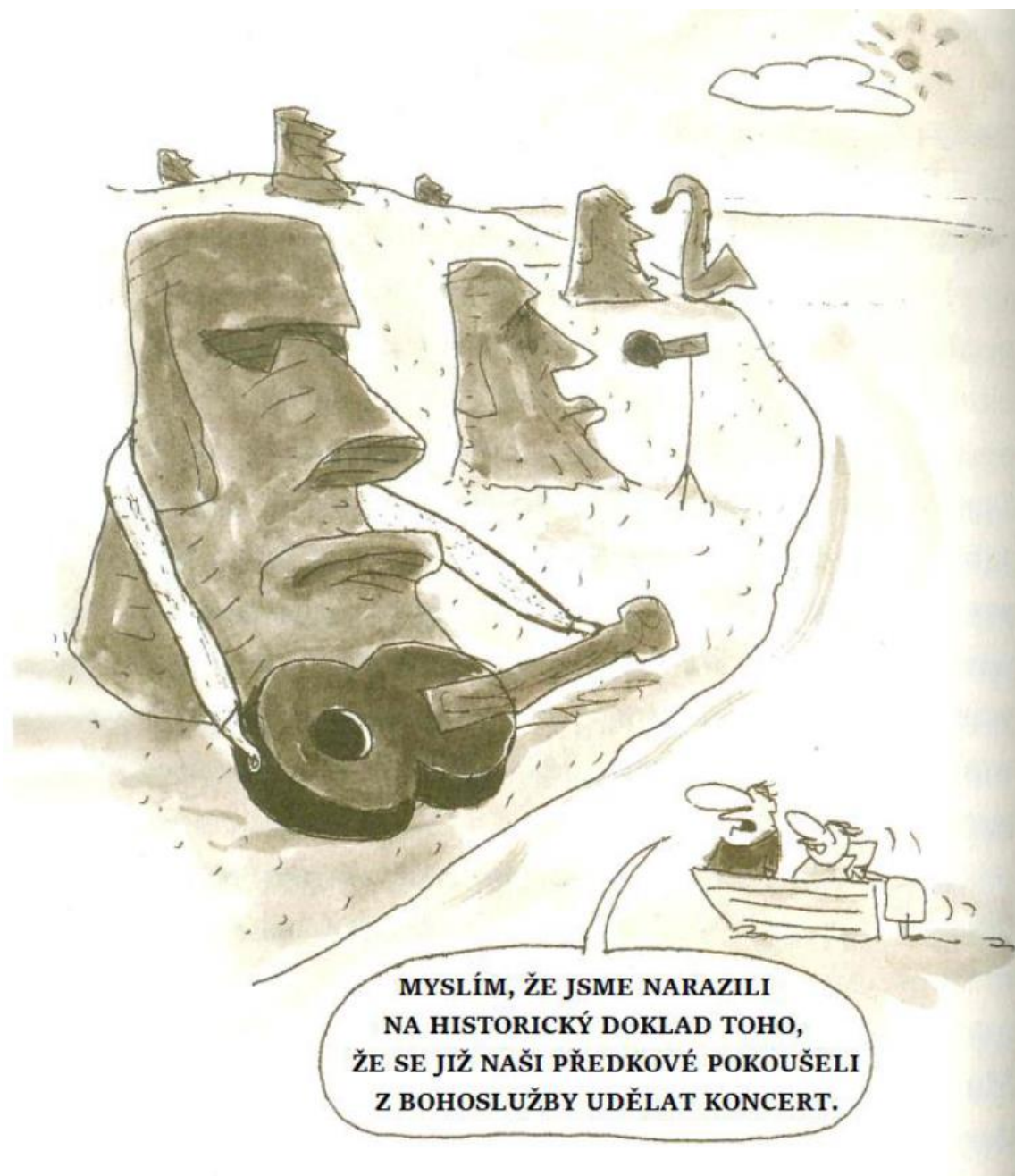
Ne.

Dobré populární písně trvají průměrně tři a půl minuty. Mnoho lidí, které primárně živí klasická hudba, ale ani nenapadne přemýšlet nad tím, kolik práce za takovou tří a půl minutovou skladbou vůbec stojí. Populární písně totiž musí odpovídat komplikované formě strofické písně, do které je potřeba zakomponovat zpěv, elektronické nástroje či efekty a další složitosti. Strofičnost znamená, že se sloky i refrény opakují, což posluchač očekává, ale přesto to písní dodává určité napětí. Na druhou stranu je tento kolovrátek ale především zábava! Jen si představte to davové nadšení, když se všichni sborově přidají na známý refrén, což pak umí rozpumpovat každou party.

Existuje však mnoho lidí, kteří mají odvalu tvrdit, že jsou tyto písně krátké proto, „že nemají posluchači co říci“. Je to stejné, jako když si přivoníte ke květině. Také neumíte jasně vyjádřit, kdo nebo co a ke komu vlastně promlouvá. Když se však těchto lidí zeptáte, o čem tedy hudba vypráví, stěží vykoktají nějakou odpověď.

„*Emoce, které nelze vyjádřit slovy,*“ řekli by. „*Láska, bolest, radost. Hudba povznáší člověka do vyšších sfér a rozšiřuje možnosti jeho vědomí jako dobrá droga.*“ A když si neví rady s formulací, odvolávají se na velké hudební teoretiky a filosofy počátku 19. století – například na Ernsta Theodora Amadea Hoffmanna či Arthura Schopenhauera, kteří svými díly ovlivnili myšlení o hudbě nás všech. Schopenhauer píše, že působení hudby je „*mocnější a pronikavější než působení ostatních umění: neboť ostatní umění mluví jenom o stínech, hudba však o podstatě*“⁷. A mít podstatu je určitě lepší než se spokojit pouze s odrazem. Když se totiž nad fenoménem hudby zamyslíme hlouběji, vybaví se nám něco

⁷ SCHOPENHAUER, Arthur. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Přepřacované vydání Arthura Hübschera, podle prvního souborného vydání Juliuse Frauenstädt. Svazek č. 1, Wiesbaden 1949, s. 304. Překlad: MANN, Thomas. *Schopenhauer*. přeložil DVORÁK, Jan. Olomouc: Votobia, 1993. in: *Britské listy [online]*. datum vydání [2011-07-01], [cit. 2018-03-01]. dostupné z: <https://blisty.cz/art/59257-nesmrtelne-stranky-ze-schopenhauera.html>.



nadpřirozeného, absolutního, nadpozemského... Lišácky řečeno něco nepopsatelného. Protože takové jsou zvuky – nevidíme je a nelze se jich dotknout ani je polapit.

Vysvětlení se nedočkáme u hudební sociologie, kde je hudba determinována faktorem sociálním. Nepochodili bychom ani u hudebních psychologů či neuromuzikologů, kdybychom se jich ptali na účinky poslechu hudby. Nanejvýš by vyrukovali s pestrými obrázky lidského mozku, na kterých by složitě demonstrovali spoje mezi hemisférami a mumlali něco o tom, jestli nám poslech hudby může zvýšit inteligenci. Nepomůže ani debata s hudebními teoretiky o tom, jaké konkrétní představy v nás ony konkrétní tóny a souzvuky v konkrétní čas vyvolávají. Asociace, které všichni známe,

ale už jsme zapomněli se ptát, kde k tomuto propojení dochází. Mnohdy totiž vnímáme nějaké dílo jako veselé a slavnostní jenom kvůli tomu, že v něm hrají trumpety; jiné zní archaicky díky táhlým bručivým tónům; další hodnotíme jako melancholické kvůli smutné klesající melodii v moll. Tyto prvky však primárně nesouvisí s účinkem, nýbrž mají co do činění s hudebními vyjadřovacími prostředky, které se logicky pojí v jeden celek.

Přesto nelze popřít, že je hudba v jistém smyslu pomíjivá a posluchač je odkázán pouze na svou vlastní zkreslenou interpretaci originálu, podle které je tak těžké vyjádřit, co přesně hudba říká. Naštěstí je tato pomíjivost součástí pouze znějící hudby – tedy hudby jako takové. Vedle toho jsou tu totiž i partitury, texty písní, tance a pochody plné nejrůznějších asociací, marketingově promyšlená věnování, samotné ztělesnění muzicírování a s ním spojené společenské kruhy hudebníků.

Vraťme se však o krok zpátky. Zamysleme se znovu nad otázkou, jestli ten, kdo hodně žvaní, ve srovnání s někým málomluvným skutečně i více sděluje. A mohou i krátké písně vyjadřovat nějaký obsah? Když se na věc podíváme z druhého konce a vybavíme si některé dlouhé, nekonečně dlouhé skladby, najdeme odpověď. Skutečně existují díla, která právě kvůli své rozvlácnosti kladou vysoké požadavky na posluchače. Mohou trvat stejně dlouho jako jeden fotbalový zápas či celovečerní film v rozšířené verzi. Většinou se jedná o rozsáhlá díla, jako jsou opery či symfonie pro velký orchestr, ale i vy sami si určitě vzpomenete na nějaké klavírní vystoupení či saxofonový recitál, ze kterého jste chtěli odejít, ale slušnost Vám to nedovolila.

Za zlatý věk dlouhých kompozic označujeme 19. století. Například osmá symfonie rakouského skladatele Antona Brucknera (1824–1896) trvá přibližně jeden a půl hodiny, třetí symfonie jeho krajana Gustava Mahlera (1860–1911) je podobně dlouhá. Nezachrání nás ani to, že se každá z těchto symfonií skládá z kratších samostatných vět, protože podle beethovenovské tradice je zvykem provádět symfonii jako kompletní koncertní kus.

Odkud však pochází odvážná myšlenka komponovat takto rozsáhlá díla? Skladatelé zřejmě neměli na výběr.

Prvním důvodem je trend doby – konec 19. století představuje období monumentálních monumentů. Ve velkých metropolích vznikaly obrovské bulváry, stavěly se koncertní sály s kapacitou pro tisíce diváků. Lidé už neschovávali své nejlepší oblečení do kostela na nedělní bohoslužbu, ale mohli v něm navštívit koncert, na kterém zažívali podobně niterní chvíle.

Druhým důvodem byla již dlouhotrvající potřeba srovnávat se s ostatními uměními. Vznešenost se nevejde do kapesního formátu, a kdo chce postoupit výš a dohnat kupříkladu literaturu, nebo ji dokonce předčít, musí uvažovat ve velkém. A za třetí už nějakou dobu, a sice od konce 18. století, bylo díky technickému pokroku možné uvádět i velké kompozice.

Ono to vlastně není nic jednoduchého přemýšlet ve velkém. Mnohdy je vlastně lepší s tím raději ani nezačínat. Protože řečník, omezující se pouze na formulaci *ale tohle jsem ještě chtěl říct*, aniž by měl sám nad svou řečí kontrolu a došel k nějakému shrnutí, může své okolí neskutečně štvát. Svědky podobných situací se možná stáváte běžně. Mám na mysli ten monologizující princip, kdy nemusíte řečníkovi klást žádné otázky, protože on si je zvládá pokládat sám a jednoduše dál pokračuje ve svém řečnění. A Vy jen stojíte a díváte se. Na druhé straně si pak umíte vychutnat vyprávění s patričním úvodem, správnou zápletkou a milou pointou.

Krátce před koncem 18. století – především díky hudebním útvarům jako sonátová forma – splňovala hudba všechny předpoklady ke vzniku dlouhých instrumentálních skladeb. Rozhodujícím faktorem byla délka prvního tematického celku. V praxi to znamenalo vytvořit si ne čtyř- či osmitaktové hlavní téma, ale rovnou šestnáctitaktové. Sedmá symfonie Antona Brucknera začíná dokonce tématem o 21 taktech. Tato délka pak umožňuje variování či štěpení tematického materiálu a dává prostor pro experimentování s evolučními mezivěťmi.

Dalším faktorem je nová logika uvažování nad jednotlivými částmi kompozice. Na sklonku 18. století bylo zvykem přiřazovat jednotlivým hudebním pasážím i různé formální funkce. Místo náhodného skládání celků za sebe či vedle sebe spolu tyto úseky přímo souvisely a hudební myšlenky se navzájem prolínaly. Úvod, hlavní a vedlejší části, vybočení a prodlevy, zápletky a rozuzlení či doplňující věty. Tuto hierarchickou techniku razili již skladatelé jako Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) či Joseph Haydn (1732–1809) a navázal na ně Ludwig van Beethoven (1770–1827), který rozsah svých symfonií postupně zvětšoval a rozšiřoval i obsazení orchestru.

O více než sto let později se naopak objevily skladby Antona von Webera (1883–1945) trvající jen pár sekund. Posluchač musel dávat opravdu pozor, aby ji vůbec postřehl. Princip formální struktury však nezmezil. Jedná se o maximálně zredukovanou a osekanou hudební kostru, kde každý jednotlivý tón nese svou vlastní funkci.

Na co se při poslechu dlouhé skladby zaměřujeme, není většinou právě délka samotná. Matou nás neuspořádané dlouhé celky a nepřehledné formální vztahy, které

způsobují onu zmíněnou délku. A už jen to, že nevíme, jak dlouho ta sranda ještě potrvá, na co se soustředit a na co máme celou dobu myslet, může znepríjemnit náš zážitek. Přitom k lepší orientaci stačí jen malý dramaturgický pomocník. Takový asistenční pejsek, který nebude jen tak pobíhat kolem, ale raději rozumně vyčká v boudě; a v případě potřeby nás s klidem navede na správnou cestu k lepšímu pochopení hudebního díla. Je vždy po ruce, zvláště u těch skladeb, které jsou posluchačsky méně přístupné, inklinují k jednotvárnosti a neumí nás zaujmout.

Americký skladatel Morton Feldman (1926–1987) napsal v roce 1983 smyčcový kvartet trvající pět a půl hodiny. Jednou jsem se účastnila diskuze s experty na tzv. novou hudbu, kteří se mezi sebou dohadovali, zda mají být během uvedení této skladby v rámci festivalu nové hudby k dispozici otevřené všechny dveře v sále, což bývá u podobných koncertů běžné. Jedna dáma skutečně trvala na tom, aby všechny východy zůstaly zavřené, protože by to vyrušovalo a posluchači by si nemohli vychutnat povznášející účinky tohoto několikahodinového hudebního díla.

Další faktor vysvětlující tendenci komponovat dlouhé skladby souvisí s operou. Dlouhé ulice, velké domy, tlusté romány, hrátky s nastavovanou formou – dobrá. Tato dimenze je obzvláště dobře patrná v opeře. Milovníci opery však tento problém neznají. Příkladem jsou díla Monteverdiho, Händela, Mozarta, Pucciniho, Verdiho či Strausse, u kterých diváci rádi prosedí několik hodin, u Wagnerova *Prstenu* dokonce několik večerů po sobě. V opeře ale nejsou oblaženy jen naše uši a oči – opera obsahuje i dramaturgickou složku. Mnohé z těchto líně dlouhých oper počátku 18. století se zakládaly na propracovaném textu libreta, jehož dramatická síla byla publiku dobře známa. Dnes se však tyto rané opery hrají zejména ve zkrácené verzi. Vnímání času se ostatně také změnilo – stejně jako možnosti, jak se v případě nudy trochu rozptýlit.

Hudba instrumentální si tedy z praktik operní produkce něco přisvojila. Mimo jiné i to, že k dlouhé skladbě a orchestru patří dirigent a zvláštní atmosféra v sále. Možná teze tedy zní asi takto – vepředu stojí dirigent, jakožto autor, a dělá nějaké grimasy. Berte prosím na tomto místě v úvahu, že se orchestr nemusí nacházet vždy vpředu a nemusí fungovat jako jeden celek – a sice mohou nastat situace, kdy se některá část hudebníků od orchestru oddělí a rozmístí se někde v sále, takže je většinou ani nevidíme. Nebo se může stát, že v rámci skladby vystoupí pouze část orchestru – konkrétně mám teď na mysli první symfonii Gustava Mahlera, ve které těsně před koncem vytvoří sedm hornistů jakýsi vlastní

orchestr v orchestru. V krajním případě dokonce může dojít i k tomu, že jsou hráči dirigováni na dálku.

Osobou, která stojí v centru této složité hudební pavučiny, bohužel nejste Vy. A ani Váš soused napravo, ani ta dáma vlevo za Vámi. Centrální osobou, která má vše pod kontrolou a koordinuje veškeré dění, je dirigent či dirigentka. Kolem této postavy se točí úplně vše, neboť dirigent se pohybuje na hranici mezi zaříkávačem hadů a krotitelem v cirkusu. Proto je to takové drama sledovat jeho práci s orchestrem a osobité pojetí díla. A proto jsme schopni se zájmem a klidem sledovat i nekonečně dlouhé opery.

3. Co vidí lidé na opeře? Proč zní klasický zpěv tak zvláštně? Proč se nemohou operní zpěváci pohybovat normálně?

Nepřipravený divák může operu považovat za drzost. V nejhorším případě si to odsedí, i když vůbec netuší, o co jde. Možná nějak cítí, že se před jeho očima odehrávají velké emoce a velké scény – ať už s planetami, nebo s akváriem. Rotující jeviště, po kterém se pohybují sboristé sem a tam. Invalidní vozíky či nahé postavy. Králové a souboje, předávání dopisů a scény umírání. Ale co to má všechno znamenat? A především, proč jsou ty sedačky tak nepohodlné? Rádi byste to všechno pochopili, ale dění vepředu se stále komplikuje. A všemožně se snažíte najít alespoň titulky.

Jedinou útěchou zůstává, že i text zpívaný sólisty a sborem – takzvané libreto – je i po přečtení stěží pochopitelný. Tak těžko pochopitelný, jako kdybyste propásli 142 dílů seriálu a doufali, že následující díl Vám bude dávat smysl. Pokud se řadíte mezi optimisty, možná dokoukáte i tento díl se zájmem do konce – vždycky je však lepší doplnit si informace. A k tomuto účelu se vždy najdou tací, kteří vědí o všech možných zápletkách od *Star Wars* přes *Ordinaci v růžové zahradě* až po *Sex ve městě*, a kteří se s nadšením podělí o své znalosti.

Proč by ale měla být opera jednodušší než televizní pořady? Opera sice nemusí být součástí nějakého seriálu, ale předpokládá dobrou znalost děje předem. V ideálním případě rovnou přeskočte zastaralé texty mnohých operních průvodců a zkuste si dopředu zjistit, o co jste doposud přišli, nebo co Vás ještě čeká. V případě nouze si to všechno můžete ještě jednou přečíst v programu – u opery jsou programy ještě o ždíbec důležitější než u koncertů.

Nyní jste tedy již informováni a můžete s radostí sledovat smršť zápletek a kostýmů – anebo prázdné jeviště v abstraktním provedení. Koneckonců nepatříte mezi diváky, kteří se panicky dožadují dobového provedení, ale jste otevřeni i individuálnímu pojetí, ať už se jedná o rozvláčný komentář režiséra či režisérky například k aktuálnímu dění. Nezařadili byste se ani k onomu maloměstskému publiku, které se mávaje předplacenou abonentkou ihned hlásí, když opera neodpovídá jeho vkusu. V takových malých divadlech se pak cítíte nesví, jako cizinec obklopený nervózním davem, a dění na jevišti Vám připadá jako vystoupení go-go tanečnice před početným publikem. Jistě Vás nepřekvapí ani to, že čas od času zazní italština, neboť opera se velkou část své historie vyvíjela v Itálii a tento jazyk se kromě jiného i díky své zpěvnosti stal po dlouhá staletí jazykem hudby.

Ted' už byste měli být poučeni a toužíte se oddat kouzlu opery – jednotě slova, hudby a obrazu. Mnohdy se objeví i tanec. A když se všechny složky správně propojí, prožijete večer všemi smysly.

Dramma per musica – nebo lépe opera – výraz označující hudebně-dramatická díla už od 18. století. V zásadě jde o dramatický děj, který je po celou dobu prokomponován hudbou. Snadno si toho povšimneme ve scénách, které jsou mnohdy k pousmání. Pasáže, kdy někdo někomu deset minut vyznává lásku nebo půlhodiny umírá. Ale co je tu k smíchu? V opeře je přeci možné zastavit čas. Někdy je dokonce publikum tak nadšené, že si stejné vyznání či umírání vyžádá znovu. A tak tomu bylo ještě do nedávna zvykem. Existuje například nahrávka z roku 1955, na které italský zpěvák Ferruccio Tagliavini ztvárňuje postavu Maria Cavaradossiho, jednu z hlavních rolí opery *Tosca*, díla skladatele Giacoma Pucciniho. Tenorová árie zhudebňuje poslední okamžiky odsouzeného čekajícího ve vězení na popravu, který ve svém posledním dopise vyznává své city milované Tosce. Na zmíněné nahrávce můžeme totiž kromě zpěvu cítit i napětí, jak neapolské publikum zadržuje dech, a slyšet jásot, křik a potlesk. A pak Tagliavini zazpívá celou árii ještě jednou.

Na tomto místě bych si dovolila poodhalit něco ze zákulisí klasického zpěvu.

Operní zpěváci a zpěvačky musí umět svůj hlas zesílit natolik, aby je nezastínil zvuk orchestru – a to bez mikrofonu. Také musí mít dostatečný rozsah, obzvláště nahoru, a měnit polohy hbitostí instrumentalisty. Je poloviční zázrak, když se to podaří, a celý zázrak, když Vás zpěv emocionálně pohltí. Aby to však zpěváci zvládli, musí absolvovat zdlouhavé studium, jehož cílem je vytvořit z vlastního těla osobitý a funkční hudební nástroj. A k tomu je například potřeba správné seřízení citlivého mluvního a hlasového ústrojí. Vědomá představa, kam posílat tón, aby se mohl rozrezonovat. Někteří si představují nos, jiní řezáky, někteří se soustředí na zadek – při výuce zpěvu se z velké části využívá právě bohatá obrazotvornost.

A komu se pak podaří perfektně ovládat vlastní dýchání natolik, že zvládne posílat dech uzoučkými hlasivkami v hrdle a umí pootevřít všemožné uzavíratelné rezonanční dutiny, aby i při sebemenší chybce vytvořily podobné tóny, jako když navlékáte korálky na nit; uvolněné a nádherné tóny, které nepřeruší ani vkládání konsonantů, ale nanejvýš ho dokoření – tomu leží publikum u nohou. Nebo jak to popsal jeden již zesnulý frankfurtský hudební nestor, hlasový pedagog Karl-Heinz Jarius: „*Když budeš takhle zpívat, budeš mít na každém prstu alespoň deset ctitelek.*“



Klasický zpěv se vyznačuje schopností udržet napětí maximálně znělého a maximálně erotického tónu, aniž by docházelo ke křeči. A to není lehké. Nezasvěcencům potom může připadat, že se operní zpěváci na jevišti pohybují prkenně. Je to způsobeno staromódními pohyby, které reflektují repertoár pradávných dob a které údajně k opernímu zpěvu patří. „*Pan Filippi*,“ komentuje v roce 1885 skladatel a hudební kritik Hugo Wolf pohyby jednoho zpěváka na scéně, „*vypadá podle svého neustále spokojeného výrazu jako dobrosrdečný člověk; neustále měl obě ruce položené na srdci, jako kdyby se o svou dobrosrdečnost bál.*“⁸ Zároveň určuje zpěv sám, jak se zpěvák hýbe – a nepředstavujme

⁸ WOLF, Hugo. *Musikalische Kritiken*, na objednávku Wiener Akademischer Wagner-Verein, ve vydání Richarda Batky a Heinricha Wenera, Lipsko, 1911. s. 152.

si metalové házení hlavou. Třeba zpěv v sedě není snadný. V leže na břicho skoro nemožný. A mnozí zpěváci používají pohyb jako součást svého umění – například šplhají z kulisy stromu, a přitom zpívají tóny neodhadnutelné výšky. Jiní kopou kolem sebe – i to může zpěvákovi pomoci.

Mezi hudebníky koluje k tomuto tématu oblíbený vtíp. Jeden tenor se účastní konkurzu na Mozartovu *Kouzelnou flétnu* (premiérovanou 1791) a se zdviženou levou rukou předzpívává árii Tamina *Dies Bildnis ist bezauberd schön*. Na konci se ho zeptají, jestli by to nemohl předvést i s pravou rukou nahoru – jen jako pokus. A tenor odpoví: „*Ale to už by byl Siegfried.*“

Tento vtíp jsem pro naše účely ovšem trochu poupravila – ten stejný zpěvák by totiž obě zmíněné role mohl jen stěží zazpívat. Krásné je na opeře to, že funguje jako přihrádka – malé šuplíky, do kterých se musí zpěváci napasovat. Zpěvák s elegantní, světlou tenorovou barvou, takzvaný lyrický tenor, je trefou do černého pro roli tenorového hrdiny. Dramatické soprány se díky svému širokému hlasu zase hodí pro rozdováděné postavy, jako je třeba Zuzanka v Mozartově opeře *Figarova svatba*. A ne všichni basoví zpěváci mají takový rozsah do hloubky, jako je třeba pro postavu Hageny z Wagnerova *Soumraku bohů*. Takové hlasy jsou pro operní laiky těžký kalibr. Nejprve musíte nastavit své vnitřní ucho, abyste dokázali vnímat vášeň skrytou v dramatickém přednesu sopranistky a sílu, kterou je tenorový hlas schopen vytvořit.

Profesionálové, kteří se v této branži pohybují, dobře vědí, jaký druh hlasu si která role v dané opeře žádá. Některé začínající sopranistky pak například prohlašují: „*Moje profesorka zpěvu tvrdí, že na Salome (ze stejnojmenné opery Richarda Strausse z roku 1905) si ještě musíme počkat.*“ Jiné, starší, které by to už vlastně měly vědět, se alespoň utěšují bláhovou nadějí, že si snad v příštím životě budou moci zazpívat roli jiné hlasového typu.

Nejde jen o barvu hlasu, správnou techniku a osobitý styl. V praxi bohužel poměrně často narážíme na operní pěvce, kteří mají nějaký hlasový defekt – a takový nemocný hlas by přeci nikdo poslouchat nechtěl. Pokud si tohle myslíte, tak jste tedy pěkně vedle. Často jsou to právě tyto zvláštnosti, které na zpěvácích obdivujeme. Mohou znít metalicky či alikvotně. Některé jsou ostré, jiné zase dyšné. Berlínský foniatr Wolfram Seidner kdysi prohlásil, že se „*v hlasu neukrývají pouze elementy verbální komunikace, ale i primitivní zvuky – jakožto pozůstatky zásadních momentů, ať už pozitivních, či negativních.*“ Fakt, že nás zpěv může hluboce zasáhnout, souvisí údajně s dorozumívacími prostředky našich historických předků, o jejichž významech nemáme dnes žádné informace. „*Vezměte*

si například hlas řecké sopranistky Marie Callas.“ říká Seidner. „Mnozí jí vyčítají její nedokonalosti – ostrý hlas, nesrozumitelnost či silné vibrato. Ale mě osobně její hlas nanejvýš fascinuje. Jak je to možné? Na to jsem ještě nepřišel.“

V operě je tedy nejdůležitější zpěv – právě ten v nás vzbuzuje to totální nadšení a obdiv, který vyvolává husí kůži. Tyto pocity lze zažít jen v operě. Protože taková dobře provedená a dobře zazpívaná árie s doprovodem orchestru umí publikum natolik chytit za srdce, že se divák jen stěží zvládá odpoutat od onoho zážitku a vrátit se zpátky do děje opery. V operě však nenajdeme pouze pěvecké party sólového či ansámblového typu, jsou tu i jejich opaky, takzvané recitativy – jednoduché zpěvy podobné mluvené řeči, které mají za úkol pořádně rozpohybovat děj po statických pasážích. Potom tu samozřejmě najdeme i velké či malé sbory a velké či malé orchestrální přede hry, mezihry a dohry. Kromě toho v operě nechybí ani obrazy, hlasy, zvuky a bouchání dveří. V ideálním případě tedy sedíte na svém místě, jste vybaveni teoretickými znalostmi, a před Vámi se odehrává hrozně chytře zpracovaná podívaná. Jako výlet na Broadway a zpátky, jen mnohem komplexnější. Neboť potenciální krása i potenciální nebezpečí hudebního divadla tkví právě v jeho komplexnosti.

Přirozeně se jednotlivé opery liší. Například opera Claudia Monteverdiho *Orfeo* (premiérována v roce 1607), považovaná za jednu z prvních děl tohoto typu vůbec, je v porovnání s operami konce 19. století znatelně kratší. Ti, kteří kdy slyšeli a viděli konec Wagnerova *Soumraku bohů* – poslední část tetralogie *Prsten Nibelungův*, premiérované v roce 1876 v Bayreuthu – a udrželi pozornost čtyři večery za sebou, mají přibližnou představu, jak děsivě přitažlivou silou může působit jeviště a orchestr, když se spojí všechny dostupné prostředky. Wagner se ve svých hudebních dramatech vydal svobodně zcela vlastní cestou – sám si psal libreta, vyřadil recitativy, nijak neohraničoval árie. „*Jedinou větou se vrhá se svým ořem do hořící hranice*“, popisuje Wagner pasáž opery, ve které se objevuje postava Brünnhildy:

„Velmi rychle vystoupá oheň do výše a plameny zachvátí prostranství před síní, až se zdá, že pohltily celý prostor. U vchodu do síně se tísní vyděšení mužové a ženy. A když je celé jeviště v zajetí plamenů, žár náhle uhasne a zůstanou po něm jen obláčky páry, které se rozplynou a zmizí za horizont, kde dřímají v podobě temné řady mračen a vytvoří temnou linii mraků. Ve stejnou chvíli se od břehu mocně vzdme Rýn a jeho vody se přeženou přes spáleniště. Po jeho vlnách připlavou

tři dcery Rýna a objeví se na místě, kde ještě před chvílí hořelo. Hagen, který celé Brünnhildino počínání s prstenem sledoval s narůstající obavou, popadla hrůza při pohledu na dcery Rýna. Vmžiku odhazuje pryč svůj oštěp, štít i helmici a jako pomatený se vrhá do vody. Woglinde a Wellgunde ho polapí za šiji a odplouvají spolu s ním zpátky do hlubin Rýna. Flosshilde včele s jásotem zvedá do výše získaný prsten. Skrz temnou řadu mračen dřímajících na horizontu prosvítá načervenalá záře, jejíž síla stále roste. V jejím světle lze spatřit tři dcery Rýna, radující se z prstenu a dovádějící na klidných vlnách řeky, která se pomalu navrácí do svého řečiště. Z rozvalin zřícené síně sledují mužové a ženy s mocným zaujetím rostoucí ohnivou záři na obloze. A konečně v jejím nejjasnějším světle spatřují sál Valhaly, ve kterém jsou společně shromážděni bohové a hrdinové ještě poté, co vyslechli vyprávění valkýry Waltraute v prvním dějství. Jasně plameny pohltní sál Valhaly. Jakmile zmizí bohové v plamenech, padá opona.“

A k tomu všemu ještě hudba! Jaká to ničující podívaná.

3. KOMENTÁŘ K PŘEKLADU

3.1 Překladatelská analýza originálu

Nezbytnou součástí překladelovy práce je analýza výchozího textu. V této části se budu věnovat analýze vněttextových a vnitrotextových faktorů překládaného textu a budu vycházet z modelu Christiane Nordové, jak jej popsala ve své knize *Textanalyse und Übersetzen: Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*⁹.

Nejprve popíši vněttextové faktory, do kterých podle Nordové spadají: autor, intence autora, příjemce, médium, místo, čas a funkce textu. Poté se zaměřím na vnitrotextové faktory: téma, obsah, presupozice, výstavba textu, neverbální a suprasegmentální prvky, lexikum a syntax.

3.1.1 Vněttextové faktory

3.1.1.1 Autor a intence autora

Autorkou vybrané publikace je německá muzikoložka Dr. Christiane Tewinkel (*1969). Přestože vedle hudební vědy vystudovala i germanistiku a anglistiku, působí v současné době především v oblasti hudební teorie a hudební praxe. V rámci svých studií se nejvíce zabývala obdobím romantismu – konkrétně odkazem Roberta Schumanna a Ference Liszta. Nyní působí v Berlíně na akademické půdě *Universität der Künste* a *Barenmoim-Said Akademie*.¹⁰ Kromě odborné činnosti se tato autorka věnuje i populárně-naučné literatuře, kterou se snaží humorně nastínit široké veřejnosti, jak funguje svět vážné hudby. Christiane Tewinkel je současně činná na poli hudební publicistiky – pravidelně píše kritiky do německého deníku *Tagesspiegel*¹¹ a fejetony do *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.

Primární intence textu je patrná již ze samotného úvodu publikace: „*In diesem Buch finden Sie Antworten auf sämtliche Fragen zur Musik, die Sie immer schon hatten und doch nie zu stellen wagten. [...] Klug und unterhaltsam beleuchtet Christiane Tewinkel Aspekte*

⁹ NORD, Christiane. *Textanalyse und Übersetzen: Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*. Heidelberg: Groos, 1995.

¹⁰ „PD Dr. Christiane Tewinkel.“ in: *Universität der Künste Berlin [online]*. [cit. 2018-04-10]. Dostupné z: <https://www.udk-berlin.de/universitaet/fakultaet-musik/institute/institut-fuer-musikwissenschaft-musiktheorie-komposition-und-musikuebertragung/musikwissenschaft/personen-der-musikwissenschaft/pd-dr-christiane-tewinkel/>.

¹¹ „Artikel von Christiane Tewinkel.“ in: *Der Tagesspiegel [online]*. Verlag Der Tagesspiegel GmbH, Berlin. [cit. 2018-04-10] Dostupné z: <https://www.tagesspiegel.de/tewinkel-christiane/5265236.html>.

aus Musikgeschichte, Musikpraxis, Musiktheorie und Konzertwesen.“ Cílem autorky tedy je zábavnou a přístupnou informovat a poučit o hudbě nejenom pohledem hudebních teoretiků a samotných hudebníků, ale podívat se na dané téma i očima naprostých hudebních laiků.

3.1.1.2 Příjemce

Předpokládaným příjemcem výchozího textu může být příslušník laické veřejnosti i odborník. Jak napovídá výrazný titul „*Bin ich normal, wenn ich mich im Konzert langweile?*“, má tato publikace primárně zaujmout ty, kteří se domnívají, že se v hudebním světě neorientují, ale rádi by se do něj zapojili. Autorčin styl je těmto čtenářům sice přizpůsoben jazykově, ale přesto je očekávána jistá úroveň vzdělanosti a obeznámenosti s hudebními pojmy, autory a díly.

Proto se domnívám, že skutečnou cílovou skupinou mají být právě recipienti, kteří se o vážnou hudbu skutečně zajímají, či se jí přímo věnují – tedy hudebníci, konzervatoristé, pedagogové či hudební vědci, kteří si chtějí rozšířit obzory tímto netradičním humorným přístupem, či tuto publikaci využít jako volnočasové čtení. Z hlediska odbornosti si totiž autorka zachovává určitou jazykovou normu, která odpovídá akademické úrovni.

Vzhledem k jazykové i kulturní příslušnosti textu se předpokládá, že kniha bude zajímat primárně německé čtenáře či recipienty s velmi dobrou znalostí němčiny a základy německých reálií (viz 3.1.2.2 *Presupozice*). Při překladu jsem se však snažila méně známé reálie substituovat (viz 3.4.1 *Substituace*). Kniha je vhodná především pro dospělé či mládež.

3.1.1.3 Médium, místo a čas

Předkládané kapitoly pochází z tištěné publikace „*Bin ich normal, wenn ich mich im Konzert langweile?*“, vydané nakladatelstvím *DuMont Literatur und Kunst Verlag* v Kolíně nad Rýnem v roce 2004. Výtisk je vázán v měkké vazbě a je charakteristický výraznou titulní stranou s velkým barevným nápisem a obrázkem, jehož cílem je zaujmout. Kniha není k dostání v podobě elektronického zdroje, poměrně snadno ji však lze dohledat a zakoupit na internetových stránkách mnohých německých knihkupectví. Stává se tedy přístupná i pro čtenáře z jiných zemí.

Text vznikl v Německu a je určen zejména německým čtenářům – odpovídá to kulturnímu zázemí autorky (tj. odkazování na německé reálie, zdejší kulturní instituce

a německé teoretiky). Tewinkel však rozlišuje autory, jejichž slova cituje přímo, a skladatele, u nichž uvádí jejich díla. V prvním případě si totiž záměrně vybírá německy hovořící tvůrce a vyhýbá se tak možným překladatelským posunům (např. *Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Karl-Heinz Jarius, Wolfram Seidner, Artur Stockhausen*). V druhém případě pracuje s mezinárodním hudebním diskurzem – tudíž vybírá autory, kteří jsou považováni za celosvětově známé (např. *Johann Sebastian Bach, Carl Czerny, Anton Bruckner, Gustav Mahler, Anton von Webern, Wolfgang Amadeus Mozart, Joseph Haydn, Ludwig van Beethoven, Claudio Monteverdi, Giacomo Puccini, Richard Strauss* atd.).

Publikace, ze které čerpám, vyšla v roce 2004. Jedná se o její první vydání, načež navazovalo v roce 2005 vydání druhé a v roce 2009 byla vydána potřetí. Není mi známo, že by se u jednotlivých vydání měnil obsah. Jedná se tedy o poměrně současnou literaturu, která není zatížená žádnou zastarávající či knižní slovní zásobou, z velké části ani tematickými problémy způsobenými časovým odstupem k současnosti (viz 3.3.1.5 *Číslovky a data*).

3.1.1.4 *Funkce a funkční styl*

Lingvista Roman Jakobson rozlišuje ve svém modelu šest funkcí komunikátu. Patří mezi ně funkce *referenční, expresivní, konativní, fatická, metajazyková a poetická*¹². V případě textu Christiane Tewinkel se jedná o populárně-naučnou literaturu. Kniha tedy nese primárně funkci *referenční* – přináší informace z hudební problematiky a osvětluje otázky kladené v jednotlivých kapitolách. Současně jí však nesmíme upřít ani funkci *poetickou*.

Kromě toho se v textu projevují i další funkce, například funkce *konativní*, která má motivovat právě ty hudebně nevzdělané čtenáře, aby se nebáli zapojit do hudebního života. Do jisté míry je v textu patrná i funkce *fatická*, která má podpořit čtenářův zájem a udržet tak jeho pozornost. Jedná se především o humorné či satirické poznámky, vložené komiksové obrázky a expresivně zbarvenou slovní zásobu. Dále si lze povšimnout i funkce *expresivní*, která vyjadřuje autorčin postoj k danému tématu, například hned v úvodu první kapitoly „*Das erste Konzert, in dem ich mich sehr gelangweilt habe [...]*“ (O: s. 9).

¹² JAKOBSON, Roman. *Poetická funkce*. Jinočany: H&H, 1995. s. 78.

Při identifikaci funkčního stylu vycházím z klasifikace uvedené v publikaci Marie Čechové a kol. *Stylistika současné češtiny*¹³. Autoři zde uvádí pět základních funkčních stylů (*prostěsdělovací, odborný, administrativní, publicistický, řečnický*) a styl *umělecký*, jehož funkce je esteticky sdělná. Německý originál, jak již bylo řečeno u funkce komunikátu, nese znaky stylu odborného i uměleckého. Primárně spadá tato kniha pod styl *odborný*, konkrétněji se jedná o podtyp populárně-naučné literatury. Tyto komunikáty jsou charakteristické svým zacílením na čtenáře s nevelkými oborovými znalostmi, což ovlivňuje jak výběr lexika, tak formu zpracování. Texty se omezují na minimální míru terminologie, která je kompenzována vedlejšími informacemi, a zároveň nejsou kladeny tak vysoké nároky na odbornou normu – vyjadřování může být i hovorovější a často tíhne k beletrizaci. Současně se tento typ částečně překrývá s popularizační publicistikou, což plně odpovídá zaměření autorky.¹⁴ Sama autorka se totiž věnuje široké škále hudebních odvětví, a z tohoto důvodu nese i její text prvky vícero funkčních stylů. Autorčin individuální rukopis je však natolik originální, že mu lze přiřadit i funkci uměleckou (estetická funkce, kombinování a průniky různých stylů, vizuální složka).¹⁵

3.1.2 Vnitrotextové faktory

3.1.2.1 Téma a obsah

Publikace pojednává o potenciálních problémech, které mohou hudební nováčci zažívat na koncertech vážné hudby, a snaží se odpovídat na možné otázky, které vyplývají z nedostatečné zasvěcenosti posluchačů. Zároveň má kniha fungovat jako jakýsi průvodce světem vážné hudby, což potvrzuje i podtitul knihy „*Eine musikalische Betriebsanleitung*“ a slova v předmluvě „*Eine Bestätigung, dass Sie längst genug wissen, gibt es gratis dazu*“.

Základní princip hlavního tématu i dílčích témat lze odvodit od samotného názvu. Autorka klade řečnickou otázku, která čtenáře motivuje k zamyšlení, jak moc velkého provinění se posluchač dopouští, když se na koncertě vážné hudby nudí. Podobným způsobem jsou dále koncipovány dílčí kapitoly. Každá představuje jeden problém, který je formulován otázkou, např. *Wie lässt sich beurteilen, wie gut jemand spielt?* (O: s. 34), *Warum sind Konzerte so teuer?* (O: s. 49), *Könnte man nicht statt eines Dirigenten ein Metronom vors Orchester stellen?* (O: s. 181) atd.

¹³ ČECHOVÁ, Marie, KRČMOVÁ, Marie. MINÁŘOVÁ, Eva. *Současná stylistika*. NLN: Praha 2008. s. 97.

¹⁴ ČECHOVÁ, s. 224.

¹⁵ Tamtéž, s. 208–231.

Výběr textů k překladu se zaměřuje na krátký úvod a tři kapitoly, které pochází z různých částí knihy. Úvodní text, který zastupuje informace z papírového přebalu knihy, má tři části – první se snaží expresivně zapůsobit na čtenáře (využívá parafráze jednotlivých kapitol), druhá informuje o obsahu knihy. Třetí oddělená část představuje krátký životopis Christiane Tewinkel a zároveň pobízí k zakoupení dalších vydaných publikací autorky.

K překladu jsem si dále vybrala hned úvodní kapitolu *1. Bin ich normal, wenn ich mich im Konzert langweile?* (O: s. 9), která tvoří jakýsi obecný úvod do problematiky koncertování, zamýšlí se nad pojmem nuda a hledá důvody, proč k ní dochází. Sama autorka zde vzpomíná na své vlastní „nudné“ zážitky a získává si tím důvěru čtenářů. Druhou překládanou částí je kapitola č. 8. *Warum sind Klassische-Musik-Stücke so lang?* (O: s. 78), která poukazuje na fenomén dlouhých skladeb a uvádí různé příklady z hudebních dějin. Poslední kapitola, kterou jsem ke svému překladu vybrala, nese název *15. Was finden die Leute an der Oper? Warum hört sich Kunstgesang so eigenartig an? Warum können sich Opernsänger nicht normal bewegen?* (O: s. 148). Zde se autorka věnuje primárně opeře – vysvětluje nejenom celý její formální koncept, ale popisuje i různé druhy opery a její dlouholetou tradici. Součástí kapitoly je i velice zajímavá část o pěvecké technice.

3.1.2.2 Presupozice

Téma presupozic neboli informací, které jsou očekávatelnou podmínkou k pochopení textu¹⁶, se z části překrývá s částí 3.1.1.2 *Příjemce*. Zde jsme došli k názoru, že autorka sice přizpůsobuje text laické veřejnosti, přesto očekává jistou úroveň vzdělanosti a orientace ve složitých větných strukturách a obeznámenosti s hudebními pojmy, autory a díly. Množství presupozic zároveň vychází z jazykové a kulturní příslušnosti textu – německá kniha často operuje s německými reáliemi (např. O1: *Frankfurter Allgemeine, Tagespiegel*, O148: *Gute Zeiten Schlechte Zeiten*, O155: *Friedrichstadtpalast*).

Podobně jako je tomu u většiny populárně naučných textů, předpokládá autorka od recipientů zájem o dané téma a základní znalosti z oboru. Vysoká míra odborné informovanosti zde však není nutnou podmínkou – nebrání v pochopení zásadních myšlenek, spíše ulehčuje orientaci v textu. Autorka se snaží všechny složitější termíny dostatečně opisovat a vysvětlovat. Navíc přikládá praktický glosář, nacházející se na konci knihy, kde jsou definovány všechny odborné hudební pojmy, které se v knize objevují.

¹⁶ NORD, s. 110.

3.1.2.3 Výstavba textu

Čechová a kol. rozlišují dva typy členění textu – *členění horizontální a vertikální*. Pod pojmem *horizontální členění* rozumíme základní lineární strukturu textu a její rozdělení na úvod, střední část a závěr. Díla dále bývají dělena do kapitol, popřípadě podkapitol, a ty do odstavců. *Vertikální linie* popisuje hierarchii jednotlivých výpovědí mezi sebou a vyjadřuje vztahy, které napomáhají celistvosti textu.¹⁷

Celá publikace se skládá z částí, které jsou typické pro tiskem vydanou knihu. V úvodu najdeme bibliografické údaje, obsah a předmluvu, dále následuje celkem 24 kapitol a v závěru se nachází glosář, jmenný rejstřík a poděkování. Kapitoly jsou očíslovány, ale sémanticky na sebe nijak nenasazují (např. časté opakování Wagnerova *Prstenu* – viz O: s. 85 a 156). Lze vyzorovat mírnou tendenci řadit témata od obecnějších po konkrétnější. Jednotlivé kapitoly jsou ohraničeny pomyslným úvodem a závěrečným shrnutím a dále se již nečlení do podkapitol – pouze do graficky oddělených odstavců (výjimkou je první odstavec, který není odsazen).

Výrazným obohacením formy výstavby jsou vložené poznámky či citace. Autorka tyto možnosti využívá velmi hodně – zejména vkládáním citací uznávaných hudebních vědců či pedagogů (např. O15: *Karlheinz Stockhausen*, O16: *Carl Czerny*, O79: *Ernst Theodor Amadeus Hoffmann*, O152: *Karl-Heinz Jarius*, O153: *Hugo Wolf*, O154: *Wolfram Seidner*, O156: *Richard Wagner* atd.) nebo rovnou cituje části konkrétních kompozic (O9: *Matthäus-Passion*, O154: *Wagners Götterdämmerung*). Všechny citace jsou uvozeny dvojitými bočními závorkami (» «) a odkaz na ně je umístěn v poznámce pod čarou.

3.1.2.4 Nonverbální a suprasegmentální prvky

Nordová rozumí pod pojmem *nonverbální prvek* znak nejazykového typu, který slouží k doplnění – v psaném textu se projevuje především ve formě tabulek, obrázků, grafů či fotografií.¹⁸ Naproti tomu *suprasegmentální prvky* představují v psaných textech optické zvýraznění jeho částí, jako je např. podtrhávání, styl písma, kurzíva; anebo slouží k logičtějším dělení textu, např. ve formě interpunkce či závorek.¹⁹

Součástí každé kapitoly překládaného textu je jeden komiksový obrázek, který má za úkol ozvláštnit text a upoutat pozornost čtenáře. Autorem obrázků je dvojice

¹⁷ ČECHOVÁ, s. 317–328.

¹⁸ NORD, s. 123.

¹⁹ NORD, s. 137.

komiksových kreslířů (Marcus Weimer a Olaf Westphalen), kteří pracují pod pseudonymem *Rattelschneck*²⁰. Z jejich spolupráce vzešlo množství kreslených komiksů i knižních ilustrací. Do širokého povědomí se jejich obrázky dostaly zejména díky pravidelným příspěvkům do tiskovin, jako jsou *Die Zeit* či *Süddeutsche Zeitung* (odkud se pravděpodobně znají s autorkou Christiane Tewinkel). Autorka sice jejich jména uvádí hned pod názvem celé knihy, já jsem se v překladu ovšem rozhodla tuto informaci vynechat, protože pro českého čtenáře nemá tento fakt žádnou výpovědní hodnotu.

Jednotlivé obrázky vždy zachycují situaci ke konkrétnímu tématu kapitoly a kromě samotné ilustrace říkají postavy nějaký autentický komentář v „bublině“. Tyto komentáře jsou v originále psány ručně, při překladu jsem však musela použít jeden z formátů stylu písma nabízený programem Microsoft Office.

V hojné míře jsou zastoupeny také suprasegmentální prvky. Text využívá jeden druh písma, přičemž pro nadpisy využívá větší velikost a tučné písmo. Velmi často můžeme narazit na kurzívu – autorka ji využívá nejenom pro zdůraznění některých slov (O10: Denken Sie zur Abwechslung ein wenig über das Phänomen *Langweile* nach. O17: Ich erfahre hier *so viel*. 86: Bitte nehmen Sie an dieser Stelle das Stichwort *Fernorchester* an [...]), ale typograficky tak odlišuje i cizí slova (např. O150: *Dramma per musica*, O148: *Star Wars*, *Sex and the City*) a názvy děl (např. O9: *Matthäus-Passion*, O150: *Tosca*, O154: *Götterdämmerung*).

Charakteristické pro autorčin styl je užití dvojitých bočních uvozovek (« ») tzv. německého typu. Autorka je využívá zejména pro citace a názvy děl (O15: »*Die Langweile ist revolutionär*«, O79: »*Gefühle, die nicht in Worte zu fassen sind*«, O153: »*Dies Bildnis ist bezaubert schön*«).

3.1.2.5 Lexikum

Slovní zásoba je z velké části spisovná a odpovídá svému funkčnímu zařazení – tedy populárně naučnému charakteru, který využívá částečně prvky odborného stylu v kombinaci s hovorovějšími prvky. V textu se tedy objevují termíny z hudební vědy či jiných oborů (O154: *Stimmfach*, O155: *Sprechgesang*, O79: *Transfereffekt*, O148: *Libretto*, O152: *Stimmbänder*, O154: *lyrischer Tenor*, O155: *Vibrato*, O155: *Rezitative*, O156: *Arie*, O156:

²⁰ *Rattelschneck* [online]. UKA netconsult GmbH, Frankfurt am Mai. [cit. 2018-04-10]. Dostupné z: <http://www.rattelschneck.de/index.html>.

Musikdrama atd.) a různé složeniny základu slova „Musik“ (O12: *Kirchenmusik*, O10: *Musiklosigkeit*, O12: *Kammermusik*, O11: *Unterhaltungsmusik*, O79: *Musikschriststeller*, O79: *Musiksoziologe*, O79: *Neuromusikologe*).

Najdeme i řadu tzv. *Funktionsverbgefüge*, které potvrzují příslušnost k vyššímu stylu (např. O15: *zum Anlass nehmen*, O84: *Anstoß nehmen*, O86: *Überblick behalten*). V textu se rovněž objevují iniciálové zkratky plynoucí z terminologického úzu (např. O156: *UA 1607* – tedy *Uraufführung*) a množství rozsáhlých kompozit, která si z části autorka vytváří sama, čímž sice obohacuje text, ale mnohdy přispívá k horší srozumitelnosti (např. O12: *Karfreitagsnacherzählung*, O78: *Klassische-Musik-Stücke*, O83: *Aber-jetzt-noch-das-hier*, O149: *Bühnen- und Kostümknallerei*, O86: *Orchester-im-Orchester*, O152: *Sprech- und Stimmwerkzeug*, O155: *Orchestervor-, - zwischen- und -abschlussspiele*).

Na druhé straně se v textu vyskytuje řada expresivně zabarvených výrazů (O13: *wie es tickt*, O15: *totkriegen*, O79: *ausgebufft*, O83: *nerven*, O81: *schwadroniert*, O152: *Urgestein*, O155: *Spektakel*) a neformálních obrátů (O9: *Zum Geschäft gehören*, O149: *noch einen Tick wichtiger*, O17: *in total guter Spannung*, O86: *im Zentrum des musikalischen Spinnennetzes*, O152: *zu Füßen liegen*) či idiomatických spojení (O12: *Landauf, Landab*, O13: *Fehl am Platze sein*, O152: *du hast an jedem Finger zehn*, O85: *was fürs Ohr uns fürs Auge*). Zpestření lexika mohou představovat i anglicismy (např. O153: *headbanging*). Emocionalita a hovorovost se kromě toho projevuje v podobě některých částic, jako např. *nun, denn, ja, dann, also, doch*.

Charakteristickým autorským prvkem je použití ostrého β i v případech, které neodpovídají normě z roku 1996. Nejvýrazněji se to projevuje u slov, jako je spojka *daß* (O: s. 11), modální sloveso *müssen* (*ich muß*, O: s. 152) či podstatné jméno *der Baß* (O: s. 14). Tato tendence může být zapříčiněna autorčiným rodištěm (Freiburg im Breisgau), které leží poblíž hranic se Švýcarskem, kde se ostré β stále hojně užívá. Nebo se jedná o záměrný prvek, který má text stylově pozvednout a ozvláštnit jej.

Konkrétním příkladům všech těchto lexikálních jevů se budu více věnovat v rámci kapitoly 3.3 *Překladatelské problémy a jejich řešení*, v části 3.3.1 *Lexikální rovina*.

3.1.2.6 Syntax

Podobně jako u lexikální stránky hraje i u syntaxe důležitou roli populárně-naučný styl. Lze tu vysledovat jak jednoduché heslovité fráze (O10: *Doch bleiben Sie sitzen! Genießen Sie den leichten Schmerz!*, O14: *Es ist nicht schwer. Hören können Sie doch?*

Halten Sie nicht damit zurück.), tak rozsáhlá komplikovaná souvětí. (O78: *Viele Menschen, die hauptberuflich in der Klassischen-Musik-Szene tätig sind, fangen gar nicht erst an, darüber nachzudenken, wieviel Arbeit es kostet, diese dreieinhalb Minuten Song mit Stimme, Elektronik und anderen Kompliziertheit anzufüllen.*). Obecně však v tomto ohledu převažuje styl odborný – tudíž delší souvětí, vložené věty a vsuvky, rozvité a postupně rozvíjející přívlastky, infinitivní konstrukce či verbální rámce. Podrobněji v kapitole 3.3.3 *Syntaktická rovina*.

Z tohoto důvodu může docházet ke ztrátě pozornosti a horšímu pochopení výchozího textu – proto je nutné zapojit mnohé prvky, které mohou napomoci srozumitelnosti. V případě našeho textu se jedná o prvky kohezní, které zajišťují návaznost jednotlivých celků. Mám na mysli různé konjunktory (např. *aber, da, denn, zwar* atd.) či příslovce (*worüber, wovon, worum, daran, dafür, darauf, damit, dazu* atd.)²¹

Vzhledem k tendenci vytvářet rozsáhlá souvětí jsou hojně vkládána nejružnější interpunkční znaménka či závorčky – pro německé texty často typická dvojtečka, středník, či pomlčky. Více v kapitole 3.3.4 *Pragmatická rovina*.

O12: [...] *oder man musiziert Stücke mit einem bestimmten Programm dahinter (zum Beispiel Natur, Liebe oder ein Stück von Shakespeare) [...].*

O86: *Die dazu passende These lautet ungefähr so: Vorn steht der Dirigent als Autor [...].*

O86: *Heute werden diese frühen Opern nur selten ohne Kürzungen aufgeführt; das Zeitbewusstsein hat sich ebenso geändert [...].*

O15: *In der Langweile fängt man an, über Auswege nachzudenken – wenn man noch die Kraft dazu hat.*

²¹ČECHOVÁ, s. 122.

3.2 Překladatelská metoda a postupy

Poté, co překladatel podrobně analyzuje výchozí text, musí si zvolit určitou strategii, podle které bude při překládání postupovat – vybere tedy překladatelskou metodu a postupy. Jiří Levý ve své knize *Umění překlada* (2012)²² v této souvislosti rozlišuje tři fáze překladatelského procesu. V první fázi musí překladatel dané dílo správně pochopit, poté si vytvořit vlastní interpretaci a ve třetí se jí snaží přestylizovat, přičemž se musí vyrovnávat s problémy vzniklými na základě nerovnosti jazyků. Právě pro tuto poslední fázi je důležité zvolit si jasnou strategii a jednotně tak řešit vzniklé problémy. Tímto cílem by měl být funkčně ekvivalentní překlad – tedy překlad, který zachovává funkční hledisko.²³

Aby byl překlad skutečně funkční, musí se překladatel rozhodnout, do jak velké míry se bude snažit zachovat věrnost, a do jaké bude postupovat volně. Levý tento vztah nazývá jako tzv. *dvoji norma překlada*²⁴ (tedy vztah mezi věrnou reprodukční a volnou uměleckou normou). Text Christiane Tewinkel je charakteru populárně-naučného – proto je potřeba zachovávat jeho dominantní reprodukční funkci a přiklonit se ke strategii věrného překlada. Na druhé straně nese tento text současně i jiné funkce, proto je třeba počítat s místy, kde bude možné pracovat volněji.

Vzhledem k rozdílnosti jazykových systémů je nutné volit během překlada různé překladatelské postupy v závislosti na konkrétním problému. Levý jmenuje tři překladatelské postupy – *překlad v pravém slova smyslu*, *substituci* a *transkripci*. *Překlad v pravém slova smyslu* charakterizuje jako převod pouze pojmového významu, což se týká nejčastěji termínů. *Substituce* nahrazuje prvky cizí za prvky domácí – tedy specifika kulturně či dobově podmíněná, která v cílové kultuře ztrácí svůj denotativní i konotativní význam. *Transkripce* (neboli přepis) se využívá zejména u antroponym a toponym.²⁵

²² LEVÝ, Jiří. *Umění překlada*. 4., upravené vydání. Praha: Apostrof, 2012.

²³ Tamtéž, s. 28.

²⁴ Tamtéž, s. 82–88.

²⁵ Tamtéž, s. 103–109.

3.3 Překladatelské problémy a jejich řešení

Tato část bakalářské práce se bude věnovat konkrétním problémům, které se vyskytly během procesu překládání. Tyto problémy vznikají z rozdílnosti mezi češtinou a němčinou a lze je rozdělit do čtyř rovin – lexikální, morfologické, syntaktické a pragmatické.

3.3.1 Lexikální rovina

Lexikální problémy vychází z velké části z funkčního zařazení textu, které bylo blíže popsáno v kapitolách 3.1.1.4 *Funkce a funkční styl* a 3.1.2.5 *Lexikum*. Zde jsem uváděla kontrast mezi jazykem odborné literatury (termíny a různé hudební výrazy) a na druhé straně slovní zásobou hovorovou a citově zabarvenou.

3.3.1.1 Terminologie

Odborné termíny představují v překladu značnou výhodu – jedná se totiž o výrazy, které jsou v rámci oboru ustálené, jejich význam je jasně ohraničen a je stylisticky neutrální.²⁶ Tato lexika jsou tedy jasně definovaná a při překládání mívají jednoznačný ekvivalent. V případě našeho výchozího textu se jedná hojně o internacionální hudební pojmy, jejichž překlad se liší jen minimálně (O148: *Libretto* – P21: *libreto*, O152: *Konsonant* – P22: *konsonant*, O155: *Vibrato* – P25: *vibrato*, O155: *Rezitativ* – P25: *recitativ*, O156: *Arie* – P25: *árie*), nebo lze jejich převod řešit doslovným překladem (O1: *Musikwissenschaft* – P9: *hudební věda*, 156: *Musikdrama* – P25: *hudební drama*, O154: *lyrischer Tenor* – P24: *lyrický tenor*, O85: *Instrumentalmusik* – P19: *instrumentální hudba* atd.).

Zaměříme se spíše na problematictější případy – v kapitole věnované operě a zpěvu se nachází část, která se zabývá pěveckou technikou. Při překladu kapitoly jsem jako studentka Pražské konzervatoře (opor Populární zpěv) do značné míry využila své vlastní zkušenosti z hlasové pedagogiky. Promítá se to např. ve spojení „*Atem im Rachen vorbeizuführen* (O: s. 152), kde jsem zvolila do češtiny sloveso *posílat* (P: s. 22), které se v pěveckém úzu často používá jako takové klišé. Podobně jsem postupovala u přídavných jmen charakterizujících hlas (O154: *metallisch, wie angezündet, herb, hauchig* – P24: *metalický, alikvótní, ostrý, dyšný*), kde jsem využila opět vlastních znalostí (primárně

²⁶ ČECHOVÁ, s. 218–2019.

z učebnice *Komplette Gesangstechnik*²⁷, která skutečně definuje *metalický* či *dyšný* hlas. Kromě toho jsem při překladu nahradila frází „*wie angezündet*“ terminologickým pojmem *alivótní*, což je také jedna z pěveckých technik, kterou lze obohatit pěvecký projev.²⁸

Otázku nalezení správných ekvivalentů bylo potřeba hledat i u substantiv: „*Schönklang, Angemessenheit und Geschmack*“ (O: s. 154), které jsem přeložila takto: „*pěkná barva, správná technika a osobitý styl*“ (P: s. 24). Zde bylo nutné odpoutat se od původních významů a zamyslet se nad různými volnějšími překlady. *Schönklang* [hezký hlas, pěkný zvuk] jsem se rozhodla přepsat jako *pěkná barva hlasu*, neboť u hlasu především vnímána jeho barva. Na slovo *Geschmack* [vkus, styl] lze v tomto kontextu nahlížet víceznačně – buď zobrazuje vhodný hudební výběr písní interpreta pro daný hudební žánr, nebo právě opačný pohled zaměřující se na jeho osobité vystupování a styl. Překladatelským oříškem byl výraz *Angemessenheit* [vhodnost, přiměřenost, dostatečnost]. Tento pojem se jeví z hudebního pohledu příliš abstraktní. Vhodné může být chování zpěváka na veřejnosti, odpovídající vzhled, dostatečně nastudovaná pěvecká technika. V tomto případě bylo třeba zvážit i fakt, že je tento prvek uprostřed a tvoří jakýsi „můstek“ mezi *barvou hlasu a osobitým stylem*. Do této trojice se tedy nejlépe hodí právě *správná* [odpovídající pěvecká] *technika*.

Určitou volnost bylo třeba dosadit i ve výčtu různých částí průběhu hudební skladby (O84: *Es gibt Einleitungen, Hauptteile, Seitenteile, Ablenkungen, Umwege, Verknotungen, Auflösungen und postklimaktische Zusätze*. – P24: *Úvod, hlavní a vedlejší části, vybočení a prodlevy, zápletky a rozuzlení či doplňující věty*). V tomto případě jsem se snažila problematické výrazy *Umwege* a *postklimaktische Zusätze* volně asociovat v kontextu hudebních forem. *Postklimaktische Zusätze* jsem interpretovala jako hudební části navíc, které vyplňují dramaturgicky důležitá místa – v hudbě tuto funkci plní *doplňující věty*. U slova *Umweg* [oklika, zajižďka] jsem ani po konzultaci s hudebními vědci nenašla vhodný ekvivalent, proto jsem se rozhodla pro užití antonyma ke slovu *Ablenkung* – konkrétně pro výraz *prodleva*, což je podle hudebního teoretika Vladimíra Tichého „*tón, který leží delší dobu v jednom hlasu, zatímco se v ostatních hlasech mění harmonie*“²⁹.

Terminologicky podmíněná je již zmiňovaná zkratka *UA* (O: s. 23), která představuje slovo *Urauführung*, v českém překladu výraz *premiéra* (P: s. 24), kterou autorka hojně

²⁷ SADOLIN, Cathrine. *Komplette Gesangstechnik*. Copenhagen: Shout Publications, 2010.

²⁸ ŠRAMLOVÁ, Lenka. *Alivótní zpěv a některé jeho léčebné účinky*. Praha, 2007.

²⁹ TICHÝ, Vladimír. *Harmonicky slyšet a myslet*. Akademie múzických umění 2011. s. 154.

využívání ve spojitosti s hudebními díly. Jejím překladem se budu více věnovat v části 3.3.1.5 *Číslovky a data*.

3.3.1.2 *Kompozita*

Kompozita jsou jedním z charakteristických fenoménů němčiny a setkáme se s nimi i v překládaném textu. Jedná se o druh složenin, které spojují dva a více kořených morfémů do jednoprvkové lexikální jednotky.³⁰ Vyskytují se buď v podobě s vloženým spojovníkem, nebo bez něj. Zejména v odborné literatuře je zastoupení kompozit velké, protože přispívá ke kondenzaci textu. V češtině nejsou tyto složeniny tolik běžné jako v němčině a v překladu se často využívají různé možnosti.

Jedním z řešení je využít již existující kompozitum v češtině (O79: *Neuromusikologe* – P16: *neuromuzikolog*) či lexém rozepsat do více substantiv (O154: *Heldentenor-Rollen* – P24: *role tenorového hrdiny*, O148: *Briefüberhaben und Sterbeszenen* – P21: *předávání dopisů a scény umírání*). Vhodným opisem je užití přívlastku shodného (O12: *Kammermusik* – P11: *komorní koncerty*, O155: *Orchestrvor-, - zwischen- und -abschlusspisele* – P25: *orchestrální přede hry, mezihry a dohry*) i neshodného (O78: *Klassische-Musik-Stücke* – P15: *koncerty vážné hudby*, O10: *Musiklosigkeit* – P10: *život bez hudby*).

Kompozita lze však rozepsat i do rozsáhlejší konstrukce, která má v základu sloveso, například větou vedlejší:

O10: *Der wohl wichtigste Grund für ein Gefühl der Deplaciertheit [...].*

P11: *Nejpravděpodobnější důvod, proč se na koncertě cítíme tak nesví [...].*

O86: *Bitte nehmen Sie an dieser Stelle das Stichwort Fernorchester an [...].*

P19: *Berte prosím na tomto místě v úvahu, že se orchestr nemusí nacházet vždy vpředu a nemusí fungovat jako jeden celek [...].*

3.3.1.3 *Vlastní jména*

- Antroponyma

Autorka ve svém textu pracuje s množstvím cizích mužských i ženských jmen. Některá mají funkci pouze obecnou, jiná odkazují na konkrétní skladatele či teoretiky. Právě

³⁰ HOUŽVIČKOVÁ, Milena a Jana HOFFMANNOVÁ. *Čeština pro překladatele. Základy teorie, interpretace textů, praktická cvičení*. Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta. 2012. s. 24.

podle funkce jména bylo zapotřebí rozhodnout se pro substituci či transkripci.³¹ U většiny jmen se však jednalo o jména autorská, jejichž původní podoba je dostatečně zakořeněna i v českém jazyce, jako např. O9/P10: *Johann Sebastian Bach*, O16/P14: *Carl Czerny*, O82/P17: *Anton Bruckner*, O82/P17: *Gustav Mahler*, O84/P18: *Anton von Webern*, O153/P24: *Wolfgang Amadeus Mozart*, O156/P25: *Claudio Monteverdi* a další. Pouze v jednom případě jsem jméno opsala adjektivem (O82: seit Beethoven – P17: podle beethovenovské tradice).

V textu jsem narazila i na otázku přechylování. Objevuje se zde cizí ženské jméno řecké zpěvačky *Marie Callas* (O: s. 155), ale rozhodla jsem se ho nepřechylovat, ačkoliv se to podle českých pravidel doporučuje³². Její jméno je totiž chápáno spíše jako pseudonym, u kterého hraje roli jeho fonetická podoba (P: s. 25). Zajímavým případem je i práce se jménem *Ježíše Krista* (O12: *Jesu*), které bylo nutné substituovat, ovšem na výběr byly dvě možnosti (*Ježíš*, či *Kristus*), přičemž jsem se rozhodla pro variantu *Kristus* (P: s. 12), která zní v češtině více přirozeně. Metodu substituce jsem také použila u jména spolužáka *Götze* (O: s. 9), jehož funkce je zcela obecná a lze ho tedy bez problémů nahradit. Do češtiny jsem ho substituovala českým křestním jménem *Martin* (P: s. 10)

V této souvislosti bych ráda okomentovala závěrečnou citaci textu Richarda Wagnera (O: s. 156–157), která shrnuje děj finále opery *Soumrak bohů* (poslední část tetralogie *Prsten Nibelungův*), kde se objevuje velké množství antroponym (P: s. 25–26). Všechna se v muzikologickém diskurzu v češtině přepisují (*Hagen*, *tři dcery Rýna: Flosshilde*, *Woglinde*, *Wellgunde*, *valkýra Weltraute*), ale v jednom případě jsem váhala. Jméno *Brünnhildy* se totiž objevuje ve třech různých podobách: přepis *Brünnhilde* se užívá především v kontextu divadla³³, mírně počestěnou *Brünhilde* s jedním „n“ najdeme například v textu hudebního vědce Miroslava Pudlák³⁴, dále existuje i varianta *Brunnhilda*³⁵ bez přehlásky, a dokonce se setkáme i se zcela počestěnou *Brunhildou*³⁶,

³¹ LEVÝ, s. 107.

³² „Přechylování.“ *Internetová jazyková příručka [online]*. © 2008–2018 Jazyková poradna ÚJČ AV ČR [cit. 2018-04-22]. Dostupné z: <http://prirucka.ujc.cas.cz/?id=700>.

³³ „Götterdämmerung (Soumrak bohů).“ in: *Národní divadlo [online]* © 2018 Národní divadlo. [cit. 2018-04-22]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Inscenace.aspx&sz=0&ic=4560&abc=0&pn=45>.

³⁴ PUDLÁK, Miroslav. „Wagner a m(ýt)y.“ in: *HIS Voice [online]*. © 2018 HIS voice Praha. [vyd. 2006-01-02], [cit. 2018-04-22]. Dostupné z: <http://www.hisvoice.cz/cz/articles/detail/194>.

³⁵ „Vlastnictví prstenu.“ in: *Společnost Richarda Wagnera Praha [online]*. © 2012 Společnost Richarda Wagnera Praha. [cit. 2018-04-22]. Dostupné z: <http://www.richardwagner.cz/vlastnictvi-prstenu>.

³⁶ „Království prstenu.“ in: *Česká televize [online]*. © Česká televize 1996–2018. [cit. 2018-04-22]. Dostupné z <http://www.ceskatelevize.cz/porady/1130611823-kralovstvi-prstenu/206381447470001/>.

na kterou lze narazit spíše ve spojitosti s literární či filmovou verzí středověkého eposu. Já jsem se při překládání rozhodla zachovat původní podobu.

- Toponyma

Zeměpisných názvů se v překládaném textu objevuje jen minimální množství. V části výskytů jsem postupovala metodou substituce, jelikož se jednalo o známé země, města či mýtická místa (O149: *Italien* – P21: *Itálie*, O1: *Berlin* – P9: *Berlín*, O157: *Walhall* – P26: *Valhala*), v jiných případech jsem použila opis (O156/P25: *Bayreuth*, O1/P9: *Würzburg*, O1/ P9: *Freiburg*).

- Chrématonyma

Pojem chrématonymum označuje objekty, které zastupují jména lidských výtvorů, ať už vzniklé na základě ekonomické, politické, historické, či kulturní činnosti člověka.³⁷ V analýze našeho textu se jedná především o názvy hudebních či literárních děl, periodik, názvy filmů či institucí. Překlad názvů děl jsem řešila podle rozšířenosti českého ekvivalentu. Některé názvy nepředstavovaly pro překlad problém (O154: *Hochzeit des Figaro* – P24: *Figarova svatba*, O9: *Matthäus-Passion* – P12: *Matoušovy pašije*, O154: *Götterdämmerung* – P24: *Soumrak bohů*), a to dokonce i v případě anglických snímků (O14: *The Talented Mr. Ripley* – P13: *Talentovaný pan Ripley*, O148: *Sex and the City* – P21: *Sex ve městě*). Naopak se vyskytla místa, kdy bylo vhodnější název zachovat (O153/P24: *Dies Bildnis ist bezauberd schön*, O148/P21: *Star Wars*, O1/P9: *Frankfurter Allgemeine Zeitung, Tagespiegel* – více v kapitole 3.4.3 *Explicace*). Vyskytly se i dva momenty, kdy jsem se rozhodla pro substituci (O148: *Gute Zeiten Schlechte Zeiten* – P21: *Ordinace v růžové zahradě*, O155: *Friedrichstadt-Palast* – P25: *Broadway*), viz 3.4.1 *Substituce*.

3.3.1.4 Hovorové a frazeologické výrazy

Druhou významnou složkou autorčina vyjadřování jsou kromě odborné slovní zásoby výrazy citově zabarvené. V takových případech bylo potřeba hledat výraz odpovídající stylistické rovině originálu. A to se týká jak jednotlivých slov (např. O81: *schwadroniert* – P17: *žvanit*, O85: *Spielerei* – P19: *hrátky*, O79: *ausgebufft* – P16: *lišácky*),

³⁷ KNAPPOVÁ, Miroslava. „Chrématonymum“. in: *czechEncy. Nový encyklopedický slovník češtiny*. [online]. [cit. 2018-04-17]. Dostupné z: <https://www.czechency.org/slovník/CHR%C3%89MATONYMUM>.

tak celých slovních spojení (O149: *noch einen Tick wichtiger* – P21: *o ždibec důležitější*).
V některých situacích mluvíme dokonce o frazémeh:

O12: *Landauf, landab* veranstaltet man in der Zeit vor Ostern solche Konzerte.

P12: *Všehovšudy* se takových koncertů před Velikonoci pořádá *habaděj*.

O152: *Wenn du so singst, hast du an jedem Finger zehn.*

P22: *Když budeš takhle zpívat, budeš mít na každém prstu alespoň deset cítelek.*

3.3.1.5 Číslovky a data

V textu lze zaznamenat hojný výskyt číslovek různých funkcí. K pozastavení určitě stojí číslovky řadové, které sama autorka uvádí velmi volně. Někdy formou číslovky (O83: *7. Symphonie* – P18: *sedmá symfonie*), jindy slovem (O82: *achte Symphonie* – P17: *osmá symphonie*). V těchto případech jsem se však rozhodla zachovávat formu slovní – sama autorka je až na výjimky používá také. Vyskytne se zde i zajímavé skládání číslovek se substantivy (O83: *ein 21taktiges Thema* – P18: *téma o 21 taktech*). V jednom případě jsem postupovala generalizací (O85: *Ein vierster Faktor* – P18: *další faktor*), k čemuž mě motivoval fakt, že jednotlivé body byly od sebe tak vzdálené, takže sám čtenář se v této struktuře lehce ztratil.

V odborné literatuře je zvykem co nejkonkrétněji odkazovat na citované informace. V našem textu se často setkáme s hudebními či teoretickými díly, u kterých autorka vždy uvádí rok jejich vzniku. V němčině je běžné, že se rok uvádí bez předložky či jakéhokoli uvození, jak tomu bývá v češtině. Proto bylo nutné při překladu mnohdy pozměnit i celou větu:

O153: *»Herr Filippi«, schreibt der Komponist und Musikkritiker Hugo Wolf 1885 über einen Sänger [...].*

P23: *„Pan Filippi,“ komentuje v roce 1885 skladatel a hudební kritik Hugo Wolf pohyby jednoho zpěváka na scéně [...].*

O156: *Eine Oper wie Claudio Monteverdis Orfeo (UA 1607) – die als eine der ersten überhaupt gilt – ist schlanker als alles, was uns das späte 19. Jahrhundert bietet.*

P25: *Například opera Claudia Monteverdiho, Orfeo (premiérována v roce 1607), považovaná za jednu z prvních děl tohoto typu vůbec, je v porovnání s operami konce 19. století znatelně kratší.*

Autorka často využívá zajímavé opisné varianty časového určení ve spojení se stoletím. Uvedme si pár příkladů z textu a jejich překlad do češtiny (O83: *kurz vor 1800* – P18: *na sklonku 18. století*, O83: *seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert* – P18: *od konce 18. století*, O150: *bis weit ins 18. Jahrhundert* – P22: *už od 18. století*)

Ačkoliv se jedná o poměrně aktuální text, vyskytl se v překladu jeden případ, u kterého jsem se rozhodla text mírně aktualizovat a vynechat tak informaci z originálu:

O12: *Wahrscheinlich stand in meinem Programmheft, dass ich vor zweidreiviertel Jahrhunderten [...] angehalten gewesen wäre, an einigen Stellen der Passion mitzusingen.*

P12: *Možná bych se v programu dočetla, že se v roce 1727 (první uvedení Matoušových pašijí) mohli ke zpěvu některých pasáží připojit i věřící v kostele.*

3.3.2 Morfologická rovina

V této části se budu zabývat problémy morfologickými, z nichž jsem vybrala především často vyskytující se jevy, které jsou charakteristické pro německý jazyk, ale v češtině tolik užívané nejsou, a proto mohou působit potíže při překládání. Patří sem pasivum a konstrukce s tzv. všeobecným podmětem *man*.

3.3.2.1 Pasivum

S pasivem si často setkáme u odborných textů, a proto je hojně zastoupen i v publikaci Christiane Tewinkel. Pasivum je mluvnická kategorie určovaná u sloves, která se týká rodu. Ten má v němčině trojí podobu – *Aktiv*, *Vorgangspassiv* (průběhový) a *Zustandspassiv* (stavový). Zatímco *Vorgangspassiv* tvoří pomocné sloveso *werden* + přičestí minulé (*Partizip II*) a vyjadřuje průběh nějakého děje, sestává *Zustandspassiv* z pomocného slovesa *sein* + přičestí minulé (*Partizip II*) s významem momentálního stavu. Původce děje, neboli

agens, přejímá při převedení z trpné do činné věty roli aktivní, a to funkci subjektu, zatímco v trpném tvaru se nejčastěji využívá spojení s předložkami *von* nebo *durch*.³⁸

Česká mluvnice (1988) autorů Havránka a Jedličky³⁹ uvádí, že v češtině existuje (stejně jako v němčině) rod činný i trpný. Na rozdíl od němčiny však čeština dále dělí pasivum podle způsobu jeho vyjádření. Německé průběhové a stavové pasivum jakožto gramatická kategorie v češtině neexistují – tuto funkci totiž nahrazuje vid.⁴⁰ Čeština rozlišuje tzv. *opisný tvar trpný*, tvořený příslušným tvarem slovesa být a přičestím minulým, a *zvrtné pasivum*, které sestává z aktivní podoby slovesa a zvrtného zájmena.

Vzhledem k tomu, že je pasivum v němčině skutečně velmi rozšířeným jevem, setkáme se často i s jeho opisnými formami. Tyto parafráze jsou charakteristické tím, že jsou na rozdíl od trpného rodu v činném rodě, ačkoliv opisují pasivní význam. Mezi nejčastější opis patří spojení „*sein + zu + Infinitiv*“ či reflexivní forma „*lassen + sich + Infinitiv*“.⁴¹ Jelikož čeština neuvádí pasivum v takové míře, je třeba najít pro český překlad jiné varianty.

Samozřejmě je možné zachovat pasivní rod, a to jak ve formě pasiva opisného (např. O12: [Musik] *wurde für eine lange Predigt unterbrochen.* – P12: *Hudba byla uprostřed přerušena dlouhým kázáním.*), tak reflexivního pasiva (O86: *Heute werden diese frühen Opern nur selten ohne Kürzungen aufgeführt.* – P19: *Dnes se však tyto rané opery hrají zejména ve zkrácené verzi.*).

Nejčastějším řešením se stal opis v aktivním rodě. Uvedme si konkrétní příklady:

O83: *Das zugrundeliegende Prinzip lässt sich im Alltag bei solchen Leuten beobachten.*

P18: *Svědky podobných situací se možná stávají běžně.*

O78: *Ich möchte lieber gefragt werden [...].* – P15: *Otázka by spíš měla znít [...].*

Svá vlastní řešení našly i opisné formy pasiva. Při překladu jsem několikrát využila knižní přísudek *lze*:

³⁸ HELBIG, Gerhard a Joachim BUSCHA. *Deutsche Grammatik. Ein Handbuch für den Ausländerunterricht.* Berlin: Langenscheidt, 2001. s. 143.

³⁹ HAVRÁNEK, Bohuslav, JEDLIČKA, Alois. *Česká mluvnice.* 6. vydání. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988.

⁴⁰ HAVRÁNEK, JEDLIČKA. s. 235.

⁴¹ HELBIG, BUSCHA, s. 165.

O81: *Trotzdem lässt sich nicht abstreiten, dass Musik in gewisser Weise flüchtig ist.*

P17: *Presto nelze popřít, že je hudba v jistém smyslu pomíjivá.*

O79: »*Gefühle, die nicht in Worte zu fassen sind*« – P15: „*Emoce, které nelze vyjádřit slovy.*“

3.3.2.2 Všeobecný podmět *man*

Tzv. všeobecný podmět *man* představuje odkaz na blíže neurčenou osobu, která dané výpovědi propůjčuje obecnou platnost.⁴² Tento fenomén se hojně vyskytuje v překládaném textu – tato forma ovšem v češtině neexistuje, proto je nutné ho při překladu substituovat jinými gramatickými kategoriemi, jako jsou např. různé druhy pasiva, které rovněž funkci agentu upozadují. Např. reflexivní pasivum (O156: [...] *wenn man alle vorhandenen Mittel zusammenführt.* – P25: [...] *když se spojí všechny dostupné prostředky.*)

. Z překladatelských řešení nejvíce dominovaly varianty s aktivním rodem – především užití plurálu v 1. osobě (tzv. autorský plurál), či 2. osoby s konativní funkcí:

O17: *Dafür geht man ins Konzert.* – P14: *A právě proto chodíme na koncerty.*

O83: *Man steht ihnen gegenüber und kann nur staunen.* – P18: *A Vy jen stojíte a díváte se.*

Jedním z užitých řešení je konkretizace agentu, který bývá odvozen od jiného větného členu:

O84: [...] *bei denen man sich beim Zuhören wirklich beeilen muß [...].*

P18: *Posluchač musel dávat opravdu pozor.*

O78: *Immerhin bewegt man sich hier in der schwierigen Form des strophischen Liedes.*

P15: *Populární písně totiž musí odpovídat komplikované formě strofické písně.*

V některých případech jsem zvolila obecně užívaná ustálená spojení se slovesem *být*:

O150: *Dem hat man bis noch vor kurzem nicht selten stattgegeben.*

P22: *A tak tomu bylo ještě do nedávna zvykem.*

⁴² RAZUM, Kathrin, Franziska MÜNZBERG a Peter EISENBERG. *Duden. Die Grammatik, Band 4. 8., überarb. Aufl.* Mannheim: Dudenverlag, 2009. s. 357.

O152: *Um gut zu singen, muss man zum Beispiel das gesamte Sprech- und Stimmwerkzeug feinsinnig aufeinander einstellen.*

P22: *A k tomu je například potřeba správné seřízení citlivého mluvního a hlasového ústrojí.*

3.3.3 Syntaktická rovina

Jak již bylo popsáno v kapitole 3.1.2.6 *Syntax* – syntaktická stránka se vyznačuje výskytem na jedné straně expresivních heslovitých vět, na druhé straně množstvím odborně znějících rozsáhlých souvětí. Právě tento kontrast představoval při překládání jeden ze stěžejních problémů.

3.3.3.1 Spojování a rozdělování vět

Právě tato charakteristická stylová podvojnost přináší určitý kontrast a napětí v originálním textu. Ve snaze tyto struktury zachovat však vznikaly při překládání do češtiny nepřirozené a nerytmické konstrukce. Z toho důvodu jsem u některých z heslovitých vět zvolila jejich sloučení:

O16: *Pianisten wachen auf. Orchester spielen inspiriert. Und Sie selbst finden Ihr Konzert auf einmal großartig.*

P14: *Pianisté se proberou, zvuk orchestru zní inspirativně, a i Vy sami si to začnete užívat.*

O14: *Es ist nicht schwer. Hören können Sie doch? Halten Sie nicht damit zurück.*

P13: *Není to těžké. Pokud slyšíte, není čeho se bát.*

Naopak dlouhá souvětí se kvůli svému rozsahu stávala nepřehledná a nesrozumitelná, proto jsem je rozdělila do více vět:

O81: *Denken wir noch einmal an die Frage, ob der, der lange schwadroniert, wirklich mehr sagt als der Einsilbige, und ob es stimmt, dass Songs allein wegen ihrer Kürze schon nichts sagen, gehen wir von dort nochmals zurück, hin zum Problem der langen, unendlich langen Stücken.*

P17: *Zamysleme se znovu nad otázkou, jestli ten, kdo hodně žvaní, ve srovnání s někým málomluvným skutečně i více sděluje. A mohou i krátké písně vyjadřovat nějaký obsah?*

Když se na věc podíváme z druhého konce a vybavíme si některé dlouhé, nekonečně dlouhé skladby, najdeme odpověď.

3.3.3.2 Slovosled a aktuální členění větné

Zejména tato rozsáhlá souvětí, kterých se v textu vyskytuje velké množství, odhalují další úskalí překladu, a tím jsou změny slovosledu. Zatímco slovosled v češtině i v němčině ovlivňuje tzv. *aktuálním členěním větným*, podléhá slovosled v němčině daleko více gramatickým zákonitostem. Jedná se o princip vyzdvihující novou, tedy důležitější informaci, kterou nazýváme *jádro výpovědi (réma)* a zpravidla stojí na konci věty. Tzv. *východisko (téma)* reprezentuje známou skutečnost a nachází se většinou na začátku věty.⁴³

Aktuální členění větné tedy existuje v obou jazycích, ale v němčině je velmi často narušováno gramatickými pravidly, jejichž priorita je vyšší. Jednou z možností, kterou se jazyky v tomto ohledu liší je tzv. *větný rámec (Satzklammer)*, tedy struktura, kdy se přísudek dělí na dvě části, z nichž jedna stojí v určitém tvaru a druhá část na konci věty v podobě, kterou určuje typ vazby. Tento rámec vytvářejí například modální slovesa (O154: *Eine beschädigte Stimme [...] mag sich natürlich niemand gern anhören* – P24: *Takový nemocný hlas by přeci nikdo poslouchat nechtěl.*), minulý čas *perfektum* či *plusquamperfektum* (O153: *Diesen Witz habe ich allerdings für vorliegende Zwecke adaptiert.* – P24: *Tento vtip jsem pro naše účely ovšem trochu poupravila.*, O14: *Götz hatte seine Sinne längst gebildet.* – [Martin] *si určitě tyto smysly dlouho cvičil.*). Mnohé z těchto příkladů se možná ve slovosledu neliší, ale je nutné brát v potaz, že zatímco v němčině je tento slovosled nutný, v češtině do jisté míry fakultativní.

S tímto rámcem se setkáme i u trpného rodu (viz 3.3.2.1 *Pasivum*) či konjunktivu (O153: *Derselbe Tenor würde nämlich beide Partien gar nicht singen können.* – P24: *Ten stejný zpěvák by totiž obě zmíněné role mohl jen stěží zazpívat.*). Vytváří ho i slovesa s odlučitelnými předponami (O12: *Die Arien gaben sich der totalen Kontemplation hin.* – P12: *Árie se poddávají totálnímu duchovnímu prožitku.*)

Podobné zásady se vyžadují i u vedlejších vět, u kterých stojí predikát na konci věty:

⁴³ ŠTÍCHA, František. *Česko-německá srovnávací gramatika*. Praha: Academia, 2015. s. 170.

O78: *Hast du dich schon einmal gefragt, warum Klassische-Musik-Stücke so lang sind?*

P15: *Už jste se někdy ptal, proč jsou koncerty vážné hudby tak dlouhé?*

O12: *Wahrscheinlich stand in meinem Programmheft, dass ich vor zweidreiviertel Jahrhunderten [...] angehalten gewesen wäre, an einigen Stellen der Passion mitzusingen.*

P12: *Možná bych se v programu dočetla, že se v roce 1727 [...] mohli ke zpěvu některých pasáží připojit i věřící v kostele.*

3.3.3.3 Parenteze

Parenteze neboli vkládání struktur, které rozvíjí či doplňuje text, je velmi typická pro odbornou literaturu a najdeme ji hodně i v textu Christiane Tewinkel. Tyto vsuvky totiž umožňují zakomponovat do textu více informací (kondenzace) a zároveň mohou mít vysvětlující charakter.⁴⁴ Důležitým projevem parenteze je užití závorek, které jsou podle Engela v němčině hojně používány, protože nenarušují větnou stavbu.⁴⁵ Při překladu jsem se však rozhodla některé informace v závorkách zakomponovat do textu:

O12: *Meine Passion zum Beispiel gab es zwar in einer Kirche, die sogar die zu Bach passende Konfession hatte (nämlich die evangelische) [...].*

P12: *V mém případě se sice jednalo o evangelický kostel, což by i odpovídalo Bachovu vyznání [...].*

O81: *Denn daß wir diese Musik als freudig und festlich empfinden (Trompeten!), jede als archaisch (einfache, brummige Liegenklänge), eine andere wieder als melancholisch (Moll, trauriges Hinabsinken der Melodie) [...].*

P17: *Mnohdy totiž vnímáme nějaké dílo jako veselé a slavnostní jenom kvůli tomu, že v něm hrají trumpety; jiné zní archaicky díky táhlým bručivým tónům; další hodnotíme jako melancholické kvůli smutné klesající melodii v moll.*

⁴⁴ DUDEN, s. 1033.

⁴⁵ ENGEL, Ulrich. *Deutsche Grammatik*. Heidelberg: Julius Groos Verlag Heidelberg, 1988. s. 838.

3.3.3.4 Interpunkce

Překládaný text obsahuje velké množství interpunkčních znamének. Ta se využívají v češtině i v němčině s cílem zpřesnit a zpřehlednit kohezní vztahy v textu. Ekvivalence mezi středníkem a pomlčkou bývá mezi těmito jazyky velmi vysoká, proto jsem tento fakt zohlednila i při překladu:

O83: *Kurz vor Ende des 18. Jahrhunderts – vor allem übrigens durch Gebilde wie die Sonaten hauptsatzform – waren in der Musik alle Voraussetzungen geschaffen [...].*

P18: *Krátce před koncem 18. století – především díky hudebním útvarům jako sonátová forma – splňovala hudba všechny předpoklady [...].*

O85: *Große Straßen und Häuser, dicke Romane, Spielereien mit gelängten Strukturen – gut.*

P19: *Dlouhé ulice, velké domy, tlusté romány, hrátky s nastavovanou formou – dobrá.*

Naopak jsem vytvářela i varianty, kdy jsem jako překladatel doplnila pomlčky navíc, ačkoliv v originálu nebyly (intelektualizace). Toto rozhodnutí mělo zjednodušit složité syntaktické konstrukce originálního textu a bylo spíše zapříčiněno složitými konstrukcemi, které bylo potřeba českému čtenáři zpřehlednit:

O9: *Damals, während dieser drei Stunden Matthäus-Massion, sass ich neben einem Schulfreund namens Götz.*

P10: *Tenkrát, během tří hodin trvajících Matoušových pašijí, vedle mě seděl jeden kamarád ze školy – Martin se jmenoval.*

O86: *Das Zeitbewusstsein hat sich ebenso geändert wie die Möglichkeiten, sich bei Langweile während der Opernaufführung zu zerstreuen.*

P19: *Vnímání času se ostatně také změnilo – stejně jako možnosti, jak se v případě nudy trochu rozptýlit.*

Problematickým interpunkčním znaménkem byla dvojtečka – ta se v češtině zpravidla používá k uvození přímé řeči či výčtu, nebo pro vysvětlování či zpřesnění.⁴⁶

⁴⁶ „Dvojtečka.“ *Internetová jazyková příručka [online].* © 2008–2018 Jazyková poradna ÚJČ AV ČR [cit. 2018-04-22]. Dostupné z: <http://prirucka.ujc.cas.cz/?id=161>.

V německých textech je užití dvojtečky rozšířenější,⁴⁷ proto bylo potřeba substituovat tato souvětí jinými interpunkčními znaménky či přeformulovat do více samostatných vět:

O86: *Die dazu passende These lautet ungefähr so: Vorn steht der Dirigent als Autor [...].*

P19: *Možná teze tedy zní asi takto – ve předu stojí dirigent, jakožto autor [...].*

O14: *Denken Sie erst an die viele Musik, die nur Musik sein will: ohne funktionalen Hintergrund, ohne Programm.*

P13: *Zamyslete se nejprve nad hudbou, která chce být pouze hudbou jako takovou – bez žádného kontextu, bez programu.*

3.3.4 Pragmatická rovina

3.3.4.1 Suprasegmentální prvky

Téma následující kapitoly bylo již nastíněno v kapitole 3.1.2.4 *Nonverbální a suprasegmentální prvky*. Z této části již víme, že překládaný text sice záměrně využívá pouze jeden druh písma, ale objevuje se zde kurzíva jakožto zdůraznění důležitých slov, cizojazyčných výrazů, názvů uměleckých děl či některých citací. Tato tendence vyplývá z autorčina stylu, který si přivlastňuje některé zásady odborné literatury. Při překladu těchto výrazů jsem se snažila zachovávat normu, ale někdy docházelo k situacím, kdy to možné nebylo, a vznikaly překladatelské posuny. Například u kurzívou zdůrazněného slova *headbanging* (O: s. 153), což je sice výraz anglický, ale v němčině existuje⁴⁸, vzniká rozpor, protože v češtině tento výraz rozšířený není, a proto jsem ho přeložila víceslovným opisem „*metalové házení hlavou*“ (P: s. 23) a kurzívu jsem tedy již nepoužila.

Hned v úvodním textu, který se mimo jiné liší i užitím jednoduchých bočních uvozovek (na rozdíl od dvojitých uvozovek, jak je tomu jinde v textu), jsou citována díla autorky Christiane Tewinkel. Pro větší demonstrativnost jsem záměrně neoznačila celou citaci kurzívou:

⁴⁷ HELBIG, BUSCHA. s. 702.

⁴⁸ „Das Headbanging“ in: *Duden [online]*. © 2018 Bibliographisches Institut GmbH. [cit. 2018-04-22]. Dostupné z: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Headbanging>.

O1: Christiane Tewinkel, geboren 1969, [...] arbeitet als Musikwissenschaftlerin in Berlin und schreibt für die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* und den *Tagesspiegel* über Musik. In *DuMont Buchverlag* erschienen ›*Bin ich normal, wenn ich mich im Konzert langweile?*‹ (2004), ›*Eine kurze Geschichte der Musik*‹ (2007) und ›*Das Kleine Schwarze*‹ (2009).

P9: *Christiane Tewinkel* (*1969) [...] pracuje jako muzikoložka v Berlíně a píše články o hudbě pro německé deníky *Frankfurter Allgemeine Zeitung* a *Tagesspiegel*. Nakladatelství *DuMont* vydalo její publikace *Bin ich normal, wenn ich mich im Konzert langweile?* (2004) [*Jsem normální, když se na koncertě nudím?*], *Eine kurze Geschichte der Musik* (2007) [*Stručné dějiny hudby*] a *Das Kleine Schwarze* (2009) [*Malé černé*].

V českém překladu jsem zohlednila český standard, kdy se názvy (vydavatelství, novin i publikací) zvýrazňují kurzivou. Navíc jsem změnila formu roku narození autorky a úplně změnila formát publikací s doplňujícím překladem do češtiny v hranatých závorkách. Kromě toho jsem si dovolila připsat doplňující informace k německým deníkům, čemuž se budu později věnovat v kapitole 3.4.3 *Explikace*.

U vlastních názvů děl, které byly též vyznačeny kurzivou, jsem jednoduše tento vizuální prvek zachovala, protože je tak tomu zvykem i v česky psaných odborných textech. Ovšem jinak bylo třeba postupovat u citací, jimž se budeme podrobně věnovat v následující kapitole.

3.3.4.2 Citace

Christiane Tewinkel hojně využívá citací jiných autorů, což do určité míry stylisticky obohacuje překládaný text. U citací jsem se vždy snažila dohledat, zda neexistuje oficiální překlad původního textu. V odborném diskurzu se však zpravidla překlady nevytváří, neboť se automaticky předpokládá, že vědec ovládá světové jazyky – například v hudební vědě se znalost angličtiny a němčiny považuje za samozřejmost.

Jedná se o především o citace hudebních teoretiků, skladatelů či textů z hudebních děl, jako například Bachovo oratorium *Matoušovy pašije*:

O12: *Buß und Reu knirscht das Sündenherz entzwei.*

P12: *Vina a lítost rozpúlily srdce hříšníka vedví.*

O14: *Mache dich, mein Herze, rein!* – P13: *Očisti se, srdce mé.*

V jednom případě tvoří citace celý výňatek z dramaturgického popisu Wagnerova *Soumraku bohů*, který tvoří rozsáhlou pasáž na konci třetí překládané kapitoly. Zde bylo nutné velmi významně přizpůsobit překlad stylu originálu – především bylo třeba zapojit archaičtější jazyk obsahující přechodníky, archaicky znějící lexémy či inverzi:

O156: *Von dieser Helligkeit beleuchtet sieht man die drei Rheintöchter auf den ruhigeren Wellen des allmählich wieder in sein Bett zurückgetretenen Rheines, lustig mit dem Ringe spielend, den Reigen schwimmen. Aus den Trümmern der zusammengestürzten Halle sehen die Männer und Frauen, in höchster Ergriffenheit, dem wachsenden Feuerscheine am Himmel zu. Als dieser endlich in lichtester Helligkeit leuchtet, erblickt man darin den Saal Walhall's [...].*

P26: *V jejím světle lze spatřit tři dcery Rýna radující se z prstenu a dovádějící na klidných vlnách řeky, která se pomalu navrácí do svého řečiště. Z rozvalin zřícené síně sledují mužové a ženy s mocným zaujetím rostoucí ohnivou září na obloze. A konečně v jejím nejjasnějším světle spatřují sál Valhaly [...].*

Kromě samotných skladatelů autorka využívala i citace teoretiků a filosofů, kde jsou místy kladeny větší nároky na presupozice. Například Schopenhauer mluví ve své citaci o „*Schatten und Wesen*“ (O: s. 79), čímž naráží na Platónovo podobenství o jeskyni (P: s. 15).

Všechny citace v textu odpovídají německé citační normě, která se výrazně liší od normy české. Autorka vyznačuje citace do dvojitých bočních uvozovek (» «) tzv. německého typu a citovaný text již nevyznačuje kurzívou, jak tomu bývá u českých textů. Liší se například i interpunkční pravidla, kdy se čárka píše až za uvozovky, jako např.:

O153: *»Herr Filippi«, schreibt der Komponist [...]. – P23: „Pan Filippi,“ komentuje [...].*

Zároveň je třeba upozornit na fakt, že když se při překladu do češtiny nahradí německá norma českou (tzn. použití dvojitých uvozovek a kurzívy), může nepřímo dojít k ochuzení citace, k čemuž došlo např.:

O16: Es ist eine seltene und doch so nothwendige Eigenschaft eines Tonsetzers, die theils durch angeborenen Takt, theils durch lange Erfahrung erst erlangt werden kann: zu rechter Zeit aufzuhören zu wissen. Die Langweile ist für jedes Tonstück die gefährlichste Klippe.

P14: *Je to vzácná a přeci nezbytná vlastnost skladatele, která je z části vrozená, z části jí lze dosáhnout teprve dlouholetou praxí – vědět, kdy je nejvyšší čas přestat. Nuda je ten nejnebezpečnější útes každého hudebního díla.*

3.4 Typologie překladatelských posunů

V závěrečné části své bakalářské práce se zaměřím na konkrétní překladatelské posuny, které nastaly při překládání výchozího textu. Teorii překladatelských posunů se intenzivně zabývali Jiří Levý a Anton Popovič – nověji také Edita Gromová, která ale spíše mapuje možná rozdělení a ve své publikaci *Úvod do translologie* (2009)⁴⁹ velmi přehledně shrnuje Popovičovu typologii.

Popovič rozděluje dva základní typy posunů – *konstitutivní* posun, ke kterému dochází nevyhnutelně na základě rozdílů mezi výchozím a cílovým jazykem. Druhý typ je posun *individuální*, který odráží idiolekt překladatele a jeho interpretaci originálu. Popovič dále rozlišuje posuny *makrostrukturní*, které se týkají samotné tematické výstavby textu (*aktualizace, lokalizace, adaptace*), a posuny v *mikrostruktuře*, které mají vliv na jazyk samotný (*zesilování, shoda, zeslabování*). Kromě toho popisuje i tzv. *negativní* posun, který reflektuje nevhodné řešení překladu. To je způsoben buď nepochopením textu, nebo nedostatečnou analýzou originálu.

V následující části se budu věnovat konkrétním typům překladatelských posunů. Zejména se budu zabývat těmi, které se v překladu výrazně projevují a které jsou z překladatelského pohledu zajímavé – substituce, generalizace a explikace. Konstitutivní posuny v této kapitole již popisovat nebudu, neboť byly dostatečně rozebrány v kapitole 3.3 *Překladatelské problémy a jejich řešení*.

3.4.1 Substituce

V případě *substituce* nahrazujeme lexém výchozího jazyka lexémem domácím s cílem zachovat stejný účinek na čtenáře cílové kultury. V překládaném textu se vyskytla řada situací, kde jsem zvolila tento překladatelský postup. Jako příklad si uveďme oblíbený německý seriál *Gute Zeiten Schlechte Zeiten* (O: s. 148), což je typický „nekonečný“ seriál, který má svou tradici již od roku 1992⁵⁰. Při překladu jsem zvažovala české seriály podobného typu (*Ulice, Velmi křehké vztahy, Vyprávěj, Nemocnice na kraji města*) a nakonec jsem zvolila *Ordinaci v růžové zahradě* (P: s. 21), zejména díky její dlouholeté tradici a popularitě, „nevelké estetické hodnotě“ a názvu skládajícímu se z více slov.

⁴⁹ GROMOVÁ, Edita. *Úvod do translologie*. Nitra, 2009.

⁵⁰ „*Gute Zeiten Schlechte Zeiten*.“ *RTL [online]*. © 2018 RTL interactive GmbH. [cit. 2018-04-21]. Dostupné z: <https://www.rtl.de/cms/sendungen/gzsz.html>.

Substituce se projevuje výrazně u ustálených spojení – právě ta bývají při překladu problematická. Uveďme si na příkladu:

O84: *Ungefähr zu wissen, wo der dramaturgische Hase läuft, birgt dagegen große Vorteile. Hasen jedoch, die nicht laufen, sondern lieber nachdenklich auf ihrem Ackerplatz verharren möchten* [...].

P18: *Přitom k lepší orientaci stačí jen malý dramaturgický pomocník. Takový asistenční pejsek, který nebude jen tak pobíhat kolem, ale raději rozumně vyčká v boudě [...]*

V tomto případě hledáme ekvivalent pro německé spojení „*wo der Hase läuft*“, což podle internetového slovníku *duden.de*⁵¹ značí „*umgangssprachlich: erkennen, vorhersagen können, wie eine Sache weitergeht*“. Kdyby tento *Hase* nebyl v následujícím rozsáhlém souvětí tak podrobně popsán, mohli bychom uvažovat nad opisem. V našem textu jsme však nuceni hledat ideálně nějaké zvíře, které se používá v podobné situaci jako je idiomatický *Hase* v němčině – idiom se mi najít nepodařilo, proto jsem pro překlad využila *asistenčního pejska*.

Opačným postupem jsem naopak kompenzovala spojení „*Akkordeon aus dem Koffer hervorzaubern*“ (O: s. 10), u kterého českému čtenáři slovo „*vykouzlit, vyčarovat*“ hned asociuje úsloví „*vyčarovat něco z klobouku*“. Proto jsem zvolila variantu „*vyčarovat foukací harmoniku z klobouku*“ (P: s. 10), kde bylo třeba substituovat výraz *akordeon* za *foukací harmoniku*.

3.4.2 Generalizace

Generalizace (zobecnování) byla jednou z často užívaných strategií. Zobecňovala jsem hojně v situacích, kdy jsem nenašla vhodný ekvivalent, který by substituoval daný lexém českému čtenáři. Některé se týkaly obecné roviny, jiné zastupovaly konkrétní německé realie. Zajímavým obecným úkazem je slovo *Eisdiele* (O: s. 10), což v Německu představuje cukrárnu výhradně zaměřenou na prodej zmrzliny. Pokud je mi známo, tak se v češtině cukrárny takto nediferencují, a spíše se říká *jít do cukrárny na zmrzlinu*, což ostatně potvrzuje i korpusové rozhraní *Treq*⁵². Proto jsem tento obrat zobecnila slovy „*návštěva*

⁵¹ „Hase“. *Duden [online]*. © 2018 Bibliographisches Institut GmbH. [cit. 2018-04-21]. Dostupné z: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Hase>.

⁵² *Treq: Databáze překladových ekvivalentů [online]*. Praha: Ústav Českého národního korpusu, [cit. 2018-04-22]. Dostupné z: <http://treq.korpus.cz/index.php>.

blízke cukrárny“ (P: s. 11). Druhým příkladem je reálná instituce *Friedrichstadt–Palast* (O: s. 155). Vzhledem k tomu, že v České republice neexistuje scéna, která by měla tak vyhlášenou pověst, co se týče originality a vysoce propracované show s různými efekty, zvolila jsem internacionálně známé divadlo *Broadway* (P: s. 25).

Velká část generalizovaných příkladů se týkala odborných výrazů, které v sobě nesly i jinou dílčí funkci. Například u květiny *Jelängerjelier* (O: s. 78) šlo zejména o její obrazný název, který měl demonstrovat fakt, že pro netrpělivé posluchače je hudba pouze zvuk, který nic nesděljuje. V češtině nese tato rostlina název *zimolez kozí list*, což nemá s touto metaforou nic společného a je nutné ho generalizovat pouze jako *květina* (P: s. 15). Podobně jsme postupovala u terminologického jevu *Transffereffekt* (O: s. 79), což je odborný pojem reflektující proces výměny informací a zažitých dovedností mezi různými částmi mozku, což má vést k vzájemnému obohacování hemisfér (například hudební dovednosti mohou příznivě ovlivnit učení jazyků atd.).⁵³ Vzhledem k tomu, že pro tento jev neexistuje český ekvivalent a zároveň proto, že jsem toho názoru, že by si český recipient pod tímto termínem nic nepředstavil, rozhodla jsem se řešení zobecnit opisem „*jestli nám poslech hudby může zvýšit inteligenci*“ (P: s. 16).

Další příklady se vztahují přímo ke znalosti hudebních pojmů. Například slovo *Stimmfach* (O: s. 154) představuje hlasový typ podle světově uznávané německé typologie.⁵⁴ Není mi známo, že by se tento pojem specificky označoval i v češtině, proto jsem tento výraz zobecnila na *hlasový typ* (P: s. 24). Stejně tak jsem postupovala u pojmu *Sprechgesang* (O: s. 155), což je sice v hudební vědě i v této německé podobě zavedený pojem, ale pro laického čtenáře by nebyl jednoznačný, proto jsem ho opsala jako *zpěv podobný mluvené řeči* (P: s. 25). Generalizovat bylo třeba i festival *Lange Nacht der neuen Musik* (O: s. 85), což je studentský festival univerzit v Kolíně nad Rýnem a Düsseldorfu⁵⁵, který se primárně zaměřuje na novou hudbou. Zde by substituce za jiný český festival nebyla možná i proto,

⁵³ „Transfer effect.“ *ScienceDirect [online]*. © 2018 Elsevier B.V. [cit. 2018-04-10]. Dostupné z: <https://www.sciencedirect.com/topics/agricultural-and-biological-sciences/transfer-effect>.

⁵⁴ LING, Peter Anton. *Stimme, Stimmfach, Fachvertrag*. Wißner -Verlag, Augsburg, 2013. *Wißner Musikbuch [online]*. [cit. 2018-04-10]. Dostupné z: https://www.wissner.com/produktdateien/978-3-89639-920-5/presse/9783896399205_Inhaltsverzeichnis%20und%20Ein%20C3%BC%20hrung.pdf.

⁵⁵ „Lange Nacht der Neuen Musik – Ensembles für neue Musik.“ in: *Robert Schumann Hochschule Düsseldorf [online]* © SoSe 2018. [cit. 2018-04-10]. Dostupné z: <https://studium.rsh-duesseldorf.de/qisserver/rds;jsessionid=7466A56E4772B209BBE0F4C78372DB03?state=verpublish&publishContainer=lectureContainer&publishid=3066>.

že autorka zde vypráví jistou příhodu, která se jí v rámci tohoto festivalu stala. Proto jsem zvolila řešení „festival nové hudby“ (P: s. 19).

Zajímavým úkazem je i příklad „große Bilder: Erdkugeln. Aquarien“ (O: s. 148) – „at' už s planetami, nebo s akváriem“ (P: s. 21). Zde autorka nepřímo odkazuje na konkrétní opery. Pokud se nemýlím, má *Erdkugel* poukazovat na operu hudebního experimentátora Karlheinz Stockhausena *Licht*, která odráží v rámci sedmi částí (sedmi dnů v týdnu) asociace s mýtickým božstvem (např. Mars, Merkur, Jupiter, Venuše) a většina scén se odehrává ve vesmíru.⁵⁶ Proto jsem si na tomto místě mohla dovolit generalizovat *Erdkugel* za obecnější výraz *vesmír*. Stejná možnost se nabízela i u akvária (v tomto případě měla autorka pravděpodobně na mysli Wagnerovu operu *Prsten Nibelungův*, kde můžeme v některých inscenacích najít dcery Rýna jakožto vodní víly, které skutečně plavou v proskleném akváriu⁵⁷), tuto část jsem však zachovala.

3.4.3 Explikace

Explikace je definována jako užití explicitního vyjádření oproti implicitnímu významu originálu. Toto vyjádření totiž přidává sémantickou informaci, která v originále nebyla. Může se projevovat i formou intelektualizace, tedy zlogičťováním vztahů na syntaktické úrovni. Tyto posuny mají pak praktický dopad na čtenáře cílového jazyka, jemuž jsou tak odhalena místa, která byla autorem originálu záměrně skryta.⁵⁸

Do této kategorie spadají některé morfologické posuny, které byly popsány v kapitole 3.3 *Překladatelské problémy a jejich řešení* – mám na mysli například explikaci všeobecného podmětu *man*, vyjádření aktivního agentu místo pasiva, rozklad kompozita do víceslovného spojení či rozdělení bohatě rozvinutého souvětí.

V našem překladu bylo potřeba využít doplňující vysvětlivky například u názvů periodik *Frankfurter Allgemeine Zeitung* a *Tagespiegel* (O: s. 1), u kterých je možné, že si je český recipient správně nezařadí. Proto jsem v překladu přidala informaci, že se jedná o *německé deníky* (P: s. 9). Podobně jsem postupovala u jména zpěvačky *Marie Callas* (O: s. 155), která nebyla jako jediná z osobností blíže definována, protože se v jejím případě

⁵⁶ Například ukázka 4. části z Kolína nad Rýnem z roku 2011: „Karlheinz Stockhausen: Michaels Reise um die Erde (Donnerstag aus Licht, II)“ *YouTube [online]* © 2018 YouTube, LLC. [cit. 2018-04-10]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=ANA-wYfHLOk>.

⁵⁷ Například ukázka z představení z Valencie z roku 2008. „Götterdämmerung (14/19) - Wagner, Ring Akt III - 1.Sc. Vorspiel Prelude – Valencia 2008“. *YouTube [online]* © 2018 YouTube, LLC. [cit. 2018-04-10]. dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=WLBi5Zbb49Q>.

⁵⁸ POPOVIČ, s. 200.

jednalo o citaci. Já jsem ovšem postupovala volněji a přidala jsem navíc vysvětlivku „*hlas řecké sopranistky Marie Callas.*“ (P: s. 25).

Explicace jsem se dopustila u mnohých terminologických případů, kdy jsem obecnější pojem nahradila odbornějším – obecnější výraz totiž v sobě většinou nesl různé konotace, které textu ubíraly na estetické kvalitě. Např. O78: *Elektronik* – P15: *elektronické nástroje a efekty*, O81: *Vokabularen* – P17: *vyjadřovací prostředky*, O78: *das Gleiche* – P15: *sloky a refrény*, O85: *Fluchmöglichkeit* – P19: *dveře v sále*, O155: *Totalität* – P25: *komplexnost*. U některých částí textu jsem zhodnotila, že je čtenář již dostatečně terminologicky obeznámen a dovolila jsem si přeložit obecnější opis kratším explicitnějším termínem. Např. O155: *ein gut gesungenes Stück Sologesang mit Orchesterbegleitung* – P25: *dobře zazpívaná árie s doprovodem orchestru*, O155: *Stück für ein, zwei oder mehrere Sänger und Sängerinnen* – P25: *pěvecké party sólového či ansámblového typu*.

4. ZÁVĚR

Cílem této práce bylo vytvořit funkčně ekvivalentní překlad tří vybraných kapitol z populárně naučné publikace německé autorky Christiane Tewinkel „*Bin ich normal, wenn ich mich im Konzert langweile?*“. Druhou část této práce tvoří odborný komentář k překladu, která sestává ze čtyř podkapitol.

První z nich se zabývá analýzou výchozího textu podle modelu Christiane Nordové, který podrobně analyzuje vnětextové a vnitrotextové faktory. V další části je popsána překladatelská metoda a postupy podle Jiřího Levého a stěžejní část tvoří kapitola věnující se překladatelským problémům, které vyplývají z rozdílnosti výchozího a cílového jazyka – v našem případě se jednalo o lexikální, morfologické, syntaktické a pragmatické odlišnosti. V poslední části jsem teoreticky popsala typologii překladatelských posunů na základě dělení Antona Popoviče.

Při překládání jsem čelila nejrůznějším problémům, při kterých jsem musela volit konkrétní překladatelské postupy, aby se vyrovnávaly rozdíly mezi němčinou a češtinou. Jako nejnáročnější se ukázala lexikální a syntaktická rovina. Populárně naučný text se totiž pohyboval na hranici mezi odborným a hovorovým vyjadřováním a obě tyto složky se výrazně projevovaly ve slovní zásobě i syntaktických strukturách.

Během tvorby českého překladu jsem se primárně snažila zachovávat funkční hledisko výchozího textu, což na mnohých místech vyžadovalo jazykovou přesnost (terminologie), jinde jsem si mohla dovolit pracovat volněji. Tento český překlad odráží mé aktuální překladatelské dovednosti, zkušenosti a snahu najít co nejvhodnější ekvivalent.

5. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

PRIMÁRNÍ LITERATURA:

TEWINKEL, Christiane. *Bin ich normal, wenn ich mich im Konzert langweile? Eine musikalische Betriebsanleitung*. Köln, 2009.

SEKUNDÁRNÍ LITERATURA:

- **Translatologické a lingvistické příručky**

BRINKER, Klaus. *Linguistische Textanalyse, Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden..* Erich Schmidt Verlag, Berlin 2001.

ČECHOVÁ, Marie, Marie KRČMOVÁ a Eva MINÁŘOVÁ. *Současná stylistika*. NLN: Praha 2008.

ENGEL, Ulrich. *Deutsche Grammatik*. 3., korig. Aufl. Heidelberg: Groos, 1996.

EROMS, Hans-Werner. *Stil und Stilistik. Eine Einführung*. Berlin, 2008.

GROMOVÁ, Edita. *Úvod do translatologie*. Nitra, 2009.

HALL, Karin a Barbara SCHEINER. *Übungsgrammatik für Fortgeschrittene: Deutsch als Fremdsprache*. Ismaning: Hueber, 2001.

HAVRÁNEK, Bohuslav a Alois JEDLIČKA. *Česká mluvnice*. 6. vydání. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988.

HELBIG, Gerhard a Joachim BUSCHA. *Deutsche Grammatik. Ein Handbuch für den Ausländerunterricht*. Berlin: Langenscheidt, 2001.

HOFFMANNOVÁ, Jana a kol. *Stylistika mluvené a psané češtiny*. Academia: Praha 2016.

HOUŽVIČKOVÁ, Milena a Jana HOFFMANNOVÁ. *Čeština pro překladatele. Základy teorie, interpretace textů, praktická cvičení*. Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta. 2012.

JAKOBSON, Roman. *Poetická funkce*. Jinočany: H&H, 1995.

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

NORD, Christiane. *Textanalyse und Übersetzen: Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*. Heidelberg: Groos, 1995.

POPOVIČ, Anton. *Originál – preklad: interpretačná terminológia*. Bratislava: Tatran, 1975.

RAZUM, Kathrin, Franziska MÜNZZBERG a Peter EISENBERG. *Duden. Die Grammatik, Band 4*. 8., überarb. Aufl. Mannheim: Dudenverlag, 2009.

ŠTÍCHA, František. *Česko-německá srovnávací gramatika*. 2. Praha: Academia, 2015.

- **Muzikologická literatura**

SADOLIN, Cathrine. *Komplette Gesangstechnik*. Copenhagen: Shout Publications, 2010.

SMOLKA, Jaroslav. *Dějiny hudby*. Praha: Český hudební fond, 2001.

ŠRAMLOVÁ, Lenka. *Alikvotní zpěv a některé jeho léčebné účinky*. Praha, 2007.

TICHÝ, Vladimír. *Harmonicky slyšet a myslet*. Akademie múzických umění 2011.

- **Slovníky**

SIEBENSCHNEIN, Hugo. *Velký česko-německý slovník*. Voznice: Leda, 2006.

Kolektiv pracovníků Ústavu pro jazyk český Akademie věd České republiky. *Pravidla českého pravopisu*. 2. vydání. Praha: Academia, 2005.

ULRYCHOVÁ, Olga. *Česko-německý slovník*. Praha: Fragment, 2005.

- **Internetové zdroje**

„Artikel von Christiane Tewinkel.“ in: *Der Taggespiegel [online]*. Verlag Der Tagesspiegel GmbH, Berlin. [cit. 2018-04-10] Dostupné z: <https://www.tagesspiegel.de/tewinkel-christiane/5265236.html>.

„Götterdämmerung (Soumrak bohů).“ in: *Národní divadlo [online]* © 2018 Národní divadlo. [cit. 2018-04-22]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Inscenace.aspx&sz=0&ic=4560&abc=0&pn=45>.

„Království prstenu.“ in: *Česká televize [online]*. © Česká televize 1996–2018. [cit. 2018-04-22]. Dostupné z <http://www.ceskatelevize.cz/porady/1130611823-kralovstvi-prstenu/206381447470001/>.

„Lange Nacht der Neuen Musik – Ensembles für neue Musik.“ in: *Robert Schumann Hochschule Düsseldorf [online]* © SoSe 2018. [cit. 2018-04-10]. Dostupné z: <https://studium.rsh-duesseldorf.de/qisserver/rds;jsessionid=7466A56E4772B209BBE0F4C78372DB03?state=verpublish&publishContainer=lectureContainer&publishid=3066>.

„PD Dr. Christiane Tewinkel.“ in: *Universität der Künste Berlin [online]*. [cit. 2018-04-10]. Dostupné z: <https://www.udk-berlin.de/universitaet/fakultaet-musik/institute/institut-fuer-musikwissenschaft-musiktheorie-komposition-und->

- [musikuebertragung/musikwissenschaft/personen-der-musikwissenschaft/pd-dr-christiane-tewinkel/](https://www.sciencedirect.com/topics/agricultural-and-biological-sciences/musikuebertragung/musikwissenschaft/personen-der-musikwissenschaft/pd-dr-christiane-tewinkel/).
- „Transfer effect.“ in: *ScienceDirect [online]*. © 2018 Elsevier B.V. [cit. 2018-04-10].
Dostupné z: <https://www.sciencedirect.com/topics/agricultural-and-biological-sciences/transfer-effect>
- „Vlastnictví prstenu.“ in: *Společnost Richarda Wagnera Praha [online]*. © 2012
Společnost Richarda Wagnera Praha. [cit. 2018-04-22]. Dostupné z:
<http://www.richardwagner.cz/vlastnictvi-prstenu>.
- Český národní korpus – InterCorp [online]*. Ústav Českého národního korpusu FF UK,
Praha. [cit. 2018-02-01]. Dostupné z: <http://www.korpus.cz>.
- Duden [online]*. Duden [cit. 2018-04-13]. Dostupné z: <http://www.duden.de>.
- Internetová jazyková příručka [online]*. Praha: Ústav pro jazyk český Akademie věd ČR,
2014 [cit. 2018-04-13]. Dostupné z: <http://prirucka.ujc.cas.cz>.
- KNAPPOVÁ, Miroslava. „Chrématonymum“. in: *czechEncy. Nový encyklopedický slovník
češtiny. [online]*. [cit. 2018-04-17]. Dostupné z:
<https://www.czechency.org/slovník/CHR%C3%89MATONYMUM>.
- LING, Peter Anton. *Stimme, Stimmfach, Fachvertrag*. Augsburg: Wißner -Verlag, 2013.
in: *Wißner Musikbuch [online]*. [cit. 2018-04-10]. Dostupné z:
https://www.wissner.com/produktdateien/978-3-89639-920-5/presse/9783896399205_Inhaltsverzeichnis%20und%20Einf%C3%BChrung.pdf.
- MANN, Thomas. *Schopenhauer*. Překlad: DVOŘÁK, Jan. Olomouc: Votobia, 1993. in:
Britské listy [online]. [vyd. 2011-07-01], [cit. 2018-03-01]. Dostupné z:
<https://blisty.cz/art/59257-nesmrtelne-stranky-ze-schopenhauera.html>.
- PUDLÁK, Miroslav. „Wagner a m(ý)t(y).“ in: *HIS Voice [online]*. © 2018 HIS voice Praha.
[vyd. 2006-01-02], [cit. 2018-04-22]. Dostupné z:
<http://www.hisvoice.cz/cz/articles/detail/194>.
- Rattelschneck [online]*. UKA netconsult GmbH, Frankfurt am Mai. [cit. 2018-04-10].
Dostupné z: <http://www.rattelschneck.de/index.html>.
- Treq: Databáze překladových ekvivalentů [online]*. Praha: Ústav Českého národního
korpusu, [cit. 2018-04-22]. Dostupné z: <http://treq.korpus.cz/index.php>.
- YouTube [online]* © 2018 YouTube, LLC. [cit. 2018-04-10]. Dostupné z:
www.youtube.com.

6. SEZNAM PŘÍLOH

Příloha I – Výchozí text