

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy
Ústav translatologie

Bakalářská práce

Komentovaný překlad: *Musik – Sprache –
Rhythmus*. Bemerkungen zu Grundfragen der
Musikphilosophie.

Commented translation: LUCKNER, Andreas.
Musik – Sprache – Rhythmus. Bemerkungen zu
Grundfragen der Musikphilosophie.

Bc. Josefína Nedbalová

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

Praha
2018

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 13. května 2018

.....

Bc. Josefína Nedbalová

Abstrakt

V práci nejprve předkládám svůj překlad filosofické statě Andrease Lucknera *Musik – Sprache – Rhythmus* (2007), která je součástí sborníku ediční řady německého nakladatelství *Edition Text + Kritik*.

Na překlad navazuje komentář, který má celkem tři části. V první řadě jde o analýzu originálního textu podle Christiane Nordové. Dále se práce zabývá překladatelskými problémy, s nimiž bylo její psaní spjato. Analýzu uzavírá souhrn překladatelských posunů podle Antona Popoviče a Jiřího Levého, jichž jsem se při převodu originálu do cílového jazyka dopustila.

Práce je uzavřena popisem překladatelské metody.

Překládaný text pojednává o vztahu hudby, jazyka a rytmu z hlediska filozofického, hudebněvědného a lingvistického. Jak sám autor předesílá, nejedná se o text s jasným a uceleným závěrem, což se při překladu místy jeví jako problematické.

Při překládání reflektuji především funkční hledisko, na základě kterého byla zvolena překladatelská metoda. Snažím se zachovat dialektiku věrnosti a volnosti, při převodu maximálním způsobem zachovávám původní formu originálního textu.

Věřím, že přeložená stat' bude podnětem k zamyšlení pro ty, kterým jsou hudba i jazyk blízké a kteří se nebojí filosofie.

Abstract

I open this bachelor thesis with my translation of Andreas Luckner's philosophical essay *Musik – Sprache – Rhythmus*, contained in a collection of an editorial series of the German publishing house *Edition Text + Kritik*.

The translation is followed up by a three-part commentary. In the first place it is an analysis of the original text according to Christiane Nord. Next, I present the translator problems I faced during my work. The analysis is concluded with a summary of the translation shifts, as per Anton Popovič and Jiří Levý, that I employed in the conversion from the source to the target language.

The thesis is concluded with a description of the translation method.

The translated text discusses the relationship between music, language and rhythm from a philosophical, musicological and linguistical point of view. According to the author himself, the text does not reach a clear and complete conclusion, which occasionally appears to be problematic for the translation.

When translating, I primarily considered the functional aspect, which determined the translation method I used. I tried to maintain the dialectics of fidelity and transparency. The original form of the source text was kept in the fullest extent throughout that the essay enclosed will be an impetus for thought for those who are not strangers to music and language and are not afraid of philosophy.

Poděkování

Na tomto místě bych chtěla poděkovat především Mgr. Věře Kloudové, Ph.D. za její neskutečnou trpělivost při vedení mé práce. Děkuji jí za podporu, za veškeré odborné rady a za konzultace největších překladatelských oříšků. Dále děkuji Mgr. Čeňkovi Svobodovi, který byl tak laskav a konzultoval se mnou odbornou stránku překládaného textu.

Obsah

1. ÚVOD	8
2. TEXT PŘEKladu.....	9
3. PŘEKladATELSKÁ ANALÝZA ORIGINÁLU.....	28
3.1. Vnětextové faktory.....	28
3.1.1. Autor – vysílatel.....	28
3.1.2. Intence autora, funkce textu.....	29
3.1.3. Příjemce.....	30
3.1.4. Médium	31
3.1.5. Místo	31
3.1.6. Čas.....	32
3.2. Vnitrotextové faktory.....	32
3.2.1. Téma, obsah.....	32
3.2.2. Presupozice.....	33
3.2.3. Výstavba.....	34
3.2.4. Neverbální prvky.....	35
3.2.5. Lexikum.....	35
3.2.6. Syntax.....	36
3.2.7. Suprasegmentální prostředky.....	37
3.3. Překladatelské problémy	38
3.3.1. Rovina lexikální.....	38
3.3.2. Rovina syntaktická.....	41
3.3.3. Rovina pragmatická.....	45
3.4. Překladatelské posuny	46
3.4.1. Aktualizace.....	46
3.4.2. Lokalizace.....	46
3.4.3. Substituce a kompenzace.....	46
3.4.4. Generalizace a konkretizace.....	47
3.4.5. Intelektualizace	47
3.4.6. Nivelizace	48
3.4.7. Nedostatky a nejasnosti v originále.....	48

3.5. Metoda	49
4. ZÁVĚR	51
LITERATURA	52
PŘÍLOHY	54

1. Úvod

Cílem této bakalářské práce je funkčně přeložit zvolený text od Andree Lucknera z němčiny do češtiny a doplnit překlad odborným komentářem. Při výběru textu jsem vzala v úvahu dva z oborů, které studuji – translatologii a muzikologii. Proto jsem si vybrala stat' *Musik – Sprache – Rhythmus*.

Obsahem textu je přinést filozofické zamyšlení nad společnými aspekty hudby a jazyka jako dvou komunikačních médií. Jedná se o relativně úzce specializovaný text, který v českém prostředí nemá plnohodnotný oborový protějšek, neboť zde na rozdíl od prostředí německého neexistuje obdobná muzikologická a filozofická tradice, která by spojila filozofii a hudbu v jeden obor.

Odborný komentář je koncipován jako translatologická analýza podle Christiane Nordové. Po podrobné analýze se bude práce dále zabývat hlavními překladatelskými problémy, které jsou specifické pro každý překládaný text. Nakonec uvedu ty překladatelské posuny, které se v překladu vyskytnou, neboť bez nich jistě nebude možné překlad provést. Analýza překladatelských posunů bude vycházet z klasifikace Antona Popoviče a Jiřího Levého. Komentář bude uzavřen popisem užití překladatelské metody, která především reflektuje funkční hledisko a dialektiku věrnosti a volnosti.

2. Text překladu

1 Andreas Luckner

2 **Hudba – jazyk – rytmus**

3 Poznámky k základním otázkám filozofie hudby

4

5 Na pěší zóně jednoho německého velkoměsta jakýsi zpustle vypadající muž
6 neohrabaně tluče dvěma vařečkami na několik rozdílně znějících kusů dřeva. Ta dřeva
7 si onen muž očividně sám obstaral a sestrojil si z nich jakýsi druh xylofonu. Lidé
8 se zastavují a naslouchají. Najdou se mezi nimi tací (a není jich málo), kteří se ptají
9 sami sebe: „Je tohle hudba?“ Mezi těmi se pak najdou někteří (a je jich o poznání
10 méně), kteří si pomyslí: „Vlastně to ani nic jiného než hudba není.“ Protože kdyby
11 to něco jiného bylo – co jiného by to vůbec mohlo být?

12 Na tomto malém příběhu si můžeme ukázat, že je zapotřebí splnit jen velmi malé
13 množství podmínek, abychom o nějakém zvukovém procesu mohli říci, že se jedná
14 o hudbu. Samozřejmě zde nejde o estetickou otázku, která se v užším slova smyslu
15 ptá, co vytváří *dobrou* hudbu, nýbrž o otázku, která se ptá, co vůbec hudba je.
16 Na druhou stranu ale existence hudby předpokládá, jak je zřejmé z našeho případu,
17 přítomnost sdíleného rámce komplexní kultury. To, co hudbu tvoří, nezávisí
18 v konečném důsledku až tak na vlastnostech slyšeného, popř. na procesu vzniku
19 slyšeného, jako spíš na způsobu, kterým slyšené vnímáme (příčemž interpret hudby
20 je v tomto ohledu jen prvním mezi ostatními posluchači). Tak se může klidně stát,
21 že vysoce artificiální¹ akustický produkt, který se line z reproduktorů nákupního
22 centra, nebude na rozdíl od muže s xylofonem vnímán jako hudba, ale pouze jako další
23 ze složek hluku ulice. Aby se hudba stala hudbou, musíme ji *jako* hudbu vnímat; hudba

¹ *artificiální hudba*; z latinského *ars* (umění) – jde o hudbu, která si klade za cíl uměleckou hodnotu; termín je uměle vytvořený a označuje zejména tzv. vážnou hudbu vznikající od konce 19. století (pozn. překl.)

24 musí být za hudbu jako takovou *považována*. V zásadě se všechno, co vůbec nějak zní,
25 může stát hudbou, jak dokazuje mimo jiné John Cage.² Jak dochází k tomu, že se
26 zvuky stanou hudbou, se tedy stává filosoficky zajímavou otázkou.

27 V této souvislosti je závažnější především skutečnost, že přesně víme,
28 že přehráváním nahrávek i světově proslulých hudebníků (bez aktivního poslechu)
29 v žádném případě nemůžeme hovořit o hudbě. Ale zároveň i u těch světově nejhorších
30 hudebníků cítíme, že předávají něco, co má být jako hudba pochopeno. Nabízí
31 se myšlenka, že hudba existuje ve formě oslovení, pozvání, ba dokonce vyzvání
32 a že „poslouchat hudbu“ jaksí souvisí s tím, že tuto výzvu vyslyšíme. Ten, kdo hledá
33 podstatu hudby, si tedy nemůže nevšimnout často zřejmého úzkého vztahu mezi
34 hudbou a jazykem. Vnímání společných vlastností hudby a jazyka, ale především
35 rozeznání rozdílů mezi nimi může být velmi nápomocné při hledání odpovědi
36 na otázku, co vlastně a co vůbec hudba je. I mnozí teoretikové filosofie hudby jako
37 Schopenhauer, Adorno nebo Plessner využili srovnání hudby a jazyka ve stěžejních
38 částech svých úvah o hudbě. Koneckonců podstatu hudby nemůžeme plně postihnout
39 ani na úrovni estetické (ve smyslu filosofie umění), ani na úrovni (psycho)akustické.
40 Stejně tak jako nemůže být zodpovězena otázka, co je vlastně obraz, pouze na základě
41 fenomenologie barev, nemůžeme ani otázku pátrající po konstituentech hudby vyřešit
42 na základě fenomenologie zvuků (přestože fenomenologie zvuků definuje významné
43 předpoklady muzikálního vnímání a smyslové geneze). Zároveň platí, že jako *můžeme*
44 postihnout podstatu obrazu pomocí mistrovských děl, ale není to nutné (dětské kresby
45 mohou posloužit stejně), tak také odpověď na otázku, co dělá hudební *dílo* hudebním
46 dílem, není omezena jen na analýzu hudebních (uměleckých) skladeb (s tím, že hudba
47 se vyskytuje vždy v dílech – kusech). V určitém ohledu se dokonce může stát, že
48 mistrovské hudební kusy nejsou pro svou estetickou komplexnost způsobilé pro
49 hledání elementárních konstituentů hudby.

50 Tam, kde klade běžná úroveň uvažování o hudbě příliš vysoko estetickou stránku
51 celé otázky, co je to hudba, tam je zároveň (psycho)akustické hledisko téže otázky

² John Cage je autorem hudebního díla 4'33, což jsou 4 minuty a 33 sekund ticha. Skladba existuje v mnoha provedeních – od orchestrálního po samostatné interpretu. V notách jsou vypsány všechny možné výrazové prostředky jako je dynamika, různá zpomalení atd. Posлуhač však neslyší „nic“ (pozn. překl.).

52 na příliš nízké úrovni. Otázka, co způsobí, že se akustická skutečnost stane hudbou,
53 je otázkou hledající vztah mezi akustikou a estetikou a podobá se otázce, jak může být
54 hláska nositelem jazykového významu. (A jak se později ukáže, v odpovědi na tuto
55 otázku zároveň spočívá základní rozdíl mezi jazykem a hudbou.) Konečně, jak
56 má ukázat tento příspěvek, jde o genezi rytmu (myšleno v širším slova smyslu než
57 jen rytmu jako hudebně-časové formy, tj. ve smyslu cíleného řazení všeho znějícího).
58 S ohledem na velké množství hudebně-filozofických pokusů, které probíhaly
59 především v anglosaském prostředí a snažily se definovat hudbu jako formu, jež
60 vzniká působením systému tónů nebo dokonce působením tonality,¹ je nutné zmínit, že
61 se hudba v nemetaforickém slova smyslu objevuje tam, kde je samotné časové
62 seskupování akustických elementů uskutečňováno závazně. To se může, ale také
63 nemusí uskutečnit v harmonicko-tonálním rámci (dokonce ani v rámci
64 diastematického³ systémů tónů); přestože jsou skrze tyto systémy a v rámci těchto
65 systémů aktivní nepochybně významnější prvky tvořící hudbu, než jakým je pouhá
66 rytmizace, je pro hudbu rytmus základní. Konečně přece existuje také hudba, která si
67 vystačí i bez luxusu tónického systému, čímž myslím hudbu perkusní, hudbu noise atd.

68 Rozdíl mezi hudbou a jazykem, který zde chci ukázat, spočívá zejména
69 v *isochronii*,⁴ v jedinečném spojení objasňujícím vztah znějícího s časem. Hudba
70 je isochronní, jazyk (a umění s ním spojená a jazyk zobrazující) nikoliv. S tímto
71 rozlišením by mohlo být rekonstruováno i Schopenhauerovo zvláštní⁵ ontologické
72 postavení hudby. Především, že tento příspěvek se má chápat jako pokus, který pátrá
73 po odpovědi na elementární otázku filosofie hudby, tedy jak vzniká její časová forma,
74 tzn. v konečném důsledku pátrá tento příspěvek po otázce: „Co je to rytmus?“ Nejedná
75 se však o pokus tuto (příliš těžkou) otázku zodpovědět.

³ Jedná se o způsob zápisu tónů nebo o způsob vnímání hudby. Melodie není zařazena do systému (tedy nejde např. o tóninu C-dur), ale je vnímána a zapisována relativně (tj. jde o libovolně transponovatelnou melodii, ve které jde o konkrétní intervaly bez nějakého harmonicko-tonálního ukotvení) (pozn. překl.).

⁴ *Isochronie* nebo *isochronismus* = stejnodobost; stejně dlouhé trvání určitého děje, a to nezávisle na vnějších podmínkách (pozn. překl.).

⁵ Zvláštní ve smyslu specifické (pozn. překl.).

76 **I. Hudba a jazyk**

77

78 Zda je něco hudbou či nikoliv, nemůžeme určit nezávisle na kultuře. Hudba
79 je myslitelná jen jako součást nějaké kultury (která je většinou založena na jazyku),
80 v níž je praxe hudebního uvažování relativně ukotvená. V přírodě se totiž hudba
81 nevyskytuje, stejně jako v ní nenajdeme obrazy nebo jazyk. Jen jazykově koncipované
82 bytí může obsahovat kulturu, a tedy hudbu. A přesto se hudba všeobecně pokládá
83 za něco, co vzniká „před“ jazykem. Za něco, co je občas z pohledu jazykově
84 konstituovaných kultur definováno dokonce jako základ jejich jazyka, s nímž se tyto
85 kultury identifikují, a to ve smyslu „zrodu jazyka z ducha hudby“ (který ovšem musí
86 zůstat v hypotetické rovině).ⁱⁱ Z hlediska jazykově utvářené kultury tak může být
87 dokonce i zpěv kerporkaků⁶ či slavíků považován za hudbu v nemetaforickém slova
88 smyslu, což však nesmí být zaměňováno s (mnohem pravděpodobnější, protože
89 antropomorfní) tezí, která říká, že to, co vydávají kerporkaci a slavíci, je *jimi*
90 *samotnými* vnímáno jako hudba. Hudba je tedy podle všeho velmi úzce spjatá
91 s jazykem.

92 Arthur Schopenhauer přikládal hudbě důstojnost jako žádný jiný filosof.
93 A to nejen z estetického, ale i z ontologického hlediska. Přitom tematizoval úzkou
94 souvislost mezi hudbou a jazykem, která nás v tuto chvíli zajímá, takto: V § 52 díla
95 *Svět jako vůle a představa* z roku 1818 napsal, že hudba působí tak silně
96 na nejnižší část člověka a že je jí „zde tak plně a hluboce člověkem
97 porozuměno“ proto, že „(je) zcela obecným jazykem, jehož srozumitelnost dokonce
98 předčí srozumitelnost názorného světa“.ⁱⁱⁱ Dále říká, že hudba „(je) všeobecným
99 jazykem nejvyššího stupně, který se k všeobecnosti pojmů chová přibližně stejně jako
100 tyto k jednotlivým věcem“.^{iv}

101 Zkusme nyní tyto věty pochopit. V hudbě stejně jako v (mluveném) jazyce
102 dochází, vyjádřeno velmi povrchně, k časovému sledu hlásek, které mají mimo své
103 pouhé znělosti také výrazovou a (tím) sdělovací funkci. Jinými slovy hudba a jazyk

⁶ *Kerporkak* (Megaptera novaeangliae), savec z čeledi velrybovitých (dostupné z: <http://zivazeme.cz/atlas-savcu/keporkak> [cit. 2018-04-12]) (pozn. překl.).

104 něco *řikají* a v hudbě se tedy také „mluví“ (v nemetaforickém slova smyslu, i když je
105 možné pojímat tuto hudební řeč jako artikulaci něčeho, co má být v principu
106 pochopeno). To je v podstatě důvod, proč se vůbec přišlo na myšlenku, že by se jazyk
107 a hudba mohly porovnávat.

108 Něco k pochopení tedy nepředává jen jazyk, ale také hudba. Hudba má smysl jako
109 taková, tzn. máme tu co do činění s jakousi užívanou a svým způsobem regulovanou
110 praxí. A také, nejen v hudbě je něco k porozumění, ale *ona sama* poskytuje něco
111 k porozumění. Hudba je v některých svých formách (především jako hudba
112 improvizovaná) médiem komunikace, jak říkají některá klišé: „hudba je univerzálním
113 jazykem lidstva“, „hudba je jazyk, kterému všichni rozumí“ atd. Hudebníci
114 z nejvzdálenějších koutů světa, kteří nemluví stejnou řečí, spolu mohou bez větších
115 obtíží komunikovat na hudební rovině: jeden začne rytmickým či melodickým
116 motivem, druhý tento motiv převezme atd. O čem se zde komunikuje? V této chvíli
117 jen o hudbu; v této chvíli nejsou ve hře žádné překladatelské procesy. Samosebou
118 tato nejazyková možnost komunikace není specifická jen pro hudbu; hudebníci
119 by spolu mohli tančit nebo se smát, aniž by přitom potřebovali ovládat jazyk toho
120 druhého. Ale je to právě tento výrazový a komunikační aspekt (který je přítomný
121 i v tanci a gestice) *ve spojení* s již zmiňovanou vlastností, totiž uspořádaným sledem
122 hlásek (což není aplikovatelné na tanec, gestiku atd.), který způsobuje, že klademe
123 hudbu a jazyk do úzkého vztahu.

124 Lidé si spolu mohou hudebně rozumět, ať už hudebníky jsou či nejsou.
125 „Porozumění“ není v souvislosti s hudbou jen nějakou analogií či metaforou, vzniká
126 zde specifické porozumění *skrze médium* hudby a také je to porozumění hudebním
127 (smyslovým) strukturám. Ani jedno nelze odloučit od druhého. Interpretovat hudbu
128 proto vždy znamená sám hudbu provozovat.^v Ale i pouhý posluchač „dělá“ hudbu,
129 jestliže je schopen hudbě rozumět, neboť je nutné pouze to, aby hudbu *hudebně* cítil
130 tím, že témata, motivy, melodie, rytmy, dokonce celou hudební kompozici zpětně
131 utváří, ač se celý tento proces odehrává jen „v duchu“. Existuje něco, co lze sdělit
132 jedině skrze zvuky. Jde to sice i říci, ale není to „pravdivě“ řečeno ani tehdy, pokud
133 by se to člověk snažil přeložit do jazyka pojmů.

134 Pro podpoření této teze nechme nyní vystoupit dva korunní svědky z Vídně, kteří
135 žili ve stejné době (ale nikdy se nepotkali). Anton Webern řekl v jednom svém
136 příspěvku začátkem 30. let: „Hudba je jazyk. Člověk chce tímto jazykem vyjádřit své
137 myšlenky, ne však myšlenky, které lze popsat pojmy, ale hudební myšlenky.“^{vi} Ludwig
138 Wittgenstein píše ve stejnou dobu ve své *Hnědé knize*: „Tato melodie *něco* říká a je to,
139 jako bychom toužili zjistit, co to je. A přesto vím, že neříká nic, co bych mohl vyjádřit
140 slovy či obrazy.“^{vii}

141 Fenomén, že k nám hudba mluví a že se nám hudbou něco sděluje, čemu sice
142 velmi dobře rozumíme, ale co nelze vypovědět slovy, byl důvodem pro tvrzení již
143 citovaného Schopenhauera, který ve své metafyzice hudby uvádí, že hudba nám
144 umožňuje přímý přístup ke světu takovému, jaký je ve své podstatě mimo naše
145 představy, popř. mimo naše znázornění světa. Jak známo, Schopenhauer pojmenoval
146 to, co vytváří nejniternější podstatu světa, „vůli“. To přineslo mnoho omylů; v případě
147 „vůle“ se jedná ze všeho nejdříve o název pro to, co z nevyhnutelných důvodů
148 nedokážeme zdůvodnit, protože je tím myšlena podstata všeho. Jde tedy o název
149 absolutna.^{viii} Absolutno, podstatu všeho, tedy vůli, si nesmíme představovat jako
150 předmět, naopak bychom si absolutno vůbec představovat neměli, neboť každá taková
151 představa z tohoto absolutna vychází.

152 Je to právě hudba, ve které se podle Schopenhauera projevuje toto absolutno.
153 Je to právě ona, v níž se nám zjevuje ono hybné a pohybuující se bytí, jež nás nese
154 (nazývané „vůle“). Hudba je „obrazem“, resp. „objektivací“ vůle.^{ix} Je to *actus purus*,
155 který je konečně také základem našeho jazyka. Hudba je v Schopenhauerově
156 perspektivě také manifestací podmínek mluvení vůbec a tím také výrazem jazykovosti.
157 To, co na první pohled spojuje hudbu s jazykem, je také dle Schopenhauera
158 vyjadřovací funkce. *Vyjádření není zobrazení*; hudba nezobrazuje, *was der Fall ist*.⁷
159 To ji odlišuje od ostatních druhů umění, které na rozdíl od hudby nevyjadřují *wie es*
160 *ist zu sein*.⁸ V hudbě je vyjádřeno to, čím je svět tvořen; je výrazem toho, co je samo
161 o sobě neurčitelné, protože je to základ všeho určitelného. Hudba nic nezobrazuje,

⁷ *Was der Fall ist* – filozofický obrat, v doslovném překladu *jaký je to případ* – zde jde pravděpodobně o ne/zobrazení konkrétního projevu nekonkrétního absolutna (pozn. překl.).

⁸ *Wie es ist zu sein* – filozofický obrat vyjadřující doslova *jaké to je být*, zde ve smyslu *jaké je absolutno* (pozn. překl.).

162 nebo alespoň nic mimomuzikálního. Právě naopak hudba vyjadřuje pouze „podstatu
163 života a jeho procesů, nikdy však podstatu samotnou.“^x Muzikant „ozřejmuje vnitřní
164 podstatu světa a vyslovuje nejhlubší pravdu jazykem, který nerozumí svému vlastnímu
165 rozumu.“^{xi}

166 Hudba ve světě nefiguruje jako představa, hudba promlouvá na jiné úrovni. Mohla
167 by existovat i tehdy, kdyby svět jako představa neexistoval. Právě proto, že je hudba
168 od světa odpojena, že jej nezobrazuje, může být „jazykem pocitů“; pocity totiž nejsou
169 představami, jsou to modifikace vůle, které ve své tělesnosti cítíme. A právě tyto
170 modifikace hudba dokáže postihnout. Vyjádřeno slovy Nelsona Goodmana – hudba
171 dokáže skrze „výraz“ *metaforicky znázorňovat*, ovšem ve větší všeobecnosti ve smyslu
172 abstraktní subjektivity, nikoli konkrétní představy.^{xii} Hudba se s představami zjevně
173 dokáže libovolně (obvykle i nečekaně, ale nikdy „nevhodně“) propojovat, což můžeme
174 bezesbytku postřehnout ve filmu a v operě. Přičemž platí, že představy mohou být
175 do určité míry jen konkrétními příklady a zobrazeními toho, co je v hudbě sdělováno
176 (vyjadřováno) *obecně*. Je to stejné, jako tomu bylo v řecké tragédii a jak později
177 Nietzsche v návaznosti na Schopenhauerovo *Zrození tragédie* vysvětluje: sborový
178 zpěv je zdroj, ze kterého vyrůstá konkrétní příklad jednání na jevišti a co se obecně
179 nazývá slovem *mousiké*.^{xiii} Tedy i my v onom obecně (a nekonkrétně), které je v hudbě
180 a skrze hudbu vyjádřeno, hledáme konkrétní příklady ve smyslu zobrazení, příp.
181 představ.

182 Hudbou jako „řečí pocitů“ tedy nesmíme rozumět to, že by hudba pocity
183 *zobrazovala*, ale spíše, že pocity jsou obsahem hudby. Je to ale zřejmý nesmysl, neboť
184 existuje nespočet příkladů kvalitní hudby, která nemůže být spojována s konkrétními
185 „pocity“. Jako příklad nám může posloužit některá z Bachových fug či raná seriální
186 hudba od Stockhausena. V takových skladbách nevyjadřuje hudba nic jiného kromě
187 sebe samé. Jejím obsahem není nic jiného než její forma, samosebou forma tónicko-
188 pohybová, jak správně uvádí Eudard Hanslick v opozici k zastáncům tzv. estetiky
189 pocitů a programní hudby své doby. To znamená, že se jedná o formu samu sebe
190 utvářející. Kdo by chtěl někomu jinému vysvětlit obsah hudby, musel by mu ji přehrát.
191 Komponování proto není překladem nějakého materiálu do tónů; nýbrž tóny samotné
192 tvoří „nepřeložitelný jazyk“.^{xiv}

193 Naopak to ovšem znamená, že v rovině hudby vlastně nemáme co do činění
194 s představami, s objekty, ale s motivy, tzn. s polohami vůle samotnými. Tedy
195 s Schopenhauerovými elementárními strukturami vzniku představy, vzniku objektů.⁹
196 Z tohoto hlediska hudba vyjadřuje, jaké to je, když vzniká svět jako představa.
197 To, co hudba říká, nemůžeme z nevyhnutelných důvodů pochopit, neboť v hudbě
198 se projevuje samotný proces porozumění. To je také důvod pro paradoxní a romantická
199 pořekadla o hudbě, podle kterých hudba vyslovuje nevyslovitelné, vyjadřuje
200 nepostihnutelné atd.

201 Ještě Adorno spatřoval ve svém *Fragmentu o jazyku a hudbě* z roku 1956
202 podobnost hudby s jazykem, co se týče jejího vztahu k absolutnu. Na rozdíl
203 od „mínícího jazyka (...), který chce absolutno zprostředkovaně vyjádřit,“^{xv} a právě
204 proto toho není schopen, neboť se fixováním každé jednotlivosti a konkrétního
205 významu odklání od plynulosti pojmu absolutno, vystihuje hudba toto absolutno plně
206 a bezprostředně.

207 Ale také kvůli tomu nemůže ani hudba absolutno zprostředkovat. Absolutno nelze
208 sdělovat skrze definici, nelze jej vyjádřit slovy, lze jej pouze ukázat. Hudba na rozdíl
209 od konkretistického jazyka absolutno neničí a nehubí, ale je nucena ho ponechat
210 v bezprostřednosti a nepostihnutelnosti. Je sice snaha absolutno vyvolat – hudba
211 je „demytologizovaná prosba“^{xvi} – ale protože hudba ve stejné chvíli boží jméno
212 vyslovuje, zahaluje se absolutno „ve stejném okamžiku (...), jako je oko oslepováno
213 příliš silným světlem.“^{xvii}

214 Vraťme se nyní od této negativně teologické charakteristiky hudby coby „jazyka
215 bez úmyslů“^{xviii} ke zcela jinému úhlu pohledu na hudbu coby jazyk pocitů. Výše jsme
216 uváděli, že tento úhel pohledu by se měl chápat v tom smyslu, že hudba pocity
217 *zobrazuje*. Nemá být chápán ani tak, že by hudba pocity *vytvářela*. Smutek, který
218 vnímáme při poslechu smutečního pochodu, není smutek konkrétní, ale abstraktní
219 smutek „an sich“. Pomalá věta Beethovenovy *Eroicy* – smuteční pochod – může být

⁹ Tím je myšleno, že hudba není konkrétní věc, ale představa o představě, kterou chce vůle zobrazit. Jde o obecnou představu absolutna v celé šíři jejího zobrazení, kterou pak hudba vyjadřuje (pozn. překl.).

220 poslouchána i v té nejlepší náladě, a přece může být posluchač otřesen dynamickými
221 silami, které se proti sobě v hudbě zvedají. Nebudeme nutně smutní, pokud uslyšíme
222 smuteční pochod, nýbrž pouze zažijeme *jaké to je být smutný* (je zde zároveň estetický
223 rozdíl, přestože je jiný než např. u výtvarného umění). Hudba tedy nemá konstitutivní
224 funkci ani vzhledem k *vytváření*, ani vzhledem k *zobrazování* pocitů. Hudba
225 nezobrazuje nic kromě sebe sama coby tónicko-pohybovou formu. Ale *právě proto*,
226 že zobrazuje sebe sama, že reprezentuje jen sebe, dokáže vyjádřit tím nejrozmanitějším
227 způsobem, jaké to je být smutný, veselý, dojatý, zlostný atd.; nemusí tak činit, ale patří
228 k její podstatě, že je toho schopna.

229 Vztah mezi „vůlí“ a „představou“ podle Schopenhauera – pro hudbu rozhodující
230 – lze sledovat zcela názorně. Když člověk například (v tmavé místnosti) promítá stále
231 tentýž obraz – jako příklad Schopenhauerovy „představy“ – a podloží jej odlišnou
232 hudbou, vidí onen obraz jako zobrazení zcela odlišného (vždy dle hudby). Význam
233 obrazu se mění podle hudby, která jej podkresluje. Opačný proces, tedy že by obraz
234 „ovlivňoval“ hudbu, je naproti tomu očividně nemožný, jak se dá zjistit při provedení
235 zkoušky, tedy při promítání různých obrazů s tímtež hudebním doprovodem.
236 V takovém případě jsou odlišné obrazy pouze různými zobrazeními,
237 popř. představami jednoho a téhož, tedy toho, co je obecně hudbou „sdělováno“ –
238 přičemž hudba právě proto vyjadřuje „podstatu“, zatímco obraz je jenom příklad.
239 V každém případě platí: člověk vidí to, co slyší. Hudba ve své podstatě nemá s obrazy
240 nic společného, hudba obrazy neilustruje. Právě naopak, obrazy ilustrují hudbu
241 (a přesně to je úhel pohledu, který by se dal označit jako fenomén). Díky tomu je vůbec
242 možné obrazy skrze hudbu zcizovat, ironizovat, dokonce i zesměšňovat, ale totéž nelze
243 činit s hudbou skrze obrazy či slova. Hudbu lze ironizovat, pokud vůbec, jedině skrze
244 hudbu (v citátech, hudebně verbálních zkomoleninách atd.).

245

246 **II. Jazyk a rytmus**

247

248 Ti, kdo nazývají hudbu jazykem, na to mají určité právo: hudba a (mluvený) jazyk
249 jsou sledem zvuků, které mají výpovědní charakter skrze vzájemné působení. Přesněji
250 řečeno mají vyjadřovací a sdělovací funkci. Hudba něco sděluje v nemetaforickém

251 slova smyslu. Je tu však zásadní rozdíl mezi hudbou a jakýmkoli jazykem: hudba
252 nesděljuje nic konkrétního, konkrétno si musí člověk na základě hudby představit.
253 A přesně k tomu nám slouží obrazy nebo jazykové obraty popisující stav skutečnosti.

254 Nejnápadnější rozdíl mezi hudbou a jazykem je *natolik* velký
255 (ne-li fundamentální), že se někteří lidé ptají, jak mohl někdo vůbec přijít s nápadem
256 srovnávat jazyk a hudbu. I kdyby tomu bylo tak, jak uvádím výše v odvolání
257 na Schopenhauera, tedy, že v hudbě a skrze hudbu lze vyjádřit, *wie es ist zu sein*¹⁰,
258 není zároveň možné si hudbou objednat ani pizzu. V hudbě neexistují definitivní
259 pojmy, hudba nevytváří žádný stabilní systém znaků.^{xix} Její obsah, její smysl není
260 ničím jiným než formou hudebního pohybu, v tomto musíme dát za pravdu
261 Hanslickovi. Nadto všechno – na to již Hanslick ohled nebere – jsou to právě tyto
262 formy pohybu, které umožňují vyjádřit, *wie es ist zu sein*. Nejedná se přitom
263 o (dekódovatelné) označení tohoto jsoucna. Tyto formy nefigurují na místě těchto
264 jsoucenc, ony *jsou* jsoucný. Je to podobné jako stopy ve sněhu, které nejsou odrazy stop,
265 ale jsou přímo těmi stopami. V hudbě neexistuje stabilní rovina hudební sémantiky
266 srovnatelná s jazykem, přestože zde stále zaznamenáváme snahy podobnou rovinu
267 identifikovat. Samozřejmě v hudbě existují jednotlivé sémiotické¹¹ funkce, například
268 *stile rappresentativo*, barokní afektová teorie nebo technika leitmotivů
269 u Wagnera a jeho nástupců. Jedná se však o vnesené významy do hudby, které jsou
270 spojovány s hudebními formami. Hudba samotná nepotřebuje vykazovat podobnou
271 významovou rovinu, aby hudbou byla.

272 Pro jazyk je naproti tomu existence oddělitelné stabilní sémantické roviny
273 konstitutivní. Tato rovina zase může být stabilní jen tehdy, pokud existují přísně
274 regulovaná pravidla pro využití hlásek a také fonologická struktura jazyka. To by bylo
275 v hudbě nemyslitelné. V hudbě nenajdeme fonémy, tj. hláska v hudbě nefiguruje
276 v systémicky diferentním vztahu.¹² Není vůbec nutné představovat si komplexní,
277 lingvisticky popsateľnou výstavbu jazyka, abychom dokázali říct, že právě v tomto

¹⁰ viz pozn. pod čarou č. 8

¹¹ *Sémiotika* – nauka zabývající se znakovými systémy (pozn. překl.).

¹² Znamená to, že se hláska v řeči proměňuje s kontextem; má různou úlohu, zní jinak, když jí obklopuje něco jiného (pozn. překl.).

278 spočívá rozhodující a nanejvýš podstatný rozdíl, který nemůže být překonán
279 ani podobně „hovořící“ hudbou.

280 V jazyce, potažmo v jazycích, existuje relativně stabilní fonemická
281 a morfemická struktura, která není ničím jiným než *fixováním* hlásky do systému
282 odlišných vztahů. Zaznění jazykové hlásky je tedy obecně řečeno zpřítomněním
283 fonému, a tedy i zpřítomněním pořadí hlásek s jazykovým významem, je aktualizací
284 a doplněním jazykového systému. Jde tedy o proces, který v hudbě nemá odpovídající
285 ekvivalent. Systém fonemických rozdílů jazyka umožňuje, popř. nese morfemickou
286 strukturu – tedy vztah jednotek nesoucích význam, a tedy „slov“ v širším slova smyslu.
287 V hudbě však neexistují slova a už vůbec ne nějaký slovník. Zde vzniká propastný
288 rozdíl mezi jazykem a hudbou, neboť vztah fonémů, morfémů atd. musí být z hlediska
289 lingvisticky filozofického komplexně promyšlen. Pro hudbu není na rozdíl od jazyka
290 nutná pevná vazba mezi nositelem jazyka a (neseným) významem. Hudební elementy
291 mají toliko tu vlastnost, jako ostatně téměř vše na světě, že význam nést *mohou*.

292 Helmuth Plessner zformuloval tento rozhodující rozdíl mezi hudbou a jazykem
293 (ve svých hudebními teoretiky spíše opomíjených pojednáních o hudbě)
294 do jednoduché věty: hudba je jednovrstvá, jazyk je dvouvrstvý.^{xx} Obrazně a poněkud
295 staromódně řečeno bychom mohli říci: ducha jazyka lze rozklíčovat jako druhou
296 vrstvu jeho znějícího těla (a tedy první vrstvu fonémů a morfémů) a také jej lze oživit
297 v jiném jazykovém těle, tj. může být *přeložen*. V hudbě toto možné není, má jen *jednu*
298 vrstvu, tj. není zde žádný rozdíl jako mezi nositelem jazyka a významem, rozdíl mezi
299 formou a obsahem.

300 Zde však můžeme namítnout, že hudební elementy, tedy zvuky, popř. hlásky
301 odkazují na něco jiného než na sebe samotné. Jinak bychom nemohli hovořit o hudbě,
302 která jako taková vždy vytváří formy (i tam, kde se nejedná o skladbu, se vždy
303 vyskytuje hudební forma, a to i u improvizované nebo aleatorické hudby¹³). Hudební
304 hláska – přičemž za hudební hlásku můžeme principiálně považovat každý zvukový
305 vzruch – se vztahuje k něčemu jinému než k sobě samotné, jinak by byla právě *pouze*
306 akustickou událostí. Rozdíl, kterým je formulována jednovrstevnost hudby, spočívá

¹³ Aleatorika – hudba vycházející z náhodného uspořádání tónů od slova *alea*, tj. kostka (pozn. překl.).

307 v tom, že hudební hláska neodkazuje na nic *mimomuzikálního*. Odkazuje na něco
308 odlišného, ale stále muzikálního. Hudba musí odkazovat na něco muzikálního,
309 aby byla hudbou – na něco, *co leží ve stejné vrstvě*. Jazyk naproti tomu musí odkazovat
310 na něco mimojazykového, aby byl jazykem. Stejně je u hudby i jazyka odkazování na
311 něco.

312 K vůli jednovrstvosti hudby v rámci odkazování nejsou překlady ani možné, ale
313 ani nutné. Proto je hudba také všeobecně „srozumitelná“, neboť se odkazy nachází
314 ve stejné vrstvě, ve které jsou postihnutebné smyslově. Poslech hudby z cizí kultury
315 nebo minulé epochy je od první chvíle známé použití (případně velmi odlišné) pravidel
316 tónů, nikoli nesrozumitelnost při setkání s (neznámou) cizí řečí, a tedy zkušenost určité
317 neproniknutelnosti.^{xxi} V tomto ohledu se v případě hudby jedná o jazyk vytvářející
318 duchovní vrstvu, dalo by se také říci: hudba je jazykem *in statu nascendi*.¹⁴

319 Hudba nemá nitro, které by mohla skrýt. Hudba je znějícím bytím, až by se chtělo
320 říci, že nezná možnost přetvářky nebo lži, v určitém směru je proto také naivní. Hudba
321 není nikde a nikdy neproniknutelná, i když je neobvyklá. Naproti tomu mají jazyky
322 nitro, které člověk objeví v případě mateřštiny tak, že do něj doroste, nebo v případě
323 cizích jazyků tak, že využije překladů do vlastního jazyka. To způsobuje,
324 že jazyků existuje na světě mnoho, zatímco hudba je přes veškeré své podoby jen
325 jedna.

326 Ovšemže je možné se do cizí hudby stejně jako do cizího jazyka vposlouchat,
327 ale jen do zvukově-hudební vnější formy. Z toho důvodu bychom nepostihli jazyk,
328 kdybychom na něm pozorovali jen stránku muzikální, prosodickou¹⁵ atd. Prosodické
329 analýzy jazyka jsou pro jazykovědce obecně zajímavé právě díky jejich přínosu
330 pro sémantiku (a tedy pro vnitřní podstatu jazyka). To, co by prizmatem hudby
331 na jazyk mohlo být kritizováno jako *fonocentrismus*, a tedy vzhledem k jazyku
332 považováno za nepřiměřený přístup (ať už Derridou nebo někým jiným), protože
333 by tím hlásky a zvuky byly zaměňovány se skutečnými jednotkami nesoucími význam,
334 a tudíž by tak nebylo zohledňováno to, co je pro řeč určující, totiž, že v řeči máme

¹⁴ *In statu nascendi* – doslovně *ve statusu narození* (tj. jazyk vrozený, srozumitelný každému bez ohledu na kulturu a prostředí, ve kterém vyrůstá) (pozn. překl.).

¹⁵ *prosodie* – souhrn zvukových vlastností jazyka (pozn. překl.).

335 co do činění se *systemem* znaků, to by naopak bylo prizmatem jazyka na hudbu
336 fenomenologicky nepřiměřeným *séanticismem*, totiž kdybychom analyzovali hudbu
337 pomocí prostředků fonologické a morfologické analýzy. Proto jsou pro hudbu
338 nepřiměřené veškeré analýzy, které hovoří ve smyslu přeložitelnosti hudebních obsahů
339 vycházejících z mimomuzikálních skutečností. Jsou pro ni nepřiměřené analýzy, které
340 vychází ze sémantiky a syntaxe (i kdyby jen principiálně). Podobná odlučitelnost
341 pro hudbu neplatí, znamenalo by to totiž, že by hudba byla jazykem (jak je tomu
342 v některých případech minimálně v hudební tradici Blízkého východu). Hudební
343 hermeneutika¹⁶ musela vlastně navázat na rovinu hudby, která něco jako význam
344 vůbec nepředpokládá (což zní jako relativně paradoxní skutečnost). Byla by to tedy
345 hermeneutika *geneze významu*, a tedy pochopení procesu pochopení, a dokonce
346 samotného procesu pojmů.¹⁷

347

348 Co je tedy rozhodující, aby hudba byla jednovrstvá a jazyk dvouvrstvý? Odpověď
349 zní, že hudba je na rozdíl od jazyka *isochronní*. Otázkou pátrající po vytváření hudební
350 syntaxe a formy máme konečně co dočinění s vnitromuzikálním zřetelem. V otázce
351 hudební formy se (odhlédnuto možná od extrémně akademických děl věnujících
352 se hudbě) tato díla nezabývají ničím, co by existovalo *před* hudbou a teprve poté
353 bylo doplněno tóny. Zároveň se nesmí zaměňovat hudební forma se *schématy*
354 hudebních forem. Hudební forma vzniká, potažmo je tvořena skrze zaznění
355 a zpřítomňuje se nám tedy pouze způsobem *protence* a *retence*, řečeno výrazy
356 Husserleho.^{xxiii} I ve chvíli, kdy je nám skladba známá, opakuje se při dalším poslechu
357 geneze formy – samozřejmě nám v jejím časově následném vzniku mohou pomoci
358 vnější schémata hudební formy, ty však nesmí být zaměňovány za formy samotné, jako
359 např. sonátová forma hlavní věty. Při dostatečně soustředěném poslechu můžeme

¹⁶ *Hermeneutika* – filosofická nauka o výkladu (interpretaci) a rozumění textům; vznikla v pozdní antice; moderní hermeneutika zdůrazňuje význam souvislosti textu (kontextu i situace) a předchozího porozumění, s nímž vykladač už k textu přistupuje, např. na základě tradic, kontextu a výchovy (DIDEROT, 1999) (pozn. překl.).

¹⁷ *Proces pojmů* nebo *pojmotvorný proces* je postup, při kterém se po určení konkrétního jevu, po jeho obsahovém rozboru a nalezení příkladů formulují takové pojmy, které daný jev popisuje maximálně přesně (dostupné z <https://clanky.rvp.cz/clanek/c/OUC/15665/POJMOTVORNY-PROCES-PEDAGOGICKY-KONSTRUKTIVISMUS.html/>, [cit. 2018-04-12]) (pozn. překl.).

360 i bez předchozích znalostí o schématech hudebních forem samotnou hudební formu
361 postihnout. Co tedy tuto formu utváří? Je tvořena prostě, skrze samotné vztahy, které
362 se ukotvují pomocí hudebních tvarů (rytmické, harmonické, melodické
363 „motivy“ v nejširším slova smyslu). Nebo ještě lépe, protože hudební tvary toho samy
364 schopné nejsou, je forma tvořena skrze slyšené, quasi dokomponované vložení těchto
365 hudebních tvarů do kontextu. Podle jakých kritérií jsou však tyto vztahy dosazovány?
366 Je to kritérium jedině: kritérium identity a diference, nebo jinak řečeno kritérium
367 opakování a odchylky.^{xxiii} Opakování a odchylka jsou způsoby vzájemného
368 zohledňování hudebních elementů, aniž by přitom bylo zapotřebí vnímat sémantické
369 vztahy.

370 Podmínka pro to, aby opakování a odchylka vůbec byly formotvorného
371 charakteru, je však jejich *isochronie*, tj. skutečnost, že časový průběh hudby je jiný než
372 časový průběh jazyka: není vnější. Na rozdíl od jazyka, v němž – díky již vytvořeným
373 formám a relativně stabilní morfematicky gramatické struktuře, po nichž mluvčí vždy
374 znovu sáhne – nejsou opakování a variace principiálně nutné, je opakování v hudbě
375 procesem *vytvářejícím význam*. Opakující se hudební struktura proto jen znovu
376 neopakuje něco, co již bylo sděleno.^{xxiv} V jazyce je však opakování díky jeho
377 dvojrstivosti jen instanciací¹⁸ nebo reprezentací významu, který již byl sdělen (do jisté
378 míry nadčasově, a tedy *hyperchronně*). Proto má v jazyce – s ohledem
379 na uskutečňovaný řečový akt – opakování často jen pragmatickou funkci zesilující již
380 vyjádřený význam anebo funkci překonání akustických či psychologických nesnází
381 (například při nepozornosti).^{xxv} V takovém případě je však již daný význam
382 instanciován; v hudbě však opakování není instanciováním, resp. reprezentací
383 (odloženého) významu. Naopak jde o (přínos ke) *konstituci* (později hudebního)
384 významu. To je hlubší podstata jednovrstevnosti v hudbě.

385 V hudbě proto přísně vzato nemůže existovat žádné identické opakování
386 hudebního motivu, které by bylo ekvivalentní s opakováním v jazyce. Hudební
387 opakování je *pokaždé* odchylkou, je *pokaždé* variací a ne prostou redundantní iterací.
388 To proto, že návrat motivu není v hudebním čase identický s jeho prvotním výskytem,
389 ale je producentem významu. Tato skutečnost je patrná, uvědomíme-li si, že u jazykově

¹⁸ *Instanciace* ve smyslu zpřítomnění (pozn. překl.).

390 vyjádřené věty je opakování relativně rychle přecházeno jako pouhé konstatování.
391 Ano, v extrémních případech se při rychlém a dostatečném opakování dostaví efekt,
392 že věta ztrácí jazykový význam a do popředí více a více vstupuje „hudební
393 stránka“ mluveného. Potom však má opakování jiný význam,
394 a to právě ten hudební, neboť časově rytmický průběh slyšeného a opakování motivu
395 již nejsou vyjádřením významové souvislosti, jak to v rovině jazykové převážně bývá.
396 Každý hudební motiv má při svém opakování (a tedy i při své jakkoli malé variaci)
397 příběh, příběh celé skladby, která za ním stojí, a tedy „neopakuje“ jen to, co zaznělo
398 při prvním výskytu tohoto motivu. Také u taneční hudby je to tak, a proto může
399 pokračovat v principu (je-li pro to nálada) nekonečně dlouho, což by však v jazyce
400 jako takovém bylo neúnosné.

401 Odlišnou funkci opakování/variace v jazyce a v hudbě si může člověk velmi dobře
402 ujasnit v minimálních hudebních formách, v tzv. *minimal music*. Například Steve
403 Reich ve jednom ze svých raných děl (*It's gonna rain*, 1965) nechává déle než
404 čtvrt hodiny plynout dvě paralelní, ale tempově vzájemně posunuté tónické smyčky
405 (loops), do nichž zaznívá věta „It's gonna rain“ vyňatá z hovoru pouličního
406 předpověditele počasí. I kdyby se jednalo jen o jednu tónickou smyčku, bylo by jasné,
407 že by opakování věty nic nového ve smyslu jazykového významu nepřinášelo.^{xxvi}
408 Většina posluchačů se tak proto (pokud už tak nečinili předtím) snaží celé dění
409 pochopit hudebně. Z perspektivy hudby není opakování věty redundantní, neboť skrze
410 opakování hudební forma teprve vzniká. Může však působit jako nudná hudba. Proto
411 je zde vděčně přijímaný přístup skladatele, který díky lehkému fázovému posunutí
412 tónických smyček vytváří předtím neexistující hudební motivy, které celou skladbu
413 mění ve velmi živou záležitost. To však může postřehnout jen ten, kdo se soustředí na
414 hudební stránku slyšeného. Pro toho, kdo by zvuky vnímal takřikající
415 „špatným“ uchem a kdo by se dál soustředil na jazykový význam, by byla tato skladba
416 v krátké chvíli nesnesitelná, neboť specifický duch jazyka je skrze identické opakování
417 zlomyslně ničen (a může tedy působit barbarsky). Skrze destrukci jazykového
418 významu vstupuje do popředí hudební význam věty – věta se stává hudebním motivem
419 s konkrétní rytmickou strukturou – a může být v zásadě libovolně opakován a
420 variován, čímž se stává stále něčím novým, což je zřetelné nejen v tomto, ale i
421 v dalších podobných příkladech minimálního hudebního významu. Dalo by se

422 dokonce hovořit o dekonstrukci jazykového významu, který na základě jazyka
423 odhaluje význam hudební.

424 Opakování v hudbě mají tedy zřetelně odlišný status formotvornosti než v jazyce.
425 To je způsobeno, resp. podmíněno tím, že časový průběh tvarovaný opakováním
426 a variacemi v hudbě není vnější, kdežto v jazyce ano (a to i přesto, že jazyk probíhá
427 v čase jen v mluvené formě). Ve své druhé vrstvě je jazyk *hyperchronní* (to je právě
428 to, co se snaží zformulovat metafora „řešení“, tedy z času vystupující, reprezentující
429 moment jazyka). Naproti tomu je hudební význam z podstaty časově imanentní,
430 vázaný na čas a tedy *isochronní*. Jinými slovy: hudba je svou podstatou vytvářena
431 v čase. Tedy nejenže hudba časem probíhá, ale je podobou času^{xxvii} – to je to, co máme
432 rozumět pojmem „isochronie“ hudby. Jazyk, mluvený jazyk nebo řeč sice také
433 probíhají v čase, ale jejich smysl stojí mimo čas. Jazyk umožňuje, že můžeme čas jako
434 čas vnímat (hyperchronie). Dokud se do hudby, která není ničím jiným než časem,
435 nevnoříme, nemáme žádnou zkušenost s časem ve smyslu průběhu. Navíc, čas je
436 současně fenomenálně odstraňován, tzn. skrývá současné formy našeho žití a prožití.
437 Tato skutečnost se jeví jako důvod pro to, že na nás hudba dokáže mít takový vliv,
438 o kterém hovoří Schopenhauer. V hudebním čase (genitivus subjectivus a genitivus
439 objectivus) je současně obsažen čas subjektu, o němž hovoří Schopenhauerem urputně
440 nenáviděný Hegel ve své Hudební estetice.^{xxviii} Proto může hudba sdělovat, *wie es ist*
441 *zu sein*, jelikož náš způsob existence vůbec je určován časovostí.

442

443 Hudba je podobná jazyku do té míry, do jaké má díky své isochronii časovou
444 formu, kterou spolu s formou existence lidí sdílí a tím vyjadřuje, *wie es ist zu sein*.
445 Všechny rozmanité kulturní možnosti hudebního výraziva tedy souvisí s touto
446 zvláštností hudby přiměřenou její podstatě. Z hlediska vyjádření emocí hovoří hudba
447 výrazně srozumitelněji než jazyk pojmů. To, co však hudbou vyjádřit lze, můžeme
448 vyjádřit pouze *isochronně*. To, co lze vyjádřit jazykem, naproti tomu opouští tok času
449 a stává se *hyperchronním* (nadčasovým).

450 To, co především dělá hudbu hudbou, je něco, co – i když neslyšené – existuje
451 neoddělitelně (a nepřeložitelně) od slyšeného jako rytmicky-časová podoba slyšeného.
452 Z toho důvodu vede otázka pátrající po tom, co je vlastně hudba, k otázce,

453 co umožňuje existenci rytmické podoby. Hudba se dotýká fenoménu propojování,
454 nebo přesněji (aby byl zdůrazněn procesní charakter v protikladu k již utvořeným
455 formám) fenoménu spojování. Hudba je původně spojení časovosti. Ale hudba jako
456 časová forma, jako podoba času je ze své podstaty rytmus. Každá hudba je v tomto
457 smyslu rytmická, tzn. vykazuje časovou posloupnost ve svém pohybu.^{xxix} Jak píše
458 Schelling ve své *Filosofii umění*, rytmus je „hudbou v hudbě“^{xxx}, rytmus je archetypem
459 hudby do té míry, do jaké sám obsahuje čas.^{xxxi} Filozofie hudby bude muset pojem
460 rytmu předložit na podkladu filozofie času.^{xxxii}

461 Na rozdíl od významu lingvistických jednotek (slov či vět) nelze význam
462 hudebních jednotek (motivů, vzorů, period atd.) oddělit od jejich rytmické formy
463 v časovém průběhu. Z této její isochronie vyplývá, že v případě hudby máme pokaždé
464 co do činění s jejím ustavujícím *vztahem* k času. Hudba je umění času v empatickém
465 slova smyslu. Tato skutečnost však není způsobena tím, že je hudba stejně jako
466 všechno ostatní na světě časová. Chceme-li mluvit o hudbě jako o zvukovém procesu,
467 je nezbytnou (a v tomto případě bezpodmínečně nutnou) podmínkou hudby že v její
468 podobě rytmického tělesa vyzdvihuje časovost sama sebe, a je tudíž reflexivní. Otázka
469 „Co je to hudba?“ odkazuje na hlouběji položenou otázku „Co je to rytmus?“ Tuto
470 otázku zde není možné zodpovědět.^{xxxiii} Odkazuje totiž filozofii hudby na adresu vědy
471 o vzniku významových struktur, pro něž by hudební filozofie mohla mít výhradně
472 paradigmatický charakter.

ⁱ Jako příklad za všechny jmenuji jen tyto: Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, Oxford 1997 a Peter Kivy, *Introduction to a Philosophy of Music*, Oxford 2002.

ⁱⁱ Je známo, že tuto tezi zastával Jean-Jacques Rousseau 1762 ve své *Essai sur l'origine des langues*, před ním (1725) také Giambattista Vico, *Scienza nuova prima*.

ⁱⁱⁱ Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Zürich 1988, s. 339.

^{iv} Tamtéž, s. 346.

^v Srov. tamtéž, s. 12, s ohledem na Adorna srov. také Helmut Plessner: Zur Hermeneutik nichtsprachlichen Ausdrucks. In: *Ausdruck und menschliche Natur (= Gesammelte Schriften*, Bd. 7), Frankfurt/M. 1982, s. 459–479, zde s. 466, 471.

^{vi} Anton Webern, *Der Weg zur neuen Musik. Vorträge 1932/1933*, Wien 1960, s. 46.

^{vii} Ludwig Wittgenstein, *Eine philosophische Betrachtung (Das Braune Buch)*. In: *Das blaue Buch (= Werkausgabe*, Bd. 5), Frankfurt/M. 1984, s. 117–282, zde s. 256.

^{viii} Nemůžeme se zde podrobně zabývat Schopenhauerovou mystikou vůle, takže jen stručně: Svět je jako představa, takže principiálně všechno, co o něm můžeme systematicky vědět, nestojí samo o sobě, ale je ukotveno v životě, z něhož je tento svět jako představa definován především. Tento život, toto „an sich“ světa, je nám přístupné nejen jako zprostředkovaná představa předmětu světa, ale je samo tímto předmětem (a tedy dále nejen předmětem, ale subjektem). A to skrze naši tělesnou existenci. Tu

můžeme vnímat dvojím způsobem: zaprvé zvěcněním předmětu světa v představě, resp. reprezentací těla. Zadruhé cítěním těla takřkajíc „zevnitř“. Proto Schopenhauer popisuje svět, jak je vedle každé představy a před každou z nich, jako „vůli“. Nejedná se o vůli ve smyslu intence, jako určení účelu, neboť již účely jsou popisováním (a nejráději definováním realizovatelnosti) skutečnosti, již u nich jde o představu. „Vůle“ tedy nesmí být zaměňována s vůlemi světa představ. To, co Schopenhauer vnímá pod slovem „vůle“ je mnohem více nedefinovaný, účelu prostý, slepý životní pud. Jde o druh vitálního energického pole, zdroje možného pohybu. „Vůle“ je však zároveň názven absolutna, podobně jako u jiných filozofů „bytí“ nebo „forma života“.

^{ix} Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* (s. pozn. 3), s. 341.

^x Tamtéž, s. 346.

^{xi} Tamtéž, s. 344. Když je tedy hudba manifestací toho, jaké je svět *an sich*, pak je také z ontologického významu filozofie hudby odpovídajícím způsobem vysoko vyzdvížena, jak dokazují následující slova: „Gesetzt, es gelänge eine vollkommen richtige, vollständige und in das Einzelne gehende Erklärung der Musik (... so würde diese) sofort auch eine genügende Wiederholung und Erklärung der Welt in Begriffen, (...) also die wahre Philosophie seyn.“ (s. 349 f.).

^{xii} Srov. Nelson Goodman, *Sprachen der Künste*, Frankfurt/M. 1973, s. 62 nn. Do jaké míry může být v hudbě aplikování teorie výrazu jako metaforické exemplifikace (ve vztahu k hudbě najdeme u Goodmana jen poznámky k notaci), srov. komplexně a kriticky Simone Mahrenholz, *Musik und Erkenntnis. Eine Studie im Ausgang von Nelson Goodmans Symboltheorie*, Stuttgart 1998.

^{xiii} Srov. Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (= Werke, vyd. Karlem Schlechtou, sv. 1), München 1969, s. 7–134, zde s. 53.

^{xix} Eduard Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen. In: *Vom Musikalisch-Schönen. Aufsätze, Musikkritiken*, Leipzig 1982, s. 33–145, zde s. 144.

^{xx} Adomo: *Fragment* (s. pozn. 5), s. 14.

^{xxi} Tamtéž.

^{xxii} Tamtéž.

^{xxiii} Tamtéž.

^{xxiv} Srov. tamtéž, s. 9.

^{xxv} Srov. Plessner: K hermeneutice neязыkového vyjádření (s. pozn. 6), s. 472 n.

^{xxvi} Seznamování s časově nebo kulturně vzdálenou hudbou je proto srovnatelná spíše s učením se mateřštiny než s učením cizího jazyka.

^{xxvii} Srov. Edmund Husserl, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* (= *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologisch. Forschung*, sv. 9), vyd. Martinem Heideggerem, Halle 1928, s. 367–497, zde s. 384 n.

^{xxviii} Srov. Edmund Husserl, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* (= *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologisch. Forschung*, sv. 9), vyd. Martinem Heideggerem, Halle 1928, S. 367–497, zde s. 384 n.

^{xxix} Pak by to bylo skutečně „redundantní“. V hudbě však možná s výjimkou *da capo* redundance neexistuje. Pravidla, která určují opakování hudebního díla jako celku nebo nějaké jednotlivé uzavřené části díla, nejsou ničím jiným než formotvorným variováním opakováním. Domnívám se, že použití možnosti *da capo* je právě proto tak malé, protože se v něm nemění hudebním smyslem vnímané opakování.

^{xxx} Otázka, zda se při magicko-mantrické nebo také terapeutické funkci opakování jazykových jednotek nejedná o opětovné otevření hudebního pole stojícího mimo jazykový obsah, zde musí zůstat nezohledněna. Srov. následující poznatky ve stati Steva Reicha.

^{xxxi} Zde lze stručně říci „deska se zasekla“. Z hyperchronních důvodů existuje jedině v jazyce fenomén redundance. V hudbě se tento fenomén nevyskytuje, a když, tak jedině jde-li o technické poruchy při přehrávání hudby, které zamezují nebo ztěžují vnímat opakování jako hudebně smysluplné. K tomu může dojít např. když se právě „zasekne deska“ a s opakováním není spjata žádná hudební intence.

xxxii Srov. také posthum Albrechta von Massowa, Matteo Nanni a Simon Obert, vyd. Statě Hans-Heinricha Eggebrechta, *Musik als Zeit*, Wilhelmshaven 2001.

xxxiii Srov. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* (= *Werke in zwanzig Bänden*, sv. 13–15), Frankfurt/M. 1970, zde sv. 15, s. 156.

xxxiv Jak již rytmus definoval Platón ve svém *Nomoi*; srov. Platon, *Nomoi* (= *Werke in acht Bänden*, sv. 8, 1), vyd. Gunther Eigler, Darmstadt 1977, s. 665a.

xxxv Friedrich Wilhelm Josef Schelling, *Philosophie der Kunst* (= *Schelling's Sämtliche Werke*, sv. 5), Stuttgart – Augsburg 1856 nn., s. 494. Srov. také Berbeli Wanning: Schelling. In: Stefan Lorenz Sorgner/Oliver Fürbeth (vyd.), *Musik in der deutschen Philosophie*, Stuttgart 2003, s. 77–98, především s. 91 nn., taktéž Enrico Fubini, *Geschichte der Musikästhetik – Von der Antike bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1997, s. 214 n.

xxxvi Srov. Schelling, *Philosophie der Kunst* (s. pozn. 31), s. 493.

xxxvii Srov. Andreas Luckner, *Genealogie der Zeit. Zu Herkunft und Umfang eines Rätsels, dargestellt an Hegels Phänomenologie des Geistes*, Berlin 1994, stejně tentýž *Zeit, Begriff und Rhythmus. Hegel, Heidegger und die elementarische Macht der Musik*. In: Richard Klein/Eckhard Kiem/Wolfgang Ette (vyd.), *Musik in der Zeit. Zeit in der Musik*, Weilerswist 2000, s. 108–138.

xxxviii Velmi daleko v zodpovězení této otázky jsou dle mého názoru – ve zcela odlišných směrech – tito (řazeno chronologicky): Gilles Deleuze (s F. Guattarim), *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*, Berlin 1992 (orig. 1980), především Plateau 11, »De la Ritournelle«; Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse 1982 stejně tentýž, »Rhythmus«, in: Christoph Wulf (vyd.), *Vom Menschen. Handbuch Historischer Anthropologie*, Weinheim 1997, s. 609–618; Robin Durie, »Die Spur und der Rhythmus«, in: Antje Gimmmler/Mike Sandbothe/Walther Ch. Zimmerli, *Die Wiederentdeckung der Zeit*, Darmstadt 1997, s. 148–161; Simone Marenholz: *Rhythmus als Oszillation zwischen Inkommensurablen. Fragmente zu einer Theorie der Kreativität*. In: Patrick Primavesi/Simone Mahrenholz (vyd.), *Geteilte Zeit. Zur Kritik des Rhythmus in den Künsten*, Schliengen 2005, s. 155–171; srov. také poznámky Patricka Primavesiho v »Úvodu« knihy.

3. Překladatelská analýza originálu

V následující části práce analyzuji výše uvedený text na základě modelu Christiane Nordové (Nordová, 2009). Nejprve provedu analýzu z hlediska vnětextových faktorů, mezi které Nordová řadí autora, jeho záměr, funkci textu, příjemce, médium, místo a čas. Dále se budu zabývat faktory vnitrotextovými, kam patří téma, obsah, presupozice, výstavba, nonverbální prvky, lexikum, syntax a suprasegmentální prvky.

3.1. Vnětextové faktory

3.1.1. Autor – vysílatel

Autorem překládaného textu je německý filosof Apl. Prof. Dr. Andreas Luckner. Po dokončení studií ve Freiburgu a Berlíně v oborech filozofie, hudební věda a germanistika pokračoval v doktorandském studiu, které úspěšně završil promoci v roce 1992. Poté pracoval jako asistent na univerzitě v Lipsku, kde habilitoval prací o filozofii moudrosti. V dalších letech se zabýval teoretickou filozofií techniky, v roce 2006 mu byl udělen titul Apl. Prof. (Außerplanmäßiger Professor).

Jeho odborný záběr je široký, což se potvrzuje i v překládaném textu. Mnohdy Luckner předpokládá znalost silně specifických filozofických obrátů a také jejich plné porozumění, jindy se v textu zbytečně detailně zabývá něčím, co spíše spadá do kategorie všeobecného vzdělání. Zároveň je z textu evidentní, že se Luckner pohybuje v prostředí filozofického jazyka, ale že je to filozofický teoretik, který necílí na jednu konkrétní oblast. Na základě jakýchsi „obecných skutečností“, které však mnohdy nejsou opřeny o zdroj, vytváří filozofické konstrukty a závěry. Viz například: *„Für Sprache ist die Existenz einer abtrennbaren stabilen semantischen Ebene dagegen konstitutiv. Diese Ebene kann wiederum nur stabil sein, wenn die Regeln des Gebrauchs von Lauten, also die phonologische Struktur einer Sprache, in einer Weise strikt geregelt ist, wie dies für die Musik gar nicht denkbar wäre.“* (OT, ř. 295–298).

3.1.2. Intence autora, funkce textu

Záměr, se kterým autor text publikoval, není zcela zřejmý. Jedná se o odborný text, v němž se autor zamýšlí nad vztahem hudby a jazyka skrze rytmus. Jelikož se jedná o text filozofický, naplnil autor odbornost v tom smyslu, že jde o podnět k přemýšlení a rozvažování o tématu, spíše než o nějaké filozofické pojednání s jasnými závěry. Sám Luckner toto potvrzuje: *Vorausgeschickt sei, dass dieser Beitrag sich als der Versuch versteht, die Philosophie der Musik auf die elementare Frage nach der Formierung von Zeitgestalten, d.h. letztlich auf die Frage »Was ist Rhythmus?« zurückzuführen, nicht aber als Versuch, diese (allzu schwere) Frage zu beantworten.* (OT, ř. 77–80). Intenční nejasnost autora se někdy obrací proti němu samotnému, jak uvidíme v dalších částech analýzy.

Text se skládá ze dvou kapitol, které uvozuje informativní předkapitola vtahující čtenáře do problematiky poněkud populárně naučným způsobem. Po „příběhu ze života“, který si dokáže každý představit, přichází autor s analýzou tohoto příběhu a tím se dostává k jádru celého svého pojednání – tedy k podstatě hudby.

V první kapitole *Hudba a jazyk* se Luckner zabývá vztahem hudby a jazyka. Hledá způsob, jak tato dvě komunikační média porovnat. Pátrá po věcech, které hudbu a jazyk spojují a které je naopak odlišují. Zabývá se tím, co k tématu filozofie a hudby uvedli velcí filozofové jako Schopenhauer, Webern, Adorno nebo Plessner. Schopenhauerovy teorie mají v překládaném textu nejvýznamnější místo, protože se problematikou hudby v porovnání s ostatními filozofy zabývá mnohem důkladněji.

Druhá kapitola s názvem *Jazyk a rytmus* analyzuje jazyk z hlediska jeho morfemické a fonetické struktury. Větší prostor zde dostává Plessner se svou teorií jednovrstvosti hudby a dvouvrstvosti jazyka. Tuto problematiku klade Luckner do vztahu k isochornii a hyperchronii hudby a jazyka, která je patrně jeho vlastní myšlenkou a teorií, neboť ji nijak neukotvuje ve zdrojích.

V překládaném textu převažuje informativní funkce, Luckner usiluje o nalezení rozdílu mezi hudbou a jazykem, nepřináší však víceméně žádné jednoznačné závěry, které by vyplývaly z jeho četných argumentací a usouvztažňování různých charakteristik hudby, jazyka, potažmo rytmu.

Budeme-li text analyzovat dle vnějších funkcí podle Jakobsona (Jakobson, 1996, s. 84), nalezneme kromě funkce informativní také možná trochu překvapivě funkci

poetickou. Autor si totiž s jazykem hraje, vytváří složitá souvětí a používá kromě odborných výrazů také výrazy i pro rodilého mluvčího neobvyklé (např. *Pattern* – OT, ř. 510 nebo *opak* – OT, ř. 351). Zároveň se zde významně projevuje funkce metajazyková, neboť autor pátrá po vnitřní struktuře jazyka a po jeho podstatě (např. [...] *das Wesentliche der Sprache, nämlich dass wir es mit einem System von Zeichen zu tun haben*, [...], OT, ř. 366), ovšem činí tak jen velmi povrchně.

3.1.3. Příjemce

V tomto případě je primárním příjemcem nejpravděpodobněji student či učitel nebo znalec muzikologie a souvisejících oborů. Takovému příjemci by odpovídala zvolená forma, ale ne obsah, který je z hlediska odborného značně nevyvážený. Některé pasáže jsou ryze filozofické (např. *Das Absolute wird zwar angerufen – Musik ist »entmythologisiertes Gebet« –, aber indem die Musik gleichsam den göttlichen Namen nennt, verdunkelt das Absolute sich »im gleichen Augenblick (...), so wie überstarkes Licht das Auge blendet«*. OT, ř. 226–229), jiné ryze lingvistické (např. *Deshalb haben – im Hinblick auf den Sprechakt, der hier vollzogen wird – Wiederholungen in der Sprache oft einfach die pragmatische Funktion der Bekräftigung des schon einmal geäußerten Sinns oder auch die Bewältigung einer akustischen oder psychologische Störung (etwa bei Unaufmerksamkeit)*. OT, ř. 413–417) a jiné ryze muzikologické (např. *Nun, allein durch die Bezüge, die durch die musikalischen Gestalten (rhythmische, harmonische, melodische »Motive« im weitesten Sinne) gestiftet werden*. OT, ř. 395–396).

Nesourodá směs úvah a konstrukcí je těžko uchopitelná pro člověka s hudebním a jazykovým vzděláním, natož pro úplného laika. Některé věty jsou navíc náročné na dekódování z důvodu nejednoznačné syntaxe (hovoříme však o mírně odlišném kulturním rámci, do kterého text spadá, neboť muzikologické, lingvistické ale ani jiné obory, do nichž Luckner svým textem zasahuje, nejsou na jednotlivých univerzitách a v jednotlivých zemích plně sjednoceny).

3.1.4. Médium

Lucknerova stať vyšla jako součást sborníku *Musik – Konzepte: Musikphilosophie* ve zvláštní edici nakladatelství *Text und Kritik* spolu s texty Andrewa Bowieho, Richarda Kleina, Gunnar Hindrichsové, Christoha Asmutha, Reného Thuna, Niko Strobacha, Piera Giordanettiho, Geoga Mohra, Güntera Zöllera, Stefana Heßbrüggen-Waltera a Rainera Cadenbacha v roce 2007. Jedná se o čtvrtročně vycházející sborník, který schvaluje odborná rada složená jak z univerzitních profesorů, tak z lidí z hudební praxe. Nakladatelství *Text und Kritik* vydává odborné publikace i v dalších edičních řadách jako například *Bargfelder Bote*, *Fühe Texte der Moderne* nebo *Film-Konzepte*.¹⁹

Primárně odbornému psanému textu odpovídají složitá souvětí a delší logické úseky, které by v mluveném nebo populárně naučném textu musely být řazeny a prezentovány jiným způsobem. Charakter psaného odborného textu je patrný i v dalších jevech, kterým se podrobněji věnuji v příslušných kapitolách analýzy.

3.1.5. Místo

Publikace v edici *Text und Kritik* vychází v Mnichově. Autor působí na stuttgartské univerzitě a v jeho životopisu se dočítáme,²⁰ že působí výhradně v německém prostředí. Přestože je muzikologie oborem, jenž se z publikačního hlediska profiluje především v Německu, nemůžeme hovořit o neadekvátní teritoriální zatíženosti. Jedná se o text srozumitelný i muzikologům z jiných států, Lucknerovy teze nevychází výhradně z německých myslitelů, je jich ale většina. Jde však o autory, kteří jsou ve svém oboru známí celoevropsky (Plessner), ne-li celosvětově (Schopenhauer).

¹⁹ Viz *Verlagsgeschichte*(online). Dostupné z www.etk-muenchen.de/verlag/chronologie#.WsDREtWWTIU [cit. 2018-04-19]).

²⁰ Viz Apl. Prof. Dr. Andreas Luckner (online). Dostupné z http://www.uni-stuttgart.de/phil/mitarbeiter/aktuelle_mitarbeiter/luckner.html [cit. 2018-04-19]).

3.1.6. Čas

Publikace z ediční řady *Musik-Konzepte* byla zveřejněna v roce 2007, její obsah je z určitého hlediska nadčasový. Nejmladším využitým zdrojem je publikace z roku 2005, nejstarším pak Rousseauovo pojednání *Sur l'origine* z roku 1762. Široké rozpětí naznačuje určité úskalí autora, který vedle sebe klade některé obecně platné skutečnosti spolu se skutečnostmi překonanými a těmi, které teprve usilují o uznání. Kdyby u zdrojů nebyla uvedena data jejich vydání, asi by se těžko určovalo, zda text vznikl před deseti, dvaceti nebo čtyřiceti lety. Hlavní ukazatel takového ukotvení – tedy explicitní datum – se v textu nevyskytuje vůbec. Další vlastnosti textu, které by mohly být nápomocné, jako například zvolené lexikum, jsou naopak natolik vzosné, že spíše odpovídají textům starším.

3.2. Vnitrotextové faktory

3.2.1. Téma, obsah

Sborník, jehož součástí je překládaný text, obsahuje dalších jedenáct statí, které se všechny zabývají podstatou hudby. Každý z autorů se však dané problematice věnuje z trochu jiného úhlu pohledu.

Luckner je svým založením obecný filozof, který má vzhledem ke svým studiím blízko k jazyku, k hudbě a k filozofickým základům. Hlavním tématem jeho práce je najít vztah mezi hudbou a jazykem skrze rytmus. K sjednocování a komparaci těchto dvou forem komunikace přistupuje Luckner právě na základě toho, že rytmus je součástí jak hudby, tak jazyka.

V úvodním textu přichází s příběhem z ulice, který si dokáže představit každý. Ze zdánlivě jednoduchého příběhu hned v dalším odstavci vyvstává nesnadná filozofická otázka pátrající po samé podstatě hudby. Během tří odstavců se rázem ocitáme uprostřed filozofických úvah, které jsou do počátku první kapitoly málo přehledné.

První kapitola s nadpisem *Hudba a jazyk* hovoří především o hudbě jako prostředku komunikace. Luckner shromažďuje mnohé filozofické úvahy, které do jedné potvrzují jeho teorii, že hudba svému okolí něco sděluje a že je výjimečná svou všeobecnou srozumitelností bez ohledu na jazykové znalosti posluchačů. Luckner hledá

vztah hudby k absolutnu, snaží se pomocí filozofické terminologie vysvětlit princip absolutna zprostředkovaného hudbou. Mnohdy se však sám do svých úvah tak „zamotá“, že je obtížné jeho sdělení rozklíčovat (např. *Umgekehrt bedeutet dies freilich, dass wir es auf der Ebene der Musik eigentlich nicht mit Vorstellungen zu tun haben können, mit Objekten, sondern mit den Motiven, d.h. Willensmodi selbst, d.h. nach Schopenhauer mit den elementaren Strukturen des Entstehens von Vorstellungen, der Entstehung von Objekten. Musik drückt so gesehen aus, wie es ist, wenn eine Welt qua Vorstellung entsteht. Wir können das, was die Musik sagt, aus notwendigen Gründen nicht begreifen, weil hier gewissermaßen der Vorgang des Begreifens selbst sich manifestiert. Dies ist der Grund für die paradoxen und romantischen Redeweisen von der Musik, die das Unsagbare sagt, das Unbegreifliche erschließt usw.*, OT, ř. 208–216).

Druhá kapitola má sice nadpis *Jazyk a rytmus*, přesto je i zde hlavním tématem hudba. Tentokrát se však Luckner zabývá podobnostmi a odlišnostmi jazyka a hudby a přináší vlastní tvrzení o hyperchronii jazyka a isochronii hudby. Zároveň hledá nejmenší jednotku jazyka a nejmenší jednotku hudby, nedaří se mu je však uspokojivě porovnávat. To on sám potvrzuje v závěru celého příspěvku, kdy uvádí, že není schopen zodpovědět v úvodu statě položenou otázku, neboť je příliš komplexní a neuchopitelná.

3.2.2. Presupozice

Překládaný text je velmi specifický netolik svou odborností, ale především komplikovanou logickou výstavbou a překombinovanými souvětími. Autor předpokládá znalost základní lingvistické, filozofické i muzikologické terminologie a také pochopení základních principů těchto tří oborů. Někdy se však čtenář nemůže zbavit pocitu, že sám autor tápe ve skutečném významu některých z těchto principů (například morfém a foném v hudbě a jazyku, OT, ř. 304–318). Cílem autora je sice zřejmě vysvětlit vztah hudby, jazyka a rytmu, někdy má však čtenář potíže vůbec pochopit, kde je v souvětí podmět a přísudek, která věta je hlavní a co rozvíjí která věta vedlejší (např. *Bezug zum Absoluten (als dem selbst nicht in diskursiv Gründe gebender Rede Verfügbaren)*, OT, ř. 218–219). Aby čtenář pochopil, co se mu autor snaží sdělit, musí si jednotlivá souvětí číst dvakrát i vícekrát. Troufám si tvrdit, že není-li čtenář v lingvistice vzdělán, není s to podobný rozbor provést a není tedy ani schopen textu porozumět. Ani jazykové vzdělání však není

zárukou pochopení, protože je autor tak zaujat svými komplexními filosofickými konstrukty, že se sám ve svých myšlenkových postupech ztrácí.²¹

3.2.3. Výstavba

Překládaný text je samostatným celkem, který sice vyšel jako součást sborníku, ale je smysluplný sám o sobě. Skládá se z tří menších celků, které na sebe navazují jak formálně, tak sémanticky. Nejpatrněji je tato skutečnost viditelná ve druhé kapitole, ve které se Luckner odkazuje k Schopenhauerovi a jeho tezím, jež byly představeny v kapitole první.

V textu jsou zastoupeny všechny tři druhy intextů podle Nordové – citáty, poznámky pod čarou i příklady. Citace je zpravidla dosazená do souvětí, při hlasitém čtení by nebylo zřejmé, co je převzaté odjinud a co je Lucknerův text: *Dabei hat er den uns hier interessierenden engen Zusammenhang von Musik und Sprache in folgender Weise thematisiert: Er schreibt in § 52 von Die Welt als Wille und Vorstellung von 1818, dass die Musik so mächtig auf das Innerste des Menschen wirkt und »dort so ganz und tief von ihm verstanden« wird, weil sie »eine ganz allgemeine Sprache (ist), deren Deutlichkeit sogar die der anschaulichen Welt selbst übertrifft«. Wenig später heißt es, dass die Musik »eine im höchsten Grade allgemeine Sprache (sei), die sich sogar zur Allgemeinheit der Begriffe ungefähr verhält wie diese zu den einzelnen Dingen« (OT, ř. 98–106). Jelikož se jedná především o německé myslitele, ponechává Luckner citace v původním znění.*

Poznámky pod čarou slouží zejména ke zdrojování textu, místy se v nich objevují drobné vysvětlivky (např. poznámka pod čarou č. 9: *Wir können hier freilich nicht in Tiefen und Untiefen der Schopenhauer'schen Willensmetaphysik einsteigen, nur so viel: (...) »Wille« ist aber hier genauso der Name des Absoluten wie in anderen Philosophien »das Sein« oder »die Lebensform«.*)

Příkladů se v textu vyskytuje několik, jsou však velmi abstraktní. Nejsrozumitelnější je v tomto ohledu příklad úplně první, kterým Luckner celé své pojednání uvozuje.

Kapitoly nemají jasný začátek a konec, který by na sebe tematicky navazoval, ale v jednotlivých celcích se Luckner věnuje především jedné problematice podstaty

²¹ viz 3.4. Překladatelské posunu, zejm. 3.4.7. Nedostatky a nejasnosti v originále.

hudby – nejprve proč se jí vůbec zabývat, pak hudbou a jejím vztahem k absolutnu a konečně hyperchorní a isochorní hudby a jazyka.

Z hlediska aktuálního členění větného bychom mohli říci, že Luckner upřednostňuje spíše tzv. subjektivní slovosled, takže předřazuje réma před téma (zejména v kapitole *Jazyk a rytmus*), což stěžuje celkové pochopení myšlenky. V případě určování typu tematické posloupnosti bychom nejspíše zvolili průběžné téma hudba, její úloha a význam. Místy také narážíme na rozvíjení rozštěpeného rématu, které bývá až extrémní a znesnadňuje pochopení textu.²² Luckner je velmi nedůsledný v rozvíjení rémat, z nichž tematizuje jen některá, dalo by se spíše hovořit o určitém odvozování témat.

3.2.4. Neverbální prvky

V celém textu nenajdeme jediný neverbální prvek, což odpovídá odbornému textu, který má čtenáře přimět k zamyšlení, než že by ho seznamoval s nějakými jasnými informacemi.

3.2.5. Lexikum

V originálním textu najdeme slova charakteristická pro odborný styl, zejména se jedná o terminologii zasahující tři výše zmiňované oblasti Lucknerova zájmu – hudba, filosofie a lingvistika.

Z hudebních termínů sem patří zejména pojmy jako např. *Rhythmus*, *diastematisches Tonsystem*, *harmonisch-tonaler Rahmen*, *Geräuschmusik*, *Melodie*, *Harmonie*, *Thema*, *Motiv* nebo *Form*.

Filosofický význam v Lucknerově textu nesou výrazy *Wille*, *an sich*, *wie es ist zu sein*, *Absolute*, *universale Sprache*, *Abbild*, *Objektivitation*.

Lingvistických pojmů je o poznání méně, našli bychom však například výrazy jako *phonologische Struktur einer Sprache*, *morphologische Analyse*, *Phonem*, *Morphem* nebo *Semantizismus*.

²² Viz *Typy tematických posloupností v textu* (online). Dostupné z: <http://sas.ujc.cas.cz/archiv.php?art=1615> [cit. 2018-04-19].

Díky zaměření textu autor nepoužívá například anglicismy, ale nalezneme zde značné množství internacionalismů pramenících zejména z latiny (*Dignidität* – OT, ř. 98; *per definitionem* – OT, ř. 224; *Phonozentrismus* – OT, ř. 363; *Iteration* – OT, ř. 424). Kromě nich je text protkáán nejrůznějšími vzletnými slovy a obraty, které jen podporují charakter odbornosti a charakter oboru filozofie. Luckner zpravidla rozvíjí všechny větné členy. Činí tak pomocí kompozit i pomocí vrstvení slov v rámci věty za sebou (*Die meisten Hörer fangen daher ziemlich schnell damit an, das ganze Geschehen musikalisch aufzufassen (wenn sie es nicht von vornherein getan haben sollten)*, OT, ř. 448–450).

Luckner nerad používá slova s jediným významem, snaží se, aby použitý idiolekt poskytl komplexní význam jeho filozofických myšlenek (*die in unserer Leiblichkeit erfahrbaren Modifikationen des Willens* – OT, ř. 182–183).

Lucknerova stať je v několika momentech emočně zatížená. Jedná se o místa, kde Luckner přináší zásadní myšlenky a rozklíčování dříve uvedených argumentací. Tyto pasáže jsou zdůrazněny ještě vizuálně – klíčová slova jsou napsána kurzivou (*Der Unterschied, der mit der Einschichtigkeit der Musik angesprochen ist, liegt darin, dass der musikalische Laut nicht auf etwas Außermusikalisches verweist*, – OT, ř. 334–336).

3.2.6. Syntax

Lucknerův text vykazuje značně komplikovanou syntax. V textu najdeme nepoměrně malé množství vět jednoduchých (celkem 21), většinou jsou zastoupena extrémně složitá souvětí, jak souřadná, tak podřadná. Tato skutečnost ztěžuje porozumnění textu, je nutné číst mnohé odstavce několikrát.

Jako příklad syntaktické struktury, již Luckner s oblibou využívá, nám poslouží například souvětí *Was in der Blickrichtung von Musik auf Sprache daher als ein Phonozentrismus und damit als der Sprache inadäquat kritisiert werden müsste (ob nun mit Derrida oder anderen), weil die Laute und Klänge als mit dem eigentlich Bedeutungstragenden verwechselt würden und damit das Wesentliche der Sprache, nämlich dass wir es mit einem System von Zeichen zu tun haben, nicht in den Blick kommt, wäre es umgekehrt, also von der Sprache auf die Musik blickend, ein phänomenologisch inadäquater Semantizismus, wenn wir mit Mitteln der*

phonologischen und morphologischen Analyse an die Musik herangingen. (OT, ř. 362–369).

Typický je již začátek souvětí, které uvozuje věta vedlejší. Jedná se o již výše zmiňovaný subjektivní slovosled. Jelikož souvětí nezačíná větou hlavní, čtenář stále čeká na ty větné členy, které jsou úvodními větami rozvíjeny, což klade vysoké nároky na jeho kognitivní schopnosti. Dalším typickým projevem Lucknerova textu je rozvíjení vedlejší věty další vedlejší větou. Teprve po delší době přichází konečně věta hlavní, která by však bez předchozích vět vedlejších vůbec nedávala smysl. Dále pokračuje Luckner další větou hlavní a rozvíjí jí větou vloženou, a ještě jednou větou vedlejší. Kromě komplikované větné vazby v této příkladové větě nalezneme další syntaktické postupy, jichž Luckner využívá a které stěžují porozumění textu. Jde o v češtině spíše zastaralé přechodníky (*blickend*), vysvětlivky v závorce, rozvíjení větných členů přívlastky shodnými (*der Sprache inadäquat*), přívlastky neshodnými (*das Wesentliche der Sprache*) nebo přívlastky několikanásobnými (*phänomenologisch inadäquater Semantizismus*).

Text je protkán souslovími a větami vloženými v závorce do okolního textu. Těmito vsuvkami autor kondenzuje obsah jednotlivých souvětí.

3.2.7. Suprasegmentální prostředky

Suprasegmentální prvky jsou v textu zastoupeny trojím způsobem. Zaprvé zde najdeme řečnické otázky, kterými Luckner prokládá svůj text jako výrazy svého vlastního názoru na danou dílčí problematiku. Na některých místech dokonce Luckner řečnickou otázkou uzavírá svou úvahu, stává se z ní tedy jakýsi pomyslný „definitivní argument“, proti kterému se nedá nic namítnout: »*Es kann eigentlich nur Musik sein*«, denn – *was sollte es sonst sein?* (OT, ř. 9). Jinde plní řečnické otázky funkci podnětu k přemýšlení, což koresponduje s charakterem filozofického pojednání (*Worüber wird hier kommuniziert?*, OT, ř. 124; *Woran liegt es aber nun eigentlich, dass die Musik einschichtig, die Sprache doppelschichtig ist?*, OT, ř. 380–381). Řečnické otázky jsou jakýmsi milníky, které vypichují, co považuje Luckner za důležité. Na rozdíl od souvětí jsou řečnické otázky jednoduché a srozumitelné a otazníky podtrhují význam těch slov, kterým má být věnována největší pozornost.

V celém textu se objevují slova psaná kurzívou, čímž na ně chce autor upozornit. Jedná se buď o termíny nesoucí nějaký velmi konkrétní význam, nebo o klíčové slovo,

které shrnuje a pojmenovává problematiku předchozích řádků či odstavců (*Wir müssen etwas als Musik auffassen, damit es Musik ist; sie ist etwas, was als solche verstanden werden muss*. OT, ř. 23–24).

3.3. Překladatelské problémy

V následujících řádcích budu podrobně představovat ty části textu, jejichž překlad nebyl snadný. Jedná se o místa komplikovaná z hlediska tří rovin – roviny lexikální, syntaktické a pragmatické. V rovině lexikální bylo nejnáročnější převést do cílového jazyka zejména komplexní kompozita a některé odborné termíny, které v češtině nemají vždy plnohodnotný ekvivalent. Z hlediska syntaktického bylo převádění komplikováno nejčastěji kumulací přívlastků, aktuálním členěním větným, verbálním rámcem, nepřímým odkazováním a parentezemi. Rovina pragmatická přinášela problémů nejméně, přesto se vyskytly – např. v otázce odlišného užívání uvozovek nebo nutnosti dvojího poznámkového aparátu.

3.3.1. Rovina lexikální

3.3.1.1. Specifická terminologie

Odborné texty zabývající se hudbou s sebou přináší běžnou hudební terminologii, která má v češtině většinou jednoznačné protějšky. Typicky jde o výrazy jako *Rhythmus* – rytmus, tempo – *Tempo* nebo barva zvuku – *Klangfarbe*. V Lucknerově textu se objevuje termín, který v češtině nemá jasný protějšek. Jde o výraz *Philosophie der Musik* hned v úvodu textu. V českém prostředí neexistuje odvětví filosofie, které by se věnovalo ryze hudbě. Po četných konzultacích jsem nakonec zvolila výraz *filozofie hudby*, neboť působí méně konkrétně v porovnání s variantou *hudební filozofie*.

Další v pořadí je termín *Form* (např. OT, ř. 202 nebo odstavec 380–402). V tomto případě se významově jedná spíše o tvar, přestože i výraz forma by byl na místě. V češtině je ale pojem hudební forma, která odkazuje na přesnou strukturu nějakého hudebního díla – hyperonymum k výrazům jako fuga, sonáta nebo píseň. Ve většině případů jsem proto používala výraz forma bez přívlastku hudební, aby nedošlo k obsahové záměně. V odstavci (VT, ř. 369–370) zabývajícím se přímo hudební formou jsem naopak přívlastek hudební použila, aby bylo jasné, že jde o význam výše zmiňovaného

hyperonyma. Výraz tvar nebylo možné použít, protože by nebyl v daném kontextu srozumitelný.

Podobně jako u slova *Form* se vyskytly potíže s překladem slova *Sprache*. V němčině jde o slovo, které zastupuje dva významy – jazyk a řeč. Bylo velmi náročné vyhodnocovat, kdy měl autor na mysli spíše jazyk a kdy řeč. Například ve větě *Es ist nun die Musik, in der sich nach Schopenhauer dieses Absolute manifestiert, dieses uns tragende bewegt-bewegende Sein (namens »Willen«) wird uns in ihr offenbar, die Musik ist »Abbild« bzw. »Objektivierung« des Willens des actus purus, der letztlich auch Grund unseres Sprechens ist.* (OT, ř. 163–166) je otázkou, zda je slovo *Grund* myšleno jako příčina nebo základ a zda je zde výraz *Sprechen* myšlen spíše jako jazyk nebo spíše jako řeč. Obě dvě varianty a všechny čtyři možné kombinace (základ řeči, základ jazyka, příčina řeči, příčina jazyka) jsou z mého pohledu možné, přestože v kontextu celé věty působí krkolomně. Po analýze okolních odstavců i následujícího směřování Lucknerových úvah jsem nakonec vybrala variantu *základ našeho jazyka* (CT, ř. 156).

Vznikly-li v překladu významové posuny, tak nejpravděpodobněji právě v otázce jazyka nebo řeči. Doufám však, že jsem se jich vyvarovala.

Další komplikací bylo přeložit výraz *Musizieren*, neboť v němčině má toto slovo jiné zabarvení než v češtině. Přímé převedení na „muzicírování“ nekoresponduje s původním významem ve výchozím textu. Problematická se mi však jevila skutečnost, že v češtině neexistuje jednoslovný ekvivalent stejného slovního druhu. Nakonec jsem tedy zvolila podstatné jméno (CT, ř. 29).

Jiným výrazem, který nemá v češtině jednoznačný protějšek, bylo označení *Gefühlsästhetiker und Programmmusiker* (OT, ř. 204). Kdybychom tyto výrazy přeložili doslova, šlo by o estetiky pocitů a programní hudebníky. V německém kulturním rámci bychom takové osobnosti našli, neboť muzikologie je obor, který je s německým prostředím velmi úzce spjat a je v něm vyšší míra specializace než v jiných státech Evropy. V prostředí českém je však podobná vyhraněnost nevídaná. Proto bylo zapotřebí hledat ekvivalent, který by přenesl původní význam a byl srozumitelný českému příjemci. Jelikož většina významnějších českých skladatelů 19. století, v němž se formuje první podoba estetiky a v němž přichází první skladby programní hudby, nebyla soustředěna jen na tento hudební směr, bylo nutné poněkud zobecnit množinu lidí, kteří se k estetice a programní hudbě dostali. Za finální řešení jsem zvolila „*zastávce tzv. estetiky pocitů*“

a programní hudby“, jakkoli si uvědomuji nejednoznačnost skupiny, kterou toto sousloví označuje.

Zvláštním výrazem nemajícím v češtině protějšek bylo sloveso *instanziiren* (OT, ř. 384). Zajímavé je, že toto slovo neexistuje ani jako český, ani jako počeštěný latinský výraz nesoucí stejný význam jako německý originál. V češtině se za instanci považuje např. příslušný orgán či úřad nebo jde o stupeň řízení. V daném kontextu však autor spíše naráží na přítomnost v daném čase a místě. Zvolila jsem proto výraz *zpřítomnění*, neboť podle mě nejlépe vystihuje původní význam německé předlohy. V druhém případě (OT, ř. 412, 417 a 418) jsem ovšem sáhla po převodu na výrazy *instanciace*, *instanciován*, *instanciování* (CT, ř. 378 a 383), neboť jsou v daném kontextu srozumitelné z hlediska významu, který nesou.

Nelehké bylo také převádět latinská spojení, jako například *actus purus* (OT, ř. 155), neboť ve výchozím textu většinou nepůsobila krkolomně díky menší potřebě deklinace. V cílovém textu jsem si pohrávala s myšlenkou latinské výrazy do češtiny převést, nakonec jsem je všechny ponechala v původním znění kvůli pregnantnějšímu významu.

Samostatnou kapitolou nesnadných výrazů byly filozofické termíny a spojení (*Sachverhalt*, OT, ř. 255; *Seinsweisen*, OT, ř. 265; *wie es ist zu sein*, OT, ř. 160; *in statu nascendi*, OT, ř. 321), u kterých je převod tím náročnější, čím nejednoznačnější je jejich obsah. Ve většině případů jsem pojmy ponechala v jejich původní podobě a v poznámce pod čarou jsem blíže osvětlila, co všechno se ukrývá v tomto jednom termínu, aby byl text srozumitelný právě takovým čtenářům, kteří sice rozumí hudbě nebo jazyku, ale ve filozofii se podrobněji nevyznají.

Poslední skupinou slov náročných na překlad bylo hledání ekvivalentů pro výrazy se stejným kořenem, ale s lehce jiným významem. Jako příklad si uveďme např. *Musik beruht auf dem Phänomen der Bindung, oder genauer; [„„] dem Phänomen des Bindens. Musik ist ursprünglich die Bindung des Zeitlichen.* (OT, ř. 500–502). Nabízí se několik dvojic slov, které by se v cílovém textu daly použít. Např. propojení a propojování nebo spojení a spojování. Zvolila jsem nakonec kombinaci těchto dvou předponou se lišících dvojic. V prvním případě jsem použila výraz propojování, v druhém spojování, přestože jsem si vědoma toho, že se jedná o slovesné tvary s odlišným stupněm dokonavosti. V daném případě bych však obsah prvního *Bindung* viděla v dlouhodobějším procesu, proto tedy propojování. Třetí výraz jsem přeložila jako

spojení časovosti, čímž jsem nedokonavost sice nezahrnula do protějšku slova *Bindung*, částečně je však ona nedokonavost obsažena ve výrazu časovost.

Podobný problém nastal při překladu slova *einschichtig* (OT, ř. 321), který nabízí dvě varianty překladu, a to jednovrstevnost nebo jednovrstvost. Jelikož je výskyt obou výrazů srovnatelný, zvolila jsem *jednovrstevnost* bez jakékoli objektivní argumentace jen na základě vlastního jazykového citu.

3.3.1.2. Kompozita

Překladatelské úskalí přinášela i četná kompozita, která patří mezi slova tvořená v němčině nejproduktivnějším slovtvorným procesem. Za příklad nám poslouží např. výraz *Möglichkeitsbedingung des Sprechens* (OT, ř. 167), kde vrstvení přívlasků zamezovalo využít při překladu substantivní skupiny. Nebylo možné využít ani adjektivního přívlasku, nebo předložkového pádu. Převedení na větnou konstrukci by v daném kontextu stěžovalo komunikační akt vůči příjemci. Nakonec jsem byla nucena text nivelizovat a vypustit přívlask *Möglichkeits-*, aby přeložená věta byla pro českého čtenáře vůbec uchopitelná z hlediska syntaktického.

Největší potíže však přinášela kompozita adjektivní (*in einem systemisch-differenziellen Zusammenhang*, OT, ř. 299) a adverbialní (*Wie auch immer komplex linguistisch-sprachphilosophisch das Verhältnis von Phonemen, Morphemen etc. auch gedacht werden muss [...]*, OT, ř. 312–313). Vrstvení přívlasků, navíc pomocí internacionalismů, které nemají vždy přesný protějšek v cílovém jazyce, působí v první řadě problém v porozumění. Až z okolního kontextu se dalo vyčíst, jaký význam měl Luckner vlastně na mysli. Aby však nedošlo k posunům, rozhodla jsem se v prvním případě adjektivní kompozitum převést jen systémově a analýzu jejich významu ponechat na čtenáři. V případě druhém jsem se rozhodla pro převod částečný: *Není vůbec nutné představovat si komplexní, lingvisticky popsatelnou výstavbu jazyka [...]*. Nevylučuji možný významový posun, v daném kontextu jsem však nenašla vhodnější řešení.

3.3.2. **Rovina syntaktická**

Překládaný text byl překladatelsky nejnáročnější především v rovině syntaktické, protože Luckner téměř nepoužívá jednoduché. Nejvíce času proto zabralo rozklíčování každého souvětí, protože nebylo vždy patrné, co čím chtěl autor říci, zcela nesrozumitelným

úsekům se věnuji v kapitole č. 3.5.7. Většinu komplikovaných vět a souvětí jsem však pochopila, ač to někdy trvalo dlouho.

Příkladem za všechny může být následující odstavec, v němž se vyskytují téměř všechna syntaktická úskalí překládaného textu, kterým se budu věnovat v následujících podkapitolách: *Es ist nun die Musik, in der sich nach Schopenhauer dieses Absolute manifestiert, dieses uns tragende bewegt-bewegende Sein (namens »Willen«) wird uns in ihr offenbar; die Musik ist »Abbild« bzw. »Objektivierung« des Willens des actus purus, der letztlich auch Grund unseres Sprechens ist. Musik, in einer Schopenhauer'schen Perspektive, ist daher Manifestation auch der Möglichkeitsbedingungen des Sprechens überhaupt und damit Ausdruck von Sprachlichkeit. Was nun offenbar die Musik mit der Sprache näher hin gemeinsam hat, ist auch bei Schopenhauer eine Ausdrucksfunktion. Ausdruck ist nicht Darstellung; die Musik stellt nicht dar, was der Fall ist, so wie die anderen Künste und konstatierende Sprache durch Konstruktion von Vorstellungen tun, sondern wie es ist (so und so) zu sein. In ihr drückt sich das aus, was die Welt überhaupt konstituiert; sie ist Ausdruck dessen, was selbst nicht bestimmbar ist, weil es Grund aller Bestimmungen ist. Musik stellt nichts dar; zumindest nichts Außermusikalisches, sondern drückt überall nur »die Quintessenz des Lebens und seiner Vorgänge aus, nie diese selbst«. Der Musiker »offenbart so das innere Wesen der Welt und spricht die tiefste Wahrheit aus, in einer Sprache, die seine Vernunft nicht versteht«.* (OT, ř. 163 – 177)

3.3.2.1. Kumulace přívlastků v kombinaci s jinými slovními druhy

Z výše uvedeného souvětí spadá do této kapitoly tato část: *dieses uns tragende bewegt-bewegende Sein* (OT, ř. 164). Jedná se o typický způsob větné stavby v němčině, který při převodu do češtiny však přináší četná úskalí především proto, že v němčině jsou samostatně stojící přívlastky převážně anteponované (a kondenzací vrstvené na sebe), v češtině mohou být více postponované. Bylo tedy nutné přestavět slovosled. V tomto případě jsem zvolila řešení následující: *toto hybné a pohybující se bytí, jež nás nese*. Jedná se o určitý kompromis přívlastků v antepozici a postpozici, aby se ve větném vztahu čtenář vyznal. Případů, kde bylo nutné měnit slovosled, případně měnit slovnědruhovou platnost výrazů, bylo samozřejmě více. Pro analýzu však vycházím pouze z uvedeného příkladového odstavce.

3.3.2.2. Verbální rámec a aktuální členění větné

V originálním textu je velmi malé množství vět jednoduchých a velmi malé množství krátkých souvětí. Proto jsem byla nucena segmentovat dlouhá a logicky komplikovaná souvětí na menší celky. Za příklad nám opět poslouží úryvek z výše uvedeného odstavce: *Es ist nun die Musik, in der sich nach Schopenhauer dieses Absolute manifestiert, dieses uns tragende bewegt-bewegende Sein (namens »Willen«) wird uns in ihr offenbar, die Musik ist »Abbild« bzw. »Objektivierung« des Willens des actus purus, der letztlich auch Grund unseres Sprechens ist.* (OT, ř. 166). Jedná se o souvětí souřadné (*Es ist die Musik, (...) die Musik ist »Abbild« (...).*) První věta vedlejší rozvíjí podmět, jde o vedlejší větu přívlastkovou, podmět této věty vedlejší je následně rozvíjen v další vedlejší větě, která však z větněvztahového hlediska náleží k první větě hlavní také jako přívlastek. Následuje vysvětlující apozice, na niž navazuje vedlejší věta přívlastková rozvíjející předmět v druhé větě hlavní. Zároveň jsem zde řešila překladatelské dilema, zda slovo *Grund* převést jako příčina nebo základ a také, zda výraz *Sprechen* znamená spíše jazyk nebo řeč (viz výše).

Souvětí jsem segmentovala do čtyř větných celků – jedné věty jednoduché a tří podřadných souvětí. Pomohlo mi to podpořit logickou výstavbu Lucknerových úvah tak, aby byly čtenářem snadněji čitelné. Především jsem tím ulehčila určování příslušnosti přívlastků k rozvíjeným větným členům. Negativním důsledkem je opakované použití slova hudba, v daném kontextu však toto zlogičťování přineslo užitek.

Z hlediska aktuálního členění větného je Lucknerův text silně zatížen subjektivním slovosledem, tedy předřazováním rématu před téma (např. *Was in der Blickrichtung von Musik auf Sprache daher als ein Phonozentrismus und damit als der Sprache inadäquat kritisiert werden müsste (ob nun mit Derrida oder anderen), weil die Laute und Klänge als mit dem eigentlich Bedeutungstragenden verwechselt würden und damit das Wesentliche der Sprache, nämlich dass wir es mit einem System von Zeichen zu tun haben, nicht in den Blick kommt, wäre es umgekehrt, also von der Sprache auf die Musik blickend, ein phänomenologisch inadäquater Semantizismus, wenn wir mit Mitteln der phonologischen und morphologischen Analyse an die Musik herangingen.* OT, ř. 362–369. nebo *Das für die Musik entscheidende Verhältnis von »Willen« und »Vorstellung« bei Schopenhauer kann im Übrigen ganz anschaulich nachvollzogen werden.* OT, ř. 247–

248). Někdy bylo nutné subjektivní slovosled zachovat (*To, co by prizmatem hudby na jazyk mohlo být kritizováno jako fonocentrismus a tedy vzhledem k jazyku považováno za nepřiměřený přístup (ať už Derridou nebo někým jiným), protože by tím hlásky a zvuky byly zaměňovány se skutečnými jednotkami nesoucími význam, a tudíž by tak nebylo zohledňováno to, co je pro řeč určující, totiž, že v řeči máme co do činění se systémem znaků, bylo by naopak prizmatem jazyka a hudbu fenomenologicky nepřiměřeným sémanticismem, kdybychom analyzovali hudbu pomocí prostředků fonologické a morfologické analýzy.* CT, ř. 340), jindy bylo zapotřebí změnit slovosled na objektivní, ev. slovosledy kombinovat (*Vztah mezi „vůli“ a „představou“ podle Schopenhauera – pro hudbu rozhodující – lze sledovat zcela názorně.*), aby se nadměrná kumulace přívlastků čitelným způsobem redukovala.

3.3.2.3. Parenteze a apozice

Mohutnost souvětí je podpořena velmi četným výskytem parentezí. Autorovi slouží ke zpřesnění jeho úvah, především ke konkretizaci vlastností a kontextu daného jevu, jímž posléze podkládá nějakou svou tezi. V textu jsou parenteze ohraničené pomlčkami i závorkami, což v němčině nenarušuje větný rámec. Vzhledem ke komplexnosti předlohy jsem parenteze většinou zachovala, někdy jsem je v překladu zviditelnila (např. CT, ř. 373–376).

Kromě parentezí jsou problematické také přístavky, jichž je v textu více než dost a které zpravidla plní podobnou funkci jako parenteze. Např. *Umgekehrt bedeutet dies freilich, dass wir es auf der Ebene der Musik eigentlich nicht mit Vorstellungen zu tun haben können, mit Objekten, sondern mit den Motiven, d.h. Willensmodi selbst, d.h. nach Schopenhauer mit den elementaren Strukturen des Entstehens von Vorstellungen, der Entstehung von Objekten.* (OT, ř. 211) Autor chce evidentně zkonkretizovat každý jeden výraz, který použije jako „terminus technicus“. Přístavky jsem zpravidla převáděla a neslučovala, přestože byly mnohdy nadbytečné. Díky nim působí text poněkud nabubřele a rozvlekle, neboť každá skutečnost je popisována několikrát mnoha různými způsoby.

3.3.3. Rovina pragmatická

3.3.3.1. Uvozovky a kurziva

V překládaném textu najdeme plné citace některých filozofů, které jsou uvedla v uvozovkách. Česká norma však užívá jiných uvozovek než německá, proto jsem vyměnila znaky » « za znaky „“.

Dále jsou uvozovky v místě hypotetické přímé řeči a v několika nezvyklých souslovích jako „hovořící hudba“. Já jsem uvozovky použila navíc ještě několikrát, a to v případech, kdy jsem některé výrazy přeložila doslovně a nejsou v češtině běžně používané (např. CT, ř. 279).

V jiných místech Luckner zdůrazňuje některá slova kurzivou. Jde především o slova, která jsou zvláště důležitá pro jeho logickou argumentaci. Tento typ zvýraznění jsem od něj plně přejala a využila i v cílovém textu.

3.3.3.2. Poznámkový aparát

Luckner při psaní využívá poznámkového aparátu především pro uvádění zdrojů nebo vysvětlení některých filozofických termínů. Při překládání jsem potřebovala také využít poznámkového aparátu především v místech, kde bylo nutné přiblížit etymologii a význam některého slova (zejména se jednalo o filozofické nebo hudební termíny). V cílovém textu proto vznikl poznámkový aparát dvojitý. Lucknerovy poznámky jsou až za celým překládaným textem ve formě tzv. vysvětlivek, neboť text je srozumitelný i bez nich. Moje překladatelské poznámky, vysvětlivky a upřesnění jsou zařazeny přímo v textu. Jsou-li uvedeny bez zdroje, jde o moje vlastní znalosti, které jsem do textu tímto způsobem implementovala.

3.4. Překladatelské posuny

V následující analýze budu popisovat překladatelské posuny dle Levého (Levý, 2012) a Popoviče (Popovič, 1975). Protože se typologie obou těchto translatoLOGŮ místy překrývají, uvádím následující posuny, jimž se budu věnovat: aktualizace, lokalizace, substituce a kompenzace, generalizace a konkretizace, intelektualizace a nivelizace.

3.4.1. Aktualizace

Lucknerův text je textem filozofickým a do určité míry nadčasovým. V textu se vyskytly citace různých autorů z různých období, nejsou zde však údaje, které by se vztahovaly ke konkrétnímu okamžiku na konkrétním místě. Aktualizace se tedy v přeloženém textu nikde neobjevuje.

3.4.2. Lokalizace

Stejně jako u časovosti, ani místo není v doslovném vnímání textu něčím, co by přinášelo riziko překladatelského posunu. Jediné konkrétní umístění se v textu objevuje jen na začátku – jde o uvození celého textu příběhem o pouličním umělci, který *na pěší zóně jednoho německého velkoměsta* tvoří hudbu. V daném případě mi nepřipadalo logické a nutné přenášet děj tohoto příběhu jinam. Lokalizačního posunu nebylo při překládání výchozího textu zapotřebí.

3.4.3. Substituce a kompenzace

Substituci a kompenzaci uplatní překladatel především tehdy, převádí-li idiomy. Lucknerův text je z tohoto hlediska velmi zatížený různými obraty a nezvyklými spojeními, které však nepůsobí „běžně“ nebo „přirozeně“ ani ve výchozím jazyce. Díky tomu nebylo nutné hledat přesné opaky německých idiomů, stačilo převést neobvyklý Lucknerův idiolekt do cílového jazyka (např. *dies hat viele Irrtümer produziert*, OT, ř.157; *to přineslo mnoho omylů*, CT, ř. 145). Jak jsem zmiňovala v předchozí kapitole – právě tento specifický sloh autora někdy ztěžoval porozumění textu a je to jeden

ze zásadních aspektů presupozice. Na čtenáře jsou kladeny skutečně vysoké nároky při rozplétání větných vztahů a interpretaci nezvyklých sousloví.

3.4.4. Generalizace a konkretizace

Generalizace jako překladatelské metody jsem využila v případě sousloví *Gefühlsästhetiker und Programmmusiker* (OT, ř. 204). Kdybychom tyto výrazy přeložili doslova, šlo by o estetiky pocitů a programní hudebníky. Jak již zmiňuji výše, v českém kulturním rámci nic podobného neexistuje. Bylo tedy potřeba generalizovat množinu osob, kteří se v českém prostředí zabývají estetikou (přímou specializaci na tzv. „estetiku pocitů“ nenajdeme) a jsou buď teoretickými zastánci nebo praktickými producenty a provozovateli programní hudby. Finálním řešením nakonec byla následující generalizace: *Její obsahem není nic jiného než její forma, samosebou forma tónicko-pohybová, jak správně uvádí Eudard Hanslick v opozici k zastáncům tzv. estetiky pocitů a programní hudby své doby* (CT, ř. 188–190).

Konkretizace v textu nebylo při překládání potřeba, neboť Luckner je místy až tak konkrétní, že je těžké sledovat proces jeho argumentace.

3.4.5. Intelektualizace

Intelektualizace byla vzhledem ke komplexnosti textu posunem, který se v textu objevuje vícekrát. Po několikerém přečtení obsáhlých souvětí a rozklíčování větných vztahů jsem se intelektualizace dopustila především zlogičťováním ve formě krácení dlouhých souvětí na několik souvětí prostších. Jako příklad za všechny uvádím následující souvětí. *Eine Betrachtung der Gemeinsamkeiten, vor allem aber der Unterschiede von Musik und Sprache kann der Beantwortung der Frage, was Musik eigentlich und überhaupt ist, daher sehr dienlich sein – und viele philosophische Theoretiker der Musik wie Schopenhauer, Adorno oder Plessner haben einen solchen Vergleich an zentralen Stellen ihrer Reflexionen über Musik herangezogen* (OT, ř. 35–39).

Překladatelské řešení komplexnosti souvětí bylo jeho rozdělení na dvě části: *Vnímání společných vlastností hudby a jazyka, ale především rozeznání rozdílů mezi nimi, může být velmi nápomocné při hledání odpovědi na otázku, co vlastně a vůbec hudba je. I mnozí*

teoretikové filosofie hudby jako Schopenhauer, Adorno nebo Plessner využili srovnání hudby a jazyka ve stěžejních částech svých úvah o hudbě (CT, ř. 34–38)..

Kromě rozdělení původního souvětí jsem také využila explikace, neboť z originálního *Vergleich (...) ihrer Reflexionen über Musik* jsem doplnila ještě slovo jazyk. Jde totiž o srovnávání něčeho s něčím, tudíž není možné ponechat v textu jen hudbu.

Na několika dalších místech se dopouštím intelektualizace skrze doplnění interpunkčních znamének (např. výměna čárek za pomlčky, CT, ř. 375).

3.4.6. Nivelizace

Vědomého snížení původního významu jsem se dopustila jen na jednom místě – *akustische oder psychologische Störung* (OT, ř. 416). Výraz *Störung* pojmenovává spíše závažnější poruchu nebo úplnou dysfunkci. V češtině je však převod komplikován adjektivem *akustický*, neboť pod akustickou poruchou si čtenář nejspíše nic nepředstaví. Luckner pravděpodobně myslí nějaký ruch, který posluchači znemožňuje porozumět sdělovanému napoprvé. Typicky by mohlo jít o rušnější veřejné prostory, o příliš hlasitou podkresovou hudbu, skřípání tramvaje, zakašlání apod. Snažila jsem se sloučená adjektiva zachovat, aby nesla základ svého původního komunikačního významu, upustila jsem od „drsnějšího“ a závažnějšího označení *porucha* a zvolila jsem mírnější popis *nesnáze*.

3.4.7. Nedostatky a nejasnosti v originále

Během překládání jsem musela analyzovat několik skutečně složitých souvětí a doufám, že se mi podařilo zachovat jejich význam (viz předchozí analýza). Lucknerova snaha o květnatost byla kontraproduktivní vzhledem k porozumění jeho sdělení. V originálním textu se však vyskytla dvě místa, která nejsem schopna přeložit vůbec nebo je nemožné určit větné vztahy, a tedy nevím, co k čemu syntakticky náleží.

Prvním takovýk místem je obsah závorky ve větě: *Noch Adorno sah 1956 in seinem »Fragment über Musik und Sprache« die Sprachähnlichkeit der Musik in ihrem Bezug zum Absoluten (als dem selbst nicht in diskursiv Gründe gebender Rede Verfügbaren)*,

OT, ř. 218–219. I po doslovném přeložení každého jednotlivého slova nevím, co tím chtěl Luckner čtenáři sdělit. Jedná se o vztah k absolutnu, v němž je jakési „použitelné“ – *Verfügbares*. Dále je však vsuvka nejasná – nevím, zda větné členy patří k sobě takto: *als dem selbst Verfügbaren a nicht in diskursiv Gründe gebender Rede* nebo *als dem Verfügbaren a selbst nicht in diskursiv Gründe gebender Rede*. Ani jedna z variant se nezdá příliš smysluplná, je tedy také možné, že větné vztahy jsou ještě jiné. Protože jde o závorku, rozhodla jsem se ji vypustit.

Druhé, pro mě nepřeložitelné místo se nachází téměř na konci překládaného textu: *Die Philosophie der Musik wird, vermittelt über den Begriff des Rhythmus, auf der Grundlage einer Philosophie der Zeit entworfen werden müssen.* (OT, ř. 560). Není zde problém v nepochopení větných vztahů. Překlad jsem zvolila následující: *Filosofie hudby bude muset pojem rytmu předložit na podkladu filosofie času.* (OT, ř. 460). Problém spočívá v obsahu. Není mi jasné, jak by v praxi měla vypadat ona filosofie času, která změní vnímání rytmu. Rytmus je jev definovaný (Zenkl, 1978, s.33), je tzv. časovou složkou hudby.

3.5. Metoda

Překladatelstký proces bylo nutné podřídít jeho nejdůležitější funkci, a to funkci referenční. Příspěvek chce ze všeho nejvíce přimět čtenáře k zamýšlení nad vztahem jazyka a hudby na základě faktických výroků některých filozofů. Bylo nutné zachovat především logickou výstavbu argumentů a přenést také nezvyklý idiolekt autora textu. Abych toho docílila, snažila jsem se vhodně kombinovat překlad volný i věrný. Volný jsem uplatnila především tam, kde bylo potřeba přeskládat pořadí vět v komplexních souvětích, aby se čtenář zorientoval v tom, co s čím souvisí. Věrný překlad byl zapotřebí především v citacích a v závěrečných větách shrnujících předchozí argumentaci.

Bylo nutné dbát na to, aby byl text převeden pokud možno stejně komplexně jako byl psán. Snažila jsem v překladu maximálně souznít z neobvyklými obraty, přirovnáními a větnou stavbou původního textu. Funkční přístup, který definoval Jakobson, mě vedl především k segmentaci většiny souvětí. Dále jsem se pokusila uplatnit iluzionistický překlad podle Levého, který mě přinutil přesunout celý původní poznámkový aparát až za přeložený text a nutné vysvětlivky do textu vložit formou

druhých poznámek pod čarou, přestože explikace poznámkami pod čarou není běžný a preferovaný způsob překladatelových vysvětlivek.

Při překladu jsem uplatnila všechny tři překladatelské postupy, které uvádí Anton Popovič (1975) i Jiří Levý (2012) – pojmový překlad jsem využila při překladu jednoznačné terminologie. Substitute (ač ve velmi malé podobě) je zastoupena v prvcích, které by mohly být i přes Lucknerův specifický sloh považovány za frazémy nebo idiomy. Přepis byl nutný především u vlastních jmen a při citacích v poznámkovém aparátu.

4. Závěr

Věřím, že se mi podařilo v předložené bakalářské práci přeložit funkčním způsobem vybraný text z němčiny do češtiny. Přestože překlad nebyl snadný, téma vybraného textu mě navzdory jeho obtížnosti zaujalo, a tak jsem se po analýze originálu pokusila maximálně adekvátním způsobem přiblížit českému čtenáři text, který je co do svého obsahu i charakteru spíše neobvyklý. V průběhu překládání jsem si uvědomila náročnost Lucknerova idiolektu, který je dle mého osobního názoru těžko srozumitelný i rodilému mluvčímu. V navazujícím komentáři jsem se pokusila shrnout nejzávažnější překladatelské problémy a z nich vyplývající překladatelské posuny, kterých však podle mého názoru není moc, protože Lucknerův text je velmi specifický. Nedílnou součástí komentáře je také metoda, kterou jsem při celém překladu uplatňovala. Doufám, že téma přeloženého textu najde své čtenáře v českých odborných muzikologických, lingvistických či filozofických kruzích. Najde-li se byť jeden jediný člověk, který si díky mnou vybranému tématu překládaný text přečte, pak nebyla má práce zbytečná.

Literatura

Primární literatura

LUCKNER, Andreas. *Musik – Sprache – Rhythmus*. Stuttgart, 2007.

Sekundární literatura

DANEŠ, František. *Věta a text: Studie ze syntaxe spisovné češtiny*. Praha: Academie, 1985.

Diderot: Všeobecná encyklopedie. Praha, Diderot, 1999.

DUDEN: *Die Grammatik*. 7. Mannheim: Dudenverlag, 2005

ENGEL, Ulrich. *Deutsche Grammatik*. 1. Heidelberg: Julius Groos Verlag Heidelberg, 1988.

EROMS, Hans-Werner. *Stil und Stilistik: Eine Einführung*. 2. Mörlenbach: Erich Schmidt Verlag, 2014.

GÖTZ, Dieter a kol. *Großwörterbuch Deutsch als Fremdsprache*. München: Langenscheidt, 2010.

GREPL, Miroslav, Petr KARLÍK. *Skladba spisovné češtiny*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství Praha, 1985.

JAKOBSON, Roman. *Litteraria humanitas*. Brno: Masarykova univerzita v Brně, 1996.

LEVÝ, Jiří. *Bude literární věda exaktní vědou?*. Praha: Československý spisovatel, 1971.

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

NORD, Christiane. *Textanalyse und Übersetzen*. 4. Tübingen: Julius Groos Verlag, 2009.

POPOVIČ, Anton. *Teória umeleckého prekladu*. Bratislava: Tatran, 1975.

POVEJŠIL, Jaromír. *Mluvnice současné němčiny*. 2. Praha: Academia, 1992.

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

ŠTÍCHA, František. *Kapitoly z české gramatiky*. Praha: Academia, 2011a.

ZENKL, Luděk. *ABC hudební nauky*. Praha, Supraphon, 1978.

Internetové zdroje

Apl. Prof. Dr. Andreas Luckner (online). Universität Stuttgart, Dostupné z: http://www.uni-stuttgart.de/philo/mitarbeiter/aktuelle_mitarbeiter/luckner.html [cit. 2018-04-19].

Duden (online). Duden. Dostupné z: <http://www.duden.de/>

Internetová jazyková příručka (online). Praha: Ústav pro jazyk český Akademie věd ČR, 2014. Dostupné z: <http://prirucka.ujc.cas.cz/>

Kerporkak (online). Dostupné z: <http://zivazeme.cz/atlas-savcu/keporkak> [cit. 2018-04-12].

Lingea: Praktisches Wörterbuch Deutsch-Tschechisch (online). Lingea, 2016.

Pojmotvorný proces (online). Ministerstvo školství, mládeže a tělovýchovy, 2018. Dostupné z: <https://clanky.rvp.cz/clanek/c/OUC/15665/POJMOTVORNY-PROCES-PEDAGOGICKY-KONSTRUKTIVISMUS.html/> [cit. 2018-04-12].

Typy tematických posloupností v textu (online). Ústav pro jazyk český, 2018. Dostupné z: <http://sas.ujc.cas.cz/archiv.php?art=1615> [cit. 2018-04-19].

Verlagsgeschichte (online). ETK, 2018. Dostupné z www.etk-muenchen.de/verlag/chronologie#.WsDREtWWTIU [cit. 2018-04-19].

Přílohy

Příloha 1 – Originální text