

**Univerzita Karlova**

Filozofická fakulta

Ústav translatologie

Němčina pro mezikulturní komunikaci

**Bakalářská práce**

Žaneta Ringelová

**Komentovaný překlad:**

**Ivan Liška Tänzer. Die Leichtigkeit des Augenblicks. Dagmar Ellen  
Fischer. Henschel Verlag 2015. Vybrané kapitoly.**

Annotated translation:

Ivan Liška Tänzer. Die Leichtigkeit des Augenblicks. Dagmar Ellen Fischer.  
Henschel Verlag 2015. Selected chapters.

Praha, 2020

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

## **ZADÁNÍ**

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

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

**Poděkování:**

Na tomto místě bych ráda poděkovala Mgr. Věře Kloudové, Ph.D., za cenné rady při vedení této bakalářské práce, ochotu a vstřícnost a připravenost pomoci za každé situace. Můj dík rovněž patří doc. Mgr. Petru Christovovi, Ph.D., za podnětné připomínky a odbornou pomoc v souvislosti s divadelní terminologií. Dále děkuji všem ostatním, již přispěli ke vzniku této práce.

**Prohlášení:**

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

V Praze dne .....

.....

Žaneta Ringelová

**Abstrakt** Cílem této bakalářské práce je komentovaný překlad vybraných kapitol z biografie *Ivan Liška Tänzer. Die Leichtigkeit des Augenblicks* od autorky Dagmar Ellen Fischerové. Praktická část práce sestává z překladu z němčiny do češtiny. Teoretickou část uvádí překladatelská analýza výchozího textu, po níž jsou nastíněny překladatelské problémy a jejich řešení. Na závěr následuje popis metody překladu a typologie překladatelských posunů.

**Klíčová slova:** komentovaný překlad, překladatelské problémy, metoda překladu, překladatelské posuny, Dagmar Ellen Fischerová, Ivan Liška, balet

**Abstract** This bachelor's thesis aims to provide an annotated translation of selected chapters from the biography *Ivan Liška Tänzer. Die Leichtigkeit des Augenblicks* by Dagmar Ellen Fischer. The practical part of the thesis consists of a translation from German into Czech. The theoretical part begins with the translation analysis of the source text, which is followed by translation problems and their solutions. Finally, the translation method is described, together with the translation shifts typologies.

**Key words:** annotated translation, translation problems, translation method, translation shifts, Dagmar Ellen Fischer, Ivan Liška, ballet

## OSNOVA

1. Úvod .....	8
2. Překlad .....	10
3. Komentář k překladu .....	37
3.1 Překladatelská analýza originálu .....	37
3.1.1 Vnětextové faktory .....	37
3.1.1.1 Vysílatel textu .....	37
3.1.1.2 Intence vysílatele a motiv .....	38
3.1.1.3 Adresát .....	38
3.1.1.4 Médium, místo a čas .....	39
3.1.1.5 Funkce textu a funkční styl .....	39
3.1.2 Vnitrotextové faktory .....	40
3.1.2.1 Téma a obsah .....	40
3.1.2.2 Presupozice .....	41
3.1.2.3 Výstavba textu .....	41
3.1.2.4 Nonverbální prvky .....	42
3.1.2.5 Lexikum .....	42
3.1.2.6 Syntax .....	43
3.1.2.7 Suprasegmentální prvky .....	44
3.2 Překladatelská metoda a překladatelské postupy .....	45
3.3 Překladatelské problémy a jejich řešení .....	45
3.3.1 Lexikální rovina .....	45
3.3.1.1 Terminologie .....	45
3.3.1.2 Propria .....	46
3.3.1.2.1 Chrématonyma .....	46
3.3.1.2.2 Antroponyma .....	48
3.3.2 Morfologická rovina .....	49
3.3.2.1 Konjunktiv .....	49
3.3.2.2 Pasivum .....	50
3.3.3 Syntaktická rovina .....	51
3.3.3.1 Interpunkce .....	51
3.3.3.2 Spojování a rozdělování vět .....	52
3.3.3.3 Změny slovosledu .....	53

3.3.4	Stylistická rovina .....	53
3.3.4.1	Nominálnost stylu .....	53
3.3.4.2	Citace .....	54
3.3.5	Pragmatická rovina .....	56
3.3.5.1	Presupozice .....	56
3.4	Typologie překladatelských posunů .....	58
4.	Závěr .....	63
5.	Bibliografie .....	64

## 1. Úvod

Cílem předložené bakalářské práce je vytvořit funkční překlad vybraného textu z němčiny do češtiny a následně tento překlad podrobit důkladné analýze. Překládaným textem se stala kniha *Ivan Liška Tänzer. Die Leichtigkeit des Augenblicks*, pocházející z pera německé teatroložky Dagmar Ellen Fischerové.

Jak již napovídá samotný název, předmětem biografie je osobnost Ivana Lišky – uznávaného baletního tanečníka, choreografa, pedagoga a v neposlední řadě také českého rodáka. Ten se ovšem následkem emigrace v roce 1969 prosadil a poté celý život působil v Německu, proto také zmíněná publikace vyšla právě tam. Jedná se o text populárně naučného charakteru, v němž autorka za umělcovy spolupráce podrobně popisuje celý jeho život od rodinné historie až po současnost.

Navzdory tomu, že jméno Ivan Liška patří v podstatě k „pojům“ mezinárodního baletního světa, v českém prostředí je tento umělec paradoxně stále často opomíjen. Prostřednictvím této práce bych tedy zároveň ráda přispěla k rozšíření povědomí o významné osobnosti s českými kořeny mezi baletní i nebaletní veřejností.

První část práce se věnuje překladu autorčiny předmluvy a tří vybraných kapitol, přičemž jejich výběr určují takové faktory jako například jejich celková délka či tematické zaměření. Mým cílem byl překlad, který by pokryl více fází Liškova života, kromě dětství třeba i pozdější uměleckou činnost, a proto jsem po dlouhém zvažování zvolila kapitoly č. 1, 2 a 6. Přestože se jedná o chronologický popis životních milníků, pevně věřím, že absence kapitol č. 3–5 nebude bránit čtenáři této práce v celkovém porozumění. V druhé části práce se budu zabývat překladatelskou analýzou textu vycházející z klasifikace Christiane Nordové, následně nastíním metodu překladu podle Jiřího Levého a představím vybrané překladatelské problémy a jejich řešení, přičemž budu vycházet především z typologie posunů Antona Popoviče.

V práci budu poukazovat na celou řadu příkladů, které budou značeny následovně: VT<sub>x</sub> = výchozí text, řádek x, CT<sub>y</sub> = cílový text, řádek y. Zkratky VT a CT budu dále užívat v rámci celé teoretické části této práce i mimo ilustrační příklady.

Otázku fiktivního zadání překladu jsem konzultovala s Katedrou divadelních věd Univerzity Karlovy (v textu dále KDV UK), kde mi bylo sděleno, že by v budoucnu bylo možné vydat



překlad celé knihy v *Nakladatelství Karolinum Univerzity Karlovy*, konkrétně v rámci edice *Dramatica*, která se zaměřuje především na oblast divadelní vědy<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Na základě osobní konzultace ze dne 7.11. 2019.

## 2. Překlad

### Namísto předmluvy

*od Dagmar Ellen Fischer*

Kavárna Slavia stojí na rohu. A jak se dozvídám od Ivana Lišky, když už tam sedíme u jednoho z tmavých dřevěných stolků, není to jen tak ledajaký roh. Z oken této legendy mezi pražskými kavárnami lze vyhlížet dvěma směry – buďto na okázalou budovu Národního divadla naproti, nebo na malebné zátíší s Vltavou hned vedle. Dívám se na řeku, jejíž jméno se neodmyslitelně pojí se slavnou Smetanovou skladbou, ale také s jednou z nejranějších vzpomínek na hudbu z mého dětství. Nikoho tedy asi nepřekvapí, že se úsek mezi kavárnou a věhlasným Karlovým mostem o trochu dál na severu jmenuje právě Smetanovo nábřeží. Sice se pod tímto názvem táhne podél širokého koryta řeky jen pár set metrů, ale když se člověk pozorně dívá kolem sebe, tento kousíček města mu dá nahlédnout do několika století.

5 „Deset let života bych za to dal, abych se mohl ještě jednou projít z Karlova mostu do Slavie,“ pronesl Bohumil Hrdlička, pražský operní režisér, který se poté, co emigroval, už nikdy nesměl do vlasti vrátit. Stejně tak musel ze své rodné Prahy uprchnout Ivan Liška. Nicméně on už sem nyní může přijet, kdy se mu zachce. Když se mnou zrovna nesedí tady v kavárně, zaměstnává jej předsednictví v Mezinárodní baletní soutěži. Ve chvíli, kdy cituje

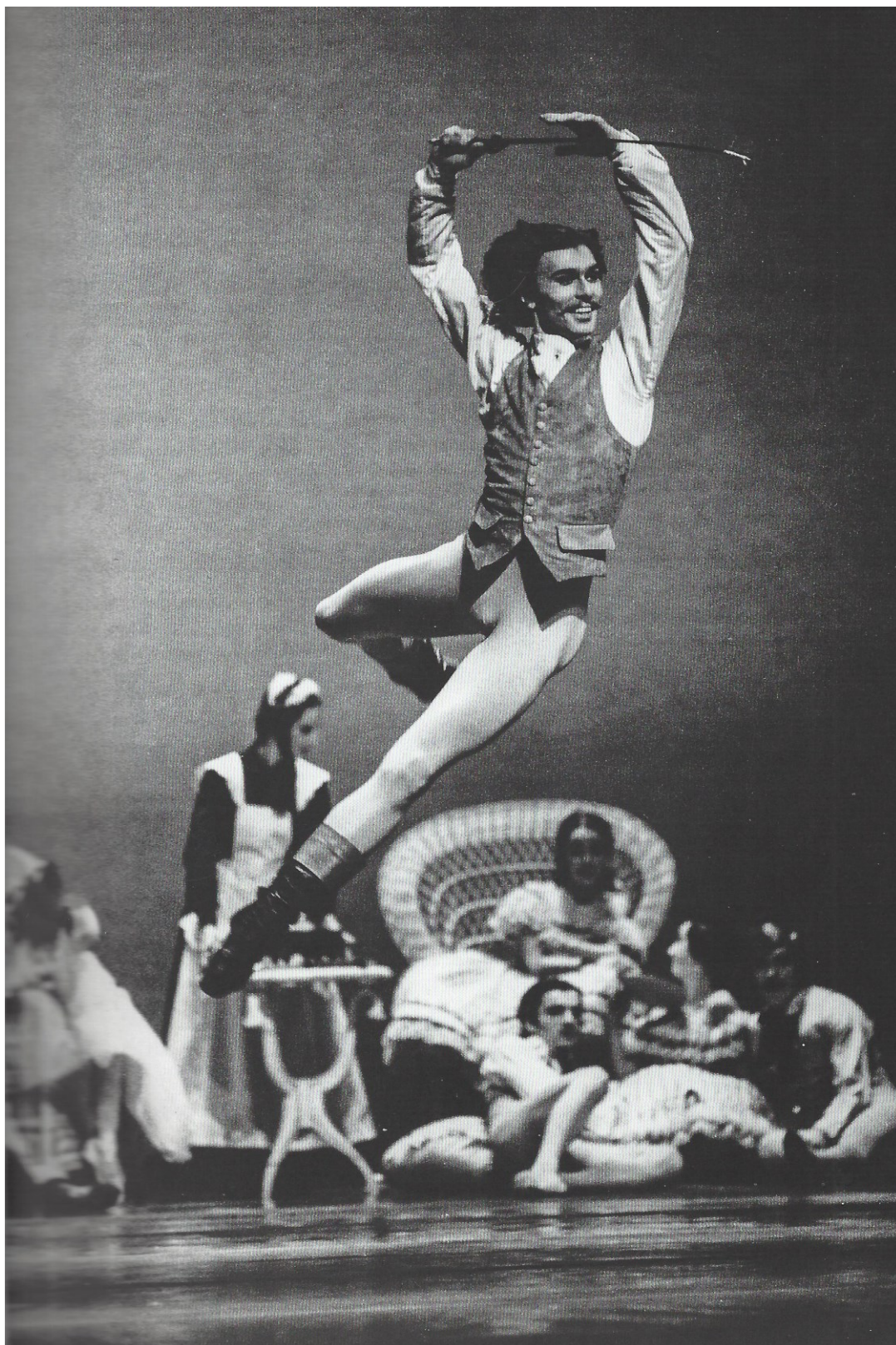
15 onen výrok svého přítele, mi najednou připadá, že se toto naše lehkomyšlné marnění času ani nedá srovnat s tím, jak jsme se před chvílí také procházeli po výše zmíněné trase – podél Vltavy vstříc turisticky milovanému Karlovu mostu a zase zpátky.

Mezi mým vůbec prvním zážitkem z hlavního města – návštěvou kavárny Slavie – a mým dojmem úplně posledním – nervy drásající jízdou taxíkem na letiště – je několik dní strávených s Ivanem Liškou, Janem Husem a Václavem Havlem. Mé srdce je obtěžkáno úctou k nim a mé břicho zase českými knedlíky. Když už jsme u toho – o Praze se říká, že je

20 srdcem Evropy. „Chyba,“ tvrdí Ivan Liška, „Praha je jejím žaludkem.“ Co to znamená pro ostatní vnitřnosti, jakož i pro celé tělo evropského kontinentu? Těžko říct. Faktem ale je, že toto město už toho muselo strávit hodně.

25 Když si pak po návratu domů v hlavě znovu promítám bezpočet nových dojmů, na mysli mi vyvstanou slova Franze Kafky: „Prahy se nezbavíš. (...) Tato matička má drápy.“ Udivuje mě, že i když je mi to město vlastně stále ještě úplně cizí, přeji si, abych se tam někdy podívala znovu. Skutečnost, že někdo touží vyměnit část svého života za to, aby jej mohl

strávit na nějakém místě, už mi najednou tak zvláštní nepřijde. A právě tady začíná cesta do  
30 života Ivana Lišky.



Jako Gaston v Neumeierově *Dámě s kaméliemi*, Hamburg 1981



Der Großvater Karel Liška, Geiger und Konzertmeister  
am Nationaltheater Prag



## Praha na prahu změn

Ivanovi rodiče Karel a Vlasta Liškovi rádi tancovali, a tudíž několikrát ročně navštěvovali pražský Obecní dům u Prašné brány. Tam chodili Češi dělat parádu na plesy, které tehdy milovala celá společnost. Někdy šli jen tak, jindy měli prosté papírové škrabošky, které se  
40 u Liškových opatrovaly jako oko v hlavě, protože maskarní bály patřily od poválečného období až do šedesátých let k oblíbené večerní zábavě pražského obyvatelstva.

Karel Liška přišel na svět druhého května 1914 v ukrajinské Poltavě. Jeho otce totiž pár let předtím povolali na tamní konzervatoř coby učitele hry na housle, a proto se musel vzdát svého angažmá v pražském Národním divadle, kde působil jako houslista a koncertní mistr.  
45 Avšak roku 1918, rok po Říjnové revoluci v Rusku, z Ukrajiny všechny cizince vykázali, a tak, když byly Karlovi teprve čtyři roky, s ním rodina uprchla před Rudou armádou z Poltavy přes Bulharsko, Jugoslávii a Rakousko zpět do Prahy. Z Oděsy museli dokonce urazit část cesty na nákladní lodi. Přestože o sobě už v počátcích jejich útěku dávala znát inflace, vlekli s sebou Liškovi při návratu do vlasti kufr s úsporami. Během jejich pětitydenní  
50 cesty ovšem inflace dosáhla takových rozměrů, že jim bankovky, které tvořily veškerý obsah kufru, vystačily akorát na jednu kávu.

Když dospívající „malíř“ Karel přišel s tím, že by chtěl chodit na Akademii výtvarných umění v Praze, jeho otec trval na tom, aby se nejprve naučil něco pořádného. Jakožto umělec totiž věděl až moc dobře, že uživit se v této oblasti není vždy legrace. A tak se tedy jeho syn  
55 nejprve poslušně dva roky vzdělával v oboru národohospodářství, než konečně začal se studiem umění na pražské Akademii. Zároveň se mohl spolehnout na to, že vždy najde pochopení u své maminky. Tou byla někdejší operní pěvkyně Marie Lišková, Ivanova babička, která měla v životě svého vnuka ještě sehrát důležitou roli.

Z Karla Lišky mladšího se sice stal akademický malíř, na zajištění živobytí to ale ne vždy stačilo. Od února 1948 proto zastával místo vysokoškolského profesora na Státní grafické škole a následně pracoval pro firmu vyvážející sklo. 24. prosince 1949 se oženil s o šest let mladší Vlastou Smolovou. Ta pocházela z jižních Čech, kde přišla na svět 20. prosince 1920. Poté, co absolvovala obchodní školu, pracovala několik let v exportních firmách a po druhé světové válce strávila dva roky ve Švédsku jako dobrovolnice pro tamní deník *Dagens*  
65 *Nyheter*. V listopadu 1950 se jako první ze tří dětí narodil Ivan, 18. června 1952 následovala Eva a 29. srpna 1953 Dana.

Středa, 8. listopadu 1950. V Bonnu, tehdejší hlavním městě Spolkové republiky Německo, vzdáleném dobrých pět set kilometrů od Prahy, se toho dne německý kancléř Konrád Adenauer ve vládním prohlášení věnoval třem tématům, z nichž jedno se týkalo i „Sovětského Ruska“. Uvedl, že od roku 1940 si tato země „podmanila obrovskou část území, částečně přímou anexí a částečně tím, že si dotyčné státy přeměnila ve své ‚satelity‘, které jsou na ní závislé.“ A při tom, stěžoval si kancléř doslovně, Rusko „pokaždé postupovalo podle toho samého receptu: (...) Nejprve subjekty, které vůči němu zaujímaly odmítavý postoj, zastrašilo a ochromilo všemožnými formami teroru. Poté uspořádalo volby s jednotnou kandidátkou, a nakonec utvořilo vládu, která mu podléhá, a to prostřednictvím parlamentu, jenž vznikl na základě takzvané jednotné volby. Tímto způsobem si Sovětské Rusko roku 1940 přivlastnilo Litvu, Lotyšsko a Estonsko a coby satelity se mu podrobily i další státy. V letech: 1944–1945 Albánie, 1944–1949 Bulharsko, 1944 Jugoslávie, 1944–1949 Polsko, 1944–1948 Rumunsko, 1944–1949 Maďarsko a 1944–1948 Československo (...)“ [1]



Ivanův otec Karel při malování, Čechy



Tříletý Ivan



Liškovi: (zleva) otec Karel, Ivan, Dana, Eva a matka Vlasta, 1962

85 Pět let od konce druhé světové války žilo v hlavním městě Československé republiky 922 000 obyvatel, na celém území státu jich bylo pak okolo 14 milionů. Od roku 1945 se občané sice nesměle snažili o demokracii, to však nemělo dlouhého trvání, neboť po Únoru 1948 se k moci dostala Komunistická strana Československa.

Vychovávali mě k životu v beztřídní společnosti. Tak totiž vypadala ideální budoucnost –  
90 beztřídní společnost, kde jsou si všichni rovni. To prostě není možné! Zaprvé proto, že existují lidé pilní, a zadruhé proto, že existují lidé líní, kteří pak žijí na úkor těch pilných. Lidé jsou různí a nelze je převychovat tak, aby byl jeden jako druhý. Připadalo mi, že jsme u nás tehdy zcela jistě měli tři třídy. Tou první pro mě byli ti, kteří žili na Západě. Ne z toho důvodu, že měli dostatek peněz, ale proto, že měli svobodu, která nám tak chyběla. Do druhé třídy se  
95 řadili privilegovaní členové KSČ. Těm také náležely jisté svobody, ať už se jednalo o to, že jejich děti mohly studovat, nebo o to, že se přednostně dostávali ke zboží, které bylo těžko k dostání. A pak tady byla třetí třída. Do té patřila většina obyvatel a nejen, že žádné výhody neměla, ale ještě ji utiskovali – jako mého otce. Ten v letech 1948–1968 neměl ani tušení, co se o něm píše v takzvaných kádrových posudcích nebo v tajných spisech. Jakýkoliv přístup  
100 k informacím o vlastní osobě byl totiž všem bezvýhradně odpírán. Patřil tedy do třetí třídy a nevěděl, proč nepostupuje výš. Lidé z této skupiny měli být v podstatě nositeli pokrokových myšlenek, což ovšem nemělo naději na úspěch – stala se z toho vnitřní emigrace.

Já jsem v mládí utíkal k literatuře, konkrétně k beletrii, a rodiče mě v tom podporovali. Knihy mi jednak prostřednictvím osudů svých postav umožnily získat široký rozhled, a jednak jsou  
105 zdrojem jistých morálních hodnot, stejně jako každé kvalitní umělecké dílo. Knihy provokují,

protože když jsou dobré, musíme o nich přemýšlet. Proto byli umělci tak důležití. Pod rouškou svobody, která se s jejich povoláním pojila, si totiž mohli dovolit něco, co se ve společnosti nedělo. Měli možnost znovu a znovu hájit svobodu, respekt a lidská práva.

110 Žili jsme v době kultů osobnosti. Zprávy nebyly nikdy objektivní, vždy se v nich něco přibarvilo. Tisk například nikdy neinformoval o kriminalitě – ta oficiálně neexistovala, protože my jsme přeci byli jiní než ti ze Západu, u nás k žádným trestným činům nedocházelo. Když popravili generálního tajemníka Ústředního výboru KSČ, Rudolfa Slánského, došlo k tomu proto, že sám sebe nařkl z několika politických zločinů (např. ze sabotáže, špionáže a dalších), za které – poté, co mu vymyli mozek – dokonce požadoval trest smrti. Mládí jsem 115 prožíval v naivitě, až jsem si zčista jasně všiml, že toho spousta nesedí. V okruhu mých známých se totiž stávaly určité věci, které jsem také osobně zažil, ale ve zprávách o nich nebylo ani slovo.

Má domovina se tehdy nazývala Československá republika – ČSR, v určité fázi však k této zkratce přibylo ještě jedno „S“ – jako „socialistická republika“. Odtud zbýval už jen krok ke 120 komunismu, který byl takovým zbožným přáním. Republika rolníků, dělníků a pracujících inteligence – a to oficiálně ve výše uvedeném pořadí! A tak jsem si tedy kladl otázku, stejně jako i můj otec, co tedy dělá dělník, když je ve vedoucí pozici? Kde je někdo, kdo mu řekne, co má vyrábět, nějaký inženýr? To pořadí je obráceně! Dělník nemůže vyrobit auto bez zástupce inteligence. Jenže inteligenci záměrně utlačovali, aby onen dělník, kterého 125 kapitalismus tak zneužíval, nabyl dojmu, že na něm stojí celá společnost. Což vedlo až k tomu, že se dělnická třída dostávala do parlamentu. To v zásadě není nic proti ničemu, ale pokud jsou takoví dělníci nerozvášní, tak pak stejným způsobem vedou i naši politiku. Jde o úroveň, na které spolu tito lidé komunikují. Můžeme ostatně pozorovat dodnes, že se na hodnoty, které se v parlamentu projednávají, nekladou příliš vysoké nároky.

130 V ČSSR bylo běžné dávat batolata do jeslí, které ve třech letech děti vyměnily za školku a v šesti šly do školy. I Ivan Liška si prošel všemi těmito etapami. S rodiči žil v Madridské ulici v pražských Vršovicích a jesle a školku měl od bytu co by kamenem dohodil. Tento závazný systém jednotlivých stupňů vzdělání zajišťoval na jedné straně to, že se matky mohly znovu rychle zapojit do pracovního života. Na druhé straně poskytoval i jistou kontrolu nad 135 výchovou mládeže. Povinnou návštěvu těchto zařízení doplňovala navíc ještě výuka v takzvaných domech pionýrů, kam se mohlo chodit dobrovolně. Děti a mladiství se tam



jedenkrát do týdne setkávali ve skupinách s konkrétním tematickým zaměřením, jako byly například ruční práce, botanika, zoologie či chemie. Jednou za měsíc bylo povinné účastnit se branné výchovy. V tomto předmětu položil jednou jedenáctiletý Ivan otázku, jak ale může být  
140 možné, aby pan Chruščov tvrdil, že na Kubě nejsou žádné ruské jaderné zbraně, když to o týden později pan Kennedy vyvrací a nutí jej, aby je z Kuby odstranil? Vyplývá z toho tedy, že pan Chruščov lže? O incidentu informovala učitelka rodinu Liškových o několik málo hodin později. Jakožto syn učitele stál Ivan pod neustálým drobnohledem a kantorka se navíc obávala, že by žáci tuto příhodu mohli vyprávět dál. Na mladíkovu otázku pedagožka zřejmě  
145 žádnou odpověď neměla, za dilema ovšem hnala k odpovědnosti Ivanova otce, který se měl přece postarat o to, aby se jeho syn na nic podobného neptal. Karla Lišku to tehdy mohlo stát místo, ale tentokrát z toho byl jen všeobecný rozruch.

Dostal jsem tehdy od táty pořádně za vyučenou. Nejpozději od této chvíle bylo jasno – člověk  
vyrůstal se dvěma jazyky. Jedním se mluvilo doma, to byla ta srdečná, přirozená a upřímná  
150 řeč. A pak tady byl ten další, oficiální jazyk. Maminka se snažila, abych si své naivní černobílé vidění světa udržel co nejdéle, ale když jsem byl starší, došlo mi, že se musím nějak politicky vymezovat. Dobrým zdrojem poznatků, srovnatelných s oním rozporem u Chruščova, byla má teta Marie Smolová. Rád jsem u ní trávil čas, tu a tam mě upozorňovala na podobné protichůdné skutečnosti a nabádala mě, abych měl „vždy oči otevřené“.

155 A přesto tento systém přinášel dětem a mladistvým i něco dobrého. Já a mé sestry jsme prožívali nádherné prázdniny na čerstvém vzduchu ve stanových táborech Domu pionýrů, kde nás měli na starost skvělí lidé. Díky těmto zkušenostem jsem poprvé pocítil, jaké to je být součástí kolektivu. Víím, že na Západě se jednalo o zavrženíhodné slovo, ale já za ním vidím společenství. Pocit nehledět jen sám na sebe – to je něco, čím se vyznačuje i tanečník  
160 v souboru. Tento smysl pro společenství se v mé vlasti objevil v souvislosti s takzvanými brigádami. Celé rodiny se vydávaly do ulic či parků, aby tam pomáhaly s úklidem a dobrovolně tak zvelebovaly místní komunitu, jak se konec konců doporučovalo. Obětovat čas práci pro susedství, tak aby bylo pro všechny hezčí a čistší, v tom už nějaký smysl vidím. A tím se pak také vylepšil „kádrový profil“ rodiny Liškových.

165 Karel Liška pracoval nejprve jako profesor na Státní grafické škole a později jako učitel na základní škole v pražských Heroldových sadech, kam postupně zapsali všechny tři jeho ratolesti. Malý Ivan navštěvoval svého otce v této velké světlé budově ještě coby předškolák

a v šesti letech se už nemohl dočkat, až konečně začne chodit do školy. Když ten vytoužený den konečně nastal, šel společně s otcem ke škole a pak už si to suverénně namířil do třídy, kterou již dobře znal a o níž se domníval, že to musí být ta správná. Jenže do této místnosti mezitím umístili druháky, a tak tam musel jeden z učitelů Ivana vyzvednout a zavést jej k prvňákům. Příhoda o vykutáleném synkovi, který chtěl hned první školní den přeskočit ročník, byla v rodině ještě dlouho zdrojem legrace.

Povinnou školní docházku žáci tehdy plnili devět let, v každém ročníku byly dvě až tři třídy a v jedné učebně se společně učilo kolem třiceti dětí. Příležitostně se Ivanovým kantorem stával i jeho otec – vedle výuky výtvarné výchovy a zeměpisu totiž sem tam suploval i matematiku. Tenkrát bylo zvykem, že se pedagogové s žáky nepárali a stejně tak i to, že je oslovovali příjmením – a tak se Karel Liška pokaždé v duchu pobaveně pousmál, když svého syna vyvolával. V hodinách dějepisu poznal malý Ivan jistého českého kazatele a rektora pražské univerzity, který se odvážil odsoudit světské bohatství římskokatolické církve a osobní chamtivost kněžích, jakož i zpochybnit křížové výpravy a obchod s odpustky. Požadoval konkrétní reformy a kázal v češtině (a nikoliv latině), čímž si na svou stranu sice získal velkou část obyvatelstva, ale na druhou stranu si proti sobě poštvál církevní hodnostáře. Vzdoroval několikanásobně výzvě, aby své učení odvolal a roku 1415 byl na kostnickém koncilu odsouzen k smrti a upálen. Jeho upřímnost, láska k pravdě a následné jednání udělaly na dospívajícího školáka hluboký dojem, a tak se tedy mistr Jan Hus stal Ivanovým hrdinou.

Na základní škole se jako první cizí jazyk učila ruština a později se k ní připojila francouzština. Ivanovi rodiče ovšem kladli velký důraz i na to, aby se jejich děti učily německy, takže svého syna velmi záhy přihlásili na soukromé hodiny němčiny. Chlapec byl však ještě příliš mladý, a tak musel dva roky počkat a řeč bývalého nepřítelů se směl učit, až když mu bylo deset let. K běžné školní docházce se mu navíc ještě na chvíli přidala hra na housle a následně několik let klavíru. Dále chtěli Liškovi svým dětem umožnit nad rámec školní výuky také hodiny sportu. Sami byli zapálenými členy Sokola, kde se tradičně scházeli intelektuálové a vlastenci. Jenže po únorovém převratu v roce 1948 byl spolek zakázán a nahradila jej zmodernizovaná a státem schválená nabídka tělocvičných spolků. Ta však byla pro Ivana i jeho dvě sestry odstrašující – už po první zkušební hodině přišli všichni tři domů s brekem, protože při ní nemohli vydržet tu silnou vřavu.

Místo toho tedy rodiče přišli s nápadem rytmického studia, v němž dávala hodiny tance Jarmila Jeřábková. Ta studovala v rakouském městečku Laxenburg u Elisabeth Duncan

200 (sestry Isadory Duncan), jejíž metodu v Praze poté vyučovala. Ivanovi se tam líbilo, nejprve přestože a později protože byl ve třídě jediným chlapcem. Když musela pedagožka vytvořit s dětmi choreografii pro Českou televizi, jedenáctiletý hoch v ní také účinkoval. Povzbuzen prvními úspěchy, ucházel se nadšený taneční začátečník o místo v Baletním učilišti Národního divadla v Praze (dnes Baletní příprava Národního divadla) – a přijali ho. Zdejší žáci dostávali pravidelně dětské role v operách a baletech a Ivan se na jevišti poprvé objevil ve třetím dějství Smetanovy opery *Prodaná nevěsta*. Jeho role ve scéně s vesnickou slavností spočívala v tom, že vyběhl dopředu na rampu a zaburácel: „Toho medvěda se nebojte!“. Až do tohoto zvolání na uklidněnou měl mladý elév čas – a to dvě jednání a dvě pauzy. Ten trávil buďto v zákulisí, odkud představení pozorně sledoval, až jej uměl slovo od slova, anebo ve zkušebně, kde hrál se svými vrstevníky fotbal. Další role na sebe nenechaly dlouho čekat: anděl míru ve *Hře o lásce a smrti* Romaina Rollanda, páže hraběte Parise v *Romeovi a Julii* a Jirka v *Louiskáčkovi*.

A pak tu jednoho dne prostě byly, ambice udělat z tance své povolání. Ivan Liška se přihlásil na Státní konzervatoř v Praze (dnešní Taneční konzervatoř hlavního města Prahy), složil 215 přijímací zkoušky a ve čtrnácti letech započal vzdělání profesionálního tanečníka. Jeho otec svůj souhlas podmínil tím, že syn bude mít maturitu. To bylo zaručené, protože chlapec absolvoval poslední třídu základní školy současně s prvním ročníkem na konzervatoři. Snadné to nebylo, ale během této doby se to zvládnout dalo. A tak tedy začal mladý talentovaný tanečník po letních prázdninách roku 1965 se studiem na Státní konzervatoři – na 220 jedné z nejoblíbenějších adres mladých umělců, v centru legendárního historického Starého Města.



*Sedm kůzlátek*, malý Ivan na obrázku vpravo. V pražském Obecním domě, 1956



Ivan se svou matkou Vlastou ve slovenském lidovém kroji, 1962





*Hra o lásce a smrti v pražském Komorním divadle, 1963*

## Vzdělání

Když Ivan Liška trénoval u tyče na baletním sále konzervatoře, viděl z vysokých oken v prvním patře na známý židovský hřbitov, konkrétně na hrob filozofa Rabiho Löwa z roku 1609. Z ostatních místností se mu naskýtal malebný pohled na Hradčany a každý den při cestě do školy míjel Muzeum Bedřich Smetany vedle Karlova mostu.

Vyučování začínalo v osm ráno. První tři předměty měli žáci do jedné hodiny odpoledne, poté následovala dvouhodinová pauza na oběd a po ní od tří do půl páté zase výuka, která se mnohdy ještě protáhla. Vzdělávání trvalo pět let, přičemž každý ročník byl obsazen s různou intenzitou, pohybující se od osmi do patnácti studentů. V ročníku Ivana Lišky se jich na dráhu profesionálních tanečníků a tanečnic připravovalo třináct. Na Státní konzervatoři se učil i jeho kolega Jiří Kylián, ten se ovšem narodil v roce 1947, a tak byl se studiem o tři roky napřed.

Každý den se cvičil klasický tanec, který vycházel z ruského systému Vaganové, a dvakrát týdně tanec lidový. Třikrát do týdne byl v rozvrhu dokonce i takzvaný novodobý tanec. Tím se myslela technika Marty Graham, které ovšem za života Graham takto říkat nesměli, protože i když česká pedagožka disponovala znalostmi zmíněného stylu, neměla práva k jeho užívání. V šedesátých letech jej totiž ještě nebylo možné patentovat. Hodiny partnerského tance se konaly jednou týdně. Praktické předměty byly rozvrženy tak, aby každý den zabíraly tři až čtyři a půl hodiny, mezi nimi měli žáci jazyky a předměty teoretické – povinná byla čeština, ruština a francouzština, stejně tak i filozofie, anatomie a dějiny tance, divadla a umění. K tomu se přidal ještě klavír jako další praktický předmět a minimálně jednou do týdne také povinná návštěva koncertu konzervatoře.

Jednou za měsíc se konalo představení v rámci občanského vzdělávání, což byla v podstatě propaganda. Tak to běžně probíhalo na všech školách, a to proto, aby se ze studentů stali uvědomělí občané – tím se myslelo poslušní. My jsme byli první ročník, kterému konzervatoř zařídila jako nový předmět mimo hlavní budovu i masáže. Poblíž Karlova mostu se totiž nacházela jedna velmi starobylá budova s vlhkou a suchou saunou. Když člověk koupil masérovi pivo, dostal pak opravdu dobrou masáž – i když my jsme vlastně vůbec nic platit nemuseli, protože náklady oficiálně přebírala škola, a tedy stát. Takže jsme tam pak tvořili bandu pubertáků mezi samými postaršími dámami a pupkatými pány, kteří k masérovi chodili také. Poslušně jsme čekali, až budou „pupkáči“ hotoví a na řadu přijdeme my. Leželo



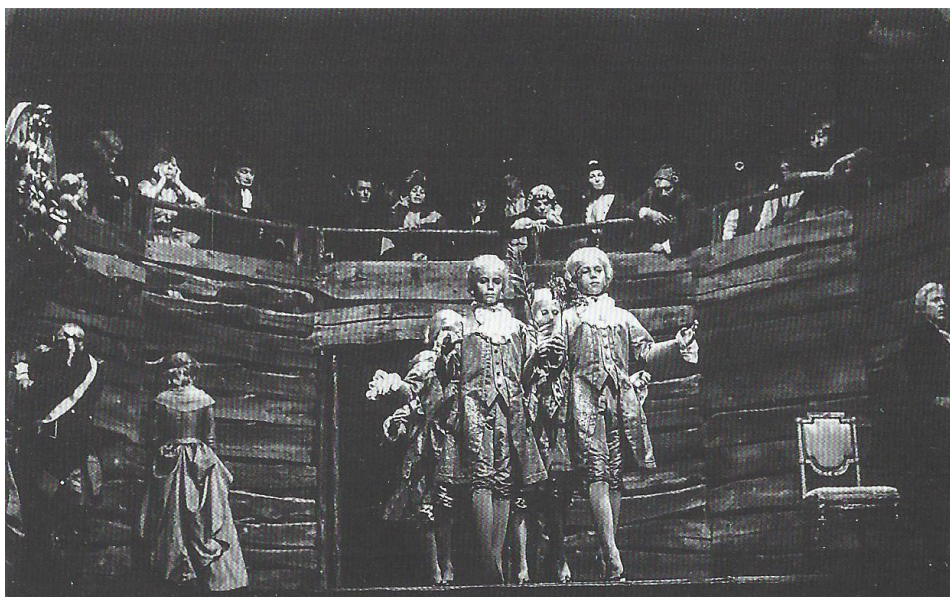
se na kamenném stole a masáž se prováděla vodou a mýdlem. Technika také nebyla žádná věda, po těle se prostě přejíždělo jen nahoru a dolů. Měl to být zkrátka požitek, a tak jsme si to taky užívali.

265 Na oběd jsme chodili do menzy Právnické fakulty. Povolené jsme to sice neměli, ale každý z nás se skamarádil s jedním z tamních studentů, u kterých jsme poté žebrali o jejich odběrní poukazy. Tyto kartičky jsme od nich následně vykupovali – jednu za korunu osmdesát, což se skutečně vyplatilo. Hodné kuchařky tam totiž studenty hladovět nenechaly, každý mohl dostat dvakrát až třikrát nášup knedlíků. Ve tři odpoledne pak na sále stály přecpané děti a měly trénovat...

270 Pedagogicky náročná odpolední výuka často připadala třídnímu učiteli Ivana Lišky, Petru Vondruškovi. Ten byl sólistou Národního divadla v Praze a jeho běžný pracovní den probíhal tak, že od osmi hodin ráno vedl svůj první trénink, poté sám trénoval a zkoušel v divadle a po polední pauze měl co dělat, aby namotivoval svou třídu k práci. Večer tančil v představeních, na nichž jako diváci často sedávali i jeho studenti. Návštěvy těchto inscenací měli budoucí  
275 tanečníci a tanečnice zdarma. Nabídku z nich využívala asi třetina, k níž patřil i Ivan Liška, který chtěl vidět vše, co jen trochu souviselo s tancem – ať už se jednalo o balet, operetní vložku či muzikál. Objektem jeho zájmu se samozřejmě stala také Laterna Magika, mimo jiné i kvůli tanečníkům ze Západu.



280 *Louskáček* v pražském Národním divadle, 1964



*Hra o lásce a smrti* v režii Alfréda Radoka, Komorní divadlo, 1963

Avšak balet v Praze nebyl zrovna na dobré úrovni. Přinejmenším takový první dojem si udělal Ivan Liška, kterého od mala vedli ke kritice, a zpočátku tedy nechápal, co na něm má být tak  
285 pěkného. Dostat se k informacím z tanečního světa na Západě nešlo tehdy zrovna hladce, přesto však bylo chlapci brzy jasné, že chce tančit i jiné choreografie než ty, které sledoval v Národním divadle. V Československu žila většina choreografů v izolaci jako ve vlastním vesmíru a chyběl tam inovativní přístup. Výjimku potvrzující pravidlo tvořila díla Pavla Šmoka a Luboše Ogouna, kteří vdechli život Studiu Balet Praha (později přejmenovanému na  
290 Pražský komorní balet). K tomu nejlepšímu ze školních let patřilo několik hostování britského baletního souboru London Festival Ballet a Královského baletu ve Smetanově divadle (dnešní Státní opera). K tomu nejvzácnějšímu se zase řadily autogramy od Margot Fonteyn či Nadii Neriny – lehké to sice nebylo, ale člověk někdy mohl ukořistit hotové poklady. Značně rozporuplným zážitkem se ukázalo být hostování Taneční skupiny Merce Cunninghama. Ta  
295 se svého času řadila k avantgardě USA, třídního nepřítele, což bylo také důvodem, proč ji pozvali do Prahy.

Konzervatoř budoucím profesionálům zajišťovala i první vystoupení, a tak dostávali například příležitost hostovat přes léto v Itálii. Studenti tam tehdy zpívali a na historické hudební nástroje hráli madrigaly. Ty byly v šedesátých letech velmi oblíbené, když se znovu  
300 objevovala stará hudba od Orlanda di Lassa, Johna Dowlanda a dalších jejich současníků. Hudbu doprovázely historické tance, které žáci konzervatoře předváděli v dobových kostýmech. Na tato představení se zkoušelo večer po běžném vyučování.



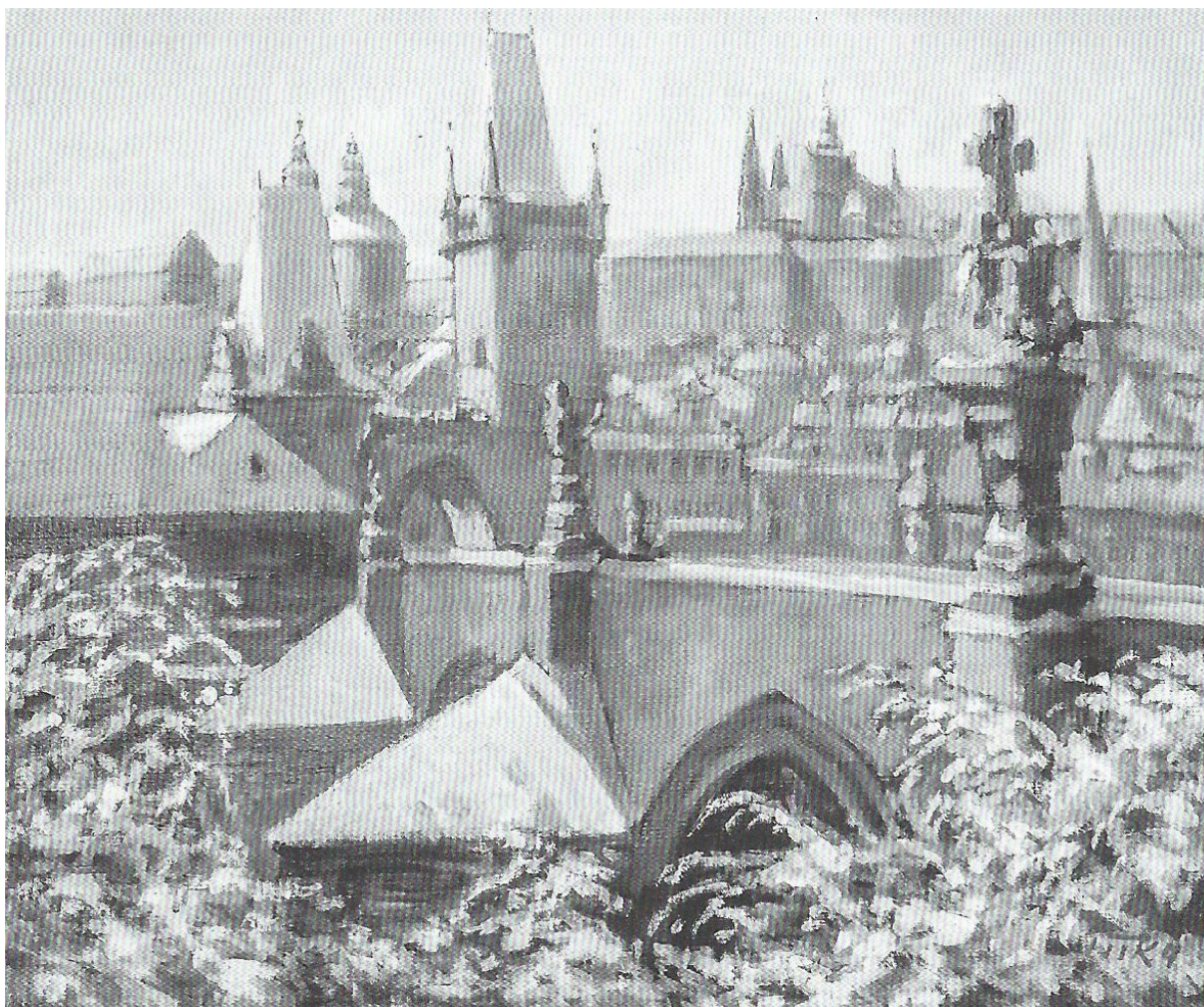
Nejoblíbenějším předmětem Ivana Lišky byly lidové tance. Na začátku stál folklór ruský, český, moravský, slovenský či polský, ovšem s postupnými pokroky studentů stoupala  
305 i úroveň obtížnosti až k folklóru maďarskému a španělskému. Zvláštní pohybové kvality těchto uměleckých projevů, které někdy mohou způsobovat až opojení, dávaly chlapci pocit, že je tanečníkem. O tom, jaké dělá ve škole pokroky, musel Ivan Liška také soustavně referovat, a to jak doma, tak především i na „poloviční veřejnosti“, totiž při kávových dýcháncích své babičky. Marie Tučková se poprvé vdala za koncertního mistra Lišku, ale pak  
310 se s ním rozvedla, nejspíše kvůli jeho nesmírné vášni pro hraní karet, a vzala si pianistu Tučka. Ona a jejích pět až osm ovdovělých kamarádek se s železnou pravidelností scházelo v jedné pražské kavárně. A protože svému vnukovi platila lekce klavíru, očekávala za to od něj malou protislužbu v podobě toho, že hoch s postaršími dámami chvíli pobude v kavárně vedle Divadla na Vinohradech. Babička Ivana Lišky pocházela z velmi chudých poměrů,  
315 získala však pěvecké vzdělání, a tak se jí díky životu u divadla podařilo chudobě uniknout.

Babičku angažovali jako zpěvačku ve sboru. Z toho, co mi vyprávěla, sice měla schopnosti na to, aby se stala sólistkou, jenže jí chyběly peníze. Sólistky si totiž kostýmy buďto musely nechávat šít na vlastní náklady, anebo byly nuceny najít si mecenáše, který by jim tuto osobní výbavu financoval. Ovšem od umělkyň by se poté možná chtělo víc, než se jen nechat  
320 podporovat platbou šatů ... kdo ví. Česká společnost stejně jako každá jiná striktně dbala na dobré mravy a zároveň se ráda radovala ze života. Babička se jedenkrát měsíčně setkávala s bývalými kolegyněmi – všechny už byly v penzi a s malým důchodem. Dámy si na sebe vždy vzaly ty nejlepší šaty, měly klobouky se sítkou či závojem a své nejparádnější šperky ... a pak si každá objednala šálek kávy, zatímco pod stolem tajně vytáhla z kabelky housku nebo kus  
325 koláče, protože jejich penze vystačila akorát na tu kávu. Babička chtěla při těchto dýcháncích ukázat, že se v naší rodině najde někdo, kdo půjde v jejích divadelních šlápějích, a sice její vnuk – tanečník. A protože už jsem tehdy dostával malé role na jevišti, musel jsem o tom vyprávět a poslušně odpovídat na všechny otázky, které mi dámy s chichotáním pokládaly. Když jsem mluvil o divadle, tak se chichotaly, protože v něm strávily celý život. Zároveň to ale  
330 braly i velmi vážně a neměly v úmyslu dělat si z mého budoucího povolání legraci. Babička zkrátka chtěla ukázat svého vnuka, na kterého byla nesmírně pyšná. Po hodině mě propustily – když už jsem se vydal ze všeho svého půvabu a zodpověděl veškeré dotazy, dámy si všimly, že se začínám nudit. Poté se opět odebraly do světa svých společných vzpomínek.

Ke konci studia na konzervatoři přišla za Ivanem Liškou jedna z kantorek se zvláštní prosbou.  
335 Znamení expertka na lidový tanec, Míla Urbanová, jej totiž zvala do Paříže. Tam ji najali  
jako lektorku letních kurzů zmíněného tance, a tak k sobě potřebovala tanečního partnera. Ve  
Francii bylo již tehdy zvykem, že tělocvikáři na základních školách museli alespoň jednou za  
rok nastudovat nějaký tanec, k čemuž potřebovali pravidelné podněty a povzbuzení. Ivan  
Liška s nadšením přijal nabídku, aby v létě 1968 mohl se samotnou pedagožkou po dva týdny  
340 dvě hodiny denně vyučovat svůj nejmilejší předmět – a při tom ještě poznat Paříž! Pobyt ve  
městě využíval k tomu, aby se učil u renomovaných odborníků, trénoval klasický tanec,  
techniku Marty Graham a (to jej zajímalo nejvíce) jazz-balet u Waltera Nickse. Kromě toho  
navštěvoval i hodiny moderního tance u Karin Waehner, která v Paříži provozovala známé  
soukromé baletní studio. Se svou operou a Louvrem připadalo Ivanu Liškovi město jako  
345 Mekka umění. Večer navštěvoval bary, v nichž si pianisté z letní školy přivydělávali hrou na  
klavír, anebo posedával v zakouřených experimentálních divadlech, kde se hrála  
existencialistická díla v moderní francouzštině, které ne úplně rozuměl.

Po pařížském létě roku 1968 se postavení Ivana Lišky ve škole změnilo. V očích studentů  
i pedagogů stoupl, protože věděli, že byl vybrán pro onen zvláštní úkol. Na obzoru se však  
350 rýsovaly podstatně větší změny pro celou jeho vlast – 21. srpna 1968 ukončila vojska  
Varšavské smlouvy pokusy Čechů o „socialismus s lidskou tvář“.

Rok na to přišla Míla Urbanová s nabídkou znovu, a tak se tehdy osmnáctiletý student mohl  
v létě 1969 opět vrhnout do víru kulturního života v západním velkoměstě. Jenže mezitím  
přišlo jiné „roční období“ – Pražské jaro.



355

Malba Karla Lišky „Hradčany s Karlovým mostem“

### Triadický balet

360

Ten název částečně klame – *Triadický balet* je od akademické klasiky na hony vzdálený, tím víc má však co dočinění s číslem tři. V jednom ze svých deníkových zápisů ze září 1922 zachycuje Oskar Schlemmer jeho základní myšlenky následovně: „Tanec triády, střídání jednotky, dvojky a trojky ve formě, barvě a pohybu, má vytvářet také planimetrii taneční plochy a stereometrii pohybujících se těl, onu dimenzionalitu prostoru, jež musí nutně  
365 vzniknout tam, kde se sledují elementární základní formy jako přímky, diagonála, kruh a elipsa a jejich vzájemná spojení. Tak se tanec, svým původem dionýský a zcela citový, stává v konečné podobě apollinsky přísným, stává se symbolem vyrovnání polarit.“ [1]

370

Za jediného autora tohoto díla bývá většinou mylně považován pouze Oskar Schlemmer, ve skutečnosti však existovali iniciátoři tři. Vedle výtvarníka Schlemmera jej rozhodujícím způsobem podnítili i tanečníci Albert Burger a jeho manželka Elsa Hötzel. [2] Alberta Burgera k tanečním experimentům inspiroval několikaměsíční pobyt ve Vzdělávacím institutu Émile Jacques-Dalcroze v drážďanské městské čtvrti Hellerau, zatímco pro Oskara Schlemmera byl uměleckou domovinou Bauhaus. Na Malé scéně Württemberského zemského divadla ve Stuttgartu (dnes Státní divadlo ve Stuttgartu) byl 30. září 1922 *Triadický balet*  
375 uveden poprvé. O 55 let později jej vzkřísil Gerhard Bohner. [3]

380

Gerhard Bohner, vzdělaný v klasickém tanci, a taneční pár Colleen Scott a Ivan Liška se seznámili v Düsseldorfu při zkouškách inscenace *Utrpení Beatrice Cenci* a od té doby zůstávali v kontaktu. Když Akademie umění v Západním Berlíně předložila tomuto choreografovi zakázku na *Triadický balet*, obrátil se na pár s prosbou o spolupráci. Colleen se pro tento projekt podařilo nadchnout další dva taneční kolegy, Gislinde Skroblin a Terenze Kalbu. A tak vzniklo v rámci velké výstavy *Umění dvacátých let* [4] nové choreografické ztvárnění významného mezníku v dějinách tance, které se pohybovalo na pomezí rekonstrukce a zbrusu nové interpretace.

385

Gerhard Bohner sepsal v létě 1976 své postřehy k projektu následovně: „Protože neexistují skoro žádné záznamy původní choreografie, (...) novému ztvárnění tohoto baletu se nedalo vyhnout. Při tom je mým cílem, abych vytvořil dílo speciálně pro tanečnický a repertoár baletního souboru, ideálně zájezdového. (...) Je jasné, že svou formou a obsahem se nová choreografie bude lišit od té v původním uvedení, o níž se vypráví ještě teď. Ale zdá se mi, že  
390 když již nelze myšlenku nějakého tance kompletně zrekonstruovat, nebo už se jednoduše nedá

pochopit, tak je v pořádku nahradit ji jinou. Přesto jsou však pro mě Schlemmerovy instrukce závazné.“ [5]

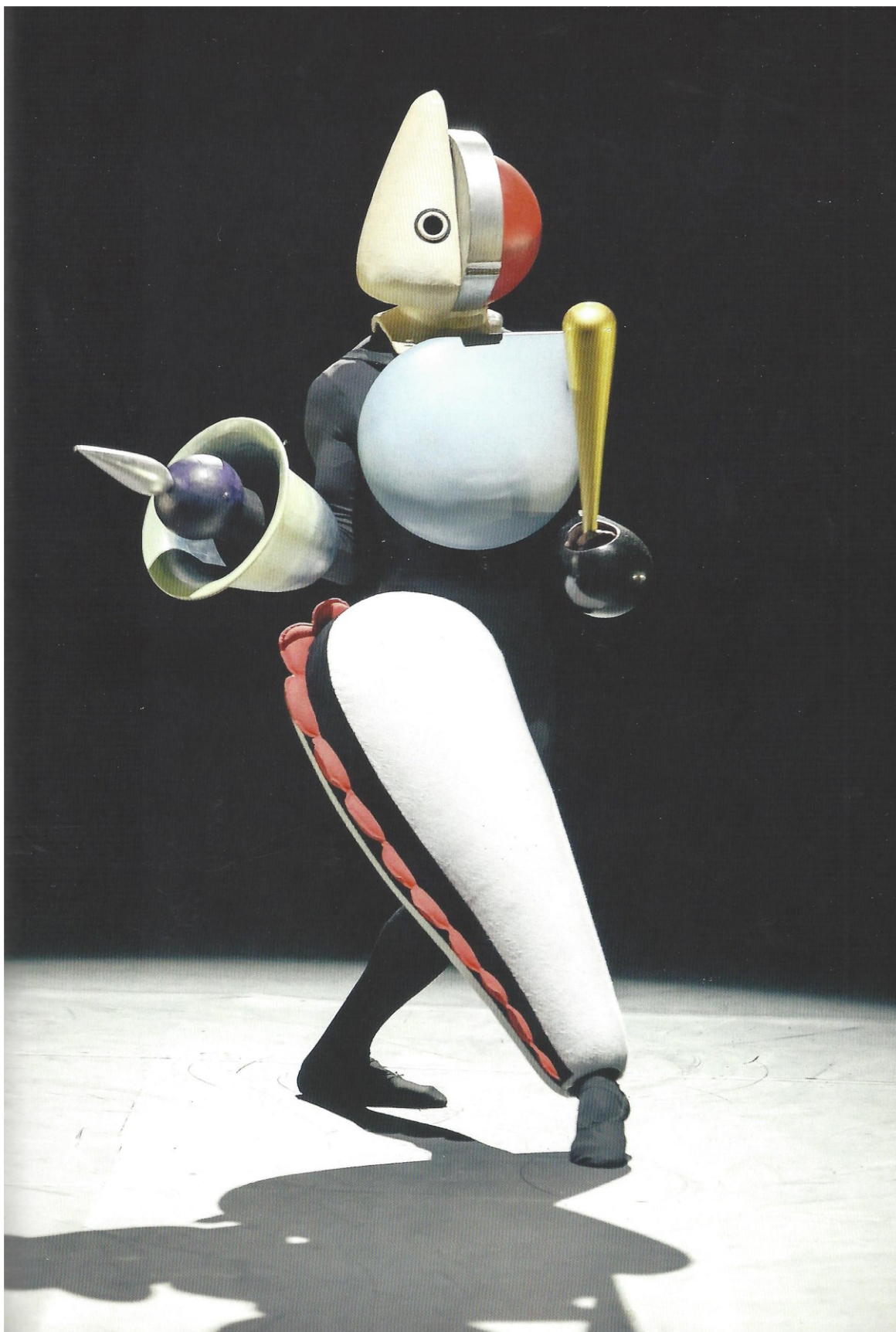
22. července 1977 stál Gerhard Bohner s manželským párem Scott – Liška jakožto jejich svědek na mnichovské radnici a den nato už byli všichni společně na sále, aby pokračovali ve zkouškách *Triadického baletu*. Schlemmerovy poznámky a recenze tehdejších kritiků podávají obraz především o pohybu v prostoru, ale pohyby paží či trupu už objasňují méně. Neexistuje žádný příběh či libreto, z nichž by se dalo vycházet, oněm třem částem jsou pouze přiřazena tři ladění – vesele burleskní, slavnostně pojaté a mysticko-fantastické. Hudbu pro nové ztvárnění složil v roce 1976 Hans Joachim Hespos.

400 Hesposova hudba nám byla úplně cizí! Ale i tak jsme si ji po pár letech dokázali zpívat, přestože neměla rytmus ani melodii. Někdy to znělo, jako když vržou dveře, jindy jako jamování nebo jako zvláštní hučení – ano, skutečně tam zakomponoval i hučení kosmické sondy. To se k těm odlidštěným tanečnickům hodilo. Když jsme Gerdovi na zkouškách nabídli i kroky z klasického tance, s díky je odmítl. Podle něj se totiž muselo jednat o malé omezené 405 pohyby. Bylo to obtížné, ale na druhou stranu jsem se u toho o omezování spoustu naučil. Zvláštní kapitolu tvoří kostýmy, které přizpůsobovali každému milimetru našeho těla. Zájezdy pak vyšly dost draho, protože kostyméři museli vše provést s naprostou přesností, takže s námi vždy jezdili ti samí. Bylo to namáhavé a fascinující zároveň, někdy to i bolelo – třeba paže, když je člověk deset minut musel držet nad drátěným kostýmem. A to velké tutu – ona 410 sukně podobající se talíři – váží deset kilo a Colleen v ní musela dělat grand plié. Naproti tomu však stála nová vzrušující zkušenost a chuť se v těch kostýmech najít.

Já tančil sympaticky přítroblého Potápěče. Při jednom hostování v Kanadě – v jiných klimatických podmínkách – se mi v kostýmu zamžily oči z plexiskla a já ztratil přehled o tom, kde jsem. Spadl jsem z jeviště do první řady, naštěstí jen z výšky 70 centimetrů. Ale protože 415 byl ten kostým z tak tlustých obručí, nic se mi nestalo. Všiml jsem si, že už nejsem na jevišti, a tak jsem zase vyšplhal zpátky a pokračoval dál jakoby nic.

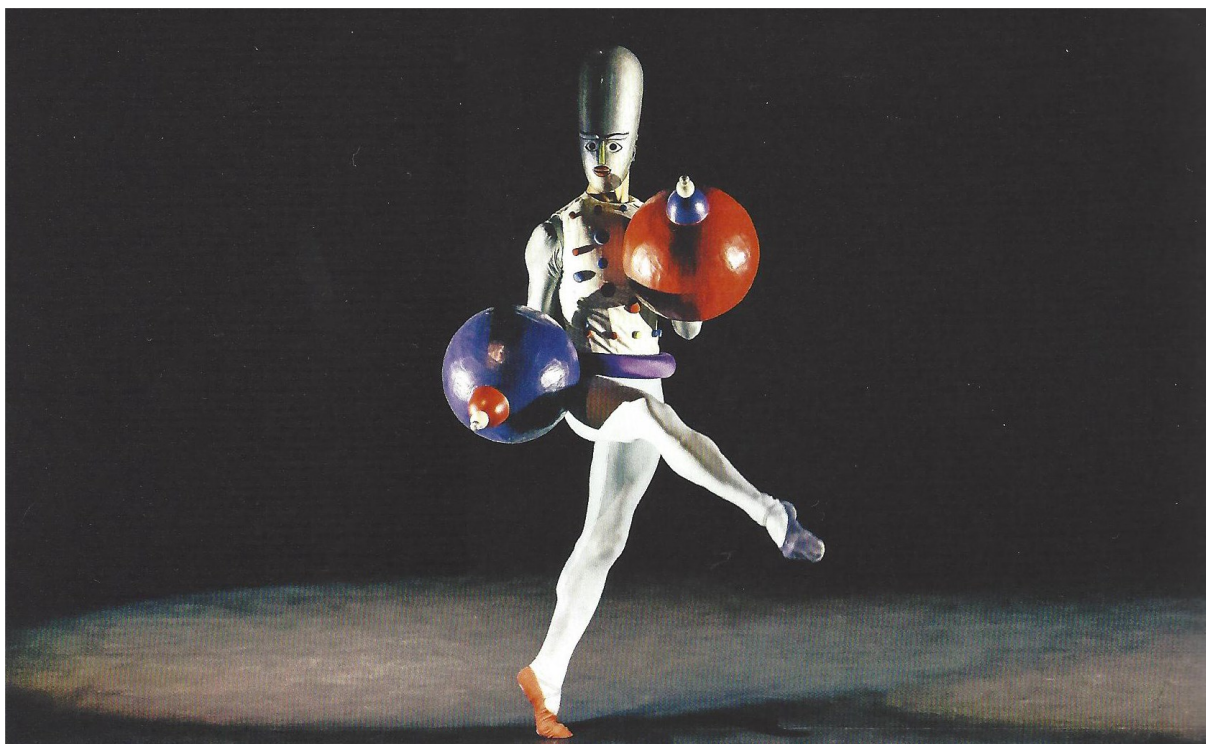
A tak Ivan Liška pokračoval dál celkem dvanáct let. S tím, že se představení bude hrát tak dlouho, na začátku skutečně nikdo nepočítal. A zatímco se zbylí tři tanečníci obměňovali, on zůstal po celou dobu stálou konstantou. *Triadický balet* se po své premiéře v berlínské 420 Akademii umění vydal na turné po mnoha německých městech. K vidění byl i napříč celým světem, od Tokia po Los Angeles.





„Abstraktér“ (Florian Sollfrank) z Triadického baletu Oskara Schlemmera/Gerharda Bohnera, inscenace Bavorského státního baletu II v mnichovské „Jízdárně“, 2014

425



Postava „Kulové ruce“ z *Triadického baletu*, tančí Florian Sollfrank, 2014



Figury „Turecký tanečník“ (Sebastian Goffin) a „Kuličková sukně“ (Marta Villalba)





430 „Zlatá koule“ (Nicholas Losada), „Drátěný kostým“ (Alisa Bartels) a druhá „Zlatá koule“ (Alexander Bennett)



Figura zvaná „Kruhová sukně“ (Nagisa Hatano)





435 „Potápěč“ (Nicholas Losada)

Vdova po Oskaru Schlemmerovi, Tut Schlemmer, byla sice z výsledku v zásadě nadšená, nelíbil se jí však hudební závěr. Gerhard Bohner totiž na konci použil Suitu pro dvě cembala od Georga Friedricha Händela, aby vytvořil protipól k Hesposovým melodiím. Tím choreograf zachovával linii, kterou započal už Schlemmer a která se v *Triadickém baletu* nese celou jeho interpretací – tedy stále se měnící hudební doprovod mezi Debussym a Hindemithem.

Pro berlínskou premiéru připravil Gerhard Bohner před začátek *Triadického baletu* následující úvod. Na prázdném jevišti stála židle s magnetofonem a mužský hlas četl pojednání Heinricha von Kleista *Tanečník a loutka*. To mělo kostýmům a rádoby loutkám v inscenaci sloužit jako „kleistovské pozadí“. Se začátkem prvního zájezdového představení však tato půvabná asociace zmizela.

Po skončení zkoušek byl v roce 1977 konečně na řadě odpočinek v podobě letní přestávky a odložené líbánky – Colleenin otec daroval páru dovolenou na Seychelách. V sedmdesátých letech v Evropě skoro nikdo nevěděl, kde se toto souostroví nachází a jen stěží by se o tomto státě v Indickém oceánu dalo prohlásit, že byl otevřený turistům. Čili to právě místo, kam se zašít.



Tým *Triadického baletu* před divadlem *The Joyce Theatre* během hostování v New Yorku, 1985

## Poznámky

### 455 1 Praha na prahu změn

1 Vládní prohlášení Konráda Adenauera na 98. zasedání Německého spolkového sněmu 8. listopadu 1950, Zdroj: *Stenografický záznam 1. Německého spolkového sněmu*, Bd. 5, S. 3563-3567. [cit. 2014-10-23]. Dostupné z:

[www.konrad-adenauer.de/dokumente/erklarungen/regierungserklarung6](http://www.konrad-adenauer.de/dokumente/erklarungen/regierungserklarung6)

460

2 Není-li uvedeno jinak, jedná se při delších pasážích přímou řečí o výňatky z rozhovorů autorky s Ivanem Liškou, které byly vedeny v Praze v listopadu 2012 a v Mnichově v letech 2013 a 2014.

### 2 Vzdělání

465 –

### 6 Triadický balet

1 SCHLEMMER, Oskar: *Reálná (?) utopie*. Praha: Nakladatelství Abor vitae, 2000. s. 69

2 Elsa Hötzel (1886–1966) a Albert Burger (1884–1970) byli na začátku 20. století sólisty Dvorního divadla ve Stuttgartu (dnes Státní divadlo ve Stuttgartu). Roku 1903 v tomto městě  
470 založili taneční školu Burger-Hötzel zaměřující se na společenský tanec.

3 Nová ztvárnění a pokusy o rekonstrukci, které vznikaly do této doby, mohou zůstat bez povšimnutí.

4 Výstava *Umění dvacátých let* byla k vidění na třech místech v Berlíně od 14. srpna do 16. října 1977, a to jakožto 15. evropská výstava umění.

475 5 Gerhard Bohner, „Rekonstruktion und choreographische Neufassung“, in Oskar Schlemmer – *Das Triadische Ballett*, Programmheft der Akademie der Künste, Berlin 1977, 5. Auflage 1984, S. 37

## **Poznámky překladatelky**

### **Přehled cizojazyčných pojmů s neoficiálním českým překladem (v abecedním pořadí)**

#### **Instituce**

Akademie umění – Akademie der Künste

Dvorní divadlo ve Stuttgartu – Das Stuttgarter Hoftheater

Malá scéna Württemberské zemského divadla ve Stuttgartu – Das Kleine Haus des Württembergischen Landestheaters in Stuttgart

mnichovská „Jízdárna“ – die Reithalle München

Taneční skupina Merce Cunninghama – Die Merce Cunningham Dance Company

Vzdělávací institut Émile Jacques-Dalcroze – die Rhythmische Bildungsanstalt Hellerau

#### **Kulturní události a inscenace**

*Umění dvacátých let – »Tendenzen der Zwanziger Jahre«*

*Utrpení Beatrice Cenci – Folterungen der Beatrice Cenci*

#### **Postavy**

Abstraktér – Der Abstrakte

Drátěný kostým – Drahtkostüm

Kruhová sukně – Rundrock

Kuličková sukně – Kugelrock

Kulové ruce – Kugelhände

Potápěč – Der Taucher

Turecký tanečník – Tänzer türkisch

Zlatá koule – Goldkugel

### 3. Komentář k překladu

#### 3.1 Překladatelská analýza originálu

Jiří Levý ve svém *Umění překladu* hovoří o tom, že aby překladatel mohl dílo co nejlépe přeložit, musí jej nejprve řádně zanalyzovat (2012: 50). Je tedy nasnadě rozhodnout se i v rámci překladatelské analýzy pro určitý model. Já jsem zvolila model Christiane Nordové, popsány v její publikaci *Textanalyse und Übersetzen: Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse* (1995: 44–148). V souladu s ním se budu postupně věnovat jak popisu vnětextových, tak i vnitrotextových faktorů.

##### 3.1.1 Vnětextové faktory

Mezi vnětextové faktory se řadí vysílatel textu, intence autora, motiv, adresát, pragmatika místa a času, médium, funkce textu a funkční styl. Vzhledem k tomu, že se některé oblasti vzájemně překrývají, rozhodla jsem se pro účely této práce spojit jisté kategorie do jednoho celku. Stejně tak činím i při popisu faktorů vnitrotextových.

###### 3.1.1.1 Vysílatel textu

Vysílatelkou, jakož i autorkou biografie *Ivan Liška Tänzer. Die Leichtigkeit des Augenblicks* je německá novinářka, pedagožka, překladatelka a také teatroložka kanadského původu Dagmar Ellen Fischerová. Vystudovala taneční školu Lola Rogge Schule, na níž v současnosti působí jako vyučující historie tance. Skutečnost, že jí tanec a jeho historie nejsou cizí, dokládá i její první autorský počín *Eine kurze Geschichte des Tanzes (Stručná historie tance)*, v němž je zmapován vývoj tanečního umění od samého počátku až po současné trendy. Druhou publikací z pera Fischerové je biografie baletního tanečníka Egona Madsena *Egon Madsen – Ein Tanzleben*, která přímo předchází knize, jež je předmětem této práce. Dalo by se tedy tvrdit, že autorka jistě disponuje zkušenostmi v oblasti psaní biografii.

Fischerová mimo jiné působí jako překladatelka jak v německých, tak i mezinárodních časopisech a je redaktorkou tanečního časopisu *Ballett Intern*. Kromě toho založila hamburský online časopis *GODOT – Das Hamburger Theatermagazin*, který se věnuje světu divadla.

Za dalšího vysílatele textu lze částečně považovat i nakladatelství *Henschel Verlag*, které se již od svého založení v roce 1945 zaměřuje na vydávání publikací populárně naučného charakteru z oblasti scénických umění. V tomto nakladatelství vyšla všechna díla Fischerové, tedy i biografie, jež je předmětem této práce.



### 3.1.1.2 Intence a motiv autora

Primární intence celého díla je patrná již z žánru, do něhož kniha spadá. Jedná se o biografii, cílem je tedy chronologicky podat informace o životě nějaké osoby, která je něčím proslulá, ať v kladném či záporném slova smyslu. V případě této konkrétní biografie se autorka snaží zmapovat život, dílo a umělecký přínos významného tanečníka, choreografa a pedagoga a představit jej primárně německému čtenáři se zájmem o oblast tanečního umění.

### 3.1.1.3 Adresát

Mezi předpokládané adresáty VT se s vysokou pravděpodobností budou řadit čtenáři se zájmem o prostředí klasického tance a osudy zajímavých představitelů tohoto odvětví. Tito zájemci mohou pocházet jak z řad odborníků, teatrologů či studentů tance, tak i z řad široké veřejnosti. Jazykové prostředky žádným způsobem nebrání tomu, aby knize bez problémů porozuměl i laik, přestože se v ní pochopitelně vyskytují i specifické výrazy z baletní terminologie, jako např. *grand plié* či *pas-de-deux*. Nicméně zpravidla se jedná o termíny, které jsou pro baletní svět typické, autorka tedy nejspíše spoléhá na to, že je každý člověk disponující i pouze malým povědomím o tanci bude znát. V opačném případě by čtenáři jistě nečinilo potíže si je kdekoliv dohledat.

Za poměrně důležité nebo přinejmenším pozoruhodné považuji tvrzení samotného Ivana Lišky, které uvedl v jednom z rozhovorů<sup>2</sup>, a sice, že kniha je podle něj primárně určena německému čtenáři, což by mohlo znemožňovat její překlad do češtiny. Takové stanovisko zastává proto, že se v ní nachází celá řada kulturních a jiných reálií, které průměrný Čech zná, ale Němci je třeba je vysvětlit. Jinými slovy se zde ve velké míře uplatňují odlišné presupozice čtenářů VT a CT. Této problematice se budu podrobněji věnovat v dalších částech práce (3.1.2.2 a 3.3.5.1).

S výše naznačenou myšlenkou nepřeložitelnosti jsem nesouhlasila již před výběrem tématu této práce a z pochopitelných důvodů s ní nesouhlasím ani nyní. Ovšem zmíněnou poznámku pokládám za skutečně velmi přínosnou. Díky ní jsem si totiž okamžitě uvědomila, že si po celou dobu překládání musím v oblasti pragmatiky adresáta počínat zvláště pečlivě.

---

<sup>2</sup> TRUKSOVÁ, Barbora. Ivan Liška: „Rozmanitost je pro tanečnický satisfakci...“. *Taneční aktuality* [online]. Praha: Taneční aktuality, 2015, 2015 [cit. 2020-03-03]. Dostupné z: <https://www.tanecniaktuality.cz/rozhovory/ivan-liska-rozmanitost-je-pro-tanecniky-satisfakci>.

### 3.1.1.4 Médium, místo a čas

Liškova biografie vyšla v Lipsku v německém nakladatelství *Henschel Verlag*, s nímž autorka spolupracovala již v minulosti při vydávání svých předešlých publikací. Jedná se o dílo současné, svého uvedení se dočkalo v budově Bavorské státní opery v Mnichově roku 2015<sup>3</sup>. Zde sídlí i baletní odnož této instituce, které Liška dlouhá léta předsedal. V témže roce byla kniha představena i v Praze, a to v rámci besedy konané ve zdejším Goethe Institutu, již se jako host účastnil i Liška<sup>4</sup>.

Knihy je k dostání jak v papírové, tak i v elektronické podobě, a to většinou po předchozí objednávce na webových stránkách vybrané prodejny. Tuto možnost dnes již nabízejí i čeští distributoři. Rozhodne-li se čtenář pro „klasickou“ variantu, dostane se mu vázané knihy v pevných deskách. Na jejich přední straně je zobrazena umělecká fotografie Ivana Lišky, kterou pořídil Holger Badekow, a to pravděpodobně při jednom z tanečnických vystoupení v Hamburku.

### 3.1.1.5 Funkce textu a funkční styl

Při klasifikaci funkčních stylů se opírám o publikaci *Současná stylistika* od Marie Čechové, Marie Krčmové a Evy Minářové (2008: 97–99). V rámci této klasifikace není jednoduché zmíněnou biografii přiřadit k jedinému stylu. Dalo by se říct, že částečně spadá do kategorie stylu odborného, zároveň se v ní však objevují i rysy uměleckého stylu. Text pracuje s minimem odborné terminologie, navíc se nedrží vždy pouze spisovného jazyka, ale občas se v něm vyskytnou i prvky hovorovosti, např. hovorové až zhrubělé lexikální jednotky, které německá jazyková příručka *Duden* klasifikuje jako *umgangssprachlich*: VT489: *total fremd*<sup>5</sup> či jako *derb/salopp*: VT320: *überfressene Kinder*<sup>6</sup>. Dále se zde objevují např. metaforická

---

<sup>3</sup> Buchvorstellung "Ivan Liška. Tänzer. Die Leichtigkeit des Augenblicks." <https://www.staatsoper.de> [online]. Mnichov, 2015, 2015 [cit. 2020-03-27]. Dostupné z: [staatsoper.de/staatsballett/stueckinfo/buchvorstellung-ivan-liska-taenzer-die-leichtigkeit-des-augenblicks.html](https://www.staatsoper.de/staatsballett/stueckinfo/buchvorstellung-ivan-liska-taenzer-die-leichtigkeit-des-augenblicks.html).

<sup>4</sup> Světoznámý tanečník Ivan Liška osobně představí v Praze novou knihu. *Goethe-Institut* [online]. Praha: Goethe-Institut, 2015, 2015 [cit. 2020-04-15]. Dostupné z: [https://www.goethe.de/resources/files/pdf88/151116\\_TZ\\_Svtoznm\\_tanen\\_k\\_Lika\\_pedstav\\_v\\_Praze\\_novu\\_knihu.pdf](https://www.goethe.de/resources/files/pdf88/151116_TZ_Svtoznm_tanen_k_Lika_pedstav_v_Praze_novu_knihu.pdf).

<sup>5</sup> Total. in: *Duden* [online]. c2018 Bibliographisches Institut GmbH. [cit. 2020-04-27]. Dostupné z: <https://www.duden.de/rechtschreibung/total>.

<sup>6</sup> Überfressen. in: *Duden* [online]. c2018 Bibliographisches Institut GmbH. [cit. 2020-04-27]. Dostupné z: <https://www.duden.de/rechtschreibung/ueberfressen>.

vyjádření s pejorativním významem: VT314–315: *alten Frauen und Männer mit Dicken Bäuchen (...)* die dicken Bäuche. To vše činí knihu přístupnou i čtenářům z řad neodborné veřejnosti. Jako nejvhodnější zařazení se mi tedy jeví podkategorie zvaná **styl populárně naučný**.

Při určování funkcí jazyka budu vycházet z komunikačního modelu Romana Jakobsona, který v něm rozlišuje šest jazykových funkcí. Těmi jsou funkce: referenční, expresivní, konativní, poetická, fatická a metajazyková (1960: 350–377).

Dominantní roli hraje v textu funkce **referenční**. Jejím cílem je totiž podat čtenáři nové informace, konkrétně z oblasti tanečního umění. Tyto informace autorka podává objektivní a srozumitelnou formou, aby knihu zpřístupnila i čtenářům, kteří disponují spíše skromnými znalostmi oboru a řadí se tak k cílové skupině stylu populárně naučného.

Silně patrná je zde i funkce **expresivní**, zejména v krátkém úvodu ke knize, kde autorka píše o tom, jak za účelem rozhovorů s Ivanem Liškou poprvé navštívila Prahu. Fischerová zde dost jasně popisuje své dojmy a pocity nejen ze zmíněných setkání, ale i z hlavního města a historie České republiky. Jistou míru expresivity nalezneme také v kratších vyprávěních Ivana Lišky, kterými je celá publikace hojně prokládána. Objevuje se zde např. v souvislosti s tanečnickými názory na socialismu, což ilustruje i následující zvolání: VT105–107: *Das galt als Ideal der Zukunft: eine klassenlose Gesellschaft, in der alle gleich sind – das ist schlicht unmöglich!*

S ohledem na to, že styl populárně naučný se svým zpracováním často blíží beletrii, domnívám se, že se v biografii uplatňuje i funkce **poetická**.

### 3.1.2 Vnitrotextové faktory

Do kategorie vnitrotextových faktorů patří následující: téma, obsah, presupozice, výstavba textu, nonverbální prvky, lexikum, syntax a suprasegmentální prvky.

#### 3.1.2.1 Téma a obsah

Biografie podává obraz o životě a kariéře proslulého baletního tanečníka, pedagoga a choreografa Ivana Lišky. Popisováno je období od jeho prvních „tanečních krůčků“ ještě na prknech pražského Národního divadla až po jeho působení na postu ředitele věhlasného souboru Bavorský státní balet. Dílčí téma pak představuje každá z celkem deseti kapitol, které se věnují důležitým milníkům tohoto pražského rodáka, ať už se jedná o rodinnou historii,



vzdělání a emigraci z ČSR v roce 1969 nebo o osudovou lásku či spolupráci s vyhlášenými umělci.

Pro účely této práce jsem se v rámci překladu rozhodla pojmout různé oblasti umělceho života a (společně s předmluvou autorky) jsem zvolila kapitoly č. 1, 2 a 6, tedy *Prag prägt, Bildung* a *Das Triadische Ballett*.

### 3.1.2.2 Presupozice

Jak již bylo zmiňováno výše, kniha je psána s ohledem na německého čtenáře, u něhož se předpokládají spíše sporadické znalosti české historie a kultury. Celá řada českých reálií je zde proto autorkou popisována poměrně obsírně. Presupozice čtenářů VT a CT se tedy především v oblasti kulturních a historických reálií znatelně liší, a proto bude třeba tento faktor při překladu zohlednit. O těchto úskalích ještě dále v bodě 3.3.5.1.

Publikace pochopitelně očekává zájemce o danou tematiku, ovšem nepředpokládá u něj žádné „vstupní znalosti“ a je tak přístupná v podstatě komukoliv. Není zde užitá žádná vysoce odborná terminologie, a pokud se v knize přece objeví nějaký výraz či jméno žádající si vysvětlení, je možné si informaci dohledat v poznámkách na konci knihy.

### 3.1.2.3 Výstavba textu

Ve všech typech textů se uplatňuje horizontální a vertikální členění, přičemž podle *Současné stylistiky* se horizontálním členěním textu rozumí *jeho lineární členění na úvodní, střední a závěrečnou část, v psaném textu i členění na kapitoly, odstavce* (2008: 119). Vertikální členění je chápáno jako *způsoby vyjádření odrážející hierarchii jednotlivých informací a jejich vzájemné vztahy, které se děje na ploše celého textu a může jej i přesahovat díky intertextovosti* (2008: 120).

Celá biografie je řazena do deseti kapitol, které v chronologické návaznosti podávají obraz tanečnickova života od dětství až po současnost. Na prvních stránkách biografie, ještě před samotným obsahem, najde čtenář kratičké poděkování jak od Ivana Lišky, tak i od Dagmar Ellen Fischerové. Po nich následují dvě předmluvy. Tou první je předmluva z pera Jiřího Kyliána, světoznámého tanečníka a choreografa a také Liškova spolužáka a přítele, který ze země v důsledku tehdejší politické situace rovněž emigroval. Poté následuje krátký úvod od autorky knihy. Ten je pojat formou vzpomínkového vyprávění a má fungovat jako náhrada předmluvy, což autorka naznačuje již nadpisem *Anstelle eines Vorworts*.

Po poslední kapitole se objevuje poděkování od Fischerové a za ním už stojí několikastránkový výčet poznámek. Ten je dělen chronologicky podle jednotlivých kapitol. Poznámky k některým kapitolám jsou na několik řádků, u jiných kapitol se naopak neobjevuje nic. Většinou se jedná o odkazy na citované zdroje či o explikaci různých reálií atp., s nimiž by čtenář nemusel být obeznámen. Po poznámkách ještě následuje chronologický výčet všech rolí vytvořených pro Ivana Lišku nebo za jeho přispění a za tímto výčtem se poté nachází další rejstřík rolí, tentokrát podle tanečnickova místa působnosti. Na úplný závěr je ještě zmíněn souhrn všech choreografií, které Liška dosud vytvořil.

Kapitoly jsou členěny do odstavců, v nichž se střídá objektivní vyprávění autorky se subjektivními promluvami Ivana Lišky. Tyto mají vždy větší odsazení a odlišný font, aby byl rozdíl dvou vypravěčů dostatečně patrný. Součástí každé kapitoly je také nadpis větším písmem a několik fotografií.

#### **3.1.2.4 Nonverbální prvky**

Jako nonverbální prvky Nordová označuje znaky z jiného kódu, než je ten jazykový, které slouží ke zvýraznění a podpoření jazykové výpovědi. V psaném projevu se může jednat např. o různé tabulky, obrázky či fotografie (1995: 123).

V této publikaci hraje významnou roli především celá řada fotografií. Ty je možné rozdělit do dvou kategorií. Jednu tvoří fotografie, jejichž primární funkcí je oživení textu. Sem patří například ty z Liškova privátního archivu, které zobrazují chvíle z jeho soukromého života, výstupy v různých představeních či setkání se známými osobnostmi. Některé fotografie jsou barevné, ty dřívějšího data ovšem z pochopitelných důvodů zůstávají černobílé.

Do druhé kategorie spadají fotografie, jejichž funkcí je přiblížit čtenáři určité dílo a zároveň mu tak dopomoci k tomu, aby jej lépe pochopil. V tomto ohledu jsou pro text zásadní především fotografie v kapitole šest, protože ilustrují taneční inscenaci, která je předmětem celé této kapitoly. Recipient textu si totiž může lépe představit ony bláznivé kostýmy, jež tvořily podstatnou část zmíněného projektu. I to mohl být důvod, proč byly pro znázornění kostýmů zvoleny barevné fotografie ze současného představení juniorského souboru Bavorský státní balet II, na nichž jsou zachyceni Liškovi svěřenci, a nikoliv sám Liška. Opačný případ by totiž čtenáře ochudil o významnou součást díla, a sice o jeho barevné ztvárnění.

### 3.1.2.5 Lexikum

Celá kniha je prostoupena terminologií z oblasti tanečního a hudebního umění. To dokládá, že v sobě text nese i prvky odborného stylu. S tím souvisí i převaha spisovných výrazových prostředků, od nichž se autorka odchyluje spíše zřídka. Pokud k tomu však přeci dojde, pak se tak děje zejména prostřednictvím pasáží s vyprávěním Lišky. V těch se tanečník místy uchyluje k hovorovosti, což jen umocňuje dojem mluvené řeči. Tímto způsobem se publikace rázem stává pro recipienta atraktivnější a snáze tak udrží jeho pozornost. Co se týče konkrétních jazykových prostředků pro vyjádření hovorovosti, většinou se jedná o různé částice jako „ja“ či „doch“, nespisovné lexikální jednotky se zde ovšem vyskytují spíše výjimečně, viz příklady v podkapitole 3.1.1.5.

K odborným termínům ze scénického tance patří výrazy jako: VT418: *Graham-Technik*, *Jazz-Ballett*, VT499: *entmenschlichte Tänzer*, VT506–508: *das große Tutu*, *Grand plié machen* či pojmenování postav z inscenace *Das Triadische Ballett* (VT460–470: »*Tänzer türkisch*«, »*Kugelhände*«, *Der »Abstrakte«* a další). Z oblasti hudební vědy zde najdeme názvy skladeb: VT525: *Cembalomusik zu vier Händen* či hudebních žánrů: VT359–361: *Madrigale*, *Alte Musik*.

V knize se ovšem vyskytují i termíny z oblasti socialismu, a to s ohledem na zmiňované historické události ve světě (a především v Československu) po druhé světové válce. Toto lexikum zde rovněž bývá německému čtenáři explicitně vysvětleno, což opět odpovídá stylistickému zařazení díla, případně vše objasňuje kontext. Příkladem mohou být výrazy jako: VT167: »*Ziviler Ertüchtigung*«, VT201: *das »Kaderprofil«* nebo i následující věta: VT163–165: *Zusätzlich zu diesen obligatorischen Einrichtungen gab es Unterricht in sogenannten Pionierhäusern, der freiwillig besucht werden konnte: Einmal wöchentlich trafen sich Kinder und Jugendliche in Gruppen mit konkreten thematischen Ausrichtungen, (...)*

Výrazný prvek v publikaci tvoří také chrématonyma z oblasti místních a kulturních reálií VT. Nejčastěji se jedná o názvy baletních souborů, divadel, vzdělávacích institucí atp. (VT353–354: *die Merce Cunningham Dance Company*, VT454–458: *das Württembergische Landestheater in Stuttgart*, *die Rhythmische Bildungsanstalt Hellerau*), ale také např. divadelních inscenací (VT462: *Folterungen der Beatrice Cenci*, VT265–266: *Spiel von Liebe und Tod*, *Der Nußknacker*).

### 3.1.2.6 Syntax

V textu najdeme krátká i dlouhá souvětí, v promluvách Fischerové i Lišky ovšem převažují především ta dlouhá, často s mnoha parentezemi a postupně se rozvíjejícími přívlasky. Nicméně autorka celý text prokládá i větami jednoduchými či pouze eliptickými nevětnými výpověďmi, aby nedošlo ke ztrátě pozornosti předpokládaného recipienta. VT543: (Die Seychellen waren) *Genau der richtige Rückzugsort also.*

K zajištění koheze, tedy *formální spojitosti vět v souvětí nebo elementárních textových jednotek (vět, výpovědí, textémů)*<sup>7</sup> a koherence, *významové soudržnosti textových jednotek (výpovědí) v procesu porozumění textu*<sup>8</sup>, je využíváno nejrůznějších prostředků. Jedná se především o personalia, demonstrativa a další prostředky sloužící k referenci. Důležitou roli pro chápání textu hraje rovněž synonymie a užití nejrůznějších konektorů (např. VT45–60: *denn, dass, dennoch*), výpovědi jsou však také často oddělovány pouze středníkem či dvojtečkou.

### 3.1.2.7 Suprasegmentální prvky

Za suprasegmentální prvky považuje Nordová takové prvky, které stojí nad hranicí lexikálních či syntaktických jednotek jako jsou slova, věty či odstavce. Hovoří tedy např. o kurzívě, tučném písmu, uvozovkách a dalších (1995: 137).

Ve VT se ve značné míře vyskytuje němčinou hojně využívaný středník, jehož funkcí je oddělit myšlenky, které spolu často přímo úzce nesouvisí<sup>9</sup>.

Dalším specifikem textu je také užívání dvou odlišných typů fontu. Jedním je značeno vyprávění autorky biografie, druhým úryvky z rozhovorů s „hlavním protagonistou“ tohoto vyprávění. Cíl jiných druhů písma je tedy jasný – přehledně a jednoznačně rozlišit, kdy se jedná o čí promluvu.

---

<sup>7</sup> NEKULA, Marek. KOHEZE. In: Petr Karlík, Marek Nekula, Jana Pleskalová (eds.), *CzechEncy - Nový encyklopedický slovník češtiny* [online]. Brno: CzechEncy - Nový encyklopedický slovník češtiny, 2017 [cit. 2020-04-20]. Dostupné z: <https://www.czechency.org/slovník/KOHEZE>.

<sup>8</sup> NEKULA, Marek. KOHERENCE. In: Petr Karlík, Marek Nekula, Jana Pleskalová (eds.), *CzechEncy - Nový encyklopedický slovník češtiny* [online]. Brno: CzechEncy - Nový encyklopedický slovník češtiny, 2017 [cit. 2020-04-20]. Dostupné z: <https://www.czechency.org/slovník/KOHERENCE>.

<sup>9</sup> Das Semikolon. in: Duden [online]. c2018 Bibliographisches Institut GmbH. [cit. 2020-04-27]. Dostupné z: <https://www.duden.de/sprachwissen/sprachratgeber/Das-Semikolon>.

Uvozovky se v textu objevují v souvislosti s citacemi. Svou funkcí se shodují s uvozovkami českými, nicméně formou se liší. Namísto českých dvojitých („“) jsou v textu užívány německé uvozovky boční («»). Stejně tak se od češtiny liší i postavení uvozovacího znaménka a čárky, ta v němčině stojí až za ním<sup>10</sup>: VT30: »Falsch«, sagt Ivan Liška, (...).

### 3.2 Překladatelská metoda

V rámci překladatelské metody budu vycházet z publikace Jiřího Levého *Umění překlada* (2012). V tom Levý objasňuje, že celý překladatelský proces sestává ze tří fází, těmi jsou: *pochopení předlohy* (tou se rozumí VT), její *interpretace* a následné *přestylizování* (2012: 50). V poslední zmíněné fázi je poté důležité, aby se překladatel rozhodl pro určitou strategii, podle níž bude v souvislosti s vyvstalými překladatelskými problémy konzistentně postupovat při jejich řešení. Výsledný překlad by poté měl být v souladu s myšlenkou iluzionismu, která představuje jakousi dohodu mezi překladatelem a čtenářem překlada, kdy si čtenář sice je vědom toho, že čte překlad, po tom ovšem zároveň žádá zachování týchž kvalit, které jsou vlastní i originálu (2012: 39–40).

Levý rovněž hovoří o dvojí normě v překlada, v jejímž rámci stojí překladatel na pomezí dvou norem – normy reprodukční (tj. věrnosti) a normy estetické (tj. krásy). Překladatel by se ovšem neměl pohybovat pouze v mezích jednoho ze dvou extrémů, tzn. zcela věrného či zcela volného překlada, ale měl by se pokusit najít mezi nimi ideální rovnováhu (2012: 82–87). Slovy Otokara Fischera v parafrázi Jiřího Levého: „Překlad musí být do té míry volný, aby mohl být věrný.“ (2012: 80). Levý zároveň uvádí, že o hodnotě překlada nerozhoduje typ metody, již překladatel zvolí, nýbrž způsob, jakým se jí zhostí (2012: 86).

Proto jsem se také snažila o, pokud možno, iluzionistický překlad. S ohledem na to, že ve VT hraje klíčovou roli funkce referenční, usilovala jsem primárně o věrné zachování všech faktických údajů. V textu se ovšem uplatňují i další funkce (viz 3.1.1.5), a proto zde své opodstatnění našla i volnější řešení. Vždy jsem usilovala především o vytvoření funkčního překlada.

---

<sup>10</sup> Uvozovky. Internetová jazyková příručka [online]. c2008–2018 Jazyková poradna ÚJČ AV ČR [cit. 2020-04-27]. Dostupné z: <https://prirucka.ujc.cas.cz/?id=162>.



### 3.3 Překladatelské problémy a jejich řešení

Na základě rozdílů mezi dvěma jazykovými systémy a dvěma odlišnými kulturami bylo při překladu třeba řešit celou řadu problémů, kterou člením do pěti rovin: lexikální, morfologické, syntaktické, stylistické a pragmatické.

#### 3.3.1 Lexikální rovina

##### 3.3.1.1 Terminologie

S ohledem na to, že publikace částečně podléhá odbornému stylu, nese v ní podstatnou úlohu také odborná terminologie. Zde bych se chtěla zaměřit především na názvy postav z inscenace *Das Triadische Ballett*, které jsou představeny v šesté kapitole. Po soustavném hledání jak v online zdrojích, tak i v různých oborových publikacích se mi nepodařilo dohledat žádné oficiální české (ale např. ani anglické) překlady zmíněné německé terminologie. Nejspíše proto, že neexistují, jak jsem se následně dozvěděla při konzultaci k této práci na KDV UK<sup>11</sup>. Jediné záznamy o překladu některých z těchto termínů jsou v současnosti k nalezení v bakalářské práci Zuzany Režné<sup>12</sup>, absolventky Ústavu hudební vědy na Filozofické fakultě brněnské Masarykovy Univerzity. Ta se pravděpodobně překladu ujala sama.

V případě, že jsem usoudila, že se jedná o vhodný ekvivalent původního výrazu, rozhodla jsem se z této práce přeložený termín přejmout. Příkladem je výraz v popisku fotografie pod VT460: *der »Abstrakte«*, CT422: „*Abstraktér*“. Toto řešení se mi jevilo jako ideální, zejména proto, že se autorce podařilo v češtině ponechat maskulinum, což má u kostýmu symbolizujícího roli, již tančí muž, svůj význam. Mezi další překlady, které jsem přejala, patří názvy kostýmů na fotografiích mezi řádky VT460–470, CT420–435: »*Kugelhände*«: „*Kulové ruce*“, »*Tänzer türkisch*«: „*Turecký tanečník*“, »*Goldkugel*«: „*Zlatá koule*“ a »*der Taucher*«: „*Potápěč*“. Učinila jsem tak i proto, že se české protějšky německých pojmů přímo nabízely, jak dokládají především poslední dva výrazy.

Když se mi podařilo nalézt výraz adekvátnější, použila jsem tento. Např. termín »*Kugelrock*« tedy překládám jako „*Kuličková sukně*“ místo „*Sukně z koulí*“, jak navrhuje Režná, a to i na

---

<sup>11</sup> Na základě osobní konzultace ze dne 7.11. 2019.

<sup>12</sup> REŽNÁ, Zuzana. *Ztvárnění ideálu lidského těla a tvůrčí principy ve scénické tvorbě Oskara Schlemmera*. Brno, 2010. Bakalářská práce. Masarykova Univerzita. Vedoucí práce Jana Horáková.

radu doc. Mgr. Christova, Ph.D., z KDV FF UK, podle nějž tento výraz lépe odpovídá celkové podobě této divadelní figury<sup>13</sup>.

### 3.3.1.2 Propria

Nejvýraznější problémy, které při překladu vyvstaly v souvislosti s vlastními jmény, dělím do dvou kategorií. Těmi jsou chrématonyma a antroponyma.

#### 3.3.1.2.1 Chrématonyma

V souvislosti s chrématonymy bylo nutné řešit především problematiku překládání názvů kulturních, uměleckých, vzdělávacích a dalších institucí, a zároveň také názvy společenských akcí a inscenací. Tyto názvy dále rozlišuji na reálie z prostředí VT a reálie z prostředí CT.

#### Reálie z prostředí VT

V případě, že k názvu z VT existoval v češtině oficiální či zažitý protějšek, uváděla jsem tento. Např.:

v popisku fotografie pod VT460: *Aufführung des Bayerischen Staatsballett II*, CT423: *inscenace Bavorského státního baletu II*, VT350: *das Royal Ballet*, CT290: *Královský balet*, VT533–534: *Heinrich von Kleists Abhandlung Über das Marionettentheater*, CT444: *pojednání Heinricha von Kleista Tanečník a loutka*.

Pokud se mi nepodařilo ke chrématonymu z VT dohledat žádný oficiální, příp. zažitý, český protějšek, uvedla jsem v textu pouze svůj překlad. Aby měl ovšem „zvědavý čtenář“ možnost se v případě zájmu dopátrat původních názvů, které z překladu nemusejí být vždy jednoznačně jasné, uvedla jsem na samém konci překladu poznámku překladatelky s přehledem všech neoficiálních cizojazyčných pojmů a jejich českých protějšků, které vznikly mým překladem. Přehled je rozdělen do tří kategorií: *Instituce, Kulturní události a inscenace a Postavy*, řazení je abecední. Zde byly zajímavé např. výrazy VT457–458: *im Kleinen Haus des Württembergischen Landestheaters in Stuttgart* a VT614–615: *Solisten am Stuttgarter Hoftheater*. Ty totiž představují jedno a totéž divadlo, jehož název se však v průběhu let měnil, a autorka jej proto vždy přizpůsobila kontextu. Domnívám se, že příjemce VT tato skutečnost nezaskočí, jedná se totiž o dosti známou německou instituci. Ovšem příjemce CT by mohl nabýt dojmu, že jde o dvě odlišná divadla, a proto vždy současně uvádím v závorce i aktuální název divadla v češtině. Tzn.: CT374-375: *na Malé*

---

<sup>13</sup> Na základě osobní konzultace ze dne 23.11. 2019.

scéně *Württembergského zemského divadla ve Stuttgartu* (dnes Státní divadlo ve Stuttgartu) a CT468: *sólisté Dvorního divadla ve Stuttgartu* (dnes Státní divadlo ve Stuttgartu).

Problematickým se stal i výraz:

VT454–455: *in der Rhythmischen Bildungsanstalt Hellerau*

CT372–373: *Ve Vzdělávacím institutu Émile Jacques-Dalcroze v drážďanské městské čtvrti Hellerau*

Zde jsem se inspirovala několika stávajícími, ač pravděpodobně amatérskými, překlady pocházejícími z českých tanečních institucí<sup>14</sup>. Často v nich totiž figurovalo i jméno zakladatele zmíněného institutu – Émile Jacques-Dalcroze, což se mi jevílo jako rozumné řešení. V českém úzu jsou totiž vzdělávací instituce (základní školy, gymnázia, ale i univerzity) nezřídka pojmenovány po významných osobnostech, a to i bez potřeby toho, aby tyto osobnosti danou instituci samy zakládaly. V případě drážďanského institutu se mi tedy zmiňovaný překlad jevil o to vhodnější.

### **Reálie z oblasti čtenářů CT**

Z povahy tématu celé knihy a její jasné spojitosti s českým prostředím se v textu vyskytla celá řada chrématonym, jež čtenáři CT často znají pod jejich stávajícími oficiálními jmény.

Autorka ovšem konzistentně uvádí názvy užívané v době, o níž píše, a proto se zde tato jména vyskytují v již neužívané podobě. V souladu se stylem populárně naučným, jenž má čtenáře i něco *naučit*, jsem v překladu vždy uvedla název poplatný pro danou dobu a za ním při jeho první zmínce v závorce i název aktuální.

VT350: *im Smetana-Theater*, CT291–292: *ve Smetanově divadle* (dnešní Státní opera),

VT256: *in der Eleven-Klasse am Prager Nationaltheater*, CT203–204: *v Baletním učilišti Národního divadla v Praze* (dnes Baletní příprava Národního divadla),

VT268: *am Prager Konservatorium*, CT214: *na Státní konzervatoř v Praze* (dnešní Taneční konzervatoř hlavního města Prahy).

---

<sup>14</sup> Viz např.: Exkurze do Hellerau. In: *Ateliér scénografie Divadelní fakulty JAMU v Brně* [online]. Brno: Divadelní fakulta JAMU v Brně, 2017 [cit. 2020-04-27]. Dostupné z: <http://cz.scenografie-jamu.cz/akce/20170601-exkurze-do-hellerau>.

### 3.3.1.2.2 Antroponyma

V oblasti antroponym byla důležitým bodem především otázka přechylování. Přestože se doporučuje v současné češtině ženská jména přechylovat<sup>15</sup>, v překladu jsem se rozhodla pro pravý opak. Konzistentně tedy nepřechyluji žádná jména, a to z následujících důvodů: VT se zaměřuje na oblast tanečního umění, v němž tanečnickovo jméno slouží jako jeho „poznávací značka“, má pro něj v podstatě funkci uměleckého pseudonymu a je tedy nasnadě ponechat jej v jeho původní formě. V případě světoznámých jmen dříve narozených tanečníků a tanečnic, jako např. *Martha Graham* (VT291), *Isadora Duncan* (VT250) či *Margot Fonteyn* (VT351), se v češtině užívají varianty obě, přičemž přechýlené tvary najdeme častěji ve starších publikacích, především z minulého století. Tendence užívat formy nepřechýlené se objevuje spíše v současných textech. Snažím se tedy o to, aby CT odpovídal stávající normě, neboť VT pochází z roku 2015. Jména ovšem nepřechyluji plošně napříč celým překladem, tedy i v případě „neumělců“. Důvodem je snaha být v celém překladu konzistentní, protože, jak zmiňuje Levý, překladatel si má zvolit překladatelskou metodu a té se držet (2012: 90). Navíc je v překladu u každého jména z kontextu vždy jasné, že se jedná o zástupkyni ženského pohlaví, ať už prostřednictvím prostředků morfologických či nonverbálních (např. fotografií tanečnic). Nicméně v rámci překladatelského komentáře jsem se rozhodla řídit se již zmíněným doporučením, neboť tento komentář svým zaměřením nespadá výhradně do oblasti umělecké.

Veškeré překladatelské problémy spadající do lexikální roviny této práce jsem rovněž konzultovala s doc. Mgr. Christovem, Ph.D., z KDV FF UK<sup>16</sup>.

### 3.3.2 Morfologická rovina

#### 3.3.2.1 Konjunktiv

Jako *německý konjunktiv* František Štícha ve své *Česko-německé srovnávací gramatice* označuje jednoduchý tvar slovesný, který se liší od tvarů indikativních a slouží k vyjádření zvláštních postojových komunikačních funkcí. Z kategorie se zároveň vyčleňují dva její subtypy – konjunktiv I a konjunktiv II (2015: 101). Zaměřit bych se chtěla na konjunktiv I. Ten se v dnešní němčině užívá nejčastěji pro reprodukci nepřímé řeči a často mu předchází verba dicendi či slovesa jim funkčně ekvivalentní. Zatímco konjunktiv II se významově

---

<sup>15</sup>Přechylování příjmení ve veřejné komunikaci. Internetová jazyková příručka [online]. c2008–2018 Jazyková poradna ÚJČ AV ČR [cit. 2020-04-27]. Dostupné z: <https://prirucka.ujc.cas.cz/?id=700>

<sup>16</sup> Na základě osobní konzultace ze dne 23.11. 2019.

převážně shoduje s českým kondicionálem, konjunktiv I je svébytnou gramatickou kategorií, pro níž čeština nemá žádný gramatický prostředek (Štícha 2015: 103). Při překladu nepřímé řeči bylo tedy nutné hledat jiná řešení. V obou případech v níže uvedeném příkladu jsem zvolila různá verba dicendi, v prvním případě je toto verbum navíc uvozeno spojkou „že“. Pasáže v uvozovkách poté už vyjadřují doslovnou citaci z vládního prohlášení Konrada Adenauera, a tedy řeč přímou. Zde se již konjunktiv I neuplatňuje.

VT82–89: (...) *widmete sich Bundeskanzler Konrad Adenauer (...) in einer Regierungserklärung drei Themen, von denen eines »Sowjetrußland« betraf. Das Land habe sich seit 1940 »ein ungeheures Gebiet unterworfen, zum Teil durch direkte Einverleibung, zum Teil durch Umwandlung der betreffenden Länder in ihm hörige Satellitenstaaten«.* Dabei sei, so beklagte Adenauer wörtlich, »Russland immer nach dem gleichen Rezept vorgegangen« (...)

CT68–73: (...) *se toho dne německý kancléř Konrád Adenauer ve vládním prohlášení věnoval třem tématům, z nichž jedno se týkalo i „Sovětského Ruska“. Uvedl, že od roku 1940 si tato země „podmanila obrovské množství území, částečně přímou anexí a částečně tím, že si dotyčné státy přeměnila ve své satelity, které jsou na ní závislé.“* A při tom, stěžoval si kancléř doslovně, Rusko „pokaždé postupovalo podle toho samého receptu: (...)

### 3.3.2.2 Pasivum

Podle *Encyklopedického slovníku češtiny* dělí české klasické mluvnice kategorii pasiva do dvou základních subkategorií – pasiva opisného (analytického) a pasiva zvratného (reflexivního). Avšak celá problematika je složitější, především kvůli intranzitivním slovesům s agentem (např. *běžet*), která sice analytickou variantu pasiva neumožňují, nicméně tu reflexivní již ano<sup>17</sup>. Jako vhodnější termíny se nabízejí výrazy *pasivum participiální* a *reflexivní forma slovesná*<sup>18</sup>, které jsem se pro účely této práce také rozhodla užívat. Cílem pasiva je obecně snaha uvést do popředí určitý děj, a to z pohledu objektu postihovaného tímto dějem, a tedy upozaděním agentu neboli deagentizací. Agent navíc často ani nebývá

<sup>17</sup> KARLÍK, Petr. PASIVUM. *CzechEncy - Nový encyklopedický slovník češtiny* [online]. Brno: CzechEncy - Nový encyklopedický slovník češtiny, 2017 [cit. 2020-04-20]. Dostupné z: <https://www.czechency.org/slovník/PASIVUM>.

<sup>18</sup> ŠTÍCHA, František. HIERARCHIZACE PROPOZICE. *CzechEncy - Nový encyklopedický slovník češtiny* [online]. Brno: CzechEncy - Nový encyklopedický slovník češtiny, 2017 [cit. 2020-04-20]. Dostupné z: <https://www.czechency.org/slovník/HIERARCHIZACE%20PROPOZICE#deagentizace>.



vyjádřen lexikálními prostředky, např. protože není znám nebo není pro komunikační situaci relevantní, čímž tedy nastává jeho anonymizace<sup>19</sup>. Oba typy pasiva najdeme jak v češtině, tak i v němčině, nicméně např. Štícha poukazuje na skutečnost, že lingvistické výzkumy dokazují vyšší frekvenci užití participiálního pasiva právě v němčině. Zdůvodňuje to tím, že německé participiální pasivum často představuje funkční ekvivalent české reflexivní formy slovesné (2015: 532).

Tato tvrzení se mi při realizaci překladu potvrdila také, participiální pasivum ve VT bylo často vhodné nahrazovat celou řadou jiných prostředků. V některých případech se jednalo právě o reflexivní formu slovesnou:

VT116–118: *Von 1948 bis 1968 wusste er nicht, was über ihn in sogenannten Kaderakten oder Geheimdossiers geschrieben wurde.*

CT98–99: *Ten v letech 1948–1968 neměl ani tušení, co se o něm píše v takzvaných kádrových posudcích nebo v tajných spisech.*

Rovněž jsem používala aktivní tvar slovesa:

VT504–506: *Es war anstrengend und faszinierend zugleich, manchmal auch schmerzhaft – die Arme tun weh, wenn sie zehn Minuten lang über das Drahtkostüm gehalten werden müssen.*

CT408–409: *Bylo to namáhavé a fascinující zároveň, někdy to i bolelo – třeba paže, když je člověk deset minut musel držet nad drátěným kostýmem.*

Se značnou frekvencí jsem při překladu volila také konstrukce, v nichž se konatelem děje stává neurčité zájmeno „oni“. Podle autorů publikace *Translatologické kategorie v praxi* tím totiž nedochází ke ztrátě žádného aspektu překladu, a zároveň tak výpověď působí živějším dojmem (Konvička, Rašnerová, Zborníková 2017: 65). Tato skutečnost navíc odpovídala i stylistickému zaměření pasáží, v nichž vypráví Ivan Liška.

VT105: *Ich wurde dazu erzogen, in einer klassenlosen Gesellschaft zu leben.*

---

<sup>19</sup> KARLÍK, Petr. PASIVUM. *CzechEncy - Nový encyklopedický slovník češtiny* [online]. Brno: CzechEncy - Nový encyklopedický slovník češtiny, 2017 [cit. 2020-04-20]. Dostupné z: <https://www.czechency.org/slovník/PASIVUM>.

CT89: *Vychovávali mě k životu v beztrždní společnosti.*

VT132–133: *Als der Vorsitzende des Zentralkomitees der Partei hingerichtet wurde*  
(...)

CT111–112: *Když popravili generálního tajemníka Ústředního výboru KSČ (...)*

### 3.3.3 Syntaktická rovina

Důležité aspekty syntaxe byly z části zmiňovány již v kapitole 3.1.2.6. V textu jsou tedy obsaženy jak delší, tak i kratší věty a souvětí. Složitější syntaktické konstrukce najdeme zpravidla ve vyprávění Fischerové, objevují se ovšem i u Lišky. S tím se při překladu pojila následující úskalí:

#### 3.3.3.1 Interpunkce

Velmi častým jevem byla ve VT dvojtečka. Ta zpravidla spojovala několik delších výpovědí v jedno dlouhé souvětí. Pro příjemce CT by ovšem takto dlouhé syntaktické celky pravděpodobně působily velmi nepřehledně, neboť věty a souvětí dvojtečce předcházející či ji následující byly delší samy o sobě. Proto jsem dvojtečku často nahrazovala jiným interpunkčním znaménkem, např. pomlčkou či tečkou, jež souvětí rozdělila na kratší přehlednější celky. (O této problematice dále v následující podkapitole 3.3.3.2.) Motivací mi byl i český úzus, v němž se dvojtečka objevuje s nižší frekvencí než v tom německém (Helbig, Buscha 2001: 702).

VT245–247: *Dieses schreckte Ivan und seine beiden Schwestern jedoch ab: Die Drei kamen nach einer Probestunde weinend nach Hause – sie hielten die Lautstärke und den Lärm während des Sportunterrichts nicht aus.*

CT195–197: *Ta však byla pro Ivana i jeho dvě sestry odstrašující – už po první zkušební hodině přišli všichni tři domů s brekem, protože při ní nemohli vydržet tu silnou vřavu.*

Zde jsem navíc pomlčku z VT substituovala spojkou „protože“, čímž jsem se snažila explicitně vyjádřit syntaktické vztahy mezi výpověďmi, a zároveň předejít situaci, kdy by se na malém úseku CT vyskytovalo příliš mnoho pomlček.

### 3.3.3.2 Spojování a rozdělování vět

Byla-li některá souvětí příliš komplikovaná a nepřehledná, rozhodla jsem se je rozčlenit na více celků. Na základě toho často docházelo i ke zpřesnění syntaktických vztahů, tedy k intelektualizaci (Levý 2012: 132). To je patrné v obou příkladech níže, kdy došlo k jejich rozčlenění na dvě souvětí, přičemž do druhého souvětí byla dodána spojka „totiž“.

VT135–138: *Ich lebte als junger Mensch naiv, bis ich plötzlich merkte, dass vieles nicht stimmte, denn im Bekanntenkreis waren bestimmte Dinge passiert, die ich persönlich miterlebt hatte, aber in der Zeitung wurde darüber nicht berichtet.*

CT114–117: *Mládí jsem prožíval v naivitě, až jsem si zčista jasna všiml, že toho spousta nesedí. V okruhu mých známých se totiž stávaly určité věci, které jsem také osobně zažil, ale ve zprávách o nich nebylo ani slovo.*

VT523–527: *Die Witwe Oskar Schlemmers, Tut Schlemmer, konnte sich zwar generell für das Ergebnis begeistern, mochte allerdings das musikalische Finale nicht: Gerhard Bohner hatte am Ende Cembalomusik zu vier Händen von Georg Friedrich Händel angefügt, um einen Kontrapunkt zu den Hespos-Klängen zu setzen.*

CT436–438: *Vdova po Oskaru Schlemmerovi, Tut Schlemmer, byla sice z výsledku v zásadě nadšená, nelíbil se jí však hudební závěr. Gerhard Bohner totiž na konci použil Suitu pro dvě cembala od Georga Friedricha Händela, aby vytvořil protipól k Hesposovým melodiím.*

Opačná situace nastávala spíše zřídka. Ovšem pokud se v textu vyskytovalo příliš vět jednoduchých, spojila jsem je v jedno delší souvětí, aby CT na recipienta nepůsobil příliš nepřírozně.

Vždy jsem se primárně snažila o zajištění co nejvyšší možné koheze a koherence celého CT.

### 3.3.3.3 Změny slovosledu

Změny slovosledu byly při překladu nevyhnutelné, a to především vinou odlišností českého a německého gramatického systému. V obou se uplatňuje princip tematicko-rematického členění, v jehož rámci je vždy vyzdvihována nová, příp. důležitá informace – réma, které by se mělo nacházet na konci věty. Skutečnost již známou, o níž se hovoří, poté označujeme jako téma. Němčina ovšem často podléhá pevnému syntaktickému rámci, který stojí nad právě zmíněným principem a pozici rématu na konci věty znemožňuje. Na jeho místě proto stojí

prvek tematický (Štícha 2015: 179-183). Stává se tak např. vlivem německých minulých časů (perfekta a plusquamperfekta), pasiva, modálních sloves apod.

VT435–436: *Doch dazwischen hatte sich eine andere »Jahreszeit« geschoben (...)*

CT354: *Jenže mezitím přišlo jiné „roční období“ (...)*

VT521–522: (...) *wurde aber auch weltweit von Tokio bis Los Angeles gezeigt.*

CT420–421: *K vidění byl i napříč celým světem, od Tokia po Los Angeles.*

### 3.3.4 Stylistická rovina

#### 3.3.4.1 Nominálnost stylu

Za jednu z vývojových tendencí dnešní němčiny lze považovat jazykovou ekonomii, s níž se pojí sklony k tvorbě a užívání kompozit a k nominálnímu vyjadřování<sup>20</sup>. V celém VT je k nalezení hojně zastoupení participiálních konstrukcí, kompozit či verbonominálních vazeb, často navíc sdružených v dlouhá souvětí.

**Kompozita** neboli složeniny jsou lexikální jednotky složené z minimálně dvou volných morfémů a v němčině jsou považována za nejčastější prostředek k tvorbě nových slov (Káňa 2005: 16).

Čeština ovšem převod stejnými prostředky zpravidla neumožňuje, a proto bylo třeba při překladu hledat jiná řešení, např. předložkovou vazbu: VT511: *die Plexiglas-Augen*, CT413: *oči z plexiskla*, adjektivum: VT84–85: *in einer Regierungserklärung*, CT69: *ve vládním prohlášení* či vedlejší větu: VT543: *Genau der richtige Rückzugsort also*, CT450–451: *Čili to pravé místo, kam se zašít*.

**Participiální konstrukce** se v němčině řadí mezi nefinitní tvary slovesné, což znamená, že u nich nelze určit základní slovesné kategorie (Povejšil 1994: 70). Čeština ovšem zcela shodnou kategorií nedisponuje, a proto bylo třeba přicházet s jinými řešeními. Užívala jsem např. předložkovou vazbu, sloveso či podstatné jméno.

VT500: (...) *lehnte er dankend ab: (...)*

CT404: (...) *s díky je odmítl.*

---

<sup>20</sup> POKORNÁ, Eva. Německá encyklopedie Die deutsche Sprache. *Slovo a slovesnost* [online]. Ústav pro jazyk český Akademie věd České republiky, 1971, **32**(1), 285-288 [cit. 2020-04-30]. ISSN 2571-0885. Dostupné z: <http://sas.ujc.cas.cz/archiv.php?lang=en&art=2106>.

VT404–405: (...) *und die Damen bemerkten, dass mir zunehmend langweilig wurde.*

CT332–333: (...) *dámy si všimly, že se začínám nudit.*

VT405: *Dann begaben sie sich wieder in ihre gemeinsam erinnerte Welt.*

CT333: *Poté se opět odebraly do světa svých společných vzpomínek.*

### 3.3.4.2 Citace

Co se týče citací, které jsou v knize uváděny, zvolila jsem následující strategii: pokud jsem k citaci našla i její oficiální překlad, rozhodla jsem se jej přejmout. V případě, že jsem překlad nenalezla, ujala jsem se jej sama.

Oficiální překlad jsem přejala v následujících případech: Poprvé se jednalo o ne úplně neznámý citát Franze Kafky, jež přeložil Max Brod, německy píšící spisovatel a překladatel, který se zároveň zasloužil o vydání Kafkovy pozůstalosti<sup>21</sup>. Domnívám se tedy, že se jedná o zcela legitimní překlad a jeho užití je zde na místě. Naopak, pokud bych úsek přeložila sama, čtenáře by mohlo zmást, že nemá k dispozici „zavedenou verzi“.

VT34–35: »*Prag lässt nicht los. (...) Dieses Mütterchen hat Krallen.*«

CT26: »*Praha se nezbavíš. (...) Tato matička má drápy.*«

Dalším překladem, který jsem přejala, byla část zápisů z deníku německého choreografa a umělce spadajícího do Bauhausu, Oskara Schlemmera. Konkrétně se jedná o definici *Triadického baletu*, kterou zde nastínil ještě před jeho vytvořením. Nejprve jsem ji sice přeložila sama, vzápětí se mi ovšem podařilo v publikaci *Reálná (?) utopie* nalézt oficiální překlad<sup>22</sup>. Ten jsem tedy převzala i s přihlédnutím k tomu, že se od něj má vlastní verze příliš nelišila, a tudíž by se její použití mohlo nechtěně jevit jako plagiát. Z důvodu většího rozsahu citátu zde uvádím pouze odkaz: VT442–449, CT363–368, stejně tak činím i u následujících dvou příkladů.

Mezi mnou překládané citace se řadí část vládního prohlášení Konráda Adenauera (VT82–98, CT67–79) a také písemné postřehy dalšího německého choreografa, Gerharda Bohnera. (VT475–484, CT385–392). Řadím sem rovněž výrok Liškova přítele Bohumila Hrdličky,

<sup>21</sup> SOUKUP, Jiří. *České podoby Franze Kafky před druhou světovou válkou*. Praha, 2017. Disertační práce. Univerzita Karlova. Vedoucí práce Jiří Holý.

<sup>22</sup> SCHLEMMER, Oskar: *Reálná (?) utopie*. Praha: Nakladatelství Abor vitae, 2000. s. 69.



ovšem autorka v knize v podstatě cituje citaci Liškovu, takže otázkou zůstává, zda se již v Liškově případě nejedná spíše o parafrázi.

VT12–14: »*Ich würde zehn Jahre meines Lebens dafür geben, noch einmal von der Karlsbrücke zum Café Slavia spazieren zu können*«, sagte Bohumil Hrdlička (...)

CT10–11: „*Deset let života bych za to dal, abych se mohl ještě jednou projít z Karlova mostu do Slavie*“, *pronesl Bohumil Hrdlička (...)*

Polemizovat by se dalo také o tom, zda za citace považovat i úryvky z osobních setkání a rozhovorů s Ivanem Liškou. Osobně se domnívám, že se přibližují spíše těsnější parafrázi než přímé citaci. V oblasti žurnalistiky je například běžnou praxí, že se interview před svým vydáním ve větší či menší míře upravují (Čuřík 2014: 98). Nepochybuji, že tomu tak bylo i v případě této knihy. V pasážích se sice objevují faktory indikující mluvený projev, přesto však není pravděpodobné, že by se vždy jednalo o Liškova naprosto přesná a doslovná vyjádření.

Problém v souvislosti s citacemi a odkazy na ně nastal také v poznámkách na konci celého VT. Zde jsou v rámci poznámek pod čarou, mimo jiné, uváděny odkazy na zdroje, z nichž autorka citace čerpala. Když jsem citaci nahrazovala oficiálním překladem, namísto odkazu na původní zdroj jsem zde uvedla odkaz na zdroj český, zdroj původní jsem ovšem zařadila do bibliografie na konci této bakalářské práce. V případě, že jsem citaci překládala sama, ponechala jsem zdroj z VT v jeho původní podobě.

Jak již bylo zmiňováno v bodě 3.1.2.7, napříč celou publikací je citováno v souladu s německou citační normou, která se vyznačuje především odlišným typem uvozovek. S ohledem na to, že (až na výjimky) čeština užití jiného typu uvozovek, než je ten klasický dvojitý, považuje za chybné<sup>23</sup>, provedla jsem při překladu substituci domácí analogií a používala jsem českou citační normu.

### **3.3.5 Pragmatická rovina**

#### **3.3.5.1 Presupozice**

Jak již bylo zmíněno výše (3.1.2.2), presupozice čtenáře VT a čtenáře CT jsou v rámci této publikace znatelně odlišné. Při překladu poté hrála podstatnou roli skutečnost, že je v knize ve

---

<sup>23</sup> Uvozovky. Internetová jazyková příručka [online]. c2008–2018 Jazyková poradna ÚJČ AV ČR [cit. 2020-04-27]. Dostupné z: <https://prirucka.ujc.cas.cz/?id=162>.

značné míře odkazováno na historické a kulturní reálie z českého prostředí, především na názvy míst, historických událostí a organizací či na jména významných osobností. Protože není pravděpodobné, že by s nimi byl adresát VT obeznámen, Fischerová mu je explikuje. Znalosti adresáta CT se však značně liší. Domnívám se totiž, že každý průměrný Čech má alespoň základní povědomí o kultuře a dějinách vlastního národa, které jsou součástí učiva v rámci povinné školní docházky. Proto bylo někdy v překladu nezbytné výrazové prvky VT vypustit, případně je v něm funkčně přemístit na jiné místo, tzn. provést výrazovou ztrátu nebo výrazovou záměnu, tj. inverzi (Popovič 1975: 123). V opačném případě by čtenář mohl nabýt dojmu, že jej autorka považuje za „nepříliš bystrého jedince“ bez jakéhokoliv kulturně historického rozhledu. Záměrné „ochuzování“ VT ilustrují dva následující příklady:

VT280–283: *Von anderen Räumen aus hatte der junge Student eine malerische Sicht auf den Hradschin, jenes imposante Burgareal, das seit dem 14. Jahrhundert auf Prag herabblickt. Sein täglicher Schulweg führte ihn am Smetana-Museum neben der Karlsbrücke vorbei.*

CT234–235: *Z ostatních místností se mu naskýtal malebný pohled na Hradčany a při cestě do školy každý den míjel Muzeum Bedřich Smetany vedle Karlova mostu.*

Zde jsem v překladu ponechala pouze výraz „Hradčany“, čímž došlo k záměrné ztrátě informací s ním spojených, protože by pro adresáta VT byly s nejvyšší pravděpodobností redundantní. V případě, že by však mělo jít o pouhý poetický popis českých památek, nabízí se otázka, proč nejsou nijak dále rozvity i výrazy „Karlův most“ a „Muzeum Bedřicha Smetany“. Intencí autorky tedy pravděpodobně bude spíše funkce referenční než poetická. Proto se domnívám, že by při překladu zmíněné redundance byla míra poetiky ještě umocněna, což by neodpovídalo stylistickému zaměření textu a na čtenáře působilo spíše patetickým dojmem.

Dalším příkladem je podrobné vyličení postavy mistra Jana Husa. Ve VT je nejprve zmíněno jeho jméno a za ním následuje sled informací, které vysvětlují, o koho se jedná. Já jsem se však rozhodla v překladu toto schéma obrátit. Mým cílem bylo, aby si čtenář na začátku vyprávění vytvořil jistý předpoklad o popisované osobě, který se mu s každou další výpovědí bude postupně potvrzovat, až se nakonec poslední větou potvrdí úplně. Jde tedy o jakousi hru, díky které adresát nebude mít pocit, že mu někdo vysvětluje informace, které již samozřejmě zná. Tato varianta se mi jevila přijatelněji než předešlá omise s pouhým ponecháním propria, která by v tomto případě představovala podstatný zásah do textu a značné ochuzení čtenáře.

VT220–231: *In Geschichte lernte der kleine Ivan einen gewissen Jan Hus kennen, der für ihn zum Helden wurde: Der tschechische Prediger und Rektor der Prager Universität wagte es, den weltlichen Reichtum der römisch-katholischen Kirche und die persönliche Habsucht von Geistlichen anzuprangern sowie die Kreuzzüge und den Ablasshandel in Frage zu stellen. Mit seinen Forderungen nach konkreten Reformen und seinen Predigten in tschechischer (und nicht lateinischer) Sprache brachte er große Teile der Bevölkerung hinter sich und christliche Würdenträger gegen sich auf; er trotzte der mehrfachen Aufforderung zum Widerruf seiner Lehre und wurde 1415 vom Konzil in Konstanz zum Tode verurteilt und verbrannt. Hus' Aufrichtigkeit, seine Liebe zur Wahrheit und dessen konsequente Haltung beeindruckten den Heranwachsenden tief.*

CT179–186: *V hodinách dějepisu poznal malý Ivan jistého českého kazatele a rektora pražské univerzity, který se odvážil odsoudit světské bohatství římskokatolické církve a osobní chamtivost kněžích, jakož i zpochybnit křížové výpravy a obchod s odpustky. Požadoval konkrétní reformy a kázal v češtině (a nikoliv latině), čímž si na svou stranu sice získal velkou část obyvatelstva, ale na druhou stranu si proti sobě počal církevní hodnostáře. Vzporoval několikanásobně výzvě, aby své učení odvolal a roku 1415 byl na kostnickém koncilu odsouzen k smrti a upálen. Jeho upřímnost, láska k pravdě a následné jednání udělaly na dospívajícího školáka hluboký dojem, a tak se tedy mistr Jan Hus stal Ivanovým hrdinou.*

Pravým opakem výše zmíněných postupů je následující příklad:

VT132–135: *Als der Vorsitzende des Zentralkomitees der Partei hingerichtet wurde, passierte dies aufgrund seiner Selbstbezichtigung mehrerer politischer Verbrechen (Sabotage, Spionage u.a.), für die er selbst (!) nach einer Gehirnwäsche sein Todesurteil forderte.*

CT111–114: *Když popravili generálního tajemníka Ústředního výboru KSČ, Rudolfa Slánského, došlo k tomu proto, že sám sebe nařkl z několika politických zločinů (např. ze sabotáže, špionáže a dalších), za které – poté, co mu vymyli mozek – dokonce požadoval trest smrti.*

Zde při překladu došlo k explikaci. V českém úzu se totiž zmíněná funkce skoro až neodmyslitelně pojí s postavou Rudolfa Slánského, a proto by mohlo neuvedení tohoto jména

adresáta CT zkrát. Fischerová jej však nejspíše vyhodnotila jako redundantní prvek, který pro adresáta VT se zájmem spíše o oblast uměleckou než historickou není nezbytný, a tak by bylo zbytečné jej uvádět.

### 3.4 Typologie překladatelských posunů

Klasifikaci překladatelských posunů se podrobně věnoval např. Anton Popovič, jenž ve své publikaci *Teória umeleckého prekladu* představil celou jejich typologii (1975: 122–123). Na základě opodstatněnosti posunu s ohledem na cíl komunikátu a komunikační situaci hovoří Popovič o *posunu funkčním*, přičemž jeho opakem je *posun nefunkční*.

Další kategorii posunů tvoří např. protipól: *konstitutivní vs individuální*.

*Konstitutivními posuny* se rozumí takové, k nimž dochází na základě gramatických odlišností dvou jazykových systémů. Jsou tedy objektivní a v překladu se jim nelze vyhnout.

*Individuální posuny* Popovič chápe jako posuny subjektivní, v nichž se zrcadlí překladatelův idiolekt. Vyplývají z překladatelovy interpretace originálu a jeho záměru. V rámci této kategorie autor vyčleňuje další druhy, konkrétně *simplifikaci* a *explikaci*. V důsledku *simplifikace* se explicitnost nahrazuje implicitností. Dochází tak ke zjednodušení textu, a to např. vlivem toho, že je zohledněn širší situační kontext. Jejím protikladem je *explikace*, při níž se preferují víceslovná vyjádření před těmi jednoslovnými. Řadí se sem např. vysvětlování logických syntaktických vztahů či bližší specifikace jednotlivých výrazů.

Na úrovni mikrostrukturní a makrostrukturní poté Popovič rozlišuje výrazové změny na základě intenzity, jíž se výraz oproti originálu liší. Na makrostruktuře se jedná o *aktualizaci*, *lokalizaci* a *adaptaci*, na mikrostruktuře o *výrazové zesilování* (tj. *typizace* či *individualizace*), *shodu* (tj. *substituce* či *inverze*) a *zeslabování* (tj. *nivelizace* či *ztráta*).

Jako posun, který vzniká následkem překladatelova nesprávného pochopení originálu, Popovič klasifikuje *posun negativní* (1975: 122–123). Jeho výskyt bych v této práci z logických důvodů odhalit nemohla, nicméně doufám, že jsem se v překladu žádných negativních posunů nedopustila.

V souvislosti s teorií překladatelských posunů bych navíc ráda zmínila i některé termíny z teorie Jiřího Levého, konkrétně se jedná o *intelektualizaci* (2012: 132) a *generalizaci* (2012: 126).

Při zpracování překladatelských posunů jsem se věnovala těm posunům, k nimž docházelo s největší frekvencí, nebo těm, které byly pro tuto práci nějakým způsobem zajímavé. Většinu

konstitutivních posunů jsem již zmínila v rámci předešlých kapitol, jednalo se např. o změny slovosledu, rozdílnou frekvenci užívání pasiva či práci s kategorií německého konjunktivu I. Dalším předmětem této práce jsou následující posuny: výrazová ztráta, explikace, inverze a generalizace. O intelektualizaci již byla řeč v podkapitole 3.3.3.2.

### **Výrazová ztráta**

K výrazové ztrátě jsem se v překladu uchýlila hned několikrát. Větší zásah do CT představovala již zmíněná pasáž s popisem *Hradčan* (VT280–283, CT234–235), tento krok jsem podrobněji rozebrala již v kapitole 3.3.5.1. Ke ztrátě dále došlo např. v následujících situacích:

VT12–14: *»Ich würde zehn Jahre meines Lebens dafür geben, noch einmal von der Karlsbrücke zum Café Slavia spazieren zu können«, sagte Bohumil Hrdlička, ein im Exil lebender tschechischer Regisseur aus Prag, dem es nach seiner Flucht verwehrt blieb, noch einmal in die Heimat zurückzukehren.*

CT10–11: *„Deset let života bych za to dal, abych se mohl ještě jednou projít z Karlova mostu do Slavie,“ pronesl Bohumil Hrdlička, pražský operní režisér, který se poté, co emigroval, už nikdy nesměl do vlasti vrátit.*

Zde jsem provedla omisi výrazu *kavárna*, aby výpověď působila hovorovějším dojmem. Vycházela jsem totiž z předpokladu, že se má jednat o spontánní mluvený projev při rozhovoru dvou přátel. Skutečnost, že se hovoří o kavárně, je navíc patrná i ze širšího situačního kontextu. S ohledem na něj dochází také ke ztrátě přívlastku *im Exil lebende*, neboť se mi zdá logické, že pokud režisér emigroval, žil v exilu. Důvodem pro volbu tohoto řešení byla rovněž snaha o redukci CT, který oproti VT značně nabývá – např. vinou německých kompozit, která musela být v překladu často přetvářena ve větné celky či delší slovní spojení.

VT151–152: *(...) das können wir bis heute beobachten, dass die Werte, die in der Volksvertretung, also im Parlament verhandelt werden, von geringem Anspruch sind.*

CT128–129: *Můžeme ostatně pozorovat dodnes, že se na hodnoty, které se v parlamentu projednávají, nekladou příliš vysoké nároky.*

V tomto příkladu došlo ke ztrátě výrazu *Volksvertretung*, který ve VT funguje jako synonymum ke slovu *Parlament*. Tento krok jsem učinila především na základě kontextu –



podstatou sdělení je dle mého názoru snaha poukázat na fakt, že hodnoty politiků na té nejvyšší úrovni, tedy v parlamentu, obecně nejsou nijak vysoké. V této souvislosti může být příjemce VT zvyklý na oba termíny, jak *Volksvertretung*, tak i *Parlament*, k zajištění stejného účinku na příjemce CT bude ovšem pravděpodobně dostačující pouze v českém prostředí užívaný *parlament*. Svým způsobem se tedy rovněž jedná o generalizaci sdělení ve VT. Opět jsem se snažila brát ohled na rozdílné presupozice obou čtenářských základů.

### **Explicace a explicitace**

K explicaci došlo výrazněji uvedením jména Rudolfa Slánského (VT132–135, CT111–114), jak již bylo vysvětleno v podkapitole 3.3.5.1.

Dále jsem explikovala např. zde:

VT455: *Hellerau*, CT373: v *drážďanské městské čtvrti Hellerau*

VT544: *vor dem Joyce Theater*, CT453: před *divadlem The Joyce Theater*

V následujícím příkladu došlo k explicitaci časových spojek pro zlogičtění vztahů mezi výpověďmi, a zároveň tedy i k intelektualizaci sdělení. Rovněž jsem provedla parcelaci výpovědi a transformaci substantiv na verba, a sice pro lepší orientaci čtenáře v CT.

VT90–92: (...) *Einschüchterung und Lähmung der ihm ablehnend gegenüberstehenden Kreise durch jede Art von Terror, Wahlen auf Grund von Einheitslisten, Bildung einer Sowjetrußland hörigen Regierung (...)*

CT73–75: *Nejprve* subjekty, které vůči němu zaujímaly odmítavý postoj, *zastrašilo a ochromilo* všemožnými formami teroru. *Poté* uspořádalo volby s jednotnou kandidátkou, *a nakonec* utvořilo vládu, která mu *podléhá* (...)

### **Inverze**

Inverzi neboli výrazový posun, kdy dochází k funkčnímu přemístění výrazu v originálu na jiné místo v překladu, jsem provedla např. v již zmiňovaném příkladu, který se týkal postavy mistra Jana Husa (VT220–231, CT179–186). Mezi další příklady inverze patří:

VT112–113: *Zur zweiten Klasse zählten* *Angehörige der kommunistischen Partei, die Privilegien hatten*, (...)

CT94–95: *Do druhé třídy se řadili* *privilegovaní členové KSČ*. (...)

. Řešení výše bylo motivováno i již zmiňovanou cílenou redukcí CT.

VT67–70: *Das Verständnis seiner Mutter Marie Lišková, einer ehemaligen Opernsängerin, war ihm dabei gewiss. Diese Großmutter Ivan Liškas sollte noch eine wichtige Rolle für den Enkel spielen.*

CT56–58: *Zároveň se mohl spolehnout na to, že vždy najde pochopení u své maminky. Tou byla někdejší operní pěvkyně Marie Lišková, Ivanova babička, která měla v životě svého vnuka ještě sehrát důležitou roli.*

V této pasáži došlo celkově k výraznému přemístování výrazů. Zároveň jsem provedla i simplifikaci jména *Ivan Liška*, kdy jsem kvůli následné pozici rématu (*babička*) uvedla pouze jeho křestní podobu. Motivací mi byla především funkčnost celého překladu a jeho co největší srozumitelnost pro příjemce.

### Generalizace

Jako příklady generalizace neboli zobecnění uvádím následující:

VT124–126: *Ein Buch (...) Es provoziert, denn wenn es gut ist, muss ich darüber nachdenken.*

CT105–106: *Knihy provokují, protože když jsou dobré, musíme o nich přemýšlet.*

Zde jsem substituovala singulár za plurál, což celé výpovědi dodalo zcela obecnou platnost, která je dle mého názoru ve VT zamýšlena také. Pokud bych se k posunu neuchýlila, překlad by možná ztratil na funkčnosti, neboť by příjemci CT nemuselo být úplně jasné, že předmětem výpovědi není jen Liškova snaha poukázat na vlastní pocit, nýbrž i jeho názor na obecnou vlastnost literatury.

VT262–263: *in der Seitengasse, wo er die Vorstellung aufmerksam verfolgte (...)*

CT209: *v zákulisí, odkud představení pozorně sledoval (...)*

VT471–472: *im Rahmen der Großausstellung »Tendenzen der Zwanziger Jahre« [4]*

CT382: *v rámci velké výstavy Umění dvacátých let [4]*

Tyto termíny jsem užila, mimo jiné, na doporučení doc. Mgr. Christova, Ph.D., z KDV FF UK, jemuž se jevily jako nejadekvátnější pro navození žádané představy o zobrazovaných skutečnostech<sup>24</sup>. Co se týče názvu zmiňované výstavy, v překladu je uveden kurzivou, což

---

<sup>24</sup> Na základě osobní konzultace ze dne 23.11. 2019.

v tomto komentáři není možné rozpoznat. Ve VT je výraz sice uveden v uvozovkách, já jsem nicméně vycházela z českého úzu, v němž se názvy výstav píšou kurzivou<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> 5. pokyny pro autory a externí redaktory. *Akademie výtvarných umění v Praze* [online]. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, 2019 [cit. 2020-04-30]. Dostupné z: <https://www.avu.cz/document/5-pokyny-pro-autory-extern%C3%AD-redaktory-4016>.

#### 4. Závěr

Cílem této bakalářské práce bylo vytvořit funkční překlad vybraného textu populárně naučného charakteru a jeho odborný komentář. Konkrétně se jednalo o druhou předmluvu a vybrané tři kapitoly z biografie *Ivan Liška Tänzer. Die Leichtigkeit des Augenblicks* od autorky Dagmar Ellen Fischerové.

Práce sestává ze dvou hlavních částí. Část první se věnovala samotnému překladu z němčiny do češtiny, zatímco v části druhé byl představen odborný komentář. V rámci toho byla nejprve provedena překladatelská analýza textu podle Christiane Nordové, následovalo uvedení metody překladu podle Jiřího Levého a poté zde byly nastíněny překladatelské problémy, které se v textu objevily, a jejich řešení. Komentář uzavřela kapitola o překladatelských posunech, v níž jsem primárně vycházela z typologie Antona Popoviče.

Tvorba práce byla záležitostí dlouhodobou, při níž bylo třeba potýkat se s celou řadou úskalí, která se pojí nejen s odlišností dvou jazykových systémů, ale i s rozdílností dvou kultur. Po celou dobu jsem se usilovně snažila, aby vznikl překlad, který nebude ani příliš věrný, ani příliš volný. Středobodem mých snah tedy bylo zachovat v něm funkční hledisko. Nakolik byly tyto snahy úspěšné, necht' rozhodne čtenář této práce.

## 5. Bibliografie

### Primární literatura

1. FISCHER, Dagmar Ellen. *Ivan Liška Tänzer: Die Leichtigkeit des Augenblicks*. Leipzig: Henschel Verlag, 2015. ISBN 978-3-89487-754-5.

### Sekundární literatura (translatologická a lingvistická)

1. ČECHOVÁ, Marie, Marie KRČMOVÁ a Eva MINÁŘOVÁ. *Současná stylistika*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-961-4.
2. HELBIG, Gerhard a Joachim BUSCHA. *Deutsche Grammatik: Ein Handbuch für den Ausländerunterricht*. Praha: FRAGMENT, 2013.
3. JAKOBSON, Roman. Linguistics and Poetics. In Sebeok, T. A. (ed.), *Style in Language*, 1960. ISBN-13: 978-9997497383.
4. KÁŇA, Tomáš a Masarykova univerzita. *Wortbildung: Umriss der Theorie mit Übungen*. Brno: Masarykova univerzita, 2005. s. 16. ISBN 80-210-3812-8. Dostupné také z: <https://kramerius5.nkp.cz/uuid/uuid:b070b8b0-fce0-11e6-bff9-005056825209>.
5. KONVIČKA, Martin, Pavla RAŠNEROVÁ a Michaela ZBORNÍKOVÁ. *Translatologické kategorie v praxi: Kontrastivní německo-české pojetí*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2017. ISBN 978-80-244-5067-4.
6. LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. 4. upravené vydání. Praha: Apostrof, 2012. ISBN 978-80-87561-15-7.
7. NORD, Christiane. *Textanalyse und Übersetzen: Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*. Heidelberg: Groos, 1995.
8. POVEJŠIL, Jaromír. *Mluvnice současné němčiny*. Praha: Academia, 1994.
9. POPOVIČ, Anton. *Teória umeleckého prekladu: aspekty textu a literárnej metakomunikácie*. 2. preprac. A rozšíř. Vyd. Bratislava: Tatran, c1975. Okno.
10. ŠTÍCHA, František. *Česko-německá srovnávací gramatika*. Praha: Academia, 2015. s. 102. ISBN 978-80-200-2378-0. Dostupné také z: <https://kramerius5.nkp.cz/uuid/uuid:6887fe90-508b-11e9-918e-5ef3fe9ae867>.

### **Sekundární literatura (oborová)**

1. BOHNER, Gerhard. »Rekonstruktion und choreographische Neufassung«, in *Oskar Schlemmer – Das Triadische Ballett*, Programmheft der Akademie der Künste, Berlin 1977, 5. Auflage 1984.
2. REŽNÁ, Zuzana. *Ztvárnění ideálu lidského těla a tvůrčí principy ve scénické tvorbě Oskara Schlemmera*. Brno, 2010. Bakalářská práce. Masarykova Univerzita. Vedoucí práce Jana Horáková.
3. SCHLEMMER, Oskar: Reálná (?) utopie. Praha: Nakladatelství Abor vitae, 2000.
4. SCHLEMMER, Tut (Hg.). *Oskar Schlemmer. Briefe und Tagebücher*, Stuttgart 1977.

### **Sekundární literatura (ostatní)**

1. ČUŘÍK, Jaroslav. *Zpravodajské žánry v tištěných a online médiích*. Brno: Masarykova univerzita, 2014. ISBN 978-80-210-7589-4.
2. SOUKUP, Jiří. *České podoby Franze Kafky před druhou světovou válkou*. Praha, 2017. Disertační práce. Univerzita Karlova. Vedoucí práce Jiří Holý.

### **Internetové zdroje**

1. Dagmar Ellen Fischer: Tanzgeschichte. *Lola Rogge Tanzschule Hamburg* [online]. Hamburg: Lola Rogge Schule [cit. 2020-03-11]. Dostupné z: <https://lolaroggeschule.de/berufsfachschule-tanzpaedagogik/dagmar-ellen-fischer/>.
2. Exkurze do Hellerau. In: *Ateliér scénografie Divadelní fakulty JAMU v Brně* [online]. Brno: Divadelní fakulta JAMU v Brně, 2017 [cit. 2019-11-13]. Dostupné z: <http://cz.scenografie-jamu.cz/akce/20170601-exkurze-do-hellerau>.
3. Festspielhaus Hellerau. *Archiweb* [online]. Brno: Archiweb, c1997-2020 [cit. 2019-11-13]. Dostupné z: <https://www.archiweb.cz/b/festspielhaus-hellerau>.
4. KARLÍK, Petr. PASIVUM. In: Petr Karlík, Marek Nekula, Jana Pleskalová (eds.), *CzechEncy - Nový encyklopedický slovník češtiny* [online]. Brno: CzechEncy - Nový encyklopedický slovník češtiny, 2017 [cit. 2020-04-20]. Dostupné z: <https://www.czechency.org/slovník/PASIVUM>.
5. NEKULA, Marek. KOHERENCE. In: Petr Karlík, Marek Nekula, Jana Pleskalová (eds.), *CzechEncy - Nový encyklopedický slovník češtiny* [online]. Brno: CzechEncy -



- Nový encyklopedický slovník češtiny, 2017 [cit. 2020-04-20]. Dostupné z: <https://www.czechency.org/slovník/KOHERENCE>.
6. NEKULA, Marek. KOHEZE. In: Petr Karlík, Marek Nekula, Jana Pleskalová (eds.), *CzechEncy - Nový encyklopedický slovník češtiny* [online]. Brno: CzechEncy - Nový encyklopedický slovník češtiny, 2017 [cit. 2020-04-20]. Dostupné z: <https://www.czechency.org/slovník/KOHEZE>.
  7. POKORNÁ, Eva. Německá encyklopedie Die deutsche Sprache. *Slovo a slovesnost* [online]. Ústav pro jazyk český Akademie věd České republiky, 1971, **32**(1), 285-288 [cit. 2020-04-30]. ISSN 2571-0885. Dostupné z: <http://sas.ujc.cas.cz/archiv.php?lang=en&art=2106>.
  8. Pokyny pro autory a externí redaktory. *Akademie výtvarných umění v Praze* [online]. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, 2019 [cit. 2020-04-30]. Dostupné z: <https://www.avu.cz/document/5-pokyny-pro-autory-extern%C3%AD-redaktory-4016>.
  9. Světoznámý tanečník Ivan Liška osobně představí v Praze novou knihu. *Goethe-Institut* [online]. Praha: Goethe-Institut, 2015, [cit. 2020-04-15]. Dostupné z: [https://www.goethe.de/resources/files/pdf88/151116\\_TZ\\_Svtoznm\\_tanenk\\_Ivan\\_Lika\\_pe dstav\\_v\\_Praze\\_novou\\_knihu.pdf](https://www.goethe.de/resources/files/pdf88/151116_TZ_Svtoznm_tanenk_Ivan_Lika_pe dstav_v_Praze_novou_knihu.pdf).
  10. ŠTÍCHA, František. HIERARCHIZACE PROPOZICE. In: Petr Karlík, Marek Nekula, Jana Pleskalová (eds.), *CzechEncy - Nový encyklopedický slovník češtiny* [online]. Brno: CzechEncy - Nový encyklopedický slovník češtiny, 2017 [cit. 2020-04-20]. Dostupné z: <https://www.czechency.org/slovník/HIERARCHIZACE%20PROPOZICE#deagentizace>.
  11. TRUKSOVÁ, Barbora. Ivan Liška: „Rozmanitost je pro tanečnický satisfakci...“. *Taneční aktuality* [online]. Praha: Taneční aktuality, 2015, 2015 [cit. 2020-03-03]. Dostupné z: <https://www.tanecniaktuality.cz/rozhovory/ivan-liska-rozmanitost-je-pro-tanecniky-satisfakci>.
  12. Zur Verlagsgeschichte: Henschel Verlag. *E. A. Seemann Henschel Verlagsgruppe: Kunstvolle Bücher aus Leipzig* [online]. Leipzig: E. A. Seemann Henschel Verlagsgruppe, c2020 [cit. 2020-05-11]. Dostupné z: <https://www.seemann-henschel.de/die-verlagsgruppe/>.

## Slovníky, jazykové příručky a databáze

1. Duden / Startseite. *Duden / Startseite* [online]. Copyright © Bibliographisches Institut GmbH, 2018 [cit. 2020-04-25]. Dostupné z: <https://www.duden.de/>.
2. Internetová jazyková příručka. *Internetová jazyková příručka* [online]. Copyright © [cit. 2020-04-25]. Dostupné z: <http://prirucka.ujc.cas.cz/>.
3. Slovník spisovného jazyka českého. *Slovník spisovného jazyka českého* [online]. Copyright © [cit. 2020-04-25]. Dostupné z: <http://ssjc.ujc.cas.cz/>.
4. Český národní korpus – InterCorp [online]. Ústav Českého národního korpusu FF UK, Praha. [cit. 2020-03-03]. Dostupné z: <http://www.korpus.cz>.

## Další použité zdroje (necitované)

1. AMBRUZOVÁ, Olga. *Balet a jeho osobnosti*. Praha: Ježek, 1999. s. 14. ISBN 80-85996-28-6. Dostupné také z: <https://kramerius5.nkp.cz/uuid/uuid:b2d2f14e69ba57eecb8a2b124714314f>.
2. GROMOVÁ, Edita. *Úvod do translatologie*. Nitra, 2009.
3. HOFFMANNOVÁ, Jana a kol. *Stylistika mluvené a psané češtiny*. Academia: Praha 2016.
4. LANZ, Isabella. *Různé břehy: choreograf Jiří Kylián mezi Haagem a Prahou*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2011. ISBN 978-80-7008-267-6.
5. PETIŠKOVÁ, Ladislava, ed. *Duncan: sborník k dvacátému výročí založení Konzervatoře Duncan Centre = special 20th anniversary issue of the founding of Duncan Centre Conservatory*. Praha: Společnost pro taneční a múzickou výchovu, 2012. ISBN 978-80-905136-1-7.
6. SOBOTKOVÁ, Naděžda a Alena ŠLOUFOVÁ. *Národní divadlo? Alfa i omega mého života!*. V Praze: Sabongui Production, 2013. ISBN 978-80-260-4371-3.
7. ŠEMBEROVÁ, Zora a Eva BENŠOVÁ-MATYÁŠOVÁ. *Na šťastné planetě*. Praha: Národní divadlo, 2008. ISBN 978-80-7258-272-3.
8. Triadisches Ballett im Staatstheater Darmstadt. In: *YouTube* [online]. Echo Online, 2016, 5.3. 2016 [cit. 2020-04-08]. Dostupné z: [https://www.youtube.com/watch?v=eUobt\\_t9LZ0](https://www.youtube.com/watch?v=eUobt_t9LZ0).
9. ZUNA, Pavel. Slavní neznámí: Ivan Liška – Umělecký ředitel Bavorského státního baletu. In: *Stream.cz* [online]. [cit. 2020-03-23]. Dostupné z: <https://www.televizeznam.cz/video/slavni-neznami/ivan-liska-umelecky-reditel-bavorskeho-statniho-baletu-237457>.

## **Osobní konzultace**

1. 7.11. 2019 s doc. Mgr. Petrem Christovem, Ph.D., z KDV FF UK.
2. 23.11. 2019 s doc. Mgr. Petrem Christovem, Ph.D., z KDV FF UK.

## **PŘÍLOHA Č. 1 – VÝCHOZÍ TEXT**