

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav translatologie

Bakalářská práce

Anna Perglerová

Komentovaný překlad: Pablo de Sarasate (Scherzo, revista de música,
ročník XXIII, č. 235, listopad 2008)

Annotated translation: Pablo de Sarasate (Scherzo, revista de música, year
XXIII, no. 235, November 2008)

Praha, 2013

Vedoucí práce: Mgr. Vanda Obdržálková

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, 23. 5. 2013

Anna Perglerová

Abstrakt

Bakalářská práce se dělí na praktickou a teoretickou část. První část tvoří překlad článku ze španělského odborného časopisu *Scherzo*, který pojednává o životě houslisty Pabla de Sarasate, o jeho odkazu a recepci. Následně jsou předkládány teoretické úvahy o procesu tvoření cílového textu. Překladatelská analýza se zaměřuje na originál, zabývá se charakteristickými znaky výchozího jazyka i konkrétního textu. Dále jsou vytyčeny principy, jimiž se překládání bude řídit, a v nejrozsáhlejší části jsou analyzovány konkrétní procesy a změny, které při překládání nastaly. Pro převod textu je klíčovým aspektem funkční hledisko.

Klíčová slova:

komentovaný překlad, Pablo de Sarasate, vážná hudba, španělští houslisté, hudební skladatelé, interpretační školy, překladatelská analýza, překladatelské problémy

Abstract

The bachelor thesis is divided into two parts: a practical and a theoretical one. The first part contains the translation of an article from the Spanish scientific journal *Scherzo* about the life, legacy and reception of the violinist Pablo de Sarasate. Then, the genesis of the target text is being reflected theoretically. The translation analysis focuses on the original article and describes its particular aspects as well as general attributes of the source language. After specifying the principles of the translation, the largest part of the thesis concentrates on particular processes and changes which took place during the translation. The crucial aspect of the work is a functional point of view.

Key words:

annotated translation, Pablo de Sarasate, classical music, Spanish violinists, composers, interpretation schools, translation analysis, translation problems

Obsah

1 Úvod.....	5
2 Text překladu.....	6
3 Komentář.....	22
3.1 Překladatelská analýza výchozího textu.....	23
3.2 Koncepce a metoda překladu.....	33
3.3 Překladatelské problémy a jejich řešení.....	35
3.3.1 Lexikální problémy.....	36
3.3.1.1 Na úrovni slov.....	36
3.3.1.2 Na úrovni sousloví.....	37
3.3.1.3 Nahrazování větších celků.....	38
3.3.2 Gramatické problémy.....	39
3.3.2.1 Syntaktické změny.....	40
3.3.2.2 Slovesa.....	41
3.3.2.3 Člen.....	42
3.3.2.4 Další gramatické zvláštnosti výchozího jazyka.....	42
3.3.2.5 Transpozice.....	43
3.3.3 Pragmatické problémy.....	44
3.3.3.1 Kulturní a dobová vázanost originálu.....	44
3.3.3.2 Deixe.....	46
3.3.3.3 Koherence.....	46
3.3.3.4 Aktuální členění výpovědi.....	47
4 Závěr.....	49
5 Použitá literatura.....	50
Příloha: text originálu.....	52

1. Úvod

Cílem této práce je komplexní praktické i teoretické zpracování překladu článku ze španělského časopisu *Scherzo* pojednávajícího o jedné z nejvýznamnějších osobností hudebního romantismu ve Španělsku, Pablovi de Sarasate. Tematiku vážné hudby jsem preferovala na základě osobního zájmu a zkušenosti. Konkrétní text jsem pak vybrala pro jeho kulturní vázanost na španělskou jazykovou oblast.

První část tvoří překlad, který byl vypracován po důkladné analýze výchozího textu a s pomocí veškerých lingvistických, kulturních a pragmatických znalostí nabytých během mého dosavadního studia. Hlavním principem překládání přitom byl převod významů v kontextu celého článku na základě jejich funkce.

V teoretické části bude popsána překladatelská analýza, již musí každý překladatel (ať už vědomě či podvědomě) před zahájením práce provést, aby dostal požadavků na funkci cílového textu. Nejrozsáhlejší část pak bude věnována popisu formálních a obsahových změn, které při překládání nastaly. Jelikož není možné na tak malé ploše vytvořit úplnou mapu překladatelských problémů, jsou jednotlivé jevy typologicky uspořádány do několika skupin a podskupin, které reprezentují nejčastější překladatelské situace. Vzhledem ke komplexnosti problematiky uvažování o překladu je v teoretické části práce vždy kladen důraz na souvislosti mezi jednotlivými popisovanými jevy, proto bude také text relativně málo členěn.

2. Text překladu

Pablo de Sarasate (†1908)

Nedávno uplynulo sto let od Sarasatova úmrtí v Biarritzu, k němuž došlo přesně 20. září 1908. Navarrský hudebník byl jedním z nejvýznamnějších houslových virtuosů své doby. Dokazuje to i obrovské množství děl, která mu byla věnována. Sarasate se také úspěšně věnoval skládání, ačkoli po této stránce sklidil i mnoho negativní kritiky. Je však nesporné, že Sarasatova díla ve svém repertoáru měli největší houslisté 20. století. Posláním následujících stránek je uctít památku velkého umělce a v rámci možností oživit naši představu o něm.

Umělec obdivovaný i kritizovaný

Autor: Andrés Ruiz Tarazona

„Levá ruka jako vlaštovka, pravá jako orel,“ říkalo se o Sarasatovi. Byl to ale klasik či romantik? Kritik Fernando Pérez Ollo z *Diario de Navarra* v úvodu své vynikající publikace *Sarasate* (1969) připomíná zajímavý pohled na slavného navarrského hudebníka, který vyjádřil Ramiro de Maeztu v umělcově nekrologu s názvem, který by si nezadal s tituly dnešních best-sellerů: *Záhada jménem Sarasate*. Tato záhada, jak tvrdí Maeztu, spočívá v ojedinelosti a výjimečnosti umělce ve své době.

Sarasate nebyl typický klasik, abychom ho mohli zařadit do interpretační školy představované Josephem Joachimem (1831–1907), která kladla důraz na hloubku a věrnost záměrům skladatele. Joachim, vynikající uherský houslista, byl zapřisáhlým stoupencem přísné německé koncepce Ludwiga Spohra (1784–1859). Ten již ve svém pojednání o houslích z roku 1832 popsal nový způsob interpretace. Jeho podstatou bylo především hledání čisté melodické linie v protikladu k narůstající virtuozitě, již dal základ Nicolò Paganini (1782–1840).

Zvláštní důraz na cantabile dal této škole konzervativní ráz. V tomto ohledu byla protipólem škola francouzsko-belgická, založená Charlesem de Bériotem (1802–1870), mezi jehož žáky patřili i Vieuxtemps (1820–1881) a Jesús de Monasterio. Stačí,

seznámíme-li se prostřednictvím děl i písemných svědectví s bouřlivým a vášnivým uměním nejvýznamnějšího představitele druhé ze zmíněných škol, Eugéna Ysaÿe (1858–1931).

Některé umělce bývá složité zařadit, i když jsou známy hlavní prameny jejich vzdělání. Joseph Joachim nebyl žákem Spohra, ale Josepha Böhna (1798–1876), který studoval u Rodeho (1774–1830), následovníka Viottiho. Směr výuky ho tedy přibližoval ke škole francouzsko-belgické, avšak k její honosné virtuozitě a vášni dokázal přidat i hlubokou expresivitu německé školy.

Sarasatovo umění nicméně nelze dost dobře zařadit ani do jednoho z těchto dvou hlavních směrů. Nepocházel jako klasikové z lipského okruhu, v jehož čele stál Ferdinand David (1810–1873), ale nebyl ani romantikem, bereme-li tento výraz jako určující pojem francouzsko-belgického směru. Z hlediska vlastní tvorby však navarrského autora lépe vystihuje označení romantik. Tomuto tvrzení nasvědčuje například i blízký vztah Sarasata k Wieniawskému, polskému houslistovi a skladateli, jehož učitelem byl francouzský následovník Kreutzerova (1766–1831) Lambert Massart.

Sarasate byl jedinečný dokonalostí a čistotou hry, krásou zvuku, vytříbeným vystupováním, a díky spojení takových osobnostních rysů se stal idolem nejširších vrstev. S narážkou na Antonia Machada by se dalo říci, že byl Sarasate *slavný ne pro veliké umění Stradivariů, kteří stavěli jeho housle, leč pro tu neomylnou levou a vybroušenou pravou ruku, které jejich nástroje ovládaly*¹. Sarasatovým oblíbeným nástrojem byl především kus z roku 1724, tedy z vrcholného období Antonia Stradivariho.

Španělsko a houslisté.....

Stejně jako Paganini a další houslisté napříč dějinami byl Sarasate zázračné dítě. Říká se, že jeho otec, který také hrál, nechal houslí, když bylo synovi pět let, protože nechtěl zažít ten trapný moment, kdy by malý génius hrál mnohem lépe než on.

Přesto ale není pravda, že by byl Sarasate samouk. Jako každý profesionál v oboru měl

1 Autor naráží na následující úryvek Machadovy básně Retrato, česky Podobizna (přel. J. Vladislav):
„Jsem romantik či klasik? Nevím. Já chtěl své slovo,
svou báseň tady nechat tak jako voják meč,
slavný ne pro veliké umění mečířovo,
leč pro tu mužnou ruku, která jím vedla zteč.“

hudební vedení. V Santiagu de Compostela, kam byl jeho otec převelen, když byly malému Martínovi (později Pablovi) teprve dva roky, ho vyučoval koncertní mistr církevního souboru katedrály v Santiagu José Courtier.

Poté co byl Sarasatův otec don Miguel přeložen do La Coruni, bral Martín hodiny u Blase Álvareze, koncertního mistra orchestru zdejšího Teatro Principal. Podle dochovaných pramenů don Blas vyučoval v místnosti za svým obchodem s potravinami, i když podle Sarasata „uměl hrát na housle lépe než vážit ryby“. Kontakt na Blase Álvareze donu Miguelovi – hudebníkovi 37. pluku Murcie, posádkou v La Coruni – poskytl zdejší dirigent Canuto Berea (otec známého houslisty, skladatele a vydavatele stejného jména), který v té době vedl orchestr místního divadla. Tehdy hrál malý Martín fantazii na motivy Rossiniho *Straky zlodějky*, kterou zřejmě napsal don Miguel, a jeho přednes měl takový úspěch, že se hraběnka de Espoz y Mina rozhodla věnovat mu stipendium ve výši 2000 reálů. To mu bylo asi sedm let. V jedenácti letech pak chlapec získal prostředky od skupiny příznivců, mezi nimiž byli např. vévoda Montpensier s chotí, aby mohl odjet na další studia do Madridu.

V hlavním městě malý Martín pravděpodobně studoval u vynikajícího houslisty ze Zamory Pedra Escudera (1791–1868), učitele na konzervatoři, jenž dosáhl evropského věhlasu. Zcela jistě ho pak vedl Manuel Rodríguez Sáez, jehož učitelem byl Jules Armingaud (1820–1900), člen kvarteta, které se ve své době významně zasloužilo o rozmach komorní hudby v Paříži. Armingaud byl jedním z představitelů francouzsko-belgické školy.

Španělští odborníci se obecně staví poměrně negativně ke studiu vlastní klasické hudby, a tak bývají často opomíjeni místní houslisté, kteří dosahovali mezinárodního uznání již od dob baroka – doby, kdy se rodí svébytná historie tohoto nástroje. Připomeňme jméno José Herrando (1722–1763), autora houslové školy s názvem *Umění a zevrubný výklad, jak hrát na housle s dokonalostí a lehkostí*².

Mimoto si zaslouží zmínku Katalánci Ramón Palaudarias, Francisco Manalt Calafell (asi 1730–1759) a Salvador Rexach (1725–1780), všichni tři skladatelé a významní houslisté královského souboru Capilla Real de Madrid, rovněž skladatel Juan de Ledesma (1713–1781) ze Segovie, José Teixidor y Barceló (1750–1814) či Manuel

2 *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín con perfección y facilidad* (Paříž, 1756)

Canales (1747–1784) z Toleda, který zanechal světu několik vynikajících sborníků smyčcových kvartetů. V 19. století se kromě postav již zmiňovaných v souvislosti se Sarasatem narodila i celá řada dalších osobností, mladších i starších než navarrský velikán. Jen formou přehledu uvedeme několik z těch, kteří nějakým způsobem přesahují hranice Španělska. Ještě v 18. století se v Bilbao narodil Rufino Lacy (1793–1867), pokračovatel Viottiho a Kreutzera, jemuž Beethoven věnoval slavnou *Sonátu č. 9 A dur op. 47*. Lacy byl také zázračné dítě a ve svých deseti letech měl dokonce koncert v pařížském paláci Tuileries pro samotného Napoleona I., jenž byl nedlouho předtím jmenován císařem. „Le petit Espagnol“, jak se Lacymu přezdívalo, často dirigoval a hrál i v Británii a Irsku.

Z osobností narozených v 19. století je třeba zmínit jméno Juan Crisóstomo Arriaga (1806–1826), který na pozici prvního houslisty kvarteta vystupoval s obrovským úspěchem v Paříži. Připomenout si zaslouží i další jména. Hlavním představitelem španělské houslové školy je slavný Jesús de Monasterio (1836–1903), jenž působil jako pedagog a ředitel madridské konzervatoře a založil také Sociedad de Cuartetos³. Významný hráč a koncertní mistr orchestru společnosti Sociedad de Conciertos⁴ Miguel Marqués (1843–1918) vytvořil také menší metodický sešit houslové hry. Významný a zejména v začátcích své kariéry velmi aktivní houslista Tomás Bretón (1850–1923) věnoval Sarasatovi svůj úchvatný *Koncert pro housle* – v současných orchestrech, když už je koncert vydaný tiskem, by mělo být jeho uvádění povinné, vzhledem k tomu, že dnes existuje dost kvalitních hráčů, kteří by byli schopni ho zahrát na náležitě úrovni. Sarasatův dobrý přítel Rafel Pérez (asi 1830–1884) napsal zdařilý *Kvartet h moll*. Pro jeho věhlas je nezbytné uvést i jméno Enrique Fernández Arbós (1863–1939), kterého stále mnozí opomíjejí, ačkoli působil jako pedagog na Royal College of Music v Londýně, kromě toho spolupracoval s umělci velikosti Josepha Joachima a v mládí byl koncertním mistrem Berlínské filharmonie i Bostonského symfonického orchestru. Právě jemu Sarasate věnoval skladbu *Jota de Pablo*⁵ op. 52.

3 Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863–1894): společnost, jejíž významným přínosem bylo objevování klasické a romantické komorní tvorby pro španělské publikum, zejména Mendelssohna, Dvořáka či Brahmse.

4 Sociedad de Conciertos de Madrid (zal. 1866): první a dodnes fungující stálý symfonický orchestr ve Španělsku.

5 jota: španělský lidový tanec v třídobém rytmu s mnoha regionálními variantami. Tradičně se tančí v krojích a s kastaněty.

Výčet významných houslistů pomalu začíná zaujímat značnou část prostoru vymezeného pro tento článek, o dalších už proto jen krátká zmínka. José del Hierro (1865–1933) z Cádizu považoval Sarasata za svůj velký vzor. Z Madridu pocházel Julio Francés (1869–1944). José Bustinduy (1870–1920) ze San Sebastiánu učil na konzervatoři v Aténách, z Baskicka byl i Clemente Ibarguren. Galicijci Antoniu Fernándezu Bordasovi (1870–1950) Sarasate věnoval *Fantazii na Mozartovu Kouzelnou flétnu op. 54*. Slavný rodák z La Coruni Andrés Gaos Bera (1874–1959) doprovázel na některých zájezdech Camilla Saint-Saëns. Za Sarasatova pokračovatele byl považován i César Figuerido (1876–1946), původně z Cuenky, jenž vyrostl v Irúnu. Další dekádu reprezentují Abelardo Corvino (1882 – asi 1960) a Joan Manén (1883–1971), katalánský houslista a spisovatel, díky němuž máme o Sarasatovi tolik informací. Joan Massiá (1890–1969), hotová studnice pramenů o houslové hře ve Španělsku, se zapsal do dějin zejména zájezdy s významnou interpretkou Isaaca Albénize Blanche Selvou a účinkováním s kvartetem Gaspara Cassadó. V Galicii se narodili Jesús Dopico a Manuel Quiroga (1892–1961), sólista orchestru Lamoureux a jeden z prvních laureátů Sarasatovy ceny. José Porta (1890 – asi 1960) pocházel z Aragonie a vyučoval na konzervatoři v Lausanne, jeho současníku Francescu Costovi (1891–1958) se dostalo vzdělání v Bruselu. Nejen skladatel, ale i vynikající pedagog a dirigent Enric Casals (1894–1986) byl poněkud zastíněn slávou svého bratra Pabla, světoznámého violoncellisty. Antoni Brosa (1896–1979) z Tarragony založil Brosovo kvarteto a vyučoval na Smith College v Northamptonu. Také byl stěžejní postavou pro houslovou tvorbu Benjamina Brittena, neboť právě Brosa představil Brittenův *Koncert pro housle a orchestr* na jeho světové premiéře. Dalším velkým dirigentem byl i Eduard Toldrá (1896–1962), zakladatel kvarteta Renacimiento. Toldrá je posledním umělcem, kterého je třeba připomenout v souvislosti s 19. stoletím. V dlouhé řadě houslových virtuosů narozených ve 20. století by neměli chybět Carlos Sedano, Enrique Iniesta, Luis Antón, Antonio Arias-Gago, José Fernández, Enrique García Marco, Emilio Moreno, Xavier Turull, Jesús Corvino, Hermes Kriales, Mari Carmen Montes a další, z nichž mnozí již nejsou mezi námi.

Je zajímavé si všimnout, že houslisté narození ve 20. století po sobě až na výjimky nezanechali žádné hudební dílo, zatímco o století dříve byli houslisté zpravidla i skladateli – jak ve Španělsku, tak ve světě. Ve Španělsku byla i řada vynikajících

hudebníků, kteří se věnovali navíc i lyrické tvorbě, mezi nimi vynikají např. Arriaga, Marqués, Bretón, Monasterio, Francés, Gaos, Manén, Toldrá a další, z nichž někteří obohatili i houslovou literaturu o stále aktuální díla.

Sarasate, začátky.....

Martín Melitón Sarasate Navascués se narodil v Pamploně (baskicky Iruña) 10. března 1844. Jeho rodiče, Miguel Sarasate Juanena a Francisca Javiera Navascués Oarriechena, měli kromě Martina ještě tři dcery: Micaelu, Francisku a Mariú.

Otec byl vojenským hudebníkem, kapelníkem v souboru pluku Regimiento de España. Jméno Martín dostal Sarasate po svém kmotru, dědovi Martínu Sarasatovi de Larráyoze, Melitón bylo jméno po světcovi podle dne, kdy se narodil. Křest se uskutečnil v kostele sv. Mikuláše, po němž byla pojmenována i ulice, ve které budoucí houslista přišel na svět. Křestní list byl ale pozměněn 11. července 1878, kdy si Martín před svá rodná jména nechal oficiálně přidat jméno Pablo. Je možné, že si to přál sám houslista na počátku hvězdné mezinárodní kariéry, nebo ho ke změně jména podnítil jeho agent a korepetitor Otto Goldschmidt, kterému se Martínova původní křestní jména pro veřejně známou osobnost nezdála dostatečně šťastná.

Sarasatovy začátky a první učitele jsme již zmiňovali až po madridského pedagoga Manuela Rodrígueza Sáeze. Ve španělské metropoli se malý Martín začal objevovat v salonech aristokratů a získával si uznání a pozornost v míře převyšující obvyklý zájem o podobná vystoupení zázračných dětí, na které se téměř vždy pohlíželo jako na pouťové atrakce. Chlapec dokonce vystupoval i v Teatro Real, na jehož prknech při premiéře Verdiho *Trubadura* (16. února 1854) zastínil slavnou italskou sopranistku Mariettu Gazzaniga (1824–1884). Jeho hraní v doprovodu klavíru nechávalo publikum v němém úžasu nad precizností a krásou zvuku ve fantaziích na Rossiniho *Viléma Tella* či Verdiho *Dva Foscarie*. Už tehdy bylo patrné to, co vyjádřil maďarský houslista Carl Flesch (1873–1944) ve svém *Umění houslové hry (Die Kunst des Violinspiels, 1923)*: „Zatímco před ním se za nejdůležitější považovala lehkost a dokonalá plynulost, Sarasate předznamenal moderní boj o dosažení preciznosti v technice a věrnosti přednesu.“

V Madridu se jedenáctiletý Martín dostal až na královský dvůr, kde hrál rozličné

fantazie na motivy oper, např. Belliniho *Normy* nebo Verdiho *Rigoletta* a *Macbetha*. Královna Isabela II. byla představením nadšena a přišla s myšlenkou, že by měl být chlapec poslán na učení do Paříže.

V červenci roku 1856 malý Martín společně se svou matkou, doňou Franciskou Navascués, odjel do Pamplony, kde se svými houslemi opět oslňoval každého, kdo ho uslyšel. Poté se vydali do Francie, překročili baskické hranice a brzy dospěli do Bayonne, kde doña Francisca onemocněla – zasáhla ji cholera, která v té době ovládala Evropu. V prostém hostinci v Bayonne nakonec Martínova matka chorobě podlehla a nechala vyděšeného chlapce napospas zoufalství a nejistotě. Na scéně se naštěstí objevil španělský konzul don Ignacio García y Echevarría. Zaplatil za ubytování, zajistil pohřeb, vzal Martina do svého domu, a poté co se spojil s donem Miguelem, doprovodil Martina do Paříže. Zde chlapce španělský konzul v Bayonne představil vynikajícímu baskicko-francouzskému houslistovi a učiteli Delphinu Alardovi (1815–1888), který rovněž pocházel z Bayonne a v té době pedagogicky působil na pařížské konzervatoři.

Alard byl z chlapce brzy nadšený a začal pro něj hledat vhodné zázemí – to nakonec našel v domě manželů Lassabathié. Starý pán pracoval na konzervatoři jako úředník. Manželé neměli děti a oba malého Španěla přijali úplně jako adoptivní rodiče. Alard se zase choval jako zodpovědný otec a zakazoval Martínovi účastnit se koncertů s orchestrem konzervatoře, protože se odehrávaly pozdě večer. Také ho zpočátku, dva nebo tři měsíce po příjezdu do Paříže, nenechával hrát na soutěžích. Velmi brzy si ale uvědomil, že takový žák, jako byl Martín, je darem shůry. Hrál úžasně!

V roce 1857, rok po příjezdu do Paříže, se již Sarasate představil i v salonní společnosti u Gioacchina Rossiniho, kam ho následně pán domu často zval až do své smrti v roce 1868. Zde se Sarasate spřátelil s nejvlivnějšími osobnostmi pařížské hudby. Brzy si byli velmi blízcí například s Camillem Saint-Saënem, který byl tehdy obdivován jako francouzský Beethoven, či s klavíristou a skladatelem Louisem Diémerem. Připomeňme, že z přátelství s ním se zrodila i *Poeta Rossinimu op. 2* pro housle a klavír, na které se oba podíleli a jež vyšla rok před smrtí „labutě z Pesara“, jak se rodáku z tohoto italského města přezdívalo. V roce 1857, ve třinácti letech, také Martín získal první cenu pařížské konzervatoře za hru na housle a čtení not, o dva roky

později pak za harmonii. Daniel F. E. Auber, jenž tehdy prestižní instituci řídil, byl uměleckým nadáním španělského chlapce tak nadšen, že složil opus *O salutaris*, do něhož zakomponoval výrazné houslové sólo. Skladba byla poprvé uvedena v královské kapli Tuilerijského paláce v roce 1860.

Na koncertě pořádaném císařem Napoleonem III. v roce 1861 hrál mladý Sarasate fantazii od svého učitele Alarda na motivy Auberovy *Němé z Portici*. Ve stejném roce také podnikl cestu do Španělska, aby vystoupil v paláci v Aranjezu před královnou Isabelou II. To byly počátky jeho koncertní kariéry, díky níž později procestoval půl světa a jež trvala celý jeho život, zasvěcený umění hry na housle. Dokonce sám jeho učitel Delphin Alard shledal, že již není, co víc žáka učit, jelikož chlapec dokonale ovládal své řemeslo, už když na konzervatoř přišel.

Podle umělcova nejvýznamnějšího životopisce, Luise G. Iberního, jsou 60. léta nejméně známou etapou v Sarasatově životní a umělecké dráze. Právě v tomto období se však počíná věnovat soustavné práci, již bude časem odměňovat bouřlivými ovacemi obecenstvo (i když ne vždy kritici) v nejrůznějších koutech světa. V této době se umělec pravidelně zdokonaluje i v oblasti komorní hudby a brzy je natolik uznávaným hráčem, že mu sám slavný polský houslista Henryk Wieniawski (1835–1880), toho času sólista na petrohradském dvoře, věnuje svůj *Koncert č. 2 op. 22*, uvedený poprvé v roce 1862. Právě on měl tehdy silný vliv na Sarasatovy drobné skladby. Na Wieniawského navázal v Petrohradě uherský umělec Leopold Auer (1845–1930), který byl stěžejním autorem pro ruskou houslovou tvorbu, neboť se jím inspirovali i Čajkovskij, Tanejev, Arenskij či Glazunov.

Už tehdy věnoval Sarasatovi také Camille Saint-Saëns svůj *Houslový koncert č. 1 A dur op. 20*, který houslista pro jeho jednovětou formu nazval „Concertstück“, a o něco později také skladbu *Introdukce a rondo capriccioso pro housle a orchestr op. 28*, s níž Sarasate sklídl značný úspěch. Je velmi pravděpodobné, že tato skladba později inspirovala jeho vrcholné dílo, *Cikánské melodie (Zigeunerweisen) op. 20*.

V roce 1866 Sarasate navštívil večírek v Rossiniho domě, kterého se účastnilo mnoho umělců, např. slavný barytonista Jean Baptiste Faure. Na těchto akcích měl Sarasate příležitost setkat se s vynikajícími zpěváky i takovými hráči, jako byli klavíristé Mathias, žák Chopina, Ital Stanzieri, Rus Anton Rubinstein a evropský virtuos par

excellence Ferenc Liszt. Objevili se zde i violoncellista Gaetano Braga a slavný janovský houslista Ernesto Camillo Sivori (1815–1894), oblíbený žák Paganiniho a autor několika úspěšných *Španělských folií*.

V této době se se Sarasatem pravděpodobně seznámil i další italský houslista a skladatel, který přicestoval do Španělska, Antonio Bazzini (1818–1897). V jeho tvorbě nalezneme komorní i symfonická díla, operu *Turanda* i skladbu *La Ronde des Lutins*, již Sarasate s oblibou uváděl. Roku 1867 hrálo Sarasatovo kvarteto s navarrským mistrem v čele na Světové výstavě v Paříži.

Díky svému impresáři Maurici Strakoschovi se Sarasate v dubnu 1870 vydal na americký kontinent, kde se setkal se sopranistkou Carlottou Patti a klavíristou Théodorem Ritterem. Na prvním vystoupení v New Yorku v roce 1872 uvedl *Koncert č. 1 pro housle a orchestr* od Maxe Brucha pod taktovkou Carla Bergmanna. Tehdy už byl slavný, a sice díky interpretaci nejvýznamnějších koncertů v historii houslí jako sólového nástroje, např. Beethovena či Mendelssohna.

Mimo Brazílii, kam byl pozván na dvůr krále Petra II., si Sarasate získal publikum také v Chile a Peru. Kromě vystupování zde také vedl mistrovské kurzy, které však nebyly příliš zdařilé, neboť mistr vycházel z přesvědčení, že budou-li žáci prostě dělat totéž, co on, docílí tím stejného výsledku.

Při návratu z amerického turné na počátku jara 1872 (největší úspěch měl v Bostonu, městě nejsilněji ovlivněném Evropou) se Sarasate rozhodl vrátit do Španělska. Když ale doma spatřil panorama karlistických válek, uchyluje se opět k Dámě nad Seinou.

V roce 1873 dokončil Édouard Lalo *Koncert f moll pro housle a orchestr op. 20* napsaný na Sarasatovu objednávku. Ten ho uvedl následující rok v pařížském divadle Châtelet pod vedením dirigenta Édouarda Colonnea. Houslista s tímto dílem patrně nebyl příliš spokojen, uváděl jej totiž velmi zřídka, zejména když Lalo nedlouho poté složil *Španělskou symfonii op. 21* pro housle a orchestr. I tato skladba byla věnována navarrskému umělci a díky jeho provedení se stala jedním z nejvíce ceněných kusů ve francouzské symfonické tvorbě 19. století. Lalo, jemuž rovněž kolovala v žilách španělská krev, sám popisoval Sarasata těmito slovy: „To, že jste vstoupil do mého života, bylo největší štěstí, jaké může umělce jako já potkat. Nebýt Vás, jen bych

pokračoval ve své bezvýznamné tvorbě.“ V této době také Sarasate uvádí na cyklu pařížských koncertů *Kreutzerovu sonátu* od Beethovena a účastní se dobročinného koncertu spolu s harfistkou Esmeraldou Cervantes (vlastním jménem Clotilde Cerdá).

Paganini, a tím méně Sarasate, však nebyl jediným možným typem virtuose romantického charakteru. Virtuózní linie v houslové hře začíná u Corelliho a Tartiniho, ale existuje také u jiných nástrojů. V případě klavíru ji před Lisztem reprezentovali Jan Nepomuk a Johannes Hummelové, Moscheles, Clementi a další. Ve Španělsku je pak zářným příkladem kytara – ještě před Franciskem Tárregou zde působili Fernando Sor, Trinidad Huerta, Julián Arcas nebo Dionisio Aguado. Přesto se ale tvrdí, že prvním skutečným kytarovým virtuosem byl až Andrés Segovia.

Dále Sarasate pokračuje v uvádění Bruchova *Koncertu g moll*, přestože byl věnován Josephu Joachimovi, a do svého repertoáru v roce 1876 zařadil i *Suitu pro housle a orchestr* od Joachima Raffa. Ta se v jeho provedení dočkala mnohem větší popularity než v podání Hugo Heermanna (1844–1935), jemuž byla ve skutečnosti věnována.

Sarasatovou srdeční záležitostí však byla Lalova *Španělská symfonie*. Opakovaně ji uváděl po celé Evropě, a tak nakazil mnohé skladatele vášní pro vše španělské a přitáhl pozornost publika k prvkům tradiční hudby své země, jichž využíval i sám ve svých skladbách. Ačkoli časem pociťoval velkou náklonnost i k francouzské kultuře (v dospělém věku žil více ve Francii než ve Španělsku), cítil se v jádru stále Španělem, a kamkoli se vydal, vystupoval zde jako umělecký reprezentat své domoviny. Sarasate se tak značnou měrou zasloužil o silný hispánský vliv ve francouzské hudbě.

Kdybychom měli sledovat všechna Sarasatova neustálá turné po Evropě, Americe, Středním východě a samozřejmě po celém Španělsku (jako to v Sarasatově životopisu obdivuhodně činí Luis G. Iberní), byla by z tohoto článku kniha. Rozhodně je třeba uvést, že většinu jeho vystoupení kritika vychválila do nebe a publikum bylo – jak jinak – uchváčeno prostou čistotou jeho umění. I přesto, že někdy sklouzl až k nevkusu či afektu (což bychom dnes vnímali silněji než tehdejší publikum), vždy dosáhl technické dokonalosti a plynulého přednesu. Bylo to také výsledkem hledání krásna, jemuž se věnoval od útlého dětství. V souvislosti s estetikou jsou jistě zajímavá i slova ruského básníka Josifa Brodského (1940–1996) popisující cyklus *Cantos* Ezry Pounda (1885–1972): „Nechávaly mne chladným. Jeho hlavním omylem – a lidstvo se ho

dopouští odedávna – bylo hledání krásna. Zdálo se mi zvláštní, že člověk, který žil tak dlouho v Itálii, nepochopil, že krásno nikdy nemůže být objektivní, že je vždy vedlejším produktem zcela odlišné činnosti, jež je často zcela všední.“

Nejchladněji bylo Sarasatovo umění přijímáno v Německu, ačkoli i zde byl nakonec jednou z nejuznávanějších a nejobdivovanějších osobností. Na zdejší scéně figurovaly postavy jako Joseph Joachim a August Wilhelmj, kteří ovládali národní repertoár a byli schopni dostat ne zcela snadno postihnutelem aspektům spojeným spíše s nejhlubším prožitkem každé skladby než s jednoduchostí a krásou zvuku.

O francouzskou tvorbu zde nebyl zájem. Němci nevěděli, kdo je Saint-Saëns a už vůbec ne Lalo. Koncem roku 1876 se o Sarasatovi vyjadřuje klavírista Otto Nietzel následovně: „Ten mladík hrál něco neznámého od nějakého Francouze, a potvrdil tak naše přesvědčení, že se s námi Francouzi, pokud jde o hloubku prožití přednesu, nemohou měřit.“

V lipském Gewandhausu však Sarasate (nyní již Pablo) sklídl obrovský úspěch a kritika opět mluvila o oné obdivuhodné lehkosti, s jakou umělec překonával nejobtížnější pasáže. Časopis *Le Ménestrel* napsal: „Jeho trylky a tóny v nejvyšších polohách jsou z pohledu ostatních virtuosů až zoufale precizní a pro nás představují ideál dokonalosti.“ Jeho repertoár byl ale stále podceňován, obzvláště přídavky, jež tvořila drobná díla jako *Allegro appassionato* Ernsta Girauda, skladby od Duvernoye, Zarzyckého mazurka, *Deux morceaux* Émila Saureta aj. Co se týče Sarasatovy vlastní tvorby, jeho nejlepší, typicky španělská díla tehdy ještě nebyla napsána.

Vrcholné období

Rok 1877 předznamenával další úspěchy navarrského umělce, neboť poznal svého budoucího agenta a korepetitora. Otto Goldschmidt (byl Němec, ale mluvil dobře španělsky) se stal Sarasatovým nejlepším přítelem, asistentem a agentem. Později se Goldschmidt oženil s klavíristkou Berthe Marx, dcerou houslisty pařížské opery, jež se jako vynikající interpretka proslavila již v mládí. Když ji Sarasate slyšel hrát v roce 1884 v Bruselu, osobně se rozhodl nabídnout právě jí místo klavíristky na jeho četných recitálech.

Vystupování v Německu a spolupráce s Goldschmidtem přinesly určité změny

v Sarasatově kariéře. Měl více peněz i času, aby mohl začít cílevědoměji a s větším nadhledem komponovat drobné skladby, jež jeho společník a agent s oblibou zařazoval do programu. V již zmiňovaném roce 1877 vznikla i efektní a vášnivá *Habanera*⁶ op. 26 a jemná, tklivá *Malagueña*⁷ op. 21, věnovaná Josephu Joachimovi. Ten na oplátku pro Sarasata složil své *Variace na původní téma pro housle a orchestr*. Mimoto Sarasate inspiroval i takovou osobnost, jako byl ředitel Gewandhausu Carl Reinecke, aby pro něj napsal *Suitu op. 153*. Z roku 1878 pochází *Andaluská romance op. 22* bohatá na ozdobné a melodické prvky a z roku 1879 pak světoznámý *Zapateado*⁸, který v podání velkých houslistů vždy publikum strhne svou veselou dynamičností. Sarasate vystoupil také v zámku Balmoral na výslovnou žádost královny Viktorie. Ve výrazně rytmickém *Baskickém capriciu op. 24* z roku 1880 využil skladatel formu *zortzika*⁹ a dokázal, jak bohatě vládne uměním variace. Do světa flamenka Sarasate nahlédl již o rok dříve pozoruhodnou skladbou *Playera*, až později toho roku se pak inspiroval cádizským tangem v *Zapateadu*.

Později nalezneme v Sarasatově tvorbě ucelenější kusy, jakými je *Muñeira op. 32* z roku 1883 či *Introdukce a tarantella op. 43* pro housle a orchestr z roku 1899, v níž Sarasate užil stejné formy jako v *Cikánských melodiích*, tedy pomalé expozice s výraznou klavírní linkou a velmi virtuózní italské tarantelly.

Goldschmidt nicméně zapříčinil i jistou stagnaci Sarasatova repertoáru. Právě on totiž rozhodoval, co se bude hrát, sám zabraný do vlastní tvorby tak téměř vůbec nezařazoval nová díla a donekonečna opakoval rok co rok stejné skladby. Samozřejmě neopomíjel některé zásadní novinky jako *Koncert č. 2 d moll op. 44* a koncem roku 1879 překrásnou *Skotskou fantazii* Maxe Brucha, jenž považoval Sarasata nejen za blízkého přítele, ale i za nenahraditelného umělce. Ve stejném roce napsal Dvořák pro Sarasata *Mazurek op. 49* a skotský skladatel Alexander Mackenzie (1847–1935) začal skládat fantazii *Pibroch* pro housle a orchestr, již také věnoval navarrskému umělci, stejně jako svůj *Koncert pro housle op. 32*.

V roce 1881 Sarasate zkomponoval skladbu *Vito a habanera*¹⁰ op. 26 a rovněž poprvé

6 malagueña: jeden z druhů andaluského flamenka, název je odvozen od města Málaga.

7 habanera: kubánský tanec (název podle města Havana) s výrazným rytmem, nejznámější z Bizetovy Carmen.

8 zapateado: tanec mexických kreolů typický dupáním bot, od nichž je odvozen i jeho název (*zapato* = bota).

9 zortziko (šp. zorcico): charakteristický rytmus baskických lidových tanců v pětidobém rytmu.

10 vito: svižný andaluský tanec v třídobém rytmu, jehož název vznikl od choroby, tzv. tance sv. Víta.

uvedl v Paříži Saint-Saënsův *Koncert č. 3 h moll op. 61* – jedno z jeho nejvydařenějších a nejvíce nadčasových děl, obzvláště v případě prvních dvou vět. Francouzský mistr Sarasatovi koncert věnoval, a jak již bylo zvykem, nešetřil slovy obdivu a uznání.

I v posledních letech života Sarasate do svého repertoáru zařazoval například Čajkovského *Melancholickou serenádu* či *Fantazii na asturské motivy*, již pro něj napsal madridský dirigent Ricardo Villa (1877–1935), také vynikající houslista a skladatel.

Sarasate měl velmi rád Madrid a stejně jako Saint-Saëns zde na svých četných cestách pravidelně navštěvoval tzv. *zarzuelas*¹¹, které se hrály v Teatro Apollo a Teatro de la Zarzuela. Ve svých dílech sám také používal témat převzatých ze španělských lyrických skladeb od autorů, jako byli například Barbieri, Oudrid, Caballero nebo Chapí. Témata čerpal také od dalších španělských autorů (Joaquín Larregla, Fermín María Álvarez, Apolinar Brull, José María Iparraguirre) i z lidových zortzik *Než se zrodí den* (*Desde que nace el día*) či *Tři slečny ze San Sebastiánu* (*Donostiyako iru damatxo*). *Habanera op. 26* například přesně cituje úryvek ze zarzuely *Člověk je slabý* (*El hombre es débil*, 1871) od Barbieriho: „Te llevaré a Puerto Rico en un cascarón de nuez...“ (*Vezmu tě do Portorika v ořechové skořápce...*, pozn. překl.). Co by tomu řekli dnešní ochránci autorských práv!

V Madridu, přinejmenším jistými madridskými kritiky, bylo však Sarasatovo umění přijímáno odměřeně. Historik a kritik José María Esperanza y Sola sice uznával jeho obdivuhodnou techniku, zvuk a nadání pro svůdnost, ale vždy mu vyčítal neschopnost vyvolat emoce. Podle něj byl Sarasate interpretem bez srdce.

Ostřejší kritiky se houslistovi dostalo od Eduarda Hanslicka (1825–1904), slavného pražského kritika působícího a respektovaného ve Vídni. Po vyslechnutí Sarasatovy interpretace Beethovenova koncertu byl Hanslick přímo znechucen vkládáním paganiniovských prvků, které podle něj odhalovaly absenci uměleckého citu. „Zaměňoval velkolepé za nabubřelé a jemné za přeslazené. Bylo to asi jako při tragické scéně drnkat na ukulele.“ Na tvrzení tohoto odpůrce Brucknera a Wagnera však patrně bylo i něco pravdy. Hanslick ovšem strhal i Joachimovo provedení Bacha,

11 zarzuela: španělský hudebně-dramatický žánr podobný operetě, název od paláce Zarzuela v Madridu.

když napsal: „Nechává stranou krásu a soustředí se na technické problémy.“

Sarasate bezesporu usiloval výhradně o čistotu zvuku, to bylo také důvodem, proč odmítl hrát Brahmsův koncert. V jeho očích byl způsob skládání hamburského autora násilný pro možnosti nástroje a kvalitu zvuku, právě ta však měla být kýženým cílem. Sarasate byl neprávem obviňován, že Brahmsa zavrhl, přitom jeho kvarteta uváděl s velikým nadšením. Jeho interpretaci Beethovenova koncertu nicméně cosi scházelo. Carl Flesch, který k houslistovi choval veliký obdiv, se shodoval s Hanslickem na tom, že jeho podání Beethovena bylo neúnosné. Jak se Sarasate svěřil Andreasi Maserovi (1859–1925), k Brahmsovu koncertu měl spíše averzi. Neměl v lásce příliš symfonické koncerty a v souvislosti s Brahmssem Maserovi řekl: „Netvrdím, že to není krásná hudba, ale opravdu jsem podle Vás tak nudný, abych vydržel stát na jevišti s houslemi v ruce a jen poslouchat, jak jedinou melodii v celém adagiu hraje hoboj?“

Mezi španělskými hudebníky měl Sarasate mnoho dobrých přátel. Patřili mezi ně Rafael Pérez, Dámaso Zabalza, Juan María Guelbenzu, Joaquín Larregla, Ruperto Chapí, Enrique Fernández Arbós, Joan Manén, Carlos Sobrino, José Tragó, Miguel Capllonch, Emilio Arrieta, Ricardo Villa, Jenaro Vallejos, Luis Arche, Tomás Bretón aj. Poslední zmíněný složil nádherný koncert inspirovaný Sarasatem, ten ho však nestihl uvést.

Tito všichni, i další osobnosti mimo okruh hudebníků, např. Sarasatův důvěrník Alberto Huarte, si cenili nejen výjimečné vytříbenosti Sarasatovy hry, dokonalé a křišťálově čisté, ale i jeho dětského žertování a radosti ze života, přestože se někdy choval i odtažitě a úzkostlivě v obavě o své zdraví.

Na sklonku života Pablo Sarasate trpěl onemocněním plic. Poslední koncerty v Zaragoze, kde hrál s Berthe Marx a Ricardem Villou v květnu 1908, a nedlouho poté v rodné Pamploně sklidily vřelý aplaus pro onen neomylný způsob hry, svrchovanou eleganci a nenucenost vystupování. Jeho portréty od Whistlera či Llanecese ostatně ukazují, že byl Sarasate sám elegantní muž.

Navarrský houslista zemřel 20. září stejného roku ve své honosné vile Navarra v Biarritzu blízko milovaných Pyrenejí, ve které měl i samostatný studijní pavilon. Někdy byl označován jako misogyn, ačkoli existovaly i zprávy, že byl zamilovaný do

paní Lefébure-Wely, jíž věnoval skladbu *Les Adieux op. 9*, a v posledních letech života také do Elisabeth-Caroline Szarvády, dcery významného maďarského skladatele. Tyto dámy pro něj však byly jen nostalgickou touhou po skutečné rodině, kterou nikdy neměl. V tomto ohledu se shoduje se svým konkurentem Josephem Joachimem, jehož život se stejně jako Brahmsův ostentativně řídil heslem „frei aber einsam“: svobodný, ale sám.

Sarasate býval obviňován, že zanedbává nové houslové koncerty, už se ale zapomíná, že stejně tak Joachim nehrál ani překrásný Schumannův koncert (s nezapomenutelnou druhou částí!), který sám inspiroval, ani houslový koncert Dvořákův.

Nebylo by správné Sarasata zavrhnout pro drobné prohřešky. Byl synem své doby, v mnohém prostý, až možná primitivní. Jeho virtuosita ale nebyla povrchní – svědčí o tom fakt, že ovlivnil velikány, jako byli Dvořák, Lalo, Saint-Saëns, Bretón, Wieniawski, Mackenzie či Bruch. Připomeňme, že Paganini před ním oslňoval hudebníky velikosti Schumanna. Možnosti, jež otevírají virtuosové skladatelům, bývají někdy hybnou silou překvapivých pokroků v dějinách hudby. Pablo Sarasate by se nezapsal do dějin svou salonní hudbou, ačkoli je jedním z nejhranějších španělských autorů. Jeho jméno však bude vždy označovat houslového velikána tak inspirujícího, že stále znovu přináší podněty pro koncertní repertoár umělců po celém světě.

Soupis obrázků:

titulní fotografie bez popisku

obr. č. 1, s. 115: Pablo Sarasate na fotografii z roku 1860

obr. č. 2, s. 115: Program Sarasatova recitálu s Berlínskou filharmonií z roku 1907

obr. č. 3, s. 116: Camille Saint-Saëns

obr. č. 4, s. 117: Émile Sauret

obr. č. 5, s. 118: Sarasate v 70. letech 19. století na fotografii z ateliéru Elliot & Fry

obr. č. 6, s. 120: Joseph Joachim

3. Komentář

3.1. Překladatelská analýza výchozího textu

Styl každého textu je velmi široká textová charakteristika a jako takový sestává z mnoha dílčích jevů. V jazykové sféře je to od nejnižších úrovní rovina morfológická, lexikální či syntaktická; na aspekty výstavby textu existuje více pohledů. Pro všechny ale vždy platí, že faktory podílející se na výsledném stylu textu jsou vzájemně velmi těsně provázány, nikdy není účelem jednotlivé faktory oddělit, ale zevrubně je popsat ve vzájemné interakci.

Následující překladatelská analýza bude primárně vycházet z české funkční stylistiky (Čechová: 2007). Ta popisuje tzv. slohotvorné činitele (stylotvorné faktory) objektivní a subjektivní na základě toho, zda vycházejí z okolí původce textu nebo jsou s přímo spjaty s jeho individualitou (Čechová: 2007, s. 50). Stylotvorné faktory jsou pojaty jako poměrně široké kategorie, a proto poskytují dostatek prostoru pro nalezení specifik analyzovaného textu. Pohled funkčně-stylistický bude rozšířen o některá zpřesnění na základě faktorů, jež uvádí německá translatožka Christiane Nord ve své metodice překladatelské analýzy (Nord: 1995) a které jsou relevantní pro daný výchozí text. V neposlední řadě je zde přihlíženo také k některým stylistickým specifikům jazykové dvojice čeština-španělština popisovaným v loňské publikaci ÚTRL *Vybrané problémy španělské stylistiky* (Králová: 2012).

Na prvním místě mezi **stylotvornými faktory objektivními** je v české tradici pochopitelně uváděna **funkce textu**. Každý text má přitom primární funkci komunikační. Právě toto tvrzení je i základním východiskem celé práce na překladu (je totiž vždy primární dosáhnout komunikace, což není samozřejmostí a závisí to na množství faktorů, které budou postupně popsány) a odvíjí se od něj také koncepce překladatelské metody i dílčích překladatelských řešení. Tuto funkci je nezbytné zachovat i v cílovém textu, jakkoli jsou poměr a odstínění dalších funkcí pozměněny.

Dále Čechová dělí podle funkce texty na *esteticky sdělné* a *věcně sdělné*. V tomto ohledu spadá výchozí text jednoznačně do druhé kategorie, ačkoli jeví i jisté známky estetizace. Co se týče klasického rozdělení funkcí podle Jakobsona (Králová: 2012, s. 16-17), z hlediska textu jako celku převažuje jednoznačně funkce informativní či sdělná (u Čechové *odborně sdělná*: 2007, s. 51). Zaměření na informační hodnotu textu vyplývá z jeho obsahu, předpokládané informovanosti čtenáře (viz odst.

o *presupozicích*) a zejména ze zjevné nadřazenosti obsahu nad formou (viz odst. týkající se *formy*). Funkce persuazivní se zde objevuje zcela okrajově a oslabeně ve formě řečnických vyjádření typu „no se debe pensar que Sarasate fue un autodidacta“ (s. 114 výchozího textu) či „No debemos rechazar a Sarasate por pecados veniales“ (s. 120). Mírný apel, zejména v druhém případě, v závěru textu, zde najdeme, ale rozhodně se nejedná o primární funkci.

Jistou nepatrnou roli bychom mohli přiřadit i funkci estetické, obsah je ale v analyzovaném textu formě zcela nadřazen. Tato estetizace textu vychází spíše ze subjektu autora, jenž je významnou španělskou kulturní osobností a podle toho se také náležitě vyjadřuje. V principiálních otázkách je však tato funkce sekundární.

Jak již bylo řečeno, v překladu je v první řadě důležité zachování komunikační funkce – tedy aby cílový text působil jako komunikát. Z dalších funkcí je v tomto případě nezbytně nutné zprostředkovat příjemci cílového textu věcný obsah, tedy zachovat informační funkci textu.

Funkce textu mimo jiné ovlivňuje i výběr informací, které se autor rozhodne použít. V analyzovaném textu například nejsou u zmiňovaných osobností vždy uvedena celá jména či národnosti, někdy také chybí životní data, která jinak u většiny jsou. Nejedná se však ani o slovník, ani o encyklopedii, je tedy v pořádku, že autor užívá informací výběrově a tato neúplnost je tak zcela legitimní (do té míry, dokud jsou uváděné údaje správné). Obdobný případ představuje nedůsledné uvádění opusových čísel skladeb.

Christiane Nord (1995) navíc rozlišuje pojmy funkce textu a **záměr autora**. Záměr je záležitostí čistě subjektivní, komunikačním cílem, jehož chce autor dosáhnout. Jemu autor podřizuje formální i obsahovou stránku díla a vzniklá struktura pak definuje funkci. Opět je zde prvotní objem sdělovaných informací, až v druhé řadě pak pesuazivnost a připomenutí obrazu osobnosti a recepce houslového virtuose. Viděno pragmaticky – vzhledem k vysokým nárokům kladeným autorem na čtenáře – budou se v tomto textu lišit tyto dva faktory zejména mírou přínosu pro čtenáře, který byl dle autorova záměru pravděpodobně vyšší, než jak bude text skutečně fungovat.

Ráz komunikátu, tedy jeho míra oficiálnosti, podle Čechové (2007, s. 53) výrazně ovlivňuje celkový styl diskurzu, neboť odráží postoj autora ke čtenáři po společenské

stránce. V případě analyzovaného textu je tento vztah velmi civilní, autor se nad příjemce nikterak nenadřazuje, naopak předpokládá, že je čtenář na stejné intelektuální úrovni jako on sám. Vzájemná blízkost je dána i tím, že autor mluví jako Španěl k příjemci Španělovi o společné domácí realii – může tak užít například konstrukce „Como en España somos reacios a estudiar seriamente (...)“ (s. 114) znamenající pro překladatele nepochybně nutnost přeformulování předávané informace a oddálení autora od příjemce překladu. Se změnou perspektivy sice text ztrácí jeden ze stylistických aspektů, zároveň však nabývá pro nového adresáta nové funkce.

Vzhledem k odbornosti autora a předpokládané stejné informovanosti čtenáře působí výchozí text také mírně jako přednáška či příspěvek na odborné konferenci. Je možné, že tak autor psaní článku i vnímal; poukazovaly by na to i občasné (spíše řídké) prvky mluveného projevu (viz níže).

Komunikační situaci lze jako pojem chápat v různé šíři, jako slohotvorný činitel však zahrnuje prostředí, ve kterém se komunikace odehrává, a množinu jejích účastníků. Základními osami je zde prostředí soukromé či veřejné a známé či neznámé. Z komunikačního média vyplývá, že situace je jednoznačně *veřejná*, ačkoli stylistické rozdíly na této ose nejsou ve španělštině tak markantní jako v češtině. Zásadním rysem pro text je pak autorovo východisko, že je pro čtenáře situační kontext *známý*. Známost či neznámost informací pro čtenáře tak nevyplývá výhradně z kulturního prostředí, ale z informačního základu sdíleného autorem a čtenářem, a to možná dokonce z větší části (podle toho, jaký okruh příjemců uvažujeme). Pokud čtenář nemá ani základní přehled o dané problematice, text nesplňuje svou základní funkci a nedochází ke komunikaci.

Charakteristickými aspekty komunikační situace jsou **místo a čas**. Pro stylistickou analýzu je vždy důležitý vztah interního a externího místa/času v dané situaci (Nord: 1995, s. 45–46), pro překladatele potom rozdíly, které se v těchto vztazích objevují při recepci výchozím a cílovým recipientem. Interním dějištěm textu je především Evropa, zejména Španělsko a Francie, v době Sarasatova života. Ve vztahu k situaci vydání výchozího textu je několik klíčových bodů: Za prvé, článek vyšel v roce 2008 ke stému výročí skladatelova úmrtí. Tento aspekt je zmíněn v úvodu jako **motiv** pro napsání celého příspěvku i důvod jeho velkého rozsahu, ale pro překlad není zcela relevantní –

vychází z něj „pouze“ existence textu.

Za druhé: Vztah interního času a doby v díle je citlivě zachycen v jazykové stránce výchozího textu. Autor nezmiňuje mnoho rysů Španělska 19. století, avšak pro ilustraci doby předkládá například citaci úřední listiny o změně křestního listu skladatele, která nemá jinou informační hodnotu, než že si Sarasate nechal změnit jméno, citace je však výrazným stylistickým zpestřením textu a má funkci dobového koloritu. Dále je v analyzovaném textu uveden přesný název pluku, v němž bojoval skladatelův otec, i jeho konkrétní funkce, stejně jako další oficiální názvy insitucí, jež navodí dojem dané doby. Obsah daných pojmů má charakter informační, zatímco forma ryze ilustrativní.

Za třetí: Interní místo přibližně koresponduje s domácím prostředím původního příjemce i autora. Autor tedy může jednak zaujmout s příjemcem stejnou perspektivu k prezentované realitě a jednak může podávat realie čtenáři jako zcela známé, jež není třeba hlouběji představovat.

Nejbližším, fyzickým prostředím je pro text **médium**, které jej nese (Ch. Nord jej stejně jako motiv, místo a čas vyděluje jako samostatný faktor: 1995, s. 64–79). Scherzo je ryze odborný časopis, který podrobně a obsáhle informuje o širokém spektru hudebních témat z celého světa (v tomto čísle najdeme například hned několik rozsáhlejších recenzí nahrávek českých autorů). Pokud již tedy někdo časopis čte, má jistě o téma hlubší zájem, a tedy větší rozhled v oblasti hudby, a tím splňuje požadavky k realizaci komunikačního procesu. Čtenář analyzovaného textu je tedy „vychován“ k recepci podobných textů a Ruiz Tarazona tak má větší volnost výběru informací, které může použít.

Jak je asi patrné, nejvíce překladatelských problémů či posunů bude vyplývat z místa a času. Ty totiž přímo či nepřímo ovlivňují všechny důležité faktory včetně tématu, presupozic, kódu aj.

Na pomezí objektivních a subjektivních faktorů stojí **adresát**, někdy je také zahrnován pod činitele situační. I příjemce je determinován místem a časem, ve kterých se nachází, současně hraje ale sám velkou roli v utváření stylu. Jak již bylo řečeno, je množina příjemců originálu již určitým způsobem předurčena co do okruhu zájmu

a odbornosti. Čtenář by tedy měl mít zcela jistě znalosti v oblasti hudby obecně. Ideální adresát by měl být také obeznámen s tematikou houslové hry, vzhledem k tomu, jakým způsobem autor podává například informace o interpretačních školách – tedy spíše jen vypichuje fakta, která chce zdůraznit, jako by jen připomínal věci, které čtenář zná. I bez znalostí houslové hry je však běžný čtenář Scherza stále schopen článek číst.

Další podmínkou úplného pochopení textu je znalost španělských reálií, které se v textu objevují, tedy opět aspekt vycházející přímo z faktoru místa. Tento předpoklad byl v případě vztahu původního příjemce a adresáta samozřejmý, nabývá však významu až při přenesení textu k adresátům mimo oblast Pyrenejského poloostrova.

Nároky na adresáta jsou tedy poměrně vysoké, to také potvrzuje nadřazené postavení odborně sdělné funkce výchozího textu, jež bude ještě několikrát připomínána.

V otázce užití **formy** komunikátu se rozlišuje především mezi mluveností a psaností. Článek je sice jednoznačně psaný, jak už jsme ale naznačili, vykazuje některé prvky přednášky – stále ale platí primární psanost projevu. Informace jsou strukturovány nejen lineárně, současně má text i určitý dokumentární či encyklopedický význam. Dlouhé výčty jmen, i když ne zcela vyčerpávající, mohou sloužit i jako informační zdroj pro hudební vědce; ze stejného důvodu jsou patrně také často uváděna opusová čísla zmiňovaných děl.

Článek vykazuje všechny znaky psaného textu – až na drobné syntaktické nepravidelnosti odpovídá kodifikaci, syntax je poměrně složitá s dlouhými rozvitými větami, autor se vyjadřuje na vysoké stylistické úrovni a užívá knižních vyjádření na rovině gramatické i lexikální. Intelektuální úroveň textu podtrhuje také intertextualita, autor cituje či parafrázuje množství literátů, odborníků či kritiků, aby vytvořil co nejkompexnější obraz umělce. Využití vazeb na další španělské a evropské osobnosti dodává textu i na atraktivitě a relevanci. Mluvíme-li o citacích, ne užívá autor žádné jednotné metody odkazování, u někoho uvádí publikaci, rok a místo vydání, někde jen jeden nebo žádný z údajů. To však není v užitém žánru (v pojednání o historické osobnosti v souvislosti s výročím jejího úmrtí) vyžadováno.

Po formální stránce je nutné zmínit, že je text doplněn obrázky, které zjevně slouží jen

pro zpestření či rozčlenění textu. Nemají totiž pro text žádnou přídatnou informační hodnotu, autor článku s nimi nijak npracuje, dokonce je možné (a pravděpodobné), že obrázky do textu nezakomponoval sám. Fotografie nijak nekorespondují s obsahem textu, takže se například obrázky z konce skladatelova života objevují v místech, kde se mluví o jeho dětských letech, nebo je uprostřed stránky fotografie osobnosti, která je v textu zmíněna jen okrajově. V textu je také otištěn program Sarasatova koncertu, který má jistě také dokumentární hodnotu, ale je v němčině. Španělský i český divák si tak může jen přečíst datum, jména interpretů a názvy skladeb, a unikne mu například motto skladby či zajímavá informace, že během koncertu se zamykají dveře do sálu.

Formu přímo ovlivňuje **míra připravenosti textu**. Zde se v analyzovaném textu objevuje mírný rozpor. Po stránce obsahové je autor bezesporu připravený dokonale a do hloubky, má široký vědomostní základ a zároveň je zjevná důkladná encyklopedická příprava, daná mimo jiné jistě i výjimečností příležitosti, k níž článek vyšel.

Po jazykové stránce však není patrná větší propracovanost, než jsou apozční a vztažné vazby. Objevují se zde nepravdelnosti ve větné stavbě (př. „Es posible que bien por el propio violinista, que iniciaba una importante carrera internacional, bien por su agente y acompañante Otto Goldschmidt, que consideró poco felices, de cara al público, los nombres asignados al violinista en la pila bautismal.“ s. 116) i obsahové nesrovnalosti jako například věta: „En el año 1861 (...) el joven Pablo interpretó una fantasía de su maestro Alard sobre la *Muette de Portici* de Auber.“ (s. 116) Výše v textu však autor zmiňuje, že jméno Pablo umělec přijal až v roce 1878, a tato formulace je tak poněkud nevhodná. Množství překlepů je pak záležitostí připravenosti ve fázi redakce, která sice znesnadňuje čtení, ale s autorem nesouvisí.

Co se týče **kódu jazykové komunikace**, mnoho charakteristických rysů již bylo zmíněno. Podmínkou pro tvoření stylu je možnost volby ze spektra prostředků, který daný jazyk nabízí. Na rovině lexikální je na první pohled patrná přítomnost velkého množství vlastních jmen, a sice osobností Sarasatovy doby, lidí, kteří ho nějakým způsobem reflektují, popřípadě se vyjadřují o jiném subjektu způsobem, který lze aplikovat i na Sarasatův život a dílo, dále zde nalezneme názvy geografické či jména institucí, především hudebních. Španělštinu charakterizuje tendence k ortografickému

přizpůsobování názvů, zejména francouzských a italských, ke kterým má kulturně nejbližší. Vzhledem k odbornosti textu je velmi důležité jména uvádět vždy zcela v souladu se zvyklostmi jazyka příjemce. Dále lexikální prostředky charakterizuje vrstva terminologie z hudebního prostředí, zejména španělského, také se setkáme se souslovími či frázemi navozujícími charakter skladatelovy doby, jak již bylo zmíněno výše.

Mimoto Ruiz Taragona coby zkušený autor využívá bohatství svého jazyka, například synonymie ve vyjadřování tematických řetězců mj. i při nahrazování vlastních jmen, užívá vhodné metafory a další přenesená pojmenování.

O rovině gramatické a syntaktické zopakujme, že jsou věty ve velké míře spojovány vztažným nebo apozičním způsobem, charakteristické jsou i výčty a opět se zde odráží priorita obsahu nad formou. Dělení odstavců odpovídá normě výchozího jazyka. Typicky španělské jsou jednověté odstavce a způsob dělení souvětí středníky, který přidává španělštině ve srovnání s češtinou jednu úroveň kompozice textu navíc. Pro funkční styl odborný jsou typické dlouhé věcné pasáže s minimem vyjádření logických vztahů, které potvrzují, jak důležité jsou pro komunikát presupozice.

Kompozice textů má několik úrovní. Je zde v první řadě nadpis a odstavec uvozující celý úsek časopisu vztahující se k Sarasatovi. Ty jsou psané velmi stručně a objektivně, sdělují motiv vydání medailonu a základní informaci o jeho centrální postavě. Samotný článek Ruize Tarazony má pak již subjektivnější a zajímavější titulek, následuje perex uvádějící patrně nejzajímavější reflexe Sarasata jinými vědci či žurnalisty a otázku motivující ke čtení dalšího textu. Vlastní text obsahuje úvodní úvahovou část o zařazení autora do kontextu evropských interpretačních škol a tři větší celky s názvy „El violín español“, „Sarasate. Primera etapa“ a „Época dorada“, které stručně a jasně vystihují hlavní myšlenku každého z nich.

Ze slohových postupů se v analyzovaném textu uplatňuje ve velké míře postup informační, pro nějž je charakteristická právě absence vyjádření logických vztahů a výčtovost, prostředky koherence textu zde často nejsou formálně vyjádřeny. Faktor tématu či obsahu (viz níže) determinuje silné zastoupení postupu vyprávěcího, tedy chronologický popis událostí s časovými a vztažnými souvislostmi. V úvodní pasáži (mezi perexem a první nadepsanou částí, s. 114) hraje hlavní roli forma úvahy. Zcela

předpisově zde autor předkládá nejdříve otázku „¿fue un clásico o un romántico?“, následně argumenty pro a proti, polemiku a závěr se zdůvodněním: „Sarasate era único por la perfección y limpieza de su toque, la belleza del sonido, (...)“. Částečně se zde objevuje postup popisu (př. „... aplauso fervoroso que despertaba aquella forma de tocar impecable y de suprema elegancia y sencillez. Él mismo era un hombre elegante, como muestran los retratos de Whistler y de Llaneces.“ – s. 120), prakticky vůbec se neseťkáme s postupem výkladovým, pro nějž je typické vyjádření vnitřních logických souvislostí a hloubkové vysvětlení pojednávaných jevů.

V článku se objevuje pro zpestření i několik metatextových úseků, jsou to právě ony prvky subjektivity, které poukazují na přednáškový charakter textu: „merecen una cita“ (s. 114), „se nos acabarían el espacio del que disponemos“ (s. 115), „Ya hemos hablado de“ (s. 116). Podobnou roli zde hrají i zmínky typu „Se cuenta que su padre (...)“ nebo „Se decía de nuestro autor (...)“ (obě s. 114), které odlehčují text a zároveň zpravidla předcházejí nějaké subjektivnější pasáži.

Téma analyzovaného textu vyjadřuje nejobecněji jeho nadpis, obecně zde i všechny dílčí nadpisy napomáhají velmi dobře orientaci v obsahu. Konkrétněji je tématem i specifický výsek informací o skladateli, který více či méně vycházel z osobnosti autora jako subjektivního činitele. Téma může determinovat styl – v tomto případě však není závislost zcela nutná a obecně téma skladatele a jeho vztahů a díla nemusí podmiňovat dané funkčně-stylistické zařazení. Vycházíme-li ale z odbornosti jako jevu daného komunikační situací, pak téma výrazně ovlivňuje mimo jiné lexikální stránku textu, a tím opět styl ovlivňuje. Velký význam má kulturní vázanost tématu.

Christiane Nord uvádí jako samostatný faktor **obsah** (1995, s. 102–108). Oproti tématu zde jde také o uspořádání informací a tím ovlivněnou koherenci textu. Analyzovaný článek má silné centrální téma, které plynulosti napomáhá. Problematika konotací, kterou se translatoložka zabývá, zde hraje roli jen u několika dílčích lexikálních vyjádření.

Mezi **stylotvornými faktory subjektivními** hraje vůdčí roli postava autora jako celek ovlivňující dílo nevědomě na základě souboru osobnostních vlastností. Text tak odráží znalosti i svéráznosti autora, stejně tak z něj částečně vychází i výběr dílčích obsahových prvků – zde je možné zmínit diferenciaci autora a vysilatele textu (Nord:

1995, s. 48–49). V tomto případě je **autorem** textu Ruiz Tarazona a jeho **vysílatelem** redakce časopisu Scherzo – projevuje se to v již zmíněném rozporu obrázků a textu, stejně jako v množství překlepů. Ačkoli odborný text poskytuje nejmenší možnosti pro uplatnění individuality autora, přesto je osobnost autora jedním z nejdůležitějších slohotvorných činitelů.

Další subjektivní faktory jako záměr autora a jeho vztah k příjemci již byly popsány u jiných faktorů – jednotlivé uměle klasifikované činitele působí (a tedy se i projevují) jako celek. Christiane Nord oproti české stylistice osamostatňuje také tzv. **presupozice** (1995, s. 109–115), tedy to, co v textu *není* řečeno a co tedy musí čtenář vědět, aby mohl textu porozumět, tj. aby došlo ke komunikaci. V tomto ohledu autor nevychází čtenáři příliš vstřícně, neboť s adresátem komunikuje jako se sobě rovným, co se týče přehledu v oblasti hudby. Vysvětlující apelativa dodává k vlastním jménům pouze v případě, že čtenář skutečně nemá šanci je znát, jako u houslistů, kteří Sarasata učili, nebo u novinářů, kteří o něm něco napsali. Prakticky tedy nedochází k obsahové redundanci, naopak místy by mohl nedostatek vědomostí ohrozit pochopení smyslu, jako je tomu možná v případě úvodní úvahové pasáže.

Od čtenáře se tedy předpokládá, že bude znát reálie ze světové hudby i mít přehled o španělských reáliích lokálního významu. Styl tedy neposkytuje téměř žádný prostor k významové redukci pro příjemce z žádného kulturního prostředí, až na několik sporých zmínek národnosti dané osobnosti, například „el compositor escocés Alexander Mackenzie“ (s. 118). Naše kultura zasáhla do Sarasatova života na základě článku jen prostřednictvím jediné osobnosti, u níž však ale v žádném případě není třeba atribut doplňovat: „Aquel mismo año, Dvorák compuso para el [él] *Mazurek*, *op. 49*, (...)“ (s. 118) – zde vidíme zároveň typické uvádění opusových čísel a bohužel taktéž poměrně běžný překlep v diakritice.

Presupozice (související s místem a časem vydání výchozího textu, tématem a pochopitelně více či méně se všemi ostatními faktory) jsou klíčovou otázkou v rozhodování o překladatelské metodě a posléze i při řešení konkrétních překladatelských problémů. Jako takové totiž nejsou presupozice v nejširším slova smyslu nijak postižitelné, a vychází tak jen z překladatelova citu a zkušenosti, do jaké míry text redukovat v případě redundance či rozšiřovat v případě informačního deficitu

pro cílového čtenáře. K tomu všemu však musí dojít s předem stanovenými prioritami a s vědomím zejména vytyčeného překladatelského cíle a funkce, jež má cílový text plnit. Z popsané analýzy tedy bude vyplývat i následující popis překladatelské metody a problémů, bude na ni odkazovat a znovu potvrzovat komplexnost stylu a textu jako komunikátu.

3.2. Koncepce a metoda překladu

Principem překládání je vyjádřit sdělení původního textu jinými formálními prostředky. Hlavními dvěma představiteli jsou zde obsah a forma, jsou nerozlučně spojeni a ovlivňují se navzájem. Základním prvkem pro překlad v souvislosti s obsahem i formou je protiklad *obecné/zvláštní* – tedy prvky, které jsou všeobecně platné a známé příjemcům textu napříč kulturami, a naproti tomu takové prvky, které nesou jedinečnost výchozího textu. Tento překlad se po stránce obsahové snaží zachovat co nejvíce prvků *zvláštních*, jeho cílem je sdělení přesného obsahu díla, formální „věrnost“ není přednostní – prioritou je předání smyslu.

Po stránce jazykové se věrnost originálu i rozsah překladatelské jednotky vždy řídí funkcí daného prvku v textu. Některá vyjádření výchozího textu nemají český ekvivalent, ale odkazují na realitu, která je předmětem sdělení textu – např. „zorcico“ či „zarzuelas“ (s. 118, 120). Zde je nutné zvolit **překladatelský postup přepisu** a doplnit **vysvětlení**, co daný výraz označuje. Jsou zde ale i *zvláštní* elementy, které mají pouze funkci ilustrativní, jako např. kulturně vázaná zmínka organizace *SGAE* (s. 120) – tu autor uvádí jen pro humorné odlehčení a čtenáři nepřináší novou či pro text podstatnou informaci. Zde je tedy namíste vyjádřit smysl věty **generalizací**, tj. užít obecné charakteristiky toho, co *SGAE* ve Španělsku představuje, pro dosažení odpovídající „konkretizace v mysli vnímatele“ (Levý: 1998, s. 121).

Výchozí text je do jisté míry kulturně a dobově specifický. Tato specifičnost je příčinou několika největších překladatelských zásahů do textu. Klíčový je zde pohled Jiřího Levého:

„V překladu má smysl zachovávat jen ty prvky specifická, které čtenář překladu může cítit jako charakteristické pro cizí prostředí, tj. jen ty, které jsou schopny být nositeli významu 'národní a dobová specifičnost'. Všechny ostatní, které čtenář nechápe jako odraz prostředí, pozbývají obsahu a poklesají na bezobsažnou formu, protože nejsou schopny konkretizace.“ (Levý: 1998, s. 122)

V protikladu k vysvětlení podstatných specifických informací tak zde stojí překladatelská metoda **vynechání**.

S tím souvisí další podstatné východisko pro překládání – vědomí vztahu části a celku v textu. Každý dílčí prvek má v textu svůj význam a je na uvážení překladatele, aby

pragmaticky uvážil, do jaké míry je možné a potřebné ten který detail přenést.

Po provedení překladatelské analýzy jsem si vedle již zmíněných obecných překladatelských principů vymezila několik dalších zádad a úkolů. Prvním z nich je formální řešení právě těch prvků, jež jsou kulturně specifické a zároveň mají v textu klíčový význam. Rozhodla jsem se zavést v překladu poznámky pod čarou, zejména proto, že syntaktická struktura textu je místy už tak velmi složitá a zapojování dalších vět by způsobilo spíše chaos. Takto oddělené vysvětlivky jsou doplněny ke španělským reáliím, které nemají český ekvivalent, popř. se u nás užívá španělský výraz, který však není příliš znám (př. *zortziko*). Dále se v textu nacházejí i méně invazivní vnitřní vysvětlivky, jejichž cílem je naopak koherenci napomáhat.

Druhou konkrétní zásadou je vědomý boj proti ochuzování slovní zásoby překladu. Snažila jsem se vždy při opakování španělských výrazů užívat synonym, pokud jich čeština nabízí více než výchozí jazyk (např. *presnost* i *preciznost* namísto původního *precisión*), pro metaforická či knižní spojení hledat ekvivalenty v podobné stylistické rovině, popřípadě je **kompenzovat** na jiných místech (např. *su obra fetiche* jako *srdeční záležitost*) a užívat vždy pokud možno konkrétní výrazy, zejména v případě sloves, aby se text výrazově zploštil co možná nejméně.

Třetím cílem je užívat v co nejvyšší míře české názvy děl, míst aj., jako **substituci** za názvy španělské, italské a další. Pro většinu takových názvů je zažitý, nebo byl minimálně někdy oficiálně použit, i český překlad. Pokud takový název nebyl k dispozici, uchýlila jsem se k vlastnímu, co nejbližšímu překladu (př. *Než se zrodí den – Desde que nace el día*). V takových případech uvádím i původní název.

Další dílčí postupy a principy budou uvedeny u konkrétních překladatelských problémů.

3.3. Překladatelské problémy a jejich řešení

Na začátek je třeba zmínit několik formálních jevů, k nimž bylo třeba zaujmout určité systematické stanovisko. Předně autor užívá grafických prostředků kurzívy a uvozovek. Kurzívou jsou uvedeny jednak názvy děl a dále několik cizích slov, které patrně nejsou pro španělštinu zcela běžná. Tento princip jsem převzala s několika drobnými změnami: Výrazy *best-seller* a *cantabile* nejsou pro češtinu nijak výrazně exotické, zde tedy kurzíva mizí, naopak španělské výrazy *zarzuela* a *zorcico* (mezinárodně užívaný v baskickém pravopisu *zortziko*) nemají v češtině ekvivalent a uvedení kurzívou poměrně vhodně podtrhne jejich exotičnost. Dále Španělé užívají volněji přímé řeči v uvozovkách, např. uvozené spojkou *que* podobně jako nepřímá řeč. Některé volnější formulace byly přejaty (př. *Podle dochovaných pramenů don Blas vyučoval v místnosti za svým obchodem s potravinami, i když podle Sarasata „uměl hrát na housle lépe než vážit ryby“* – s. 9 překladu), jinde by bylo jejich užití pro češtinu příliš nepřirozené (s. 17, podtržená část je v originále v uvozovkách): *V lipském Gewandhausu však Sarasate (nyní již Pablo) sklídl obrovský úspěch a kritika opět mluvila o oné obdivuhodné lehkosti, s jakou umělec překonával nejobtížnější pasáže.*

K nesrovnalostem v textu jsem přistupovala dvojím způsobem. Zjevné chyby jsou v překladu opravené: „En el mes de julio de 1856 su madre, doña Francisca Navascués y Martín, y él partieron para Pamplona (...)“ (s. 116). Z textu jasně vyplývá, že do Pamplony jel pouze Martín s matkou, jeden člen věty je tedy zřejmě omylem zdvojen, v překladu je pak pochopitelně jen jednou. Další chyby spočívají většinou v překlepech v interpunkci či diakritice (př. výčet „los Hummel, Moscheles Clementi, etc.“ (s.117) – Moscheles a Clementi však byli dva různí klavíristé, chybí zde patrně čárka) či v uvedení chybného jména titulní postavy, jak již bylo zmíněno v překladatelské analýze.

V otázce velkých písmen jsem se rozhodla vycházet u cizích jmen z pravidel daného jazyka, např. v originále uvedená skladba *Les adieux* se v překladu bude psát francouzsky, tedy s velkým A (stejně tak *le petit Espagnol*). Tarragona uvádí s velkým písmenem i některé obecné názvy jako „ejecutó el Concierto de Beethoven“ (s. 120) – není to však oficiální název a v češtině jsem se v takových případech spokojila

s nepatrně obecnější formou *Beethovenův koncert* apod.

3.3.1. Lexikální problémy

3.3.1.1. Na úrovni slov

Jak už bylo nastíněno u překladatelské metody, v oblasti lexika hraje důležitou roli synonymie. V textu se objevují rozsáhle synonymní řady vztahující se zejména k centrální postavě článku – ne vždy je lze přeložit zcela odpovídajícím způsobem, ale jejich rozmanitost je v překladu obdobná (např. užití slova *velikán* namísto *el gran violinista*). Synonyma jsou i v oblasti sloves, např. významové pole *učit/učit se* (*vyučoval, byl žákem, pedagogicky působil* apod.). Španělský text je bohatší na adjektiva vyjadřující pozitivní hodnocení, mj. *excelente, ilustre, célebre, celeberrimo, ...* V překladu jsem se i proto snažila rozvinout synonymy zase jiná slova, která se v originále opakují, např. *discípulo* je překládáno jako *žák, následovník* či *pokračovatel*; *capital* jako *hlavní město* i *metropole*, *belleza* v závislosti na kontextu jako *krása, kvalita* i *krásno* (ve filosofičtějším pojetí), *gustar* jako *mít rád* i *mít v lásce*.

Ve španělském textu se samozřejmě objevují výrazy, které nemají český ekvivalent. Mimo již zmíněné výrazy, které jsou nosné pro obsah textu, zde nalezneme např. slovo *tiple*, které označuje druh malé španělské kytary. *Tiple* má ve výchozím textu sice také určitý koloritní charakter, jeho funkcí je ale pouze vytvořit dojem ironie: „confundía grandiosidad con ampulosidad y delicadeza con melindrería. Parecía una tiple ligera en una escena trágica” (s. 120). Jak píše Levý, není-li možné zachovat aspekt zvláštní i obecný, prioritou je zachování prvku obecného a výraz s koloritním významem je třeba nahradit domácí analogií bezpříznakovou (srov. Levý: 1998, s. 118). Zde sloužil k substituci u nás známý nástroj podobný malé kytaře, a sice ukulele. Je to sice původně havajský nástroj, ale je již natolik rozšířený, že se domnívám, že nepřinese žádný kulturní rozpor, jaký by vyvolala například balalajka spojovaná u nás jednoznačně s ruskou kulturou. K navození ironie zde navíc poslouží i samotná zvuková stránka slova a ještě dokreslující sloveso *drnkat*: „Zaměňoval velkolepé za nabubřelé a jemné za přeslazené. Bylo to asi jako při tragické scéně drnkat na ukulele.“ (s. 19)

Některá slova mají v původním textu větší rozsah než jejich možné ekvivalenty v češtině. Zde bylo nutné čerpat buď informace z kontextu nebo z jiných pramenů, např. zda se *maestro* v daném místě vztahovalo na pedagoga či dirigenta. Obdobně španělské *profesor* bylo v překladu nahrazováno výrazy *učitel* či *pedagog*, neboť význam českého slova *profesor* je výrazně užší. Mezi takové „falešné přátele“ patří celá řada dalších slov, která mají někdy i stejný obsah, ale jinou stylistickou hodnotu, mj. *controversión* či *hipocondriaco*.

3.3.1.2. Na úrovni sousloví

Velmi častou změnou mezi originálem a překladem je vyjadřování jednoslovných pojmenování víceslovnými a naopak. Změny nastávají oběma směry, proto jimi text není jednostranně rozšiřován ani zkracován. V první řadě jde o slova, která nemají v češtině žádný nebo stylisticky nevhodný ekvivalent, např. *españolismo* je opsáno jako *vášeň pro vše španělské* a *hipocondriaco* (české *hypochondr* považují za obsahově intenzivnější a stylisticky nevhodné) rozvolněním „choval se úzkostlivě v obavě o své zdraví“. (s. 20)

Typickou záměnou tohoto druhu je nahrazování pro oba jazyky vlastních verbonominálních vyjádření děje za čistě slovesné. Buď byl nominální opis vyjádřen pouze slovesem: *dar clases* – vyučovat, *hacer una presentación* – vystupovat; nebo bylo dějové sloveso nahrazeno českým spojením slovesa obecnějšího významu s podstatným jménem: *propugnar* – klást důraz, *imponer* – dát základ, *viajar* – podniknout cestu.

I některá složitější vyjádření byla zjednodušena, za předpokladu, že se nezměnil význam výpovědi. Např. vyjádření „*empezó la posterior lucha moderna*“ (s. 116) zjevně španělština připouští, doslovný překlad ve smyslu *započal pozdější moderní boj* by mohl působit jako protimluv – nemohl něco začít, když to bylo až později. V tomto případě byl obsah výrazů „*empezó*“ a „*posterior*“ nahrazen slovesem *předznamenal*, které podle mne přesně vystihuje, co chtěl autor říci.

Na základě kolokací byla někdy nahrazována i celá sousloví jinými, často ve spojení se slovnědruhovou transpozicí (viz kap. o gramatice). V mnoha případech by zněl doslovný překlad neobratně, např. „*insensibilidad artística*“ jako *umělecká necitelnost*.

V takových případech je opět primární představa, kterou víceslovné pojmenování označuje, v tomto případě byl úsek přeložen jako *absence uměleckého citu* – tedy obsah slova *insensibilidad* byl rozdělen na zápor (→ *absence*) a *cit*. Dalším kontextovým rozporem byla např. ve španělštině funkční kolokace *verdaderos padres adoptivos*, v jejímž doslovném překladu by přívlastky ve spojení *skuteční adoptivní rodiče* působily rušivě (buď jsou *skuteční*, nebo *adoptivní*). Zde je využito typické transformace na příslovečné určení (*úplně*), s nimiž čeština pracuje hojněji než španělština.

3.3.1.3. Nahrazování větších celků

Na základě funkce bylo užito odlišných jazykových prostředků i v případě celých vět. Věta vyjadřující apel *no se debe pensar que...* naráží na to, že si následující tvrzení zřejmě veřejnost ve skutečnosti myslí, a my bychom se toho měli naopak vyvarovat. Při argumentaci v češtině bychom ale spíše použili formulaci *není pravda, že by...* než nějakou neosobní konstrukci se slovesem *myslet*.

Větší **redundance** výchozího textu hraje roli v takových úsecích, které je možné v češtině díky existenci konkrétnějších výrazů zjednodušit a syntakticky odlehčit. Největší **redukce** postihla větu „don Blas daba las clases en la trastienda de un establecimiento de su propiedad dedicado a la venta de productos ultramarinos“ (s. 114). Je zde hned několik významově nadbytečných vyjádření: *de su propiedad* označuje jeho vlastnictví, které lze vyjádřit i prostým přivlastňovacím zájmenem, *establecimiento dedicado a la venta* označuje podnik, který je zaměřen na prodej, tedy lze říci jednoduše *obchod*, jehož španělský ekvivalent *tienda* možná nebyl použit jen ze stylistických důvodů (*trastienda* – *tienda*). I lexikální jednotku *productos ultramarinos* lze do češtiny převést jako jedno slovo: *potraviny*. Dále lze zjednodušit již zmíněný slovesný opis *dar las clases*, takže vznikne jednoduchá věta „don Blas vyučoval v místnosti za svým obchodem s potravinami“, k níž lze následně připojit další výpověď, a tak odlehčit následujícímu složitému souvětí.

Některá vyjádření v procesu překladu využívají ze stylistických či syntaktických důvodů **modulace**. Takový postup mění prostředky, jimiž se dosáhne stejné výpovědní hodnoty. Příkladem toho je záměna přístavku „alumno de Lambert Massart“ (s. 114) za vztažnou větu „jehož učitelem byl Lambert Massart“ (s. 8). Mění se perspektiva *učitel-*

žák, ale obsah sdělení zůstává.

Typickým příkladem, kdy je jednotkou překladu větší úsek, jsou metafory. V textu se objevují jednak obrazná pojmenování lexikalizovaná (*ver la luz*) i volnější (*no resistir comparación*). Některé metafory podléhají **neutralizaci**, neboť český ekvivalent neexistuje, nebo je stylisticky nevhodný – např. *ver la luz* v kontextu strohého výčtu spisovatelů („*Todavía vio la luz en el siglo XVIII el bilbaíno Rufino Lacy ...*“, s. 114), kam se v češtině poetické vyjádření *přijít na svět* příliš nehodí. Naopak jej lze použít na místě, kde se autor věnuje skladateli, neboť je zde styl narativnější: „*la calle en la que vio la luz el futuro violinista*“ (s. 116) → „ulice, ve které budoucí houslista přišel na svět“ (s. 12). Ochuzení některých stylisticky vybroušených obrátů jsou **kompensována** na jiných místech, kde je španělský text neutrálnější a v češtině se nabízí obrazný výraz: *su obra fetiche* → *srdeční záležitost* (metonymie), *dirigido por* → *pod taktovkou* (synekdocha), *repetir hasta la saciedad* → *opakovat donekonečna* (hyperbola), *París* → *Dáma nad Seinou* (personifikace). V češtině je zásadně užito jen přenesených pojmenování ustálených. U mnoha dalších bylo možné užít **modulace**, tedy nahradit španělský obrát českým vyjádřením, které má stejný význam, př. *no resistir la comparación* – *nemoci se měřit*, *elogiarle hasta la desmesura* – *vychválit do nebe*.

V jednom případě je k metafoře připojena **vnitřní vysvětlivka**, neboť je obrát poměrně nezvyklý, ale zajímavý a s vysvětlivkou ho lze převzít – označuje skladatele Rossiniho a v originále zní „*cisne de Pésaro*“ (s. 116). Že byl Rossini z Pesara (psaný přízvuk je španělskou záležitostí) je sice známé, zdá se mi ale vhodnější vzdálenější reálii vysvětlit, aby bylo jasné, že se skutečně jedná o něj, a nebyla narušena kontinuita obsahu.

3.3.2. Gramatické problémy

Prvním problémem, jemuž musí překladatel při převodu cizích reálií čelit, je skloňování cizích jmen. Internetová jazyková příručka UJČ AV ČR našťastí poskytuje ucelený a vyčerpávající výklad této problematiky, přesto je stylisticky vhodné užívat přednostně tvaru nominativu. Proto například dochází k přeskupení členů v následujících větách – dlouhá jména by při skloňování přece jen působla potíže, navíc by nemuselo být zcela jasné, jak zněla jména v originále, což není v odborném

textu žádoucí:

„Martín Melitón Sarasate Navascués nació en Pamplona (Iruña en euskara) el 10 de marzo de 1844, de padres navarros: Miguel Sarasate Juanena y Francisca Javiera Navascués Oarriechena. Además de Martín, tuvieron tres hijas: Micaela, Francisca y María.“ (s. 116)

„Martín Melitón Sarasate Navascués se narodil v Pamploně (baskicky Iruña) 10. března 1844. Jeho rodiče, Miguel Sarasate Juanena a Francisca Javiera Navascués Oarriechena, měli kromě Martina ještě tři dcery: Micaelu, Francisku a Mariu.“ (s. 12)

3.3.2.1. Syntaktické změny

Problémem, s jakým se překladatel téměř vždy střetává, jsou jiné zákonitosti skladby vět a souvětí ve výchozím jazyce. Věty či větné členy jsou v překladu přeskupovány, rozvíjeny či redukovány v závislosti na významu a logických souvislostech a podle konvencí češtiny. Nutné změny nastávají při řešení souvětí rozdělených středníkem, neboť tento funkční prostředek čeština nemá, a musí si proto vybrat mezi čárkou a tečkou (středníku je použito jen výjimečně a podle českého úzu). Syntaktické změny mohou mít nejrůznější motivaci – např. upřednostnění nominativu vlastních jmen, jako je tomu v příkladu v předchozím odstavci, nahrazení příliš častých přístavek či řešení polovětných konstrukcí (jde většinou o **transpozici**), příliš složité nebo naopak příliš chudé konstrukce ve výchozím textu (typické u výčtů), respektování aktuálního členění výpovědi nebo jen jinou syntaktickou konvencí výchozího jazyka.

Největší a nejrozsáhlejší změnou je rozdělení nesmírně dlouhého odstavce (s. 114-115) vypočítavajícího nejvýznamnější houslisty 19. a 20. století. Z toho jsem jednak vytvořila dva kratší odstavce (původní délka byla neúnosná) a jednak jsem rozdělila tečkami výčet proložený dlouhou řadou apozic. Výčet je chronologický, takže ho nelze nijak přeskupit, někdy je uvedeno jméno umělce a jindy se k němu váže i několik dalších informací. Nejschůdnějším řešením bylo navršení nominálních výrazů verbalizovat a rozvolnit. Takový postup je typickým příkladem **explicitace** – hodnoty, jež byly původně v textu obsaženy latentně, se vyjádří explicitně, čímž se zvýší redundance cílového textu. S tak velkými zásahy do struktury původního textu se pojily i požadavky na aktuální členění výpovědi a vytváření koherence textu.

Oproti rozdělení zmíněného odstavce bylo v textu i několik typicky španělských jednovětných odstavců zahrnuto podle logické návaznosti do odstavce předcházejícího

či následujícího.

Na několika místech se v původním textu objevují nepravidelnosti větné stavby, zejména elipsa a ostamostatněný větný člen. Vzhledem k tomu, že by jejich překlad mohl působit jako chyba anebo jako kalk, rozhodla jsem se i zde užít **explicitace**. V jednom případě jsem tento znak hovorovosti **kompensovala** v místě, kde se nabízela přirozená česká elipsa: „o dalších už proto jen krátká zmínka: (...)“ (s. 11).

U některých souvětí došlo ke změnám formálních vztahů, jejichž motivací byla především koherence a srozumitelnost textu. Věty se měnily z vedlejších na hlavní a naopak, popř. se měnil poměr souřadného souvětí.

3.3.2.2. Slovesa

Nejčastěji se gramatické odlišnosti týkají sloves. Je třeba zmínit, že ze zvláštností slovesných tvarů existuje v obou jazycích historický prézens a autorský plurál. Tyto jevy se v překladu nevyskytují zcela symetricky, ale je jich užito v podobné míře, s ohledem na koherenci textu.

Výchozí text obsahuje množství polovětných konstrukcí (participiálních, infinitivních i gerundiálních), jež nelze v češtině vytvořit. Většina takových případů je řešena vytvořením věty s určitým slovesem, v minimu případů je věta eliminována na větný člen.

Příklady:

„Trasladado don Miguel, su padre, a La Coruña“ (s.114) → „Poté co byl Sarasatův otec don Miguel přeložen do La Coruni“ (s. 9) – vedlejší věta příslovečná: časová

„buscó un lugar para él, encontrándolo en (...)“ (s. 116) → „začal pro něj hledat vhodné zázemí – to nakonec našel (...)“ (s. 13) – souřadné spojení: druhá hlavní věta navazuje zájmenem anaforicky na větu předchozí

„se comportó como un padre responsable, impidiendo que Martín participara en (...)“ (s. 116) → „se zase choval jako zodpovědný otec a zakazoval Martínovi účastnit se (...)“ (s. 13) – souřadné spojení: poměr slučovací

„verdadero generador de un repertorio ruso para violín al impulsar piezas de (...)“ (s. 117) → „stěžejním autorem pro ruskou houslovou tvorbu, neboť se jím inspirovali i (...)“ (s. 14) – souvětí souřadné: poměr příčinný

„por estar escrito en un solo movimiento“ (s. 117) → „pro jeho jednovětou formu“ (s. 14)

– nahrazení pasivní infinitivní konstrukce pro češtinu přirozenějším příslovečným určením příčiny

„reconociendo (...), siempre le reprochaba (...)“ (s. 120) → „sice uznával (...), ale vždy mu vyčítal (...)“ (s. 19) – souvětí souřadné: poměr odporovací

Další charakteristikou španělských sloves je existence opisných vazeb. Zde docházelo nejčastěji k modulaci vyjádření, kdy význam pomocného slovesa ve výchozím textu přešel v překladu v kategorii částice nebo příslovce: *volver a + inf.* → *opět*, *llegar a + inf.* → *dokonce* či *nakonec*, *seguir + ger.* → *stále*. Podobně i modalita, vyjadřovaná ve španělštině převážně vazbou s modálním slovesem, byla do češtiny převáděna částicemi – v textu nejčastěji kondicionál slovesa *deber*: *debería haber estudiado* → *pravděpodobně studoval*.

Větší bohatství slovesných časů výchozího jazyka bylo v překladu nejčastěji kompenzováno kategorií vidu nebo příslovci místa a času: př. „le había dedicado (...) la cual (...) inspiraría“ (s. 117) → „Už tehdy věnoval (...) tato skladba později inspirovala“ (s. 14).

3.3.2.3. Člen

Kategorie členu vyjadřuje perspektivu, kterou lze v češtině vytvořit v závislosti na kontextu bezpočtem různých způsobů. V případě, kdy neurčitý člen skutečně výrazně nese význam neurčitosti, jsem situaci řešila například užitím neurčitého zájmena (*de un francés – od nějakého Francouze*), někdy bylo nutné situaci interpretovat a užít **explicitace** (*una necrológica – v umělcově nekrologu*, z textu vyplývá, že jde o jeho nekrolog, užití přívlastku je nutné pro udržení koherence), jindy posloužil k vyjádření smyslu plurál (*un best seller de hoy – dnešních best-sellerů*).

Na druhé straně přítomnost určitého členu v cílovém jazyce bylo někde nutné kompenzovat přívlastkem, který by zprostředkoval význam konkrétnosti dané reality. Když se v souvislosti s nějakým místem mluví o *el Teatro*, bude to tedy nejspíše *místní, tamní*, či *zdejší divadlo*.

3.3.2.4. Další gramatické zvláštnosti výchozího jazyka

Ve španělštině se na rozdíl od češtiny užívá gramatické substitute nominální i verbální. Zde je nejbližším řešením opět **explicitace**: př. „Tocó por entonces el niño

una fantasía (...) y lo hizo con tal éxito que (...)“ (s. 114) – „Tehdy hrál malý Martín fantazii (...) a jeho přednes měl takový úspěch, že (...)“ (s. 9).

I substituci nominálního výrazu členem je možné řešit různě, opět explicitací: *el [concierto] de Dvorák* → *houslový koncert Dvořákův*; jinde bylo možné substituci vynechat, aniž by byl ohrožen význam: „El nombre de Martín se le impuso por (...). El de Melitón por (...)“ (s. 116) – „Jméno Martín dostal Sarasate po (...), Melitón po (...)“ (s. 12).

Podobně jako u lexika bylo nutné některé výrazy opsat více slovy, i některé konstrukce nelze než rozvolnit, např. *no músicos* jako *osobnosti mimo okruh hudebníků*. Při řešení takových vazeb je opět vždy prioritou sdělit obsah jasně a jednoznačně.

3.3.2.5. Transpozice

Transpozice je přechod výrazu mezi různými slovními druhy, popř. větnými členy. K němu dochází mj. z důvodů lexikálně-stylistických: př. „confundía grandiosidad con ampulosidad y delicadeza con melindrería“ (s. 120) – zde by musely být všechny charakteristiky vyjádřeny podstatným jménem končícím na *-ost*, bude tedy stylisticky vhodnější užit přídavných jmen: „Zaměňoval velkolepé za nabubřelé a jemné za přeslazené.“ (s. 19) Takovýchto změn je ale menšina, častěji přechází španělské adjektivum v české substantivum, jako v případě *el pequeño* – *chlapeček*.

V češtině není stylisticky vhodné užívat příliš slovesa *být*. I proto je často spojení slovesa *ser* s predikativem překládáno jako plnovýznamové sloveso, dochází tedy k transpozici jména na sloveso, např. *ser adecuado* – *vystihovat*.

K volnějšímu přechodu významů od jednoho způsobu vyjádření k jiné gramatické formě dochází ve větě „La intervención del cónsul de España (...) arregló las cosas.“ (s. 116). *Intervención* je zde transformována ve sloveso *objevit se* (slovo *zásah* by zde bylo příliš konkrétní), naopak významový obsah slovesa *arreglar* (ve smyslu pozitivního obratu, když už vše vypadalo ztraceno), který v tomto případě není možné žádným českým slovesem zcela obsáhnout, je vyjádřen opět typicky českým způsobem a sice částicí *naštěstí*: „Na scéně se naštěstí objevil španělský konzul (...)“ (s. 13).

Co se týče přechodů mezi větnými členy, nejčastěji bývá nahrazován původní

přístavek, a sice zpravidla vedlejší větou vztažnou, popř. jiným typem věty.

3.3.3. Pragmatické problémy

Jednou z dílčích typicky pragmatických otázek je problematika názvu díla, v tomto případě titulků a podtitulků článku. Zde nemají titulky příliš vzdáleně abstraktní nebo symbolický vztah k obsahu, jejich překlad tedy může být poměrně věrný. Jedná se o typické názvy popisné (srov. Levý: 1998, s. 154), tedy takové, které mají charakter klíčových slov.

Dalším podstatným pragmatickým jevem, ačkoli je v textu užit jen na dvou místech, je tykání/vykání. To v tomto případě závisí nejen na konvenci kulturní, ale i dobové. Východiskem pro rozhodování mi zde sloužily paralelní texty, a sice zejména korespondence Dvořáka a jeho současníků (Kuna: 1987–2004). Přestože si ve výchozím textu umělci tykají, je v překladu užito vykání, vzhledem k tomu, že Dvořák si v dopisech vykal i se zjevně důvěrnými přáteli, a bylo to tedy pravěpodobně konvenční.

Důležitá je i práce s redundancí článku. Z překladatelské analýzy vyplývá, že z hlediska informací výchozí text příliš redundantní není. Je třeba si uvědomit, jaký má vždy daná jazyková nadbytečnost význam. V již zmiňovaném příkladu o obchodě s potravinami lze jazykovou rozvláčnost **redukovat**, aniž by se změnil význam. Pak jsou v textu ale pasáže, kdy je redundance cílená a její funkcí je podtrhnout popisovanou realitu. Takovým případem je například hodnotící označení umělce slovy *rareza y excepcionalidad* nebo popis jeho hry hromaděním obdobných slov jako *pulcritud, transparente, fresco a cristalino*.

3.3.3.1. Kulturní a dobová vázanost originálu

Z překladatelské analýzy vyplývá hojný výskyt kulturně vázaných jevů. Španěle podobně jako my často překládají názvy cizích měst a jiná vlastní jména. Je třeba dodržet v překladu správné znění (*Tullerías – Tuileries*, popř. *Tuilerijský palác; Pésaro – Pesaro*). Těžištěm reálií jsou ale španělské výrazy. Již bylo zmíněno, že španělská slova převzatá do českého překladu, která nesou koloritní význam, jsou **vysvětlena**, a sice v textu (*albeniciana – interpretka Isaaca Albénize*) nebo pod čarou (*habanera, malagueña* aj.).

Za dokonalou **substituci** lze považovat řešení nejen pro Španělsko charakteristického systému pojmenovávání not (španělsky *do, re, mi, ...* – česky *c, d, e, ...*). **Zobecnění** je vhodné na místě, kdy realii původní čtenář nevnímá jako kulturně specifickou. Ve Španělsku je zcela běžné mluvit o různých druzích ryb – pokud Španěl napsal v přirovnání *sabía tocar el violín mejor que pesar bacalao*, pak jistě nešlo o to, že je to zrovna *treska*, ale spíše o to, že vážil běžné zboží. V češtině by konkrétní výraz *treska* nepatřičně upoutal pozornost, a je tedy namístě užít **generalizace**, tj. přeložit výraz jako obecnější *ryby*.

Při změně cílového diváka je nutné upravit autorovu perspektivu vyjadřování („En España somos“, „nuestro país“) obecně platným výrazem. V češtině nesou španělské výrazy mnohem silněji kulturní kolorit, než ve výchozím textu, zejména v případě názvů skladeb, které vycházejí ze jmen hispánských lidových tanců, které jsou navíc vysvětleny pod čarou. Navodit představu španělského prostředí je jedním z dílčích cílů překladu – k tomuto účelu je převedeno do češtiny i označování postav tituly *don/doña*, které jsou v čechách známé a dobře tak splní účel **exotizace**. Apelativa jsou k cizím jménům doplňována jen tehdy, není-li z původního názvu vůbec patrné, o co se jedná, anebo z důvodu udržení textové koherence.

Vyskytují se zde ale i vyjádření podmíněná časově. Autor užívá archaických replik k přiblížení doby autora. Tento aspekt je vázán pouze na jazyk, tj. na určitou formu, kterou do češtiny nelze převést. Pro ilustraci uvádí autor například doslovnou formulaci úředního dokumentu, jímž byla stvrzena Sarasatova změna jména (s. 116). Tato formulace je krajně nesrozumitelná, nicméně její funkce je zjevná – oživení stylu a navození dobové atmosféry. Vzhledem k tomu, že v češtině by archaizace ztrácela význam přiblížení k hlavní postavě (Sarasate neměl s archaickou češtinou nic společného), nezbyvá než citaci **vynechat** a pokládat za dostatečné vynahradit ztrátu obohacením překladu o prvky pro příjemce exotické.

Rovněž slovní obrat *tomar „de París la vía“* je založen na jazykové zvláštnosti a z podstaty jevu jej nelze ekvivalentně nahradit. Toto slovní spojení jsem našla pouze ve slovníku *Diccionario de la lengua castellana* z 18. století, který pod heslem „vía“ uvádí původ tohoto sousloví v Cervantesově Donu Quijotovi. Na toho ale autor pravděpodobně nenaráží, neboť je hlubší souvislost dané repliky v románu v rozporu

se situačním kotextem v překládaném článku – zatímco don Quijote a jeho společníci se v překladu Zdeňka Šmída obracejí k Paříži „s radostí v duši a celí rozjaření“ (Cervantes: 1982, 2. díl, s. 212), Sarasate se tam uchyluje, protože ve Španělsku zuří válka. Obrat je tedy jen jakousi jazykovou aktualizací a archaizací. Pro ozvláštnění byla alespoň *Paříž* nahrazena personifikací *Dáma nad Seinou*.

3.3.3.2. Deixe

Problematika odkazování na určitou část reality souvisí s gramatikou, stylem i lexikem. Má jednu zásadní prioritu, a sice jednoznačnost. Vždy musí být z textu v první řadě patrné, kdo je kdo, a je až na druhém místě, do jaké míry jsou ekvivalentní jazykové prostředky. Dochází k **explicitaci** i **implicitaci**, tedy přechodům od zájmen ke konkrétnímu, jmennému vyjadřování i naopak. Odkazování zájmeny nebo např. neurčitými příslovci navíc napomáhá vytváření koherence překladu.

Obecným principem je také redukce přivlastňovacích zájmen v cílovém textu. Přemíra posesiv je typickým znakem „překládovosti“. Tak je zájmeno vypuštěno např.:

„era único por la perfección y limpieza de su toque“ (s. 114) → „byl jedinečný dokonalostí a čistotou hry“ (s. 8)

„un año después de su llegada a París“ (s. 116) → „rok po příjezdu do Paříže“. (s. 13)

Situační deiktičnost textu, tedy zejména odkazování autora na „svou“ zemi, již byla zmíněna výše.

3.3.3.3. Koherence

K zajištění koherence ve složitějších pasážích slouží jednak přizpůsobování vyjádření vztahů mezi větami, jednak místy zjednodušování syntaxe a v neposlední řadě také vkládání usouvztažňujících příslovcí, spojek či částic, jako je *i*, *také*, *často*, *tehdy* apod. Z hlediska zásahu do textu se jedná o zlogičťování, jelikož jsou verbalizovány vztahy, které v originálu byly obsaženy pouze latentně.

Za účelem zachování plynulosti textu byla v některých specifických situacích přidávána i jiná slova, například křestní jména u osobností, u nichž bylo ve výchozím textu uvedeno jen příjmení, které ale v překladu působilo příliš stroze.

Koherence již byla několikrát zmíněna i výše, neboť je jedním ze základních kritérií textovosti, tedy jednou z nejdůležitějších hodnot překladu. Mimo jiné k ní patří i metatextové prvky, jichž bylo ve výchozím textu poskrovnu, bylo ale možné je relativně věrně převzít – např.:

„ya con los mínimos comentarios, porque se nos acabaría el espacio del que disponemos“
(s. 115)

„Výčet významných houslistů pomalu začíná zaujímat značnou část prostoru vymezeného pro tento článek, o dalších už proto jen krátká zmínka.“ (s. 11).

3.3.3.4. Aktuální členění výpovědi

Funkční větná perspektiva je dalším specifikem textovosti, tentokrát však příznačné pro české texty. Nutnost správného řazení tématu a rématu zapříčiňuje velkou část ze změn, které byly v celém komentáři popisovány. Primárním následkem bývá změna pořadí slov ve větě, na to navazující transformace, změna rozvoje souvětí a nutnost přidávání či modulace větných vztahů. Příkladem naprostého obrácení pořadí informací je věta:

„Su cercanía, por ejemplo, a Wieniawski, violinista y compositor polaco, alumno de Lambert Massart, un discípulo francés de Kreutzer (1766-1831), abonaría esta tesis.“
(s. 114)

Klíčové je (zde podtržené) demonstrativum anaforicky odkazující na prezentaci určité myšlenky, jež výpovědi předchází. Jelikož výraz „esta tesis“ označuje předchozí větu či věty, musí stát v pozici tématu a ne úplně na konci. Novou informací je zde „su cercanía“ atd. Proto je nutné celou větu otočit, a s ní upravit i množství přístavků, které se vážou na člen hlavní věty, popřípadě jeden na druhý:

„Tomuto tvrzení nasvědčuje například i blízký vztah Sarasata k Wieniawskému, polskému houslistovi a skladateli, jehož učitelem byl francouzský následovník Kreutzer (1766–1831) Lambert Massart.“ (s. 8)

Významné bylo určení tématu a rématu např. i v dlouhé větě:

„¿tú crees de verdad que soy tan soso como para permanecer de pie sobre el escenario, violín en mano, sólo escuchando, mientras el oboe toca la única melodía del adagio?“
(s. 120)

Otázka je, co je zde hlavním zdrojem ironie. Vzhledem k tomu, že autor hraje na housle (což bezesporu čtenář ví) a replika se vztahuje ke koncertu pro housle, největší kontrast je zde „el oboe“, protože pokud by měl obecně někdo hrát melodii, měl by to být sólista. Výsledný překlad tedy bude znít:

„opravdu jsem podle Vás tak nudný, abych vydržel stát na jevišti s houslemi v ruce a jen poslouchat, jak jedinou melodii v celém adagiu hraje hoboj?“ (s. 20)

I na konec je třeba zdůraznit, že prvotním cílem jakéhokoli textu je *sdělení*. Jak je vidět, nikdy nelze v překladu předat veškeré charakteristiky původního textu. Budiž v tomto případě jistou kompenzací, že ztráty, které článek nutně utrpí po stránce jazykové specifičnosti a demonstrace dobového koloritu, budou vyváženy novým rozměrem textu pro příjemce českého – tedy informačním přínosem z oblasti cizí kultury a koloritem kulturním.

4. Závěr

Z teoretického rozboru překladatelských problémů vyvstává několik hlavních rysů, jimiž se cílový text odchyluje od výchozího. Nejvíce potlačeny jsou v textu ty prvky, jejichž nositelem je v originále výhradně forma, tedy zejména občasná archaizace textu. Překlad je tedy ochuzen o navození dojmu vzdálenějšího časového období. Naproti tomu stojí obohacení cílového textu o vyvolání představy cizí kultury a místo jazykového ozvláštnění prostřednictvím archaizace se český čtenář setká se španělskými slovy a reáliemi. Novými funkcemi textu v cílové kultuře se řídila i překladatelská koncepce, z níž následně vyplývalo mnoho pragmatických posunů.

Práce na rozsáhlejším překladu pro mě osobně znamenala novou a velmi cennou zkušenost. Formulování zásad, které člověk jindy vnímá jako samozřejmost, pomůže k utřídění myšlenek a nalezení nových souvislostí mezi dílčími textovými charakteristikami. Právě *souvislost* a *vzájemná propojenost* jsou stěžejními principy napříč celým komentářem a myšlení v souvislostech je jedním z prostředků potřebných ke smysluplné překladatelské činnosti, neboť všechny dílčí aspekty, kterými se teoretická část zabývá, vždy fungují jako komplexní systém.

Vzniklý text je výsledkem dlouhé řady individuálních překladatelských rozhodnutí, která počínají obecnou koncepcí a vytyčením překladatelské metody a pokračují až k elementární rovině jazyka. Ačkoli byl překladem obsah komunikátu nevyhnutelně zploštěn, doufám, že hlavní cíl vytyčený na začátku, tedy vytvoření souvislého a smysluplného komunikátu, byl z převážné části naplněn.

5. Použitá literatura

Primární:

RUIZ TARAZONA, A. Pablo de Sarasate. *Scherzo*. Un artista controvertido. Madrid: Scherzo Editorial, 2008, roč. XXIII, č. 235, s. 113–120. ISSN 0213-4802

Sekundární:

Literatura k tématu

CERVANTES, M. *Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha*. Díl 2. Vyd. 3. Přel. Z. Šmíd. Praha: Svoboda, 1982.

CERVANTES, M. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Díl 2. Mexiko: Gobierno del estado de Guerrero, 2011. ISBN 978-607-95694-5-7

CHASE, G. *The Music of Spain*. New York: Noske, 1941.

DVOŘÁK, A. *Korespondence a dokumenty*. Sv. 7: *Korespondence přijatá*. Praha: Bärenreiter, 1999. ISBN 80-86385-00-0

JOACHIM, J., MOSER, A. *Briefe von und an Joseph Joachim*. Sv. 3: *Die Jahre 1869–1907*. Berlín: J. Bard, 1913.

MACHADO, A. *Kastilské pláně*. Přel. J. Vladislav. Praha: SNKLU, 1962.

MANTZOURANI, E. *The Life and Twelve-note Music of Nikos Skalkottas*. Farnham: Ashgate, 2011. ISBN 978-0-7546-5310-3

PAYNE, A. *Berühmte geiger der Vergangenheit und Gegenwart: eine Sammlung von 88 Biographien und Portraits*. Lipsko: Payne, 1893.

PÉREZ, J. et al. *Antonio Machado hoy (1939-1989): Coloquio Internacional*. Madrid: Casa de Velázquez, 1994. ISBN 84-86839-48-3

PERNES, J. et al. *Pod císařským praporem: historie habsburské armády 1526-1918*. Praha: Elka Press, 2003. ISBN 80-902745-5-2

VOLEK, T. *Osobnosti světové hudby*. Praha: MF, 1982.

Jazykové a translatologické příručky

ALARCOS LLORACH, E. *Gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe, 2008. ISBN 978-84-239-7916-5

BÁEZ SAN JOSÉ V., DUBSKÝ J., KRÁLOVÁ, J. *Moderní gramatika španělštiny*. Plzeň: Fraus, 1999. ISBN 80-7238-054-0

ČECHOVÁ, M. KRČMOVÁ, M., MINÁŘOVÁ, E., CHLOUPEK, J. *Stylistika současné češtiny*. Praha: ISV, 1997. ISBN 80-85866-21-8

HAVRÁNEK, B., JEDLIČKA, A. *Stručná mluvnice česká*. Vyd. 26. Praha: Fortuna, 2002. ISBN 80-7168-555-0

KRÁLOVÁ, J. *Vybrané problémy španělské stylistiky na pozadí češtiny*. Praha: FF UK, 2012. ISBN 978-80-7308-404-2

LEVÝ, J. *Umění překlada*. Vyd. 3. Praha: I. Železný, 1998. ISBN 80-237-3539-X

NORD, Christiane. *Textanalyse und Übersetzen*, Groos: Tübingen, 2003. ISBN 3-87276-694-X

Slovníky:

Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza, y calidad, con las phrases, o modos de hablar, los proverbios, o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua. Sv. 6 S–Z. Madrid: Real Academia Española, 1739.

Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost. Vyd. 3. Praha: Academia, 2013. ISBN 978-80-200-1080-3

Španělsko-český, česko-španělský slovník. Vyd. 4. Praha: FIN, 2006. ISBN 80-86002-83-7

Elektronické zdroje (vše k 1. 5. 2013):

cs.scorser.com

imslp.org

katalog.amu.cz

nase-rec.ujc.cas.cz

prirucka.ujc.cas.cz

slovník-cizich-slov.abz.cz

www.antonin-dvorak.cz

www.ceskafilharmonie.cz

www.classic.cz

www.mlp.cz

www.mmb.org.gr

www.muzikus.cz

www.proz.com

www.rae.es

www.scanzen.cz

www.valka.cz

www.wikipedia.org