

UNIVERZITA KARLOVA  
FILOZOFICKÁ FAKULTA  
ÚSTAV TRANSLATOLOGIE

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Martina Cimřlová

**Komentovaný překlad: Luis López Ruiz: Guía del flamenco**

**Annotated Translation: Luiz López Ruiz: Guía del flamenco**

Praha 2015

Vedoucí práce: Mgr. Vanda Obdržálková, Ph.D.

**Poděkování:**

Tímto bych chtěla poděkovat vedoucí své práce **Mgr. Vandě Obdržákové** za cenné rady k překladu, ochotný přístup a dobré vedení při psaní této bakalářské práce. Zároveň bych ráda poděkovala panu **Zdeňku Martínkovi** za cenné rady v oblasti problematiky kytar a techniky hry na flamencovou kytaru.

**Prohlášení:**

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

V Ovíedu, 31. 7. 2015

*Cimflorová Martina*

Martina Cimflorová

**Abstrakt:**

Tato práce se skládá ze dvou částí: praktické a teoretické. Praktickou část tvoří překlad vybraných kapitol z příručky pro nováčky ve světě flamenka, *Guía del flamenco*, která byla publikována v roce 1999 v Ediciones Ismo. Příručka se věnuje tematice flamenka, jeho vzniku a jednotlivými jeho komponenty, od jednotlivých tanců, přes zpěv, až po doprovodné nástroje se speciálním zaměřením na flamencovou kytaru. Překlad probíhal ze španělštiny do češtiny.

V teoretické části se pak nachází komentář k překladu, v němž jsou na základě překladatelské analýzy originálu prodiskutovány aplikované překladatelské postupy a problémy, které se při překladu vyskytly, včetně jejich řešení.

**Klíčová slova:**

překlad, překladatelská analýza, překladatelské problémy, typologie překladatelských posunů, flamenco, cikáni, Andalusie, Španělsko, historie a geografie Andalusie, kultura

**Abstract:**

The thesis consists of two parts: practical and theoretical. The practical part contains the Czech translation of the selected chapters of the Spanish guide for the novices in the world of flamenco, *Guía del flamenco*, published in 1999 by the Ediciones Ismo. The guide deals with the theme of flamenco, its origin and its components beginning with particular kinds of flamenco dance, the singing and the accompanying instruments with a special focus on the guitar.

The theoretical part includes the translation annotation where the applied translation procedures, translation problems encountered while translating and their solutions are discussed on the basis of the translation analysis of the original text.

**Key words:**

translation, translation analysis, translation problems, typology of translation shifts, flamenco, Gipsies, Andalusia, Spain, history and geography, culture

## Obsah

1. Úvod.....	7
2. Text překladu .....	8
Úvod.....	8
1. Původ flamenka.....	9
3. Geografie flamenka .....	12
5. Tanec .....	16
6. Hra na kytaru.....	20
3. Překladatelská analýza originálu .....	29
4. Metoda překladu, komunikační situace překladu .....	37
5. Analýza překladatelských problémů a jejich řešení .....	38
5.1. Lexikální rovina .....	38
5.1.1. Terminologie .....	38
5.1.2. Flamenco .....	39
5.1.3. Gitano .....	40
5.1.4. El toque.....	41
5.1.5. Mnohoznačná slova .....	41
5.1.6. Nesouměrnost jazykových systémů .....	42
5.1.7. Toponyma.....	43
5.1.8. Jazyková klišé.....	44
5.2. Uzpůsobení cílové konvenci .....	45
5.2.1. Letopočty .....	45
5.2.2. Reálie a doplňování presupozic .....	46
5.2.3. Expresivita.....	48
5.3. Syntaktická a gramatická rovina .....	48
5.3.1. Interpunkce .....	48
5.3.2. Souvětí, odstavec .....	50
5.3.3. Kapitoly .....	52

5.3.4. Zvratné pasivum .....	52
5.3.5. Poznámky pod čarou .....	53
5.3.6. Figury a tropy .....	53
6. Překladatelské posuny.....	55
6.1. Transpozice .....	55
6.2. Kondenzace .....	56
6.3. Amplifikace, diluce .....	57
6.4. Explicitace.....	58
6.5. Výrazové zeslabování .....	59
6.6. Modulace.....	59
7. Závěr .....	61
Bibliografie .....	62

## 1. Úvod

Tato bakalářská práce obsahuje překlad čtyř kapitol z knihy *Guía del flamenco* španělského profesora a spisovatele Luise Lópeze Ruize, vydané v roce 1999 v nakladatelství Istmo. Jedná se o překlad úvodu ke knize a následně kapitol *Orígenes del flamenco*, *Geografía del flamenco*, *El baile* a *El toque*. Dále následuje komentář k překladu, ve kterém provádím analýzu originálu podle modelu Christiane Nordové a vyjadřuji se k jednotlivým problémům, na které jsem během překladu narazila. Práci jsem rozdělila do dvou hlavních částí: samotného překladu a následně komentáře a příloh.

Knihu jsem vybírala na základě svých aktivních zkušeností s flamenkem a evidentním nedostatkem publikací zabývajících se tímto tématem v češtině, přestože se tato kultura v naší zemi poměrně masivně rozšiřuje. Překlad jsem zaměřila na laiky, kteří se zajímají o tematiku flamenka, začátečníky, kteří by například chtěli začít se flamenku věnovat, k čemuž by jim mohl přijít vhod jakýsi přehled původu flamenka a vůbec celé kultury s ním spojené.

## 2. Text překladu

### Úvod

Cílem této knihy je především poskytnout základní orientaci. Ukázat směr všem, kdo se zajímají o flamenco, cítí se tímto tajemným uměním přitahováni, chtějí by ho poznat blíže, ale nevědí, jak na to.

Nehodláme dogmatizovat ani objevovat nic nového, chceme zkrátka všem začátečníkům pomoci dojít k faktům obklopujícím flamenco a vnést trochu světla do jejich bloudění temnými uličkami. Pak už každý z nich – podle toho, jak jim to citlivost dovolí – pocítí silněji či slaběji to flamenkové štípnutí a bude sám schopen rozlišit to dobré od špatného.

Ještě dnes nevíme, co to vlastně flamenco je, ale zato víme, kde ho hledat v nás samotných. Obsáhlý význam slovesa „být“ nám vždy umožňuje jednotlivé věci a lidi popsat. Nehodláme sice dojít do takové fáze, že bychom mohli s přesností říct, co flamenco (nebo člověk sám) je, naším cílem je pouze popsat kde je, jaké je a od kdy existuje.

Ze všech klišé, která ke Španělsku patří, se s žádným v poslední době nezacházelo tak neomaleně a tak intenzivně jako právě s flamenkem. Andalusie jako symbol Španělska a flamenco jako symbol Andalusie, olé!

Takovou představu má o Španělsku většina z milionů a milionů turistů, kteří ho každý rok navštíví. Tuto ideu navíc s úsměvem na tváři podporují i někteří španělští oportunisté a bez zábran zneužívají movité cizince k svému prospěchu. Nabízejí jim atraktivní zemi s bubínky a kastanětami, aby se zde turisté cítili jako v „opravdovém“ Španělsku. Mnozí z nich – ať už jsou to hoteliéři, majitelé restaurací, tour-operátoři atd. – by nejraději pokladní v metru oblékli do dlouhých flamenkových sukní s vlečkou a policistům by na řízení dopravy dali do ruky kytaru.

Tato zkreslená představa Španělska, které chce průměrný turista poznat, je vyživována – jak už jsme zmínili – zevnitř samotné země. Dokonalou ukázkou je bezpochyby „pseudo-flamenco“, se kterým se až příliš často turisté setkávají v některých tradičních flamenkových barech zvaných *tablaos*.

Snad se nikdo neurazí, a jestli má někdo pocit, že mluvíme právě o něm, má pro to jistě své důvody. Naštěstí existuje spousta slušných výjimek jak mezi hoteliéry, tak mezi majiteli restaurací, pořadateli vystoupení, cestovními agenty atd.



Většina cestovních kanceláří, které mají ve svých nabídkách například skupinové zájezdy do Madridu, nikdy svým klientům nezapomene nabídnout výlet do Toleda (protože trocha kultury ještě nikomu neuškodila), návštěvu pravé španělské koridy (o ní by se toho také dala napsat spousta, ale není to téma, kterým bychom se nyní měli zabírat) a samozřejmě flamenkové vystoupení v jednom z *tablaos*. A to je mnohdy přesně ten moment, kdy dochází k rozčarování. V Toledu totiž – ať už jsou různé věci interpretovány jakkoli – tamější katedrála a obrazy **El Greca** budou i nadále tím, čím jsou. Na koridě bude mít býk i přes veškeré podvody stále jen dva rohy. Ale to flamenco v některých *tablaos*... No jen si to přiznejme: tam se dá vidět a slyšet všelicos.

Naším cílem pochopitelně není stanovit extrémní pravidla jako za diktatury. Cestovní kanceláře si mohou organizovat své cesty, jak uznají za vhodné, *tablaos* mohou nabízet představení, jaká chtějí, a turisté mohou i nadále hltat tuto „kulturu“ plnými doušky. Naším cílem je objasnit, jak se věci mají, a napomoci čtenáři si udělat základní představu o flamenku. Chceme toho domnělého nadšence postavit před flamenco a pomoci mu si na něj udělat vlastní názor.

## 1. Původ flamenka

Flamenco je neodmyslitelně spjato s cikány, a proto jakýkoliv pokus popsat cokoliv, co se ho týká, vyžaduje nejprve studii cikánské kultury. Čím více poznáme cikánský národ, tím lépe porozumíme magickému světu flamenka.

### **Původ cikánů**

Falešná domněnka, že cikáni (*los egipcianos*) pocházejí z Egypta, se nepochopitelně udržovala po dlouhá léta, nicméně v současnosti je již naprosto překonána. Nikdo z těch, kdo se v dnešní době věnují studiu cikánské kultury, byť velmi povrchně, by si nic takového nedovolil říct. Nejdůvěryhodnější názory se shodují v tom, že cikánský národ pochází ze severu Indie, z oblasti dnešního Pákistánu – jsou to tedy Indové. Původem se ale nejedná o indoevropské Árje; cikány je třeba spojovat s rasou, která existovala ještě před Árji a která v povodí řeky Indu rozvinula výjimečnou kulturu. Následně si je však podrobili nájedníci.

S postupem času se tato vyspělá kultura začala znovu prosazovat a obrozovat, jelikož – jak poznamenal významný španělský básník a expert na flamenco **Félix Grande Lara** – „hrdost pokorných přežívá pýchu mocných“.

Tajemný původ cikánů zmátl spoustu lidí. Nebudeme se pokoušet vše objasnit na čtyřech řádcích, ale rádi bychom vyjasnili dva nejdůležitější fakty:

1. Cikáni jsou Indové, nikoli Egyptané.
2. Nepocházejí tedy z Egypta, a už vůbec nepřišli do Španělska z Flander, jak by si mohli někteří domýšlet.

### **Klikaté putování**

Po dlouhých a bolestných zvratech začali cikáni v devátém století hromadně opouštět svou rodnou zemi. Cikáni totiž raději utečou a emigrují, než by bojovali, nikdy totiž nebyli obdařeni schopnostmi k boji.

Existuje mnoho různých názorů na to, kudy přišli. Nejpravděpodobnější je, že nepřišli jen jednou cestou. Obecně se odhaduje, že obvykle používali trasu začínající v místech, kde se dnes nachází Pákistán, dále přešli Afghánistán, Persii, Arménii, podél Černého moře, prošli Tureckem a celým jižním pásem Evropy, přičemž některé skupinky podnikaly odbočky do jejího centra a došly až k severským zemím, do Velké Británie nebo do Španělska.

Toto náročné putování trvalo dlouho a nyní nemáme čas se jím zabývat podrobněji. Řekněme jen, že je kromě ojedinělých období provázely strasti všude, kudy chodili, a že většinou nikde nebyli vítáni. Ve čtrnáctém století se dostali do Evropy, kde expandovali ještě v průběhu století patnáctého.

### **Příchod do Španělska**

Co se týká Španělska, kterým se nyní zabýváme, nejstarší známá dochovaná písemná zmínka o cikánech se datuje do roku 1425. Jedná se o povolení aragonského krále Alfonse V. Šlechetného, který v lednu toho roku povolil vstup skupině cikánů. Cikáni tedy přichází do Španělska na konci první čtvrtiny patnáctého století. Odhaduje se, že v následných vlnách

vedoucích vždy přes Pyreneje přišlo do Španělska na 180 000 cikánů, kteří se následně rozptýlili po celé zemi.

Další dokument informuje o příchodu cikánů do Andalusie v roce 1462, konkrétně do města Jaénu. Tam našli vhodnou půdu a prostředí k usídlení, nejvíce je ale přesvědčila osobitá povaha Andalusanů. Andalusie po staletí čelila četným invazím (Tartessů, Feničanů, Řeků, Kartaginců, Římanů, Vizigótů, Arabů...), kterých ale dokázala využít ke svému obohacení a postupně se z ní stávala velmi multikulturní oblast. Otevření Andalusané, vždy připraveni kohokoliv přijmout, tak přivítali i cikánský národ a brzy se mezi nimi vyvinula velmi silná symbióza.

### **Cikánská interpretace andaluské hudby, zrození flamenka**

Cikáni se v Andalusii aklimatizují a přizpůsobují se způsobu života, zvykům a folkloru této oblasti. Hispanista **Bernard Leblon** to popisuje naprosto přesně:

Dlouhá tradice pohostinství, výjimečná schopnost komunikovat, podobný hudební vkus, záliba ve slavnostech, ale i pochopení důležitosti specializovaných řemeslníků a obchodníků – to vše usnadnilo cikánům se zabydlet v různých částech Andalusie.

Je známo, že cikáni vyvinuli dva velmi odlišné typy hudby. Na jedné straně to byla hudba folklorní, veselá, sdílná, kterou můžeme nazývat i hudbou komerční, protože sloužila i k pobavení lidí a k zajištění obživy. Zároveň se však věnovali hudbě intimní, plné významů, lidské, která se hrála jen v kruhu nejbližších.

Nesmíme zapomenout, že z různých politických, náboženských, ideologických a ekonomických důvodů provázela řadu různorodých etnických skupin tehdejšího Španělska bída a trápení: židy, Maury, cikány, Andalusany... Ti všichni v úzkém kruhu rodinném nebo ve své komunitě promítali svá utrpení do písní. Tak se postupně rodily první zvuky založené především na soužití Andalusanů a cikánů a nepopíratelně ovlivněné židy a Maury – počátek toho, co se následně vyvinulo ve flamenco. Proto se někdy říká, že flamenco vzniklo z potřeby.

Není pochyb o tom, že přispění cikánů bylo při zrodu flamenka rozhodující. Je však rozhodně potřeba dodat, že flamenco není dědictvím výhradně cikánů, jak někteří tvrdí. Bez nich by sice neexistovalo, ale nejsou jeho jedinými tvůrci.

Cikáni se nevyznačují kreativitou, ale spíše představivostí. Tento lid netvoří, ale přizpůsobuje se, začleňuje se a zanechává svůj vliv. Svou neschopnost tvořit – pokud jim tedy kreativitu úplně odepřeme – však vynahrazují důmyslem a tvárností. Jejich účast při vzniku flamenka je rozhodující a nepostradatelná, avšak tvrdit, že flamenkový zpěv jim patří, je omyl.

Důkazem pro to, že flamenco není výtvořem cikánů, je, že žádný z flamenkových zpěvů nenese cikánský název – všechny jsou pojmenovány španělsky. Není tedy jejich vynálezem, i když k jeho vzniku zásadně přispěli.

**Ricardo Molina** a **Antonio Mairena**, kteří tak přehnaně vyzdvihují roli cikánů při zrodu flamenkového zpěvu, však mají pravdu, když tvrdí, že „z částí rozšířených v okolí Seville a Cádizu vytvořil nový lid – cikáni, kteří přišli na konci patnáctého století – primitivní flamenkové zpěvy a zapojili do nich různé hudební tradice“.

Na totéž upozorňuje i **Ríos Ruiz**:

Cikáni nasáli andaluský folklor z prastarých orientálních ohlasů, z lidového zpěvníku s širokou hudební škálou a stylizací, kterému vtiskli své prvky. Z tohoto spojení vypučelo něco nového: nejautentičtější andaluský zpěv s cikánským vlivem, *cante jondo*.

Z toho všeho tedy lze vyvodit jasný závěr: flamenco vzniká v době příchodu cikánů do Andalusie a hlavně proto, že přicházejí právě sem. Během jejich dlouhého putování jednotlivými zeměmi, kde soužili s různými národy a rasami, se nikdy nikde neobjevil ani náznak flamenka. Cikáni nezpívají flamenco jen proto, že jsou cikány. Flamenco není jejich přirozený výtvoř, ale typ hudby, která se rodí pouze a výhradně v některých částech Andalusie.

Jako podpis pod vším, co zde bylo řečeno, mohou posloužit slova **Félice Grande Lary**:

At' jsou jednotlivé hudební styly, které posloužily při formování flamenkového zpěvu, odkudkoliv, rozhodující bylo jejich smíchání. A k tomu došlo pouze v Andalusii.

### 3. Geografie flamenka

Flamenco je umění tajuplné, plné záhad a nejistoty. S jistotou o něm nevíme téměř nic, skoro vše jen tušíme a spíše odhadujeme, než víme.

Ale i v tomto nejasném kontextu, kde si nemůžeme být jisti ani původem flamenka, jeho zrodem nebo skutečnými důvody jeho existence, najdeme něco, co se zdá být jasné a evidentní: víme, kde leží jádro jeho původu a osa, kolem které se rozvinulo. Jak jsme dokázali, toto jedinečné umění se objevilo především díky usazení cikánského národa ve Španělsku, konkrétně v Andalusii.

Jelikož je naší snahou dojít k pokud možno jasným závěrům ohledně flamenka, měli bychom vyloučit vše, co by nás mohlo zmást, například:

- 1) Samotní cikáni nezaručují existenci flamenka, jelikož ho netančili ani nezpívali v žádné ze zemí, kterými prošli před tím, než došli do Španělska.
- 2) Flamenco se také neobjevilo kdekoliv ve Španělsku, kde se nacházelo cikánské osídlení, ale pouze v Andalusii.
- 3) V rámci Andalusie je potřeba ho situovat velmi přesně do jedné konkrétní oblasti. Do které?

Všichni odborníci se shodují, že pochází z takzvané „dolní Andalusie“, tj. nejjihnější oblasti mezi Sevilou a Cádizem.

Podle některých bychom měli jeho vznik situovat do oblasti podél toku řeky Guadalquivir od Sevilly až k jejímu ústí u města Sanlúcar de Barrameda v provincii Cádiz. Vezmeme-li řeku jako osu, flamenco se nejspíš zrodilo a osobitým způsobem zapustilo kořeny na obou jejích březích, jako by řeka představovala pohybující se jazyk flamenkového zpěváka. První flamenkové prvky se objevily především v okolí Triany, Utrery, Alcalá, Morónu, Jerezu a Cádizu. Jiní vycházejí z téhož bodu, ale mluví spíše o trojúhelníku Sevilla-Lucena-Cádiz. Řeka však zůstává korytem a zdrojem flamenkového zpěvu, ačkoliv protéká oblastí mnohem rozsáhlejší.

Naprosto souhlasíme s oběma těmito hypotézami, které jsou v podstatě podobné, nicméně pro označení oblasti vzniku flamenka dáváme přednost jinému geometrickému obrazci: kruhu. Kruh se středem v Trianě nebo Jerezu obsáhne všechna zákoutí, kde se flamenco skrývá. Flamenco z této oblasti jednoznačně pochází a i po dlouhých letech je až dodnes její neodmyslitelnou součástí.

Je zajímavé, že podle sčítání obyvatel, které v Andalusii proběhlo na konci osmnáctého století, obývali cikáni především provincie, které jsme označili za jádro flamenka, jako např. Sevilla (obce Triana, Utrera, Lebrija, Écija, Marchena, Morón, Osuna nebo Carmona) a Cádiz

(obce Jerez, Arcos, Sanlúcar de Barrameda, El Puerto de Santa María, Puerto Real a San Fernando). Z toho jasně vyplývá, že přítomnost cikánů měla na vznik a rozvoj flamenka rozhodující vliv. To ostatně potvrzuje i fakt, že podle téhož sčítání se nejběžnější příjmení tehdejších obyvatel shodují s těmi, která figurují ve flamenkovém světě: Vargas, Heredia, Reyes, Jiménez, Montoya, Monje, Cruz, Fernández, Cortés, García, Peña, Soto, Ortega, de los Santos... Zvědavý čtenář, který by si prošel seznam slavných jmen historie flamenka (kapitola 8: *Osobnosti flamenka včera a dnes*), by zjistil, že se tato příjmení v seznamu vyskytují opakovaně.

Flamenco tedy geograficky můžeme situovat do dobře ohraničené oblasti v Andalusii, která ve své době vykazovala největší koncentraci cikánů. S postupem času se ale šířilo a postupně zaplavovalo další a rozlehlejší kraje. Vlivem gravitace pak vznikly pásy, do kterých se flamenco rozšířilo z výše uvedeného jádra. První pás zahrnoval Huelvu, sever provincie Sevilla, severovýchod Córdoby a Malagy. S tímto pásem pak zejména na východě sousedil další, rozsáhlejší, který zahrnoval Jaén, Granadu, Almería, a nakonec se flamenco dostalo dokonce mimo hranice Andalusie, konkrétně do Extremadury (především Badajoz), na jih La Manchy a do Murcie (hlavně La Unión a Cartagena).

Čím více se však oblast vlivu rozšiřuje, tím více se vytrácí autentičnost flamenka. Původní cikánsko-flamenkový zpěv se postupně stává více a více flamenkovým, až je z něj nakonec zpěv typický pro Andalusii, který má jen málo společného se zpěvem cikánským.

Na mapě flamenka nesmíme opomenout tři další důležité body, ve kterých za doprovodu tance a kytary velmi silně zakořenilo:

- 1) Salamanca a Valladolid – až tak daleko se flamenco přes Extremaduru dostalo. Usídlily se zde velké skupiny cikánů, díky kterým se v této oblasti flamenco vyskytuje dodnes.
- 2) Kosmopolitní Madrid, kde se koncentruje všechno. Je však nutné zmínit, že hlavní město Španělska – v porovnání se zbytkem země – je ovlivněno spíše jihem a Andalusií než severem.
- 3) Barcelona, díky vlivu průmyslu důležité centrum imigrace. Flamenkový tanec a zpěv zde přežívají díky velkému množství cikánů a Andalusanů, kteří zde žijí.

## Andalusie

Na této mapě Andalusie je zakroužkována rozsáhlá oblast vývoje toho nejopravdovějšího a nejcikánštějšího flamenka. Jedná se o rozšíření z původního jádra, které bychom mohli situovat na vertikálu mezi Sevilou a Cádizem.



## Španělsko

Na druhé mapě vidíme obrys Španělska. Na jihu leží Andalusie – kolébka flamenka. Na zbytku země jsou rozmístěny další důležité body, kde flamenco bujně pučelo: La Unión a Cartagena v Murcii, Badajoz v Extremaduře, Salamanca a Valladolid v Kastilii-Leónu a konečně dvě největší španělská města: Madrid a Barcelona.



## 5. Tanec

### Důvod jeho existence

Tanec vzniknul spontánně a tak dávno, že už si to nikdo nepamatuje. Někdo musel mít potřebu vyjádřit tu spoustu pocitů, která se v něm mísila, a tak začal tančit.

To platí o vzniku tance obecně. Konkrétně tanec flamenkový je pak pouze cikánskou verzí již existujících rytmů. Andalusané a cikáni žijící ve vzájemné symbióze již od patnáctého století založili flamenkový tanec na lidové hudbě nejen z Andalusie, ale i ze vzdálenějších oblastí.

Andalusané byli odjakživa geneticky výjimečně způsobilí k tanci. Jak tvrdí **Ricardo Molina**, „základ flamenka leží tak hluboko, že bychom si ho mohli splést s přirozenou schopností Andalusanů zpívat a tančit“. Měli bychom dodat, že se to týká nejen zpěvu, ale také tance. Dosvědčují to citace klasiků z dávných dob. Tvrdil to už latinský básník **Rufo Festo Avieno** (4. st. n. l.) ve svém díle *Ora Marítima*, když s úžasem velebil neskutečný smysl pro rytmus, kterého si všimnul u obyvatel jedné z římských provincií v oblasti dnešní Andalusie nesoucí název Bética.



To potvrzují i **Marcial** a **Juvenal**, kteří zmiňují bezkonkurenční eleganci fénických tanečnic z Cádiz, které byly odváženy do metropole impéria, aby tam zpestřovaly nejprěpychovější hostiny. Tato elegance ve velké míře v Cádiz přetrvává dodnes – tamější ženy vypadají, že po ulici jen tak nechodí, ale tančí. Přesvědčit se o tom může každý, kdo se do starobylého Cádiz vydá.

Stejně jako není zpěv vlastním výtvoem a výlučným dědictvím cikánů, není jím ani flamenkový tanec. Jejich přispění je nicméně i zde nesmírně důležité, jak co se týče jeho původu, tak jeho vývoje. Zanechali na něm svůj otisk, jak už to umějí. K tomu, aby člověk uměl dobře tančit flamenco, není samozřejmě nezbytně nutné být cikánem. Oni ho však nepochybně umějí tančit jinak, s jiným nábojem. Navíc nemají potřebu se učit techniku tance, tančí čistě intuitivně, zkrátka tak jak to cítí.

### **První zmínky**

Poprvé se o hudbě a konkrétně o cikánském tanci ve Španělsku zmínil již v šestnáctém století první portugalský dramatik **Gil Vicente**. Zmínky však najdeme i v dílech Lopeho de Vegy a Cervantese o sto let později. V osmnáctém století **D. Ramón de la Cruz** mluví poprvé o cikánských *seguidillas*, teskných písních doprovázených tancem.

Nicméně je potřeba mít na paměti, že všechny tyto zmínky, včetně mnoha dalších, o kterých víme, neodkazují na flamenco, nýbrž – jak neustále opakujeme – na lidovou hispánskou hudbu v cikánském podání.

První konkrétní odkaz na to, co bez jakýchkoliv pochyb můžeme považovat za flamenco, se objevuje v díle *Escenas andaluzas* (Andaluské scény), které napsal andaluský básník a znalec flamenka **Serafín Estébanez Calderón** v roce 1847. V tomto díle najdeme kapitolu nazvanou *Un baile en Triana* (Tanec v Trianě), kde jsou zmíněna konkrétní jména písní a zpěváků, kteří jednoznačně patří do flamenkového světa, stejně jako tance a tanečnice stejného zaměření.

Znovu musíme připomenout, že ačkoli by to mohlo vypadat, že flamenco – v tomto případě konkrétně flamenkový tanec – je velmi staré, ve skutečnosti se o něm nedochovalo žádné svědectví, které by se datovalo dále než do osmnáctého století. A toho se musíme držet, dokud se neprokáže opak.

## **Charakteristiky flamenkového tance**

Většina odborníků obecně oceňuje spíše zpěv. Velké množství skutečných milovníků mu věnuje zvláštní pozornost a upřednostňuje ho před tancem. Tato hierarchizace je nicméně subjektivní a snad ve všech případech by mohla být zpochybněna.

Na druhou stranu, na laiky evidentně udělá větší dojem tanec. Pro svou přirozenost je mnohem extrovertnější a disponuje širšími možnostmi komunikace. Je více smyslový než zpěv. Proniká do nitra nejen sluchem, ale i zrakem, takže mu lépe rozumíme a můžeme ho o to více obdivovat. Právě proto všichni nezasvěcení oceňují právě tanec. Atraktivita jediné postavy v pohybu uchvátí diváky snáz než jeden obyčejný zvuk, ať je jakkoli srdceryvný. Tanečník nebo tanečnice mají k dispozici více prostředků: zvýhodňuje je hra nohou a paží, mávání rukama jako křídly, dupání, klapání, pohyby pasem, vyzývavé pohyby trupu, gesta... To vše udělá na laika mnohem větší dojem než zpěv. Tradiční bary, ve kterých se konají flamenková vystoupení, lákají právě na atraktivní tanec. A o to více, pokud jde o prostory turistické s vyloženě komerčním cílem.

Když analyzujeme tanec jako takový, zjistíme, že u muže vždy převažoval vzpřímený postoj, dupání a hra paží s rukama prakticky nehybnýma, zatímco u ženy hra paží vede k větší dynamičnosti rukou a prstů, tělo se ohýbá a svíjí často do podoby spirálového sloupu nebo vzestupné spirály. V dnešní době se nicméně tanec ženy a muže čím dál více podobají, až to vede k jakési unisexuality gest.

Základními kvalitami flamenkového tance jsou ladnost, půvab, osobitost a přitažlivost. Dalo by se říci, že člověk se tanec neučí, ale zdokonaluje se v něm. Kdo má přirozený talent k tanci, bude se zdokonalovat osvojováním si techniky, ale kroky těch, kteří tento talent nemají, budou vždy jaksi nevýrazné a chladné, a to i přes technickou preciznost. Vždy jim bude chybět chuť a prožitek, který tanec jako takový vyžaduje.

Čím složitější, umělejší a falešnější tanec je, tím výstřednější je i zvolené oblečení. Obecně platí, že šaty, které nosí tanečnice a tanečníci, jsou výsledkem vývoje v čase a požadavků na vystoupení pro turisty. Když si projdeme obrázky a fotografie z devatenáctého století, zjistíme, že se oblečení na tanec sotva lišilo od toho každodenního, ačkoliv taneční sukně bývaly mírně širší a měly více volánů. Pro zesílení dojmu z tance se používaly sukně s vlečkou. Tančit v takové sukni není nijak jednoduché a umět s ní pracovat hbitě a plynule vyžaduje zvláštní zručnost. Tanečnice, které ovládají tuto techniku, pak dokážou efektně vyzdvihnout povahu a jedinečnost flamenkového tance. U mužů se zvýrazňuje jejich štíhlost

co nejunjatějšími kalhotami a vestičkami, také se obecně rozšířily košile s velkými puntíky. Nejběžnější barvou oblečení mužů, včetně zpěváků a kytaristů, je černá. Každá choreografie plná barev a flitrů bude vždy podezřelá a nedůvěryhodná. Obecně platí, že čím jsou šaty barevnější, tím je flamenco méně seriózní.

Na závěr dodejme, že existuje těsné spojení mezi prostorem a tancem. K tomu, aby tanečník tančil dobře, musí umět přiměřeně rozprostřít své pohyby, ale to neznamená, že ho musí být plné pódium. Jinak řečeno: flamenkový tanec nespočívá v co nejrychlejším sledu pohybů, které umělec předvádí, zatímco pobíhá po pódiu. Právě naopak: pokud tančí dobře, stačí mu málo prostoru a kvalita jeho tance se zakládá na předvádění za sebou následujících estetických figur, aniž by se musel výrazně pohybovat v prostoru. Právě to je slabina většiny tanečníků – nedokážou se na jevišti zastavit.

Flamenkový tanec není gymnastika, ani cvičení hadího muže či ženy. Jde o sled gest postupně přecházejících jedno v druhé. Jde o mimiku spíše než o uraženou vzdálenost a o hloubku spíše než o fyzický výkon.

### **Styly flamenkového tance**

Každý dobrý umělec vždy na svém tanečním vystoupení zanechá osobní stopu, aniž by se striktně držel pevných a stereotypních norem. To však samozřejmě nevyklučuje fakt, že existují různé kroky, rytmy a pravidla, které odlišují jednotlivé tance a které musí i sebeosobitější umělec respektovat.

Ve flamenku nejdou vždy tanec a zpěv ruku v ruce. Existuje spousta typů zpěvu, na které se netančí a které lze rozřadit do čtyř velkých skupin:

- a) Zpěv bez hudebního doprovodu (*a palo seco*), výjimka existující již od plačtivého stylu *martinete*.
- b) *Fandangos* a různé zpěvy z oblasti pobřeží Levante, odvozené od názvů měst, jako například *cartagenas*, *mineras*, *granaínas*, *media granaínas*, *malagueñas* nebo *jaberas*.
- c) Andaluské folklorní zpěvy, více či méně ovlivněné flamenkem, např. *nanas*, *bamberas*, *campanilleros* nebo *marianas*.
- d) Takzvané zpěvy *de ida y vuelta*, ovlivněné latinskou Amerikou, např. *milongas*, *guajiras* nebo *vidalitas*.

Ve zpěvu i v tanci bylo vždy zvykem zmírňovat přehnané emoční nebo dramatické napětí uvolněnějším zakončením. Tak se to podle některých dříve dělo například s velmi emotivními *seguiriyas*, které obvykle končily zpěvem *liviana* (lehký), aby se snížila jejich dramatičnost, jejich obrovské emoční napětí. A tak se to děje i dnes s nejstarším zpěvem *soleá* (*soledad* – samota), který se odlehčuje zpěvy jako *bulería* nebo *fiesta*. Jedna věc je však zmírnit tento „extrémní“ stav přechodem k melodiím poklidnějším a mírnějším, a druhá je současná a čím dál běžnější neřest mísit jednotlivé styly nahodile a tak často, až to působí destruktivně. Člověk potom neví, který zpěv poslouchá a který tanec sleduje. A jestliže se toto děje mezi znalci, představte si ten zmatek a desorientaci, které to vyvolá mezi laiky. Naštěstí se to nestává moc často, většinou se styly nemísí. Tento zlovyk nepatřičně míchat jednotlivé styly a vytvářet tak zmatek můžeme pozorovat u tanců jako *tangos* a *tientos*, kdy se běžně začíná stylem *tangos* a následně se přechází k vznešenějšímu *tientos*.

Další rozšířenou neřestí v současném tanci je zrychlování. Mnozí si mylně myslí, že tanec je jako závod s časem: čím více co nejrychlejších kroků tanečnick udělá, tím lépe. Je tomu ale právě naopak, flamenkový tanec je spíše o rozvlácnosti než o spěchu. **Manuela Carrasco** oprávněně tvrdí: „Tanec je o umění, o osobnosti a o schopnosti se na pódiu na chvíli zastavit.“ A **Manolete** to také říká zcela jasně: „Nelíbí se mi, že se dnešní lidé nezastaví.“

Na závěr podotkneme, že tanec je jakousi aktivní nástavbou zpěvu. Žije a živí se z něj. Zpívat bez tance lze, ale tanec bez zpěvu možný není. Je to, jako by se jakýmsi kouzlem hlas zpěváka zhmotnil a vtělil se ve vášnivou lidskou bytost. Plamen vášně jí dodává života a zpěv ji při životě udržuje. A jak říkal **Cocteau**, v tomto plameni vášně se tanečnick realizuje.

## 6. Hra na kytaru

Ve španělském flamenkovém názvosloví se hra na kytaru označuje jako *toque*. A stejně jako zpěvákovi se říká *cantaor* a tanečnickovi *bailaor*, kytarista se jmenuje *tocaor*.

Tři základní pilíře flamenka jsou zpěv, tanec a hra na kytaru. Je zajímavé, že každé pohlaví výrazně inklinuje k jednomu z těchto tří vrcholů magického flamenkového trojúhelníku. Ve zpěvu převládají a vždy převládali muži, ačkoliv se v každém období najdou ženy, které byly a jsou výjimečnými flamenkovými zpěvačkami.

V tanci je tomu přesně naopak – převažují ženy. Dalo by se říct totéž, co u zpěvu, ale naopak: vždy převládaly ženy, ačkoliv se v každém období najdou muži, kteří byli a jsou výjimečnými flamenkovými tanečníky.

Ve hře na kytaru nicméně hrají muži prim, a to téměř výlučně. Tak tomu bylo v celé historii flamenka a je tomu tak i dnes. Nikdy nežila žádná kytaristka – a nežije ani dnes – která by si zasloužila zvláštní zmínku. Vysvětlit, proč tomu tak je, by bylo příliš složité a obáváme se, že bychom to ani nedokázali dostatečně přesvědčivě. Ve skutečnosti není tato otázka nijak zvláště podstatná, jelikož to jediné, co je důležité, je, aby kytara zněla dobře, ať na ni hraje kdokoliv.

Rozeberme si nyní různé aspekty týkající se kytary, které si zaslouží zvláštní zmínku.

### **Původ a vývoj kytary**

Folkloristé a muzikologové věnující se studiu kytary se v názorech na původ tohoto instrumentu rozcházejí. Někteří tvrdí, že nejstarší a zároveň i nepřímější předchůdce kytary pochází ze starého Egypta. Existují basreliéfy faraonů 11. a 12. dynastie, ve kterých se objevují vytesané kytary. Jiní zase tvrdí, že kytara pochází z primitivních řecko-asyrských citer, které do Španělska zavedli Římané.

Ať je její původ jakýkoliv, je evidentní, že se jedná o nástroj velmi starý. Stejně tak je zřejmé, že do Španělska se dostala dvěma různými cestami: na jedné straně, jak už jsme zmínili, díky Římanům, a na straně druhé díky Arabům.

Tato rozdílnost místa původu dala vzniknout dvěma typům kytary: kytara latinská, později kastilská, na kterou se klasicky drnkalo, a kytara maurská neboli vybrnkávací. Později se zaměříme na dva odlišné typy hry na kytaru nazvané *rasgueo* a *punteado*, tedy vybrnkávání.

Nejdůležitější osobností, která podle mnohých zavedla kytaru do Španělska, je **Ziryab**, učitel a básník narozený v devátém století v Bagdádu. Abul-l-Hasán Alí ibn Nafí – jak zní jeho pravé jméno – se usadil v Córdobě na dvoře **Abd ar-Rahmána II.** a brzy vešel ve známost pod jménem Zyriab („černý pták“), odvozeným od velmi tmavé pleti. V Córdobě založil konzervatoř, kde se mísila hudba andaluská a orientální a kde zavedl důležité technické inovace, například pátou strunu u maurské kytary. Jeho vliv na následující generace byl obrovský.

Oba zmíněné typy kytar po staletí existovaly současně, a když v patnáctém století přišli do Španělska cikáni, měli možnost se s nimi seznámit. V celém Španělsku se oba typy kytar začaly spojovat a sjednocovat, což trvalo až do století devatenáctého, kdy byla přidána poslední, šestá struna.

Jak plynul čas, kytara postupně získávala svůj současný tvar, ale zároveň vznikaly dvě odlišné techniky hry na ni, dva různé pocity, dva zvuky a dva styly. Tak dnes rozlišujeme kytaru klasickou a kytaru flamenkovou.

Jak říkal **Andrés Segovia**, kytara je jako hora se dvěma svahy: jeden svah je flamenkový a druhý klasický, oba stejně obdivuhodné.

### **Začlenění kytary do flamenka**

Všichni se shodují v názoru, že kytara začala zpěv doprovázet ve století devatenáctém.

Zpěv se nepochybně obešel bez jakéhokoliv hudebního doprovodu, který by zjemnil jeho patetické výkřiky. Dodnes existují zpěvy *a palo seco*, ve kterých zpěv sám zní tmou bez jakéhokoliv doprovodu.

Někteří, například **Manuel Ríos Ruiz**, propagují názor, že k začlenění kytary došlo na začátku století. Jiní, například **Ricardo Molina** a **Antonio Mairena**, naopak zastávají ten názor, že se to stalo o trochu později a odhadují, že „symbióza s cikánským zpěvem se měla objevit kolem roku 1850“. Nejstarší historický odkaz se týká **Francisca Rodríguez** alias „El Murciana“, narozeného v roce 1795 (mimořadně v Granadě, ne v Murcii), který podle Moliny a Maireny „určitě doprovázel folklorní zpěvy své rodné země hrou na malou kytaru zvanou *tiple*“.

Ke zpěvu se kytara přidává nepochybně v průběhu století dvacátého. Její poslání nebylo čistě ozdobné, inovativní nebo renovující, ale – jak dokazuje Ríos Ruiz – „když flamenco dosáhlo největšího rozkvětu, sehrála kytara chvályhodnou roli v upevňování struktury stylů, definování jednotlivých písní, jejich částí a melismů<sup>7</sup>“. Kytara tak ve velké míře reguluje schémata zpěvu a usměrňuje jejich uspořádání.

---

<sup>7</sup> Podle Georgese Hilaira jsou melismy „melodické prvky hudebního díla“. Méně technicky řečeno, jedná se o ozdobu, která vzniká zpěvem série různých not na jednu slabiku.

## **Techniky hry na flamenkovou kytaru**

Technika hry na flamenkovou kytaru je naprosto odlišná od té, která se běžně praktikuje při hře na kytaru klasickou. Liší se od samotného uchopení nástroje, až po jisté doplňky používané výhradně ve flamenku, včetně pořádné dávky osobitosti, improvizace a emocí kytaristy.

Pojďme ale postupně. Nejdříve se podívejme na způsob uchopení kytary. Flamenkový kytarista při manipulaci s kytarou zaujímá nepohodlnou a složitou pozici. Kytaru má opřenou a o pravé stehno a uchopenou mezi pravou paží a trupem. Levá ruka se pohybuje po krku kytary a udává tóny mačkáním jednotlivých strun, zatímco ruka pravá na ně brnká. Kytara se tedy nachází ve velmi nevyvážené pozici, která je pro začátečníky poměrně obtížná. Ve skutečnosti se stává, že začínajícím flamenkovým kytaristům trvá mnohem déle naučit se kytaru uchopit, než na ni hrát.

Koncertní mistr hry na klasickou kytaru zaujímá pozici podstatně pohodlnější a praktičtější – kytaru si opře o levou nohu, kterou má na podnožce. Levé stehno je tedy výše než pravé a kytara se tak krásně usadí mezi obě nohy, tělo kytary leží na pravé noze a vyduté zakřivení – takzvaný pas – na noze levé. Nástroj je tak zabezpečen a ruce se mohou volně věnovat samotné hře. Flamenkoví kytaristé ale podnožkou opovrhují. Vzhledem k tradici a možná také pro nepohyblivost kytary v této pozici u nich vždy vítězí pozice popsána jako první. Hájí se tím, že kytara tak vydává lepší zvuk, což je však velmi diskutabilní.

Zásadním rozdílem mezi oběma kytarami je používání tzv. kapodastru, čili posuvného barré pražce, u kytary flamenkové. Jde o pohyblivou kobylku, která se příčně přichytí na krk kytary ve výšce, jakou kytarista zvolí. Jejím použitím lze dosáhnout různých tónin, díky kterým se kytara lépe přizpůsobí hlasu zpěváka. Barré pražec je jedním z doplňků, které se používají výhradně u kytary flamenkové, nikdy u kytary klasické. Umožňuje dosáhnout požadovaných tónů a podle samotných kytaristů zní pak kytara více flamenkově.

Nejdůležitější rozdíl však nehledejme mezi kytarami, nýbrž mezi samotnými hráči. Flamenkový kytarista totiž zpravidla nerozumí hudbě. Hraje podle sluchu, podle intuice, stále improvizuje. Tím dává vzniknout originálním falsetám, osobitým variacím, které hráč různě zařazuje do skladby a tím také obohacuje melodii. Jsou vždy nepředvídatelné a, jak říká Hilaire, „pokud se nevčlení do rytmu a ducha hry, nejsou pro flamenco důležité. To znamená, že by neměly být jen ozdobou, ale měly by nést i význam.“

Představte si situaci: zpěvák právě dozpíval jednu část písně, kytarista udává svou hrou rytmus a tempo až do nástupu další části písně a zčistajasna, jako výbuch emocí, zahraje sérii velmi osobitých tónů, neodpovídajících melodii. Kytarista se zkrátka cítí zaplaven momentální inspirací a podmanivými pocity, které má nepřekonatelnou potřebu vyjádřit. Je to otázka vteřin, následně se vrací k normálnímu rytmu skladby.

Dvě tradiční techniky hry na kytaru jsou *punteo* a *rasgueo*. První z nich spočívá v brnkání na strunu, jednu po druhé v řadě, jako to dělali arabští hráči na loutny, čímž produkovali slabý, monotónní a přeslazený zvuk. Druhá technika naopak spočívá v opakovaném a rychlém klouzání prstů po více strunách. Pohyb prstů může být ke strunám orientován příčně, diagonálně nebo dokonce i do kruhu, a vždy tak navozuje iluzi zvonění nebo virblu. Při dobrém ovládnutí techniky umožňuje kytaristovi *rasgueo* zároveň sledovat melodii, harmonii, rytmus a kontra-rytmus.

Jak upozorňuje **Hilaire**, právě „velká originalita hudby flamenkové kytary spočívá v tom, že její melodické, harmonické a rytmické prvky se mísí v jeden nadřazený, který pak ovlivňuje a obohacuje prvky ostatní, a který bychom mohli označit jako dynamičnost“.

Kromě dalších technik, které zmíníme jen zběžně, jsou pro flamenkového kytaristu nejdůležitější *rasgueado*, *punteado*, tremoly a údery do těla kytary, kdy si na chvíli přestane všimnout strun a bouchá rychle prsty do desky těla kytary, jako by to byl buben. Aby se kytara nepoškodila nebo nezničila na těch nejzranitelnějších místech, přidělávají se pod struny kusy tvrdého dřeva nebo plastu, takzvané *golpeadores*.

Podle **Donna E. Pohrena** jsou tremoly „zvuky, které vznikají brnkáním palcem na jednu basovou strunu a střídavě dvěma, třemi nebo i čtyřmi prsty na jednu strunu altovou, obecně to bývá ta nejtenčí“.

Další doplňující techniky jsou *picado* a *arpeggio*. *Picado* je pojmenování pro hru na jednu strunu střídavě dvěma prsty. *Arpeggio* je technika poněkud složitější, avšak neméně používaná. Spočívá v brnkání palcem na basovou strunu a zároveň dalšími dvěma nebo třemi prsty střídavě na různé altové struny.

## **Současnost a budoucnost flamenkové kytary**

**Molina** a **Mairena** situaci perfektně zachytili v pravou chvíli:



Flamenková kytara vychází ze slavných hispánských předků. Odchýlila se od kytary klasické a v současnosti možná reprezentuje sjednocení primitivního technického dualismu, který se na Pyrenejském poloostrově vyvinul a jehož zástupci byla maurská vybrnkávací kytara a kytara kastilská, na kterou se hrálo klasicky.

Po více než jedno století nepřekročila kytara hranice svého poslání, totiž doprovázet zpěv. Hráč se zkrátka věnoval udržování rytmu a sledování zpěvu a zároveň se snažil, aby zvuk strun co nejlépe přizpůsobil hlasu zpěváka. Tak tomu bylo od připojení kytary ke zpěvu v devatenáctém století až do druhé poloviny století dvacátého.

V roce 1962 napsal **D. E. Pohren**, možná právě pod vlivem sekundární funkce hry na kytaru, následující:

Kytarista je anonymním hrdinou flamenka.

Je pravda, že od té doby se situace podstatně změnila. Kytaristé, možná dychtící po důležitějším postavení nebo hnáni touhou alespoň okusit tu sladkou chuť úspěchu a sdílet slávu a peníze, se pokusili zaujmout novou pozici, s větší mírou účasti. Molina a Mairena tuto tendenci popisují jako aktivnější přístup, větší význam kytaristy, kdy se kytara – aniž by upustila od svého prvotního poslání, kterým je doprovázet zpěváka – zároveň projevuje osobitěji, čímž se dostává do jakéhosi konfliktu se zpěvem. Kytara bojuje o postavení na úrovni zpěvu, nechce být pouze druhotným doplňkem, ale spíše společníci, klíčovým doplňkem, který napul se zpěvem dává vzniknout písni.

Zapřisáhlí puristé přirozeně odmítají tuto progresivní snahu kytaristů, možná proto, že nezapomínají – zcela oprávněně – že na počátku byl zpěv, že kytara se objevila později než zpěv a v této pozici má i zůstat. Na toto téma Molina a Mairena pronesli:

Zpěvu přirozeně vyhovují pouze hráči, kteří pochopili své poslání, totiž doprovázet a nic víc. Jakékoliv vychýlení nebo pokus o překročení této hranice jsou nepřijatelné.

Uchvacující energie kytary byla nicméně nezastavitelná a dnes se nacházíme v nové fázi. Nejen že se kytaristé snaží být stejně výrazní jako zpěváci, ale dokonce se v rámci možností i osamostatňují a stávají se nezávislými koncertními mistry. Velká touha dnešních flamenkových kytaristů je dosáhnout dokonalosti a významnosti, které jsou potřeba pro samostatné vystupování, koncerty a nahrávání desek, a přitom zapomínají na zpěváky. Možná je to výsledek tolika let jejich izolace a znevažování. Je to stejné jako vzpoura podrobených za vlastní svobodu.

Díky několika významným představitelům a jejich nepopíratelnému přínosu se rozvinula nejen technika hry na kytaru, ale hlavně její role a zastoupení. Méně než půltucet velkých osobností dosáhlo za první evolute a za druhé revoluce. Zasloužili se o to především **Patiño**, **Javier Molina**, **Ramón Montoya**, **Paco de Lucía**, **Manolo Sanlúcar**... O těchto, ale i o dalších vynikajících kytaristech se zmíníme v kapitole 8: *Osobnosti flamenka včera a dnes*.

Co bude následovat? To je těžké odhadnout. Od roku 1975, kdy madridská královská opera (*Teatro Real de la Ópera*) poprvé otevřela své dveře flamenkovým koncertním kytaristům, se věci naprosto změnily. Základy položil **Paco de Lucía**. Od té doby můžeme očekávat cokoliv. Jestliže v druhé polovině devatenáctého století **Tárrega** opustil a překonal představu neurozenosti a obyčejnosti flamenkové kytary, která o ní obecně platila, v současnosti nadále roste její význam a je dokonce považována za samostatný koncertní nástroj. Paco de Lucía zapálil pochoděň jako první, následoval **Manolo Sanlúcar** a celá skupina kytaristů usilujících o uznání a slávu.

Je tím ohrožena budoucnost flamenkových kytaristů? Možná ano. Dva základní důvody jsou:

a) Přehnané úsilí o vystoupení do popředí a sebepřeceňování, ke kterému tíhnou – jak jsme již zmínili – skoro všichni, kdo usilují o sólovou hru beze zpěvu.

b) Podceňování, které dnes předpokládá omezení se na doprovod zpěvu (který bývá doprovázen i jinými instrumenty, jak uvidíme v kapitole 7: *Další doprovodné prvky*), vede k tomu, že ve většině případů kytaristé hrají už rutinně, bez osobitosti a omezují se pouze na potřebnou techniku. Většina z nich již ztratila potěšení z doprovázení. Nevnímají zpěv jako základní tažný vůz, který je potřeba podporovat kytarou. Chtějí se především osamostatnit.

Nechceme však být pesimističtí. Věříme, že se voda zase vrátí do svého koryta. Zaprvé totiž máme za to, že osamostatňovací horečka ustane a podlehne naprosté většině, podle které na vrchol dojdou jen ti nejnadanější. A zadruhé věříme, že kytaristé znovuobjeví své poslání a najdou potěšení v pocitu nepostradatelnosti při spolupráci se zpěvem, aniž by se museli cítit odsouzeni ke hře druhých houslí.

### **Charakteristiky flamenkové kytary a péče o ni**

Výroba kvalitní kytary vyžaduje vskutku uměleckou, pečlivou a opatrnou práci. V současnosti se z ekonomických důvodů velké množství komerčních kytar vyrábí sériově a

mechanicky, ale autentická kvalitní kytara vyžaduje pečlivost a znalosti specializovaného umělce, což přirozeně znamená, že vyjde mnohem draž.

S postupem času, když už dřevo i lepidlo úplně zaschnou a spoje se pevně stáhnou, kytara získává čistotu zvuku. Udržování takové kytary pak zásadně ovlivňuje klima. Příliš vlhký vzduch zpomaluje vysychání dřeva, které tak může trvat až roky. Příliš teplé podnebí, slunce nebo topení ale kytaru také ničí. Když kytara vyschne příliš rychle, může dojít k deformaci. Obecným zvykem je proto do pouzdra na kytaru dávat speciální zvlhčovač nebo kus vlhké látky, který vyváží příliš suché prostředí.

Flamenková kytara je o něco lehčí a menší než kytara klasická a zní poněkud drsněji a starobyleji. K výrobě dobré flamenkové kytary se používají různé druhy dřeva: cypřiš na tělo, borovice na desku a cedr nebo mahagon na krk. Nejlepší cypřiš je ze španělského města Aranjuezu, nejlepší borovice z Německa a nejkvalitnější cedr nebo mahagon je ze střední Ameriky.

Někteří kytaristé upřednostňují kytary černé, vyrobené – stejně jako ty klasické – z jihoamerického dřeva nazývaného *palo santo* (posvátné dřevo), oproti světlým z cypřiše. Kytary tak údajně dosahují rozsáhlejšího, podle některých *plnějšího* zvuku.

Už bylo řečeno, že flamenková kytara je menší než ta klasická. Je něco kolem půl metru dlouhá, asi 38 centimetrů široká a asi 10 centimetrů hluboká. Struny jsou nataženy blíže k desce.

Primitivní flamenková kytara například z druhé poloviny devatenáctého století byla mnohem méně hluboká – sotva 5 centimetrů – a křivky jejího těla byly odlišné od těch dnešních: úzká část byla mnohem užší a široká naopak mnohem širší. Postupem času se obě křivky postupně upravovaly a výška desky se zdvojnásobila. Docílilo se tak nástroje vyváženějšího a lépe znějícího.

Kromě již zmíněného nultého pražce jsou dalším velkým rozdílem mezi oběma kytarami tzv. *golpeadores* upevněné na desce flamenkové kytary. Kytara klasická je nemá.

Na závěr podotkněme, že hra na flamenkovou kytaru se poslední dobou stále výrazně zrychluje a stejně jako v tanci se usiluje o prosazení skrze rychlost. To se přirozeně děje častěji spíše při recitálech sólových flamenkových kytaristů, než když doprovázejí tanec.

Bláznivá technika hry **Paca de Lucí** přiměla spoustu jeho imitátorů hrát nadzvukovou rychlostí, kterou se snažili i překonat.

Spolu s již zmíněným bojem za nezávislost dnešních flamenkových kytaristů, kteří chtějí všichni vystupovat sólově, jsme zároveň svědky velmi nebezpečného omylu, a to tvrzení, že se hraje lépe, když se hraje rychle. Totiž: čím rychleji, tím lépe. Věří, že dokonalosti lze dosáhnout tím, když se hraje tisíc otáček – tedy not – za minutu.

## **3. Překladatelská analýza originálu**

### **3.1. Vnětextové faktory**

#### **3.1.1. Autor a vysílatel**

Autorem a vysílatelem textu je Luis López Ruiz, španělský profesor a spisovatel z Cádizu, který hojně přispíval i do různých časopisů s flamenkovou tematikou. Jeho názory a pocity ohledně jednotlivých témat se promítají i do textu, což je zajímavé z pohledu překladatele. Často je znát rozhořčení, které u něj některé názory či fakta vyvolávají, to se pak v textu projevuje užíváním zvolacích vět, či otázek. Některé z nich jsou řečnické, na jiné si autor odpoví a snaží se zdůvodnit si ten či onen názor či skutečnost.

Vhledem k tomu, že se v oblasti flamenka vyznal velmi dobře, používá místy termíny, které však v knize čtenáři vysvětlí takovou formou, že i úplný laik porozumí.

#### **3.1.2. Záměr autora a motiv komunikace**

Flamenco je neodmyslitelnou součástí španělské kultury, a proto se nemohlo vyhnout zpracování do podoby příručky pro všechny, kdo se o toto téma zajímají. Zejména v oblasti Andalusie je jeho vliv obzvláště výrazný, a proto začaly vznikat různé publikace, které pojednávaly o různých aspektech této kultury. Navíc se díky své atraktivitě těší čím dál větší popularitě i za hranicemi Španělska. Zde však panují různé mýty a omyly ohledně tohoto umění, což se López Ruiz snaží napravit. Cílem je tedy podat čtenáři pohled na pravou tvář flamenka, představit mu flamenco původní a ne to komerční, za kterým každoročně jezdí tisíce turistů. Zahrnuje proto i kapitolu o geografii Andalusie a původu Cikánů, aby bylo jasné, proč a jak tato kultura vůbec vznikla.

Funkce textu je tedy referenční a apelativní, a to v případech, kdy se prostřednictvím různých poznámek či zvolání vyjadřuje ke stavu věci a snaží se tak čtenáře přimět k přehodnocení jejich názoru. Funkce expresivní byla v překladu lehce zmírněna, jelikož český čtenář dle mého názoru není zvyklý na takovou míru expresivity v tomto typu textů. Volila jsem tedy mírnější výrazy a v několika případech došlo k přeměně věty zvolací v prostou oznamovací.

### **3.1.3. Adresát**

Adresát originálního textu a překladu se mnoho neliší. Jde o zájemce o flamenco, začínající tanečnický nebo i ty, jimž učarovala Andalusie a rádi by se přiučili něco o její kultuře a historii. Jedním z mála rozdílů pak ale samozřejmě jsou jednotlivé reálie, které jsou španělskému čtenáři bližší. Čtenářům českým pak je potřeba tyto reálie přiblížit. To je však v tomto textu poměrně těžké, jelikož se jedná o tematiku dosti konkrétní a unikátní.

Je však jasné, že se López Ruiz snažil oslovit adresáty všech věkových kategorií i zájmů. Podává informace takovou formou, že je většinou vše srozumitelné. Někdy však použije expresivní výrazy či odkaz na dávnou historii Španělska či konkrétně Andalusie – v několika případech jsem musela dohledávat informace, které byly ve větě či odstavci poměrně zásadní.

### **3.1.4. Médium, místo a čas komunikace**

Jedná se o text psaný, veřejný a vydaný jako samostatná publikace. S tím souvisí další jeho rysy, kterými je připravenost a s tím spojená stavba vět (souvěťi jsou delší a komplikovanější), či možnost přidat do textu připravené citace a doplňkové mapy.

Kniha vyšla v roce 1999 v nakladatelství Istmo, které se zaměřuje především na univerzitní publikace a zpřístupňuje tak studentům potřebnou literaturu a zdroj informací během jejich studií. Časový posun od vydání knihy je prakticky zanedbatelný, během svého překládání jsem se nesetkala s žádným problémem, který by se týkal doby vydání originálu.

Autor vydává knihu v době, kdy už flamenco proniklo do obecného povědomí i zahraničních obyvatel a začíná se s ním tedy zacházet tak, aby bylo co nejatraktivnější a přilákalo tak co nejvíce turistů.

Co se však při překladu mění, je místo komunikace. Originální text je vydáván ve Španělsku, kde je flamenco pojem, součást kultury a života většiny tamějších obyvatel. Při překladu je tedy potřeba tento typ realit českému čtenáři přiblížit a celý text mu tak více zpřístupnit. Tato snaha je pak zdrojem mnoha obtíží a problémů, se kterými jsem se při překladu setkala a kterým se budu věnovat dále v oddíle Překladatelské problémy.

### 3.1.5. Funkce a styl textu

Z funkčních stylů se text řadí pod styl odborný, konkrétně jde o jeho odnož – styl populárně naučný. Užití slohové postupy jsou informační, výkladový a v některých pasážích i úvahový, zpravidla v úsecích, kdy se autor zamýšlí nad podstatou věci, nad situací, ve které se flamenco nachází atd.

Výchozí text je mnohem expresivnější, než je zvykem u českých textů tohoto typu. Proto docházelo v průběhu překladu ke snižování míry expresivity na únosnou míru. Touto problematikou se však budeme zabývat v samostatné kapitole později.

Funkci textu jsem určovala podle teorie ruského strukturalisty Romana Jakobsona, který rozlišuje šest základních funkcí textu: emotivní (expresivní), referenční (poznávací), poetickou, fatickou, metajazykovou a konativní<sup>1</sup>.

V originálním textu najdeme několik funkcí. První z nich jmenujme funkci referenční, kdy se autor soustředí na obsah, podává nějakou informaci, vysvětluje čtenáři stav věci. Druhou můžeme jmenovat funkci expresivní, a to v případech, kdy se autor k situaci vyjadřuje a kritizuje ji. A na závěr i funkce konativní, protože se autor snaží přimět čtenáře k zamyšlení, k přehodnocení názorů a změně postoje. Tato funkce je v tomto případě spjata s funkcí expresivní, kterou si pomáhá ke kritice věci a tím čtenáři připadá, že jde o záležitost opravdu do nebe volající.

Všechny tyto funkce jsem se snažila zachovat v překladu. Jelikož se jedná o prakticky stejného adresáta, jen v jiné kultuře, mnoho se nemění. Je však potřeba posílit funkci referenční a vysvětlit čtenáři jednotlivé reality a odkazy na španělskou kulturu. Funkce expresivní byla omezena a text byl přizpůsoben českým konvencím. Expresivita je poměrně výrazným prvkem výchozího textu; zřejmě je to ovlivněno osobností autora a s tím zčásti souvisí i téma příručky. Zřejmě jde o zapáleného flamenkového znalce, rozhořčeného situací, ve které se flamenco nachází, a proto se snaží čtenářům vstípit své názory, poměrně osobitým způsobem.

---

<sup>1</sup> JAKOBSON, Roman a M. ČERVENKA. Poetická funkce. Vyd. 1 tohoto souboru 1. Jinočany: H, 1995, 747 p. ISBN 80-857-8783-0, str. 82.

## 3.2. Vnitrotextové faktory

### 3.2.1. Téma, obsah

Tématem knihy je flamenková kultura a s ním spojená kultura jižního Španělska. Ačkoliv je López Ruiz znalcem flamenka, podává informace formou jasnou a srozumitelnou i pro nejširší veřejnost, již je publikace určena. Jak už název knihy napovídá, jedná se o průvodce flamenkem pro laiky, kteří by se však rádi dozvěděli něco více o této kultuře. V jednotlivých kapitolách se autor zabývá postupně původem Cikánů, jejich příchodem do Evropy a s tím spojeným zrodem flamenka. Následují kapitoly o zpěvu, tanci a hudebním doprovodu, ve kterých se již vyskytuje více specifických názvů a termínů, nejde však o nic složitého a navíc je vše řádně vysvětleno.

### 3.2.2. Presupozice

Presupozicemi se rozumí to, o čem se autor domnívá, že je čtenáři známé. Autor původně cílil svou publikaci španělskému (či španělsky mluvícímu) lidu, jemuž jsou reálie týkající se španělské kultury většinou známy. Na druhou stranu českému čtenáři by pouhý překlad neposloužil, je potřeba různé jevy vysvětlit, specifikovat, zobecnit nebo obecně přizpůsobit české kultuře tak, aby text byl srozumitelný pro všechny.

Konkrétně jde o presupozice z oblasti flamenkových termínů a obecně flamenkové kultury a samotných vystoupení. Autor předpokládá, že čtenář již nějaké vystoupení viděl, navštívil některé z *tablaos*, nebo alespoň ví, jak takové *tablaos* vypadá a k čemu slouží.

Mimo tuto kategorii je k správnému a úplnému pochopení textu zapotřebí znát také geografii a částečně i historii Španělska. Ačkoliv jsou k lepší orientaci přiloženy dvě mapy, které jsou pro účely této publikace dostačující, jen málokterý český čtenář asi ví, kde leží Jerez, nebo která část pobřeží se nazývá Levante. Při překladu tedy bylo třeba text často upravovat a doplňovat. Této problematice je věnován i kapitola v oddíle překladatelských problémů.

### 3.2.3. Výstavba textu



Text je pro přehlednost rozdělen do kapitol, v nichž autor nejprve čtenáře seznamuje s původem Cikánů a jejich příchodu do Evropy, s tím spojeným vznikem flamenka a následně se věnuje samotnému tanci, zpěvu a hudebnímu doprovodu. Pro úplnost jsou v kapitole *Geografía del flamenco* přiloženy mapy Andalusie a Španělska, na kterých čtenář může sledovat putování Cikánů a pro méně znalé slouží jako orientace v obecné geografii Španělska.

Pro text je charakteristická vysoká míra intertextovosti. Celou knihu doprovází velké množství citací nejrůznějších autorů; většinou se jedná o experty na flamenco nebo známé historiky, to v případě, že vyjasňuje historické nesrovnalosti. Najdeme zde ale i zmínky o historických postavách (El Greco) nebo významných hudebnících ve flamenkovém světě (Paco de Lucía). Dále autor používá poznámky pod čarou, a to v případech, že je potřeba v textu něco konkretizovat či vysvětlit, v samotném textu by to však byl rušivý element, nebo se jedná o poznámku méně důležitou, která slouží spíše k dokreslení situace. Na autory jednotlivých citací odkazuje přímo v textu, autorovo jméno je zvýrazněno tučně a samotná citace je psána menším písmem než zbytek textu.

Vyskytují se zde i odkazy do samotného textu knihy, na jiné kapitoly. Tomuto problému se dále budu věnovat v problémech, se kterými jsem se setkala při překladu. Musela jsem totiž řešit, jak přeložit odkaz na kapitolu, kterou já sama nepřekládám.

#### **3.2.4. Neverbální prvky**

Text je doplněn o dvě mapy – jednu celého Španělska a druhou samotné Andalusie. Na mapách jsou zobrazeny oblasti důležité pro vývoj flamenka a jednotlivá města, o kterých je v textu zmínka. V překladu proto tyto mapy zachovávám, tím spíše, že jde o odlišnou kulturu a španělská geografie jistě není českým čtenářům tak důvěrně známá jako obyvatelům samotného Španělska. Jde navíc o mapy velmi jednoduché, slouží vyloženě jen k obecné orientaci v dané oblasti. Mapy zachovávám i na stejném místě v textu jako autor, i když by se možná nabízelo umístit je až za samotný text. Pro lepší orientaci v textu jsem však zvolila variantu první.

Co se týče různých forem písma, jak jsem již zmínila, citace se v knize zobrazují menším písmem a více odsazené od levého okraje stránky i od samotného textu. Dále je užitá kurzíva v případě nekorektních užití tvarů slov, konkrétně užití andalusského dialektu, který se

vyznačuje velmi laxní výslovností, nebo při užití originálních a prakticky nezaměnitelných názvů jednotlivých realit (např. typy tance). Tak se v textu setkáme na první pohled viditelným *bailaor*, *cantaor* a podobně. Ve svém překladu jsem tyto názvy ponechala nejen v kurzívě, ale i ve španělštině, a to ze dvou důvodů: za prvé aby český čtenář měl ponětí o španělské terminologii, která je velmi unikátní a v českých poměrech těžko nahraditelná jiným ekvivalentem, a za druhé se můžeme setkat se čtenářem, který španělštinu ovládá a pak na něj text působí autentičtěji.

Kromě citací autor v kapitole *El canto* vkládá texty písní. Kapitulu jsem do svého překladu sice nezačlenila, jednak právě kvůli autentickým textům písní, které slouží jako demonstrace vlivů různých situací a životních zkušeností a pocitů na text, což by bylo těžko převeditelné do češtiny a pro českého čtenáře bez znalosti jakékoliv španělštiny prakticky zbytečné a nepochopitelné.

Z dalších neverbálních prvků lze pozorovat číslované seznamy. Jedná se o případy, výčtů např. jednotlivých typů tanců či oblastí, nebo pouze shrnuje hlavní myšlenky kapitoly. Tento poslední případ se vyskytl v případě, kdy si López Ruiz velmi zakládá na správnosti jednotlivých myšlenek a jejich správné interpretaci (kapitola *Geografía del flamenco*).

Text je na první pohled velmi expresivní, autor se nebojí užití vykřičníků a otazníků. Zejména v místech, kde dochází k velkému autorovu rozčarování, klade López Ruiz důraz na expresivitu. Používá krátké věty, spousta z nich je zvolacích. Používá i expresivní výrazy a zvolání typu „- *¡sabe dios cuándo!* – “ (kapitola *El baile*), které navíc odděluje pomlčkami, takže z textu doslova vystupuje. V originální publikaci se také setkáváme se španělskou interpunkcí, tedy obrácenými otazníky (¿) a vykřičníky (¡), které v českém překladu mizí. Můžeme pozorovat také vyšší frekvenci středníků v originále, které jsou ve španělštině běžnější a uplatnitelnější než v češtině. Setkáme se i s větším počtem pomlček, kterými autor zdůrazňuje či vytyká obsah pomlček nad ostatní text. V některých případech se však jedná o pouze krátkou doplňující informaci, kterou nebylo nutné psát do poznámek pod čarou, proto jsem se ve většině případů snažila těchto pomlček zbavit, aby text překladu nebyl tolik členitý, velké množství pomlček by mohlo rušit celkový dojem z textu.

Na první pohled jsou viditelné i řečnické otázky, které napomáhají kohezi textu a jeho plynulejšímu tempu. Těmito autor i nepřímou oslovuje čtenáře, čímž dělá text atraktivnější. V originále jsou tyto otázky o to viditelnější, že španělská interpunkce používá dvojí otazník, a to na začátku a na konci věty.

### 3.2.5. Lexikum

Autor používá španělštinu evropskou, nikoliv latinskoamerickou. Je to dáno jeho původem, pochází totiž z Cádizu. Text se nevyznačuje žádnými odchylkami od klasické kastilštiny, nicméně poměrně často se setkáváme s názvoslovím v dialektu andaluském. Tento jev má dvě jednoduchá vysvětlení: flamenco a s ním spojená kultura vzniklo v oblasti Andalusie a proto se v této oblasti vyvinulo i specifické označování jednotlivých realit a skutečností. A za druhé, jednotlivá označení jsou tak specifická a spjatá s flamenkem, že pokud bychom je přeložili i byť do klasické kastilské varianty španělštiny, už by ztratila jistý ráz či nádech, o jejich překladu do češtiny nemluvě. Andaluský dialekt se vyznačuje velmi nepečlivou výslovností, kterou autor zachovává i v psaném textu, od ostatního textu tyto výrazy odlišuje kurzívou, což zachovávám i v překladu.

Užité lexémy jsou převážně neutrální, bez náznaků formality. Toto je dáno adresátem textu, kterým je nejširší laická veřejnost, proto by pro tuto byl text s vysokou mírou formality méně atraktivní a hůře čtivý. Setkáváme se však i s vysokou expresivitou textu, což vede k výběru některých specifických výrazů. Použitím metafor pro popis tanečnickovy pozice či pozice kytaristy zvyšuje jednak expresivitu a zároveň také atraktivitu textu. Zapojuje do procesu čtenářovu představivost a s tou je třeba pracovat i v překladu.

Co se týče sémantiky jednotlivých lexémů, můžeme je rozčlenit do několika významových okruhů podle kapitol: geografie a historie vzniku flamenka, flamenkový tanec (názvy stylů tance), zpěv a hudební doprovod, převážně z oblasti kytar.

Ze slovních druhů, v textu najdeme mnoho přídavných jmen, kterými autor hodnotí ze své pozice stav věcí. Tím dodává na autentičnosti a mnohdy i na důraznosti. Slovesa vybírá jednoduchá, jednoznačná, nekomplikuje jimi text. Tím je ještě více přístupný všem vrstvám společnosti.

### 3.2.6. Syntax

Co se týče syntaxe, autor nepreferuje věty ani krátké, ani dlouhé. Střídají se ve stejném poměru obě dvě varianty. V místech, kde je potřeba maximální srozumitelnost a explicitnost, používá raději věty kratší a často opakuje myšlenky. Je evidentní, že mu hodně záleží na

správnosti podání myšlenky, v mnoha případech ještě vloží expresivní zvolání nebo svůj názor, čímž podstatu této ideje ještě umocní. V pasážích popisných a imaginativního rázu naopak užívá delší souvětí, ve kterých vykresluje danou situaci či obraz. V těchto dlouhých souvětích s oblibou užívá středník, který však v češtině není tak běžný jako ve španělštině, a proto jsem se mu snažila ve svém překladu vyhýbat, pokud to bylo možné.

Co na první pohled upoutá naši pozornost, je již zmíněná expresivita výchozího textu. Díky expresivním výrazům typu „*sabe Dios cuando!*“ (O: 80) vnáší do textu prvky mluvenosti, čímž je pak text čtivější a přístupnější.

Na druhou stranu se setkáváme i s větami tázacími, které slouží k lepší kohezi textu: autor si na otázku odpovídá, rozvádí dále téma, vysvětluje detaily, přechází k jiné myšlence. Drtivá většina vět je však oznamovacích.

Ačkoliv se ve své podstatě jedná vlastně o výklad, López Ruiz ho podává takovou formou, která má dynamiku, spád a nechybí ani originalita. Díky občasným zpestřením textu (již zmíněné expresivní zvolání a řečnické otázky) se adresát při čtení nenudí.

Hojně využity jsou přívlastky, kterými rovněž hodnotí stav věcí a rozvíjí tak podstatná jména, která díky nim nejsou tak holá a text tak strohý. V kapitole *Orígenes del flamenco* jsou hojně zastoupena příslovečná určení, a to když autor popisuje cestu cikánů z jejich původní oblasti do Španělska, lokalizuje jednotlivá města či časově zařazuje jednotlivé události. U větých členů často dochází ke zmnožení (např. *largas y penosas vicisitudes* nebo *peregrinaje fue lento y dificultoso*).

#### 4. Metoda překladu, komunikační situace překladu

Po provedení důkladné překladatelské analýzy podle Christiane Nordové bylo možné se začít zabývat samotným překladem. Cílem bylo zejména zachování funkce a obsahu textu, bylo tedy uplatněno funkční hledisko s orientací na příjemce, kterým je v tomto případě široká veřejnost.

Při samotném překladu byl zvolen postup v souladu s teorií Jiřího Levého, která je založena na třech fázích:

První fází je pochopení výchozího textu, a to jak filologické, tak pochopení ideově estetických hodnot originálu.

Druhá fáze spočívá v interpretaci předlohy, stanovení interpretačního hlediska a překladatelské koncepce, případně její přehodnocení. Tato interpretace je potřebná zejména z důvodu nesouměřitelnosti dvou jazykových systémů. Výraz v cílovém jazyce nemusí být tak široký jako v jazyce výchozím, a proto se překladatel musí rozhodnout, který z významů zvolit.

Poslední, třetí fází je pak samotné přestylizování předlohy. Tato fáze vychází z poznatků získaných během prvních dvou fází a překladatelské analýzy výchozího textu.

Při překladu jsem se snažila spíše o volnost, a to z toho důvodu, že text je poměrně abstraktní, co se týče jednotlivých představ, a doslovnější převod jednotlivých myšlenek a obrazů by mohl působit nepřirozeně. V některých pasážích však bylo třeba se držet víceméně struktury originálu, především ve výčtech a v pasážích, ze kterých je zřejmé, že se autor snažil o co nejkonkrétnější výklad, protože jde o zásadní informace pro pochopení textu.

Přizpůsobování španělských reálií spojených s flamenkem ve většině případů nebylo možné, případně by bylo nefunkční, proto jsem je často ponechávala stejně jako v originále a uchylovala jsem se k doplňování informací, vysvětlivkám apod.

## 5. Analýza překladatelských problémů a jejich řešení

### 5.1. Lexikální rovina

#### 5.1.1. Terminologie

Originální text je textem částečně odborným: v rámci populárně naučného stylu, který spadá pod styl odborný, a kvůli poměrně specifické tematice příručky je text protkán termíny, případně výrazy typickými pro flamenco. I v originále jsou tyto termíny zvýrazněny kurzívou, jsou tedy jasně odlišeny od zbytku textu a čtenář tak zpozorní. Pro většinu z nich v českém prostředí neexistuje ekvivalent, který by obsahoval všechny složky termínu výchozího textu.

Všechny tyto termíny byly snadno dohledatelné v paralelních textech na některé ze španělských webových stránek věnujících se tomuto tématu, problém však nastával při jejich převodu do češtiny. Španělské výrazy navíc ještě navíc většinou zahrnovaly problematiku andaluského dialektu, čímž se situace ještě více komplikovala. V překladu pak bylo často přistoupeno k vhodně zvolené vysvětlivce, přičemž se právě tato složka s andaluským dialektem ztrácí. V několika specifických případech však došlo k jejímu zachování, a to konkrétně u tak zásadních výrazů, jako jsou například *tablaos*, *rasgueado* nebo *golpeadores*. Některé z nich jsou navíc dostatečně vysvětleny i ve výchozím textu, a proto nebylo třeba se uchýlovat k poznámkám pod čarou apod.

*La muestra suprema la encontramos, sin duda, en el pseudoflamenco que se ofrece, con más frecuencia de lo que quisiéramos, en algunos **tablaos**. (O: 8)*

*Dokonalou ukázkou je bezpochyby „pseudo-flamenco“, se kterým se až příliš často turisté setkávají v některých tradičních flamenkových barech zvaných **tablaos**. (P: 2)*

V jednom speciálním případě byl zachován celý odstavec, který prakticky v češtině ztrácí smysl, nicméně kvůli poučení čtenářů a jejich přípravě pro další překlady tohoto typu (Levý, 2012) tento odstavec v překladu ponechávám, aby český čtenář měl ponětí o flamenkovém názvosloví. Jde o následující úsek:

*En el flamenco, el **toque** significa la acción de tocar la guitarra. Y así como al que canta se le llama **cantaor** y al que baila, **bailaor**, al que toca se le conoce como **tocaor**. (O: 86)*

*Ve španělském flamenkovém názvosloví se hra na kytaru označuje jako **toque**. A stejně jako zpěvákovi se říká **cantaor** a tanečníkovi **bailaor**, kytarista se jmenuje **tocaor**. (P: 14)*

Celá záležitost se komplikuje tím spíše, že jde o přepis vágní andaluské výslovnosti správných výrazů „cantador“, „bailador“ a „tocador“. Přesto však mohou mezi adresáty být i španělsky hovořící čtenáři, kteří se pak tak mohou dopátrat jádra věci.

Jedním ze složitějších termínů byl pak španělský výraz „bajorrelieve“. Váhala jsem, jak do překladu zakomponovat vysvětlivku, která by čtenáři přiblížila, o co přesněji jde, nicméně jsem nakonec usoudila, že právě toto slovo není v celé větě tou nejdůležitější informací, a proto jsem použila prakticky doslovný překlad „basreliéf“. Druhou variantou byl překlad jako „nízký reliéf“; tu jsem však zavrhla z toho důvodu, že v případě, že by si čtenář chtěl dohledávat podrobnější informace, bude praktičtější se ptát právě na techničtější „basreliéf“. Navíc je v mém řešení obsažen výraz „reliéf“, pod kterým si již lze udělat jakousi představu. Použitím slova „vytesané“ je pak ještě blíže určeno, že jde o typ sochy, a čtenář tak není zmaten.

*Existen **bajorrelieves** de las dinastías faraónicas XI y XII en los que aparecen guitarras esculpidas. (O. 87)*

*Existují **basreliéfy** faraonů 11. a 12. dynastie, ve kterých se objevují vytesané kytary. (P: 14)*

### 5.1.2. Flamenco

V první řadě bylo potřeba vyřešit problém týkající se klíčového slova celé práce, tj. **flamenco**. Bylo nutné se rozhodnout, ke kterému z tvarů, které internetová jazyková příručka nabízí, se přiklonit a používat ho v celém překladu. Tvar s G, tedy „flamenco“ jsem zamítla hned zpočátku, jelikož jde o spodobu znělosti, kterou si čeština toto cizí slovo osvojila. Ve skutečnosti se celá tato kultura tance, zpěvu a hudebního doprovodu jmenuje ve španělštině „flamenco“, a proto jsem se rozhodla používat tento tvar i v překladu, aby si český čtenář zvykal. Podle Levého (2012) si totiž překladatel má čtenáře vychovávat, poučovat je o cizí a vzdálené kultuře a tak je připravovat pro své kolegy a nástupce, a proto jsem se rozhodla ubírat touto cestou, ačkoliv se lze ve spoustě paralelních českých textů setkat s tvarem s G.

V jazykové příručce pak alterují dva tvary: první s C a druhý s K, já jsem se rozhodla používat pro jiné pády než první tvar s K, jelikož tvar s C by českému čtenáři mohl připadat zvláštní, stejně jako tomu bylo v mém případě. Jde tedy o rozhodnutí poměrně subjektivní, avšak učiněné s nejlepším úmyslem. V pádě prvním a čtvrtém používám tvar s C, tedy „flamenco“.

Přehled pádu použitých v češtině pro výraz „flamenco“ je tedy následující:

1. <i>flamenco</i>	5. –
2. <i>flamenka</i>	6. <i>flamenku</i>
3. <i>flamenku</i>	7. <i>flamenkem</i>
4. <i>flamenco</i>	

### 5.1.3. Gitano

Další komplikací se ukázalo být španělské označení **gitano**. Tady se totiž setkáváme s českou kulturou, která při vyslovení slova „cikán“ reaguje velmi citlivě. I přesto jsem zvolila pojmenování „cikán“, s malým počátečním písmenem, jakožto „příslušník antropologické skupiny“ dle definice Internetové jazykové příručky. Toto rozhodnutí však bylo učiněno na základě konzultace velkého množství pramenů zabývajících se touto problematikou, jelikož jde o téma vsutku delikátní a v zájmu samotné politické korektnosti jsem zvolila právě toto řešení, na němž jsme se shodly i s vedoucí práce, Mgr. Vandou Obdržálkovou.

V průběhu textu pak ještě bylo třeba být v pozoru, co se týče různých obměn a variant tohoto výrazu, jako tomu bylo například v následující větě:

*Una simple prueba que demuestra de una vez por todas y para siempre que el flamenco no es creación suya es el hecho de que no haya ni un cante con **nombre caló**: todos tienen nombre castellano.*

*Důkazem pro to, že flamenco není výtvozem cikánů, je, že žádný z flamenkových zpěvů nenese **cikánský název** – všechny jsou pojmenovány španělsky. Není tedy jejich vynálezem, i když k jeho vzniku zásadně přispěli.*



Ve španělském textu je navíc v odstavci věnovaném původu cikánů etymologicky zajímavá zmínka, totiž „los egipcianos“. Španělský výraz „gitano“ je odvozen právě od tohoto výrazu, z čehož je patrná logika celé otázky původu cikánů a toho, odkud přišli. V češtině se pak při překladu tato složka ztrácí, nicméně je zachována alespoň v závorce, pro případ, že by zvědavý čtenář měl potřebu pátrat po původu tohoto pojmenování.

#### 5.1.4. El toque

Celá jedna kapitola zvolená k překladu se týká hry na flamencovou kytaru. Kapitola je nazvána „el toque“, což je výraz sémanticky mnohem širší než výraz, který jsem zvolila v češtině, tedy „hra na kytaru“. Hned v úvodu samotné kapitoly je však čtenáři vysvětleno, že ve flamenkovém světě je to právě tento výraz, který slouží pro označení hudebního doprovodu právě na kytaru. Tento český ekvivalent je pak v různých obměnách zachován v celé kapitole.

Co se týče kytarové problematiky, nepovažuji se za odborníka, a proto jsem některé vybrané problémy konzultovala s panem Zdeňkem Martínkem, amatérským flamenkovým kytaristou, který absolvoval nespočet kurzů s autentickými španělskými *tocaors*. Od něj jsem se dozvěděla pravou podstatu techniky zvané „rasgueado“ a naopak jsem si uvědomila, že „punteado“ není nic jiného, než obyčejné vybrnkávání na struny, jednu po druhé.

V této části textu mi zároveň jako pomocník posloužily video tutoriály na serveru Youtube.com, kde jsou k dispozici různé návody na to, jak ovládnout jednotlivé techniky hry na flamencovou kytaru, po jejichž zhlédnutí mi bylo jasnější, o co přesně jde a bylo tedy možné tyto techniky správně popsat.

#### 5.1.5. Mnohoznačná slova

V několika případech byl výraz ve výchozím textu víceznačný a bylo třeba se rozhodnout, který z ekvivalentů použít v překladu.

Jedním takovým výrazem byl „el cante“, který může znamenat jak zpěv, tak celý koncept flamenka jako umění, včetně všech jeho složek. Z kontextu pak bylo třeba vyvodit, o kterou z těchto dvou myšlenek se jedná.

*Dentro de ella, en el sur, se asienta Andalucía, cuna del cante.* (O: 34)

*Na jihu leží Andalusie – kolébka flamenka.* (P: 9)

Druhým takovým výrazem byla „cejilla“. Jelikož nejsem odborník na kytary, vyhledala jsem si slovníkový význam slova, který vedl k tomu, čemu se v češtině říká „kobyłka“. Po konzultaci jsem ale došla k závěru, že jelikož jde o kytaru flamenkovou, nejde o kobyłku, nýbrž o tzv. „kapodastr“. Tím vyvstal další problém, a to s tím, jak čtenáři tuto informaci podat. Předpokládala jsem, že průměrný český čtenář nemá dostatečné znalosti na to, aby mu bylo hned jasné, o co se jedná při pouhém užití slova kapodastr, proto jsem přistoupila k vložení vysvětlivky „čili posuvný barré pražec“. Ve výsledku tedy věta vypadá následovně:

*Algo que diferencia por completo la guitarra flamenca de la clásica es la utilización de la **cejilla**. (O: 90)*

*Zásadním rozdílem mezi oběma kytarami je používání tzv. **kapodastru, čili posuvného barré pražce**, u kytary flamenkové. (P: 17)*

Věřím, že v této podobě si čtenář je schopen udělat jakousi představu o tom, o co se jedná. V případě, že tomu tak není, pokračuje text detailnějším vysvětlením a popisem tohoto doplňku, takže by nemělo dojít ke zmatení.

#### 5.1.6. Nesouměrnost jazykových systémů

Jak už bylo nespočetněkrát zmíněno, oba jazykové systémy se v některých otázkách diametrálně odlišují. Stejně tak tomu je i v případě opakování slov:

Španělské texty se, stejně jako ty české, snaží vyhýbat opakování stejných nebo podobných slov. Využívá nejen synonym, případně slov se stejným významem odvozených od jiného (například latinského) základu, ale má k dispozici kromě tradičních zájmen například i kategorii členu. Tou čeština nedisponuje, nicméně jsem se snažila v češtině některé španělské výrazy obměňovat synonymy, případně tam, kde to bylo možné, je zcela vynechávat, případně nahrazovat patřičnými zájmeny.

*Entre los más entendidos prima el cante. Un mayor número de verdaderos aficionados presta especial atención al **cante** y lo antepone al baile. (O: 82)*

*Většina odborníků obecně oceňuje spíše zpěv. Velké množství skutečných milovníků mu věnuje zvláštní pozornost a upřednostňuje ho před tancem. (P: 11)*

### 5.1.7. Toponyma

#### Skloňování cizích toponym

Ve výchozím textu, především pak v kapitolách *Vznik flamenka* a *Původ flamenka* se hodně pracuje s názvy jednotlivých španělských měst a vesnic. Při jejich převodu do češtiny bylo potřeba vyřešit jejich skloňování. Pro některá z těchto toponym existují české ekvivalenty – konkrétně například *Andalusie* nebo *Kastilie-León* – a pro některé ne – konkrétně jde o názvy vesnic jako např. *Sanlúcar de Barrameda*. U víceslovných názvů jsem se záměrně snažila vyhnout skloňování vzhledem k jeho komplexnosti a nejasnému přístupu jednotlivých jazykových příruček.

#### La antigua Gades

V tomto konkrétním případě jde o původní latinské pojmenování města Cádiz. Do češtiny nebyl tento prvek zachován, jelikož jsem došla k závěru, že český čtenář nemá dostatečné znalosti o historii Španělska, a ani mu nemůže pomoci samotný jazyk, jako je tomu ve španělštině, kdy dochází k odvozování slov z tohoto latinského základu, např. přídavné jméno *gaditano* – cádizský. V překladu je tedy tato záležitost vyřešena následovně:

*Cualquiera que visite **la antigua Gades** puede comprobarlo. (O: 81)*

*Přesvědčit se o tom může každý, kdo se **do starobylého Cádizu** vydá. (P: 10)*

#### Bética

V tomto případě jde prakticky o totéž jako v případě předchozím. Běžný český nedisponuje dostatečnými znalostmi na to, aby pochopil narážku na španělskou historii tohoto typu. Proto došlo zaprvé k podrobnějšímu vysvětlení pojmu a zadruhé bylo mou snahou se vyhnout skloňování tohoto toponyma, čehož bylo dosaženo přizpůsobením struktury české věty. Ve výsledku tedy věta vypadá následovně:

*Lo decía Avieno, en su Oda Marítima, cuando elogiaba, asombrado, el fabuloso sentido rítmico de los habitantes de la **Bética**, es decir, Andalucía. (O: 80)*

*Tvrdil to už latinský básník Rufo Festo Avieno (4. st. n. l.) ve svém díle Ora Marítima, když s úžasem velebil neskutečný smysl pro rytmus, kterého si všimnul u obyvatel jedné z římských provincií v oblasti dnešní Andalusie nesoucí název **Bética**. (P: 10)*

### 5.1.8. Jazyková kliše

Jelikož jde o příručku, bylo mým cílem zachovat kromě složky odborné i složku popularizační. V textu se vyskytují některá jazyková kliše, se kterými bylo zacházeno v zájmu zachování funkce textu, ale zároveň i v mezích expresivity překladu. Tak došlo k následujícímu:

Př. 1:

*Por una parte fomentaron una música folclórica, alegre, expansiva a la que podríamos incluso llamar comercial que les sirvió para divertir a la gente y para asegurarse **el pan de cada día**. (O: 12)*

*Na jedné straně to byla hudba folklorní, veselá, sdílná, kterou můžeme nazývat i hudbou komerční, protože sloužila i k pobavení lidí a k zajištění si **obživy**. (P: 5)*

V tomto případě došlo k nivelizaci výrazu. Ačkoliv by pro výraz „pan de cada día“ existoval v češtině ekvivalent „každodenní chléb“, mohl by tento působit poněkud příznakově, a proto jsem volila jeho nahrazení obecnější „obživou“.

Př. 2:

*Y, por otra parte, porque confiamos en que los guitarristas recuperen la confianza en su misión. Sin que tengan que sentirse condenados a ser **secundones**, recuperarán – esperamos – la satisfacción de sentirse imprescindibles colaboradores del cante. (O: 94)*

*A zadruhé věříme, že kytaristé znovuobjeví své poslání a najdou potěšení v pocitu nepostradatelnosti při spolupráci se zpěvem, aniž by se museli cítit odsouzeni **ke hře druhých houslí**. (P: 20)*

V druhém případě došlo k opačnému jevu: v originále se setkáváme s neutrálním „secundones“, které bylo do češtiny převedeno jako „hra druhých houslí“. Toto řešení jsem zvolila z toho důvodu, že se velmi hodilo do celkového tématu odstavce, tedy kytara a hra na flamencovou kytaru, a zároveň aby došlo k jakémusi vynahrazení prvního případu nivelizace.

Př. 3:

*Sea cual fuere su origen sí parece evidente que se trata de un instrumento muy antiguo. (O: 87)*

*At' je její původ jakýkoliv, je evidentní, že se jedná o nástroj velmi starý. (P: 15)*

Nejen španělština, ale i čeština disponují velkým množstvím ustálených frází, které napomáhají kohezi textu. Výše uvedený příklad (č. 3) je toho důkazem. *Real Academia Española* definuje ustálené spojení „sea lo que fuere, o sea lo que sea“ jako „1. exprs. U. para indicar que se prescinde de lo que se considera accesorio, pasando a tratar del asunto principal.“ V češtině byl použit výraz, který výchozímu sémanticky odpovídá a zároveň jde o ustálené spojení. Tak je překladu dodáno na autentičnosti.

## 5.2. Uzpůsobení cílové konvenci

### 5.2.1. Letopočty

Jedním z kroků, které byly učiněny za účelem přizpůsobení textu cílové konvenci, bylo změnit styl psaní letopočtů. V *Moderní gramatice španělštiny* (1999) se dočteme, že gramaticky správné je ve španělštině číslování století římskými číslicemi. V překladu jsem tedy volila přepis římských číslic slovy, a to kvůli lepší čtivosti textu, který tak nenarušují samotná čísla, číslovky byly omezeny pouze na letopočty.

Př. 1:

*En Europa penetraron en el siglo XIV y se extendieron por ella a lo largo de este siglo y del siguiente. (O: 11)*

*Ve čtrnáctém století se dostali do Evropy, kde expandovali ještě v průběhu století patnáctého. (P: 4)*

Př. 2:

*Si repasamos ilustraciones y fotos del **siglo pasado** [...] (O: 83)*

*Když si projdeme obrázky a fotografie z **devatenáctého století**, [...] (P: 12)*

Příklad číslo 2 se týká časového rozdílu mezi výchozím textem a textem překladu. Jelikož je originál z roku 1999, tedy ze století 20., odkazuje se autor při použití výrazu „siglo pasado“ (s největší pravděpodobností) na století 19. Jelikož je však text překládán již ve století jednadvacátém, muselo dojít k úpravě informace do takové podoby, aby se ve výsledku odkazovalo na stejné století. Volila jsem tedy explicitní vyjádření „z devatenáctého století“.

### 5.2.2. Realie a doplňování presupozic

U textu s takto specifickou tematikou je třeba mít v každém momentě na paměti presupozice čtenářů překladu. Flamenco je velmi spjata s kulturou španělskou, možná by se dalo specifikovat až na jihošpanělskou, proto je českému čtenáři hůře přístupný. Naproti tomu běžný Španěl má jasno v tom, co je „el cante“, „cante jondo“ nebo jak takový flamenkový tanec zhruba vypadá. Na rozdíl od běžného Čecha se s ním totiž s největší pravděpodobností již setkal. Převod takového typu textu do českého prostředí proto často vyžadovalo zapracování vysvětlivek do textu.

Přidané vysvětlivky lze rozdělit do následujících skupin:

1) Vysvětlení specifických realit neznámých českému čtenáři. Ve španělštině v takových případech často napovídá samotný název dané reality, jako tomu je například u jednotlivých typů tanců:

*[...] **nejautentičtější andaluský zpěv s cikánským vlivem, cante jondo.** (P: 6)*

*[...] **seguidillas, teskných písních doprovázených tancem.** (P: 11)*

*Zpěv bez **hudebního doprovodu (a palo seco)**, výjimka existující již od plačtivého stylu **martinete.** (P: 13)*

*[...] s velmi emotivními **seguiriyas**, které obyčejně končily zpěvem **liviana (lehký)**, aby se snížila jejich dramaticnost, jejich obrovské emoční napětí. A tak se to děje i dnes s **nejstarším zpěvem soleá (soledad – samota)**, [...] (P: 13)*

2) Historické postavy Španělska a odborníci na flamenco. U druhých jmenovaných se často jednalo o pouhé doplnění části jména, ať už šlo o jméno křestní nebo některou část příjmení. Tyto úpravy jsem dělala z důvodu, že by si chtěl čtenář opět dohledávat informace o těchto postavách. Co se týče jejich zaměření, volila jsem přívlastky krátké a výstižné, aby si čtenář udělal představu o tom, kdo se k jednotlivým jevům vyjadřuje.

*S postupem času se tato vyspělá kultura začala znovu prosazovat a obrozovat, jelikož – jak poznamenal významný španělský básník a expert na flamenco Félix Grande Lara – „hrdost pokorných přežívá pýchu mocných“.* (P: 3)

*Jedná se o povolení aragonského krále Alfonse V. Šlechetného, který v lednu toho roku povolil vstup skupině cikánů.* (P: 4)

*Hispanista Bernard Leblon to popisuje naprosto přesně: [...]* (P: 5)

*Ricardo Molina a Antonio Mairena, [...]* (P: 6)

*[...] Rufo Festo Avieno (4. st. n. l.) [...]* (P: 10)

V tomto případě došlo nejen k doplnění celého jména, ale i k uvedení čtenáře do širšího časového kontextu, a to přidáním informace o století, ve kterém Avieno žil.

*[...] andaluský básník a znalec flamenka Serafín Estébanez Calderón [...]* (P: 11)

3) Reálie týkající se Španělska, geografie. Nepředpokládám, že by český čtenář byl obeznámen s detailní geografii Španělska, proto mu v následujících případech poskytnu podrobnější vysvětlivky:

*Fandangos a různé zpěvy z oblasti pobřeží Levante, odvozené od názvů měst, jako například cartagenas, [...]* (P: 13)

*[...] madridská královská opera (Teatro Real de la Ópera) [...]* (P: 19)

Do textu jsou vloženy dvě mapy, jedna celého Pyrenejského poloostrova, druhá Andalusie, což čtenáři usnadňuje orientaci.

### 5.2.3. Expresivita

Snad každý překlad do češtiny ze španělštiny se musí vyrovnávat s rozdíly, co se týče expresivity obou jazyků. Španělština je obecně mnohem expresivnější, často tihne až k patosu. Naproti tomu pro češtinu platí, že populárně naučné texty se svou povahou blíží textům publicistickým (Čechová, 1997). Přesto však je nutné tento typ textů přizpůsobit konvenci přijímací kultury, a v tomto případě tedy přikročit ke snížení expresivity. Příkladem může být následující řešení:

*El baile nació - ¡sabe Dios cuándo! – espontáneamente. (O: 80)*

*Tanec vzniknul spontánně a tak dávno, že už si to nikdo nepamatuje. (P: 10)*

V uvedené větě autor použil všechny možné prostředky k vytyčení sdělované informace: zvolací větu odsazenou pomlčkami a ještě přidal prvek tak typický pro španělskou a hispanoamerickou kulturu, tedy náboženskou narážku. Český národ, z velké části tvořen ateisty, by vnímal doslovné převedení věty jako příliš silné a tedy příznakové. Došlo by k narušení čtenářské pozornosti a přerušení jinak plynulého toku textu. Proto došlo k zeslabení a expresivnímu vyjádření sémantického obsahu výrazu ve výchozím textu.

## 5.3. Syntaktická a gramatická rovina

### 5.3.1. Interpunkce

#### Uvozovky

Ve výchozím textu existují dva typy citací:

- 1) Autor cituje celý odstavec. Ten je pak výrazně odlišen od zbytku textu, a to odsazením a zvolením menšího písma, uvozovky chybí.
- 2) Samotný text plynule přechází v citaci. V takovém případě autor volí použití španělských uvozovek.

V překladu rovněž rozlišuji tyto dva typy citací. V případě, že se jedná o citovaný celý odsazený odstavec, je tento zvýrazněn stejně jako v originále a je tedy zřejmé, kde citace začíná i končí. Takové citace jsou navíc vždy patřičně uvozeny. Například zde:

*Quizás este papel permanentemente secundario es lo que hizo que D. E. Pohlen escribiera en 1962:*



*El guitarrista es el héroe anónimo del flamenco.* (O: 92)

V roce 1962 napsal D. E. Pohren, možná právě pod vlivem sekundární funkce hry na kytaru, následující:

*Kytarista je anonymním hrdinou flamenka.* (P: 18)

V druhém případě nahrazuji španělské uvozovky » a « klasickými českými „ a “, přičemž zachovávám pravidla pro interpunkci v češtině.

Další užití uvozovek ve výchozím textu je v případě ironie. V takovém případě byly uvozovky zachovány (resp. přizpůsobeny českému úzu používání uvozovek) i v překladu, jako tomu bylo i v následujícím příkladu:

*Naturalmente no pretendemos establecer sistemas de vida a ultranza de corte dictatorial: las agencias pueden organizar los viajes como prefieran; los tablaos pueden igualmente montar los espectáculos que deseen y los turistas pueden seguir »tragándose« cuanto quieran.* (O: 9)

*Naším cílem pochopitelně není stanovit extrémní pravidla jako za diktatury, cestovní kanceláře si mohou organizovat své cesty, jak uznají za vhodné, tablaos mohou nabízet představení, jaká chtějí, a turisté mohou i nadále hltat tuto „kulturu“ plnými doušky.* (P: 3)

V tomto případě navíc došlo k přesunutí uvozovek na jiné slovo, než které je opatřeno uvozovkami v textu výchozím. Došla jsem k závěru, že autorovo pojetí příručky, kdy do ní promítá své názory a snaží se je vstřípit i čtenářům, jde o vhodnější použití.

## **Pomlčky**

Na první pohled čtenáře výchozí text zaujme velkým množstvím použitých pomlček. Autor je používá pro vytknutí některé informace z textu, ovšem v některých případech jich je v jedné větě tolik, až to působí kontraproduktivně, odvádí čtenářovu pozornost od sdělované informace a přerušuje plynulý tok textu. V zájmu přizpůsobení překladu českému úzu jsem se tedy snažila pomlček v překladu zbavit a zachovat je pouze na takových místech, kde jsem usoudila, že je třeba informaci skutečně vytknout.

K odstranění pomlček v překladu došlo například v následujících úsecích:

Př. 1:

*No sólo porque nació en esa zona sino porque siguió siendo a lo largo del **tiempo** – y aún lo es – el embrión que alimentó – y alimenta – a las comarcas colindantes. (O: 31)*

*Flamenco z této oblasti jednoznačně pochází a **i po dlouhých letech** je až dodnes její neodmyslitelnou součástí. (P: 7)*

Př. 2:

*Entienden muchos – y **entienden mal** – que el baile es como una carrera contra reloj. (O: 85)*

*Mnozí si **mylně** myslí, že tanec je jako závod s časem. (P: 13)*

Př. 3:

*En el cante predominan los hombres y han sido siempre mayoría a lo largo de la historia aunque en todas las **épocas** – y **en la actual, también** – hubo mujeres que fueron – y que son – excepcionales cantaoras. (O: 86)*

*Ve zpěvu převládají a vždy převládali muži, ačkoliv se v každém období najdou ženy, které **byly a jsou** výjimečnými flamenkovými zpěvačkami. (P: 14)*

### 5.3.2. Souvětí, odstavec

Již několikrát byla zmíněna rozdílnost povahy českého a španělského jazykového systému. Oba systémy se liší i z hlediska syntaktického, kdy například existence polovětných vazeb a gerundiálních konstrukcí ve španělštině způsobuje, že průměrná španělská věta je obecně delší a komplexnější než věta česká. Konkrétně tento výchozí text však představuje jakousi výjimku, jelikož autor se uchýlil k používání krátkých a jednoznačných větných celků. V několika případech naopak došlo ke spojení více krátkých vět v jednu delší, a to v zájmu snížení expresivity překladu a omezení opakování slov v českém textu, jako tomu došlo například v následujícím případě:

*El pueblo gitano prefiere huir antes que luchar. Y emigra. Nunca se adornó esta raza de virtudes guerreras. (O: 11)*

*Cikáni totiž raději utečou a emigrují, než by bojovali, nikdy totiž nebyli obdařeni schopnostmi k boji. (P: 4)*

K úpravám však došlo i na úrovni odstavců. Ve výchozím textu docházelo k tomu, že jeden odstavec byl tvořen jedním obsáhlejším souvětím. Při překladu pak došlo působením překladatelských posunů (více viz oddíl 6. Překladatelské posuny) ke zkrácení věty natolik, že by ve výsledku byl odstavec tvořen jednou či dvěma krátkými větami. V takovém případě došlo ke sloučení odstavců v jeden.

Ke sloučení odstavců jsem se uchýlila i v následujícím případě:

*Algo que diferencia por completo la guitarra flamenca de la clásica es la utilización de la cejilla. Es una varilla o puente móvil que se ajusta transversalmente sobre el mástil a la altura que se desee. Con su empleo se consiguen los tonos diferentes que se requieran para acomodarse a la voy del cantaor.*

*La cejilla es un aditamento exclusivo de la guitarra flamenca, jamás empleado en la clásica. Aparte de conseguirse con ella la intensidad tonal que se necesite, como ya hemos dicho, los tocaores alegan también que con ella se consigue un sonido más flamenco. (O: 90)*

*Zásadním rozdílem mezi oběma kytarami je používání tzv. kapodastru, čili posuvného barré pražce, u kytary flamenkové. Jde o pohyblivou kobylku, která se příčně přichytí na krk kytary ve výšce, jakou kytarista zvolí. Jejím použitím lze dosáhnout různých tónin, díky kterým se kytara lépe přizpůsobí hlasu zpěváka. Barré pražec je jedním z doplňků, které se používají výhradně u kytary flamenkové, nikdy u kytary klasické. Umožňuje dosáhnout požadovaných tónů a podle samotných kytaristů zní pak kytara více flamenkově. (P: 17)*

V tomto případě jsem tento krok učinila na základě sémantické souvislosti. V obou odstavcích v originále se hovoří o stejné záležitosti, konkrétně o barré pražci, jednom z doplňků flamenkové kytary. Jelikož je čeština poměrně citlivá na opakování slov v textu, zvolila jsem tento krok právě za účelem neopakovat.

### 5.3.3. Kapitoly

Jak je patrné, vybrala jsem z příručky kapitoly, které na sebe přímo nenasazují. Co se týče výběru kapitol, postupovala jsem dle následujících kritérií:

- 1) Byla jsem limitována počtem normostran. Minimální počet pro tuto práci je stanoven na 20 normostran, přičemž jsem různým kombinováním jednotlivých kapitol došla k ideální kombinaci, která jen lehce přesahuje toto číslo. Zároveň jsem při tomto kombinování zohledňovala další faktory:
- 2) Nechtěla jsem zahrnout kapitolu o zpěvu. Pro účely této práce je tato kapitola zcela nevyhovující. Obsahuje obsáhlé úryvky flamenkových písní, čímž bych čerpala limit normostran něčím, co je prakticky do češtiny nepřeložitelné. Stejně tak tomu bylo s kapitolou o důležitých postavách flamenkového světa, která obsahuje dlouhý seznam jmen.
- 3) Vybírala jsem nejzajímavější kapitoly. V tomto případě jde o čistě subjektivní faktor. Jelikož jsem absolvovala kurz flamenkového tance a považuji se v tomto směru za mírně pokročilého nadšence, chtěla jsem zahrnout kapitolu pojednávající právě o tanci.

Ve svém překladu jsem také pracovala s autorovými odkazy na další kapitoly, které jsem však do svého překladu nezahrnula. To jsem řešila nejen jejich očíslováním, jako to řešil autor, ale zároveň i jakýmsi pracovním překladem názvů těchto kapitol. Tento překlad by se pak pochopitelně přizpůsobil v rámci překladu celé publikace.

*Cualquier lector curioso que revise la relación de nombres famosos en la historia del flamenco (capítulo 8), comprobará que estos apellidos aparecen repetidamente. (O: 32)*

*Zvědavý čtenář, který by si prošel seznam slavných jmen historie flamenka (kapitola 8: Osobnosti flamenka včera a dnes), by zjistil, že se tato příjmení v seznamu vyskytují opakovaně. (P: 8)*

### 5.3.4. Zvratné pasivum

Španělské texty jsou obecně hojné na výskyt zvratného pasiva, a stejně tomu tak bylo i v případě této příručky. V češtině by jeho užití v takové míře působilo příznakově, a proto v některých pasážích docházelo k jeho nahrazování opisným pasivem, případně aktivem.

*Dentro de este oscuro panorama en el que **difícilmente se puede asegurar nada que concierne a su origen**, [...] (O: 30)*

*Ale i v tomto nejasném kontextu, kde si **nemůžeme být jisti ani původem flamenka, jeho zrodem nebo skutečnými důvody jeho existence**, [...] (P: 6)*

### 5.3.5. Poznámky pod čarou

Co se týče poznámek pod čarou, setkala jsem se v rámci svého překladu s jediným případem, a to následujícím:

[...] *»cuando el flamenco toma el auge de espectáculo, inicia una labor digna de encomio: la de consolidar la estructura de los estilos al dar entrada y salida a la copla y cerrar los distintos tercios o melismas del cante«<sup>7</sup>. (O: 89)*

[...] *„když flamenco dosáhlo největšího rozkvětu, sehrála kytara chvályhodnou roli v upevňování struktury stylů, definování jednotlivých písní, jejich částí a melismů<sup>7</sup>“.* (P: 16)

V češtině zachovávám číslování z výchozího textu, tedy číslo 7, bez ohledu na to, že jde o jedinou poznámku pod čarou v mnou zvoleném textu. Jde pouze o formální záležitost, nicméně byl brán v potaz celkový koncept překladu, a tedy předpoklad, že všechny poznámky pod čarou budou řešeny ekvivalentními poznámkami. V případě, že by došlo k odstranění některé z poznámek, celkové číslování by se pochopitelně upravilo.

Co mi přišlo vskutku kuriózní, byla interpunkce. V originále si lze všimnout, že číslo poznámky nejen že následuje až po uvozovkách, ale že zároveň tečka za tímto číslem je rovněž situována do horního indexu, a tedy mimo linku. V překladu jsem zachovala tradiční českou interpunkci, a tedy pořadí číslo poznámky (jelikož se vztahuje jen k výrazu „melismy“, ne k celé citaci, jak by mohlo vyplývat z interpunkce španělské), uvozovky a tečka.

### 5.3.6. Figury a tropy

#### Paralelismus

V úryvku, který jsem vybrala na překlad, jsem narazila na jeden případ paralelismu, a to následující:

[...] *aunque en todas las épocas – y en la actual, también – hubo mujeres que fueron – y que son – excepcionales cantaoras.*

[...]

*aunque en todas las épocas – y en la actual, también – hubo hombres que fueron – y que son – excepcionales bailaores. (O: 86)*

[...] *ačkoliv se v každém období najdou ženy, které byly a jsou výjimečnými flamenkovými zpěvačkami.*

[...]

*ačkoliv se v každém období najdou muži, kteří byli a jsou výjimečnými flamenkovými tanečníky. (P: 14)*

Je třeba si uvědomit, že autor tuto figuru aplikuje záměrně v rámci zvýšení koheze textu. Z toho důvodu je nutné postupovat stejně i v překladu a paralelismus zachovat.

## **Metafora**

Jednou z běžně používaných trop je metafora. Autor pracuje se čtenářovou představivostí, což by mělo být zachováno i v překladu, čímž se zvyšuje atraktivita textu a čtenářův aktivní přístup k němu.

[...] *como si de **una lengua cantaora y vibrante** se tratase. (P: 31)*

[...] *jako by řeka představovala **pohybující se jazyk flamenkového zpěváka**. (P: 7)*

[...] *y el cuerpo se quebra y retuerce, con frecuencia a base de **contorsiones salomónicas, en forma de espiral ascendente**. (O: 82)*

[...] *tělo se ohýbá a svíjí často **do podoby spirálového sloupu nebo vzestupné spirály**. (P: 12)*

## 6. Překladatelské posuny

V této kapitole se budeme věnovat stručné analýze vybraných překladatelských posunů, ke kterým při překladu došlo. Tyto záměrné posuny budou demonstrovány na vybraných příkladech. Posuny jsou rozděleny dle typologie Josefa Dubského (1988) do následujících kategorií: transpozice, kondenzace, amplifikace, zeslabování, explicitace a modulace. Dubského typologie byla doplněna o teorii Antona Popoviče týkající se mikrostylistických posunů. Podle Popoviče se jedná o posuny vznikající z důvodu strukturní nekompatibility dvou jazykových systémů a změna vždy musí být vědomá a vycházet z interpretace originálu. (Popovič, 1975, s. 121)

### 6.1. Transpozice

Transpozice je definována jako překladatelský postup, při němž dochází v cílovém jazyce k vyjádření sémantického obsahu jinou gramatickou kategorií než v originále. To je často způsobeno odlišnými typy jazyků, se kterými v tomto případě pracujeme: španělština se řadí mezi jazyky analytické, zatímco čeština mezi jazyky flektivní (Knittlová, 2010), proto je často nemožné se transpozici při překladu vyhnout – mění se například slovnědruhá kategorie. K transpozici došlo například v následujících úsecích:

Př. 1:

***Brotando de este cruce algo nuevo: el cante jondo.*** (O: 14)

*Z tohoto spojení vypučelo něco nového: nejautentičtější andaluský zpěv s cikánským vlivem, cante jondo.* (P: 6)

Př. 2:

***Alguien debió sentir la necesidad de exteriorizar una carga de sentimientos internos y rompió a bailar.*** (O: 80)

*Někdo musel mít potřebu vyjádřit tu spoustu pocitů, která se v něm mísila, a tak začal tančit.* (P: 10)

Dubský navíc hovoří o transpozici větné neboli syntaktické, kdy dochází k posunu na úrovni věty, tedy např. konstrukce pasivní je v překladu řešena konstrukcí aktivní apod. K takovému typu transpozice došlo u příkladu uvedeného v kapitole 5.3.4.:

Př. 1:

*Dentro de este oscuro panorama en el que **difícilmente se puede asegurar nada que concierne a su origen**, [...]* (O: 30)

*Ale i v tomto nejasném kontextu, kde si **nemůžeme být jisti** ani původem flamenka, jeho zrodem nebo skutečnými důvody jeho existence, [...]* (P: 6)

Př. 2:

***Sirva de rúbrica** a lo que venimos diciendo estas palabras de Félix Grande:* (O: 14)

*Jako podpis pod vším, co zde bylo řečeno, **mohou posloužit** slova Félix Grande Lary:*  
(P: 6)

V originále se setkáváme s větou zvolací, která by však při převodu do češtiny podobným způsobem (např. *necht' poslouží*) působila pateticky.

## 6.2. Kondenzace

Kondenzace je takový překladatelský posun, kdy jeden jazyk vyjádří stejný sémantický obsah s použitím méně jazykových prostředků než jazyk druhý. Důvodem pro tento posun jsou vlastnosti obou jazyků, které již byly popsány výše. Český překlad tak obecně bývá kratší a kondenzovanější než španělský originál.

Př. 1:

*O sea que los gitanos entran en España **cuando se cumple el primer cuarto del siglo XV**.* (O: 12)

*Cikáni tedy přichází do Španělska **na konci první čtvrtiny patnáctého století**.* (P: 4)

Př.2



*Recreación por parte de los gitanos de la música andaluza. Nacimiento del flamenco*  
(O: 12)

*Cikánská interpretace andaluské hudby, zrození flamenka* (P: 5)

K tomuto posunu v překladu docházelo poměrně často, v důsledku čehož následně došlo i k reorganizaci odstavců, jak je tomu například u následujícího úseku:

*Analizando individualmente el baile comprobamos que, en el hombre, ha predominado siempre el gesto de torso erguido, el zapateado y el juego de brazos con las manos casi estáticas mientras que en la mujer, el juego de brazos implica, a su vez, un mayor dinamismo de las manos y los dedos y el cuerpo se quiebra y se retuerce, con frecuencia a base de contorsiones salomónicas, en forma de espiral ascendente.*

*Asistimos hoy, por degeneración, a un acercamiento entre el baile de la mujer y el baile del hombre, con movimientos cada vez más afines entre ambos lo que nos lleva a una especie de unisexualidad gesticular.* (O: 82)

*Když analyzujeme tanec jako takový, zjistíme, že u muže vždy převažoval vzpřímený postoj, dupání a hra paží s rukama prakticky nehybnými, zatímco u ženy hra paží vede k větší dynamičnosti rukou a prstů, tělo se ohýbá a svíjí často do podoby spirálového sloupu nebo vzestupné spirály. V dnešní době se nicméně tanec ženy a muže čím dál více podobají, až to vede k jakési unisexualitě gest.* (P: 12)

V originále jde o úsek o 107 slovech, v překladu jich napočítáme pouze 66. Ve výsledku by se druhý odstavec skládal pouze z jediné věty, proto došlo ke spojení obou odstavců.

### **6.3. Amplifikace, diluce**

Jedná se o posun opačný než kondenzace – dochází tedy k vyjádření stejného sémantického obsahu větším počtem lexikálních prostředků než v originále. Amplifikace je opět založena na rozdílné struktuře jazyků a jejich možnostech pro vyjádření skutečností. V tomto konkrétním případě se jednalo především o nutnost vyjádřit koncepty, které nejsou v české kultuře dobře známy, a proto bylo potřeba je popsat víceslovným pojmenováním,

zatímco ve španělštině pro ně existuje pojmenování jednoslovné. K amplifikaci došlo v následujících případech:

Př. 1:

*El baile flamenco no es una gimnasia ni un ejercicio de **contorsionismo**.* (O: 84)

*Flamenkový tanec není gymnastika, ani **cvičení hadího muže či ženy**.* (P: 12)

Př. 2:

*El toque* (O: 86)

*Hra na kytaru* (P: 14)

U příkladu číslo 2 bylo nutné zvolit takový ekvivalent, který by byl použitelný v celé kapitole věnované právě hře na kytaru. Ačkoliv je výraz *toque* sémanticky mnohem širší – může se jednat mimo jiné o hru na jakýkoliv nástroj – zvolila jsem pro účely této příručky spojení *hra na kytaru*, vzhledem k obsahu kapitoly, nehledě na to, že ve flamenkovém názvosloví jde právě o tento typ hry.

#### 6.4. Explicitace

Explicitací se rozumí takový překladatelský posun, při němž překladatel vysloví sémantický obsah, který je v originále vyjádřen implicitně. Opakem k explicitaci je implicitace. Příklady explicitace:

Př. 1:

*El gitano no canta flamenco **por el hecho de serlo**.* (O: 14)

*Cikáni nezpívají flamenco jen **proto, že jsou cikány**.* (P: 6)

Př. 2:

*Todavía hoy quedan cantes a palo seco en los que la voz cabalga a solas entre tinieblas.* (O: 88)

*Dodnes existují zpěvy a palo seco, ve kterých zpěv sám zní tmou **bez jakéhokoliv doprovodu**.* (P: 16)

## 6.5. Výrazové zeslabování

Jedná se o posun v rámci nižších jazykových rovin, kdy dochází k zeslabení výrazových vlastností originálu, například snížení expresivity textu. Faktem je, že španělská a česká kultura se zásadně liší, co se týče vyjadřování emocí, proto bylo nutné v rámci zachování českých konvencí tohoto typu textu a mentality českého čtenáře zeslabit některé emotivní pasáže. Pokud by k zeslabení nedošlo, publikace by v českém prostředí přišla o složku odbornou a stala by se tak pravděpodobně nepoužitelnou. K zeslabení došlo například v následujících pasážích:

Př. 1:

*No proceden, por lo tanto, de Egipto ni mucho menos llegan a España encaminados desde Flandes como han podido imaginar algunas **mentes alienadas**.* (O: 11)

*Nepocházejí tedy z Egypta, a už vůbec nepřišli do Španělska z Flander, jak by si mohli **někteří domýšlet**.* (P: 4)

Př. 2:

*Pero de ahí a decir quo el cante les pertenece **hay un abismo; un abismo insalvable**.* (O: 13)

*Jejich účast při vzniku flamenka je rozhodující a nepostradatelná, avšak tvrdit, že flamenkový zpěv jim patří, **je omyl**.* (P: 5)

## 6.6. Modulace

Užitím modulace dochází k obměně výpovědi na základě změny úhlu pohledu na skutečnost. K modulaci se překladatel často uchyluje v případech, kdy cílový jazyk nedisponuje obratem, kterým je sémantický obsah vyjádřen v originále. K modulaci může dojít na úrovni jednotlivých slov i vět. Vybrané případy modulace jsou následující:

Př. 1:

*La vinculación del flamenco a los gitanos es total.* (O: 10)

*Flamenco je neodmyslitelně spjato s cikány.* (P: 3)

Př. 2:

*Para otros, en cambio, su origen se encuentra en la primitiva cítara greco-asiria que trajeron a **nuestro país** los romanos. (O: 87)*

*Jiní zase tvrdí, že kytara pochází z primitivních řecko-asyrských citer, které **do Španělska** zavedli Římané. (P: 15)*

Př. 3:

*La guitarra pugna por colocarse a su altura, no como un elemento secundario sino más bien como copartícipe, como un complemento primordial que, al **cincuenta por ciento**, sostiene, con la voz, la copla. (O: 92)*

*Kytara bojuje o postavení na úrovni zpěvu, nechce být pouze druhotným doplňkem, ale spíše společníci, klíčovým doplňkem, který **napůl** se zpěvem dává vzniknout písni. (P: 19)*

## 7. Závěr

Cílem této bakalářské práce bylo vytvořit funkčně ekvivalentní překlad vybraných kapitol knihy *Guía del flamenco*. Na první pohled jednoduchý výchozí text v sobě skrýval některé záludnosti, které bylo třeba v průběhu překládání řešit. Jedním z nich byla flamenková terminologie, pro kterou v českém prostředí neexistují ekvivalenty. V takových případech bylo přistupováno povětšinou k šikovně zakomponovaným vysvětlivkám, čímž došlo k přizpůsobení textu překladu české široké veřejnosti.

Jak bylo již několikrát zmíněno, nejdůležitějším faktorem při překladu bylo zachování jeho funkce. Z toho důvodu došlo ke snížení expresivity textu, jelikož její zachování by v českém prostředí působilo příznakově, což by mohlo vést k odpoutání pozornosti čtenáře od sdělovaných informací. Vzhledem k odlišnosti obou jazykových systémů pak byly provedeny změny ve struktuře textu, kdy v překladu byla zaprvé rozdělena některá dlouhá souvětí a zadruhé spojeny krátké odstavce, a to jak na základě sémantických souvislostí, tak z čistě praktických důvodů.

Věřím, že výsledný překlad je srozumitelný i naprostým začátečníkům v oblasti flamenka, ačkoliv to nelze posoudit vzhledem k chybějící zpětné vazbě, kterou může poskytnout pouze nezávislý čtenář překladu.

## **Bibliografie**

### Primární literatura

LÓPEZ RUIZ, Luis. *Guía del flamenco*. ed. Madrid: Istmo, 1999. ISBN 9788470903779

### Sekundární literatura

BÁEZ SAN JOSÉ, Valerio; DUBSKÝ, Josef; KRÁLOVÁ, Jana. *Moderní gramatika španělštiny*. Fraus. 1999. 246 s. ISBN 80-7238-054-0

BEČKA, J.V. 1948. *Úvod do české stylistiky*. Praha: Klub přátel českého jazyka.

DUBSKÝ, J. *Capitulos de estilística funcional comparada: Kapítoly z porovnávací funkční stylistiky*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988, 72 s.

ČECHOVÁ, Marie; CHALOUPEK, Jan; KRČMÁŘOVÁ, Marie; MINÁŘOVÁ, Eva. *Stylistika současné češtiny*. Vyd. 1. Praha: ISV, 282 s. ISBN 80-858-6621-8.

KNITTLOVÁ, Dagmar. 2010. *Překlad a překládání*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 291 s. ISBN 978-802-4424-286.

KRÁLOVÁ, Jana. 2012. *Vybrané problémy španělské stylistiky na pozadí češtiny*. 1. vyd. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 145 s. ISBN 978-80-7308-404-2.

LEVÝ, Jiří. 2012. *Umění překladau*. 4., upr. vyd. Praha: Apostrof, 367 s. ISBN 978-808-7561-157.

NORD, Christiane. *Text analysis in translation: theory, methodology, and didactic application of a model for translation-oriented text analysis*. 2. vyd. New York: Rodopi 2005, vii, 274 s. ISBN 90-420-1808-9.

POPOVIČ, Anton. 1975. *Teória uměleckého prekladu*. Bratislava: Tatran, 293 s.

### Internetové zdroje

CREATIVE COMMONS. *Slovník cizích slov*. [online] [cit. 2015-07-24] Dostupné z: [www.slovník-cizich-slov.abz.cz](http://www.slovník-cizich-slov.abz.cz)

FERNÁNDEZ LÓPEZ, Justo. *Los cantes flamencos*. [online] [cit.2015-07-24] Dostupné z: <http://www.hispanoteca.eu/Musik-Spanien/Flamenco/Cantes%20flamencos.htm>

MARTÍNEK, Zdeněk. *Jak se stát flamenkovým kytaristou*. [online] [cit. 2015-07-24] Dostupné z: [http://www.flamenco.cz/tisk.php?id=cl/a016\\_jak\\_se\\_stat\\_kytaristou](http://www.flamenco.cz/tisk.php?id=cl/a016_jak_se_stat_kytaristou)

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española* [online]. Vigésima segunda edición. [cit. 2015-07-24]. Dostupné z: [www.rae.es](http://www.rae.es)

ÚSTAV PRO JAZYK ČESKÝ, AV ČR. *Internetová jazyková příručka*. [online] [cit. 2015-07-24] Dostupné z: <http://prirucka.ujc.cas.cz>

*Wordreference.com*. [online] [cit. 2015-07-24] Dostupné z: <http://www.wordreference.com/>

### Video tutoriály

*How to Play Tremolo*. [online] [cit. 2015-07-24] Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=iidNSckab-Y>

*How to Practice Rasgueos*. [online] [cit. 2015-07-24] Dostupné z: [https://www.youtube.com/watch?v=ySJELgC5\\_LA](https://www.youtube.com/watch?v=ySJELgC5_LA)

*Técnica de guitarra flamenca: rasgueo: Ejercicios básicos* [online] [cit. 2015-07-24] <https://www.youtube.com/watch?v=oYkBUHXc1-s>

*Entre dos aguas punteo rapido*. [online] [cit. 2015-07-24] Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=venhg8CSYtA>

*How to Play Picado*. [online] [cit. 2015-07-24] Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=RSjUvNLsyJA>

*What Is Melismatic Singing?* [online] [cit. 2015-07-24] Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=PRS2grauL4I>