

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav translatologie

Bakalářská práce

Anna Fazekašová

**Komentovaný překlad. Absentminded Professor or Romantic Artist? The Depiction of Creativity in Documentary Biographies of Albert Einstein. Radcliff, Matthew. 2008. Journal of Popular Film & Television. 36: 2, 2008, p. 62-71.**

**Annotated Translation. Absentminded Professor or Romantic Artist? The Depiction of Creativity in Documentary Biographies of Albert Einstein. Radcliff, Matthew. 2008. Journal of Popular Film & Television. 36: 2, 2008, p. 62-71.**

## Poděkování

Ráda bych poděkovala PhDr. Zuzaně Jettmarové, M.A., M.Sc., Ph.D. za její vedení práce a cenné rady a připomínky k překladu. Za přečtení překladu a poznámky k němu patří dík také mojí rodině.

*Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita během jiného vysokoškolského studia či k získání jiného či téhož titulu.*

*V Praze dne*

.....

*Anna Fazekašová*

## **Anotace**

Práce se skládá z překladu článku M. Radcliffa *Absentminded Professor or Romantic Artist? The Depiction of Creativity in Documentary Biographies of Albert Einstein* a komentáře k němu. Tento komentář zahrnuje překladatelskou analýzu originálního textu, typologii překladatelských problémů včetně jejich řešení, popis překladatelské metody a typologii překladatelských posunů. Součástí komentáře jsou příklady problematických pasáží a jejich překladatelská řešení.

## **Klíčová slova**

Překlad, překladatelská analýza, metoda překladu, překladatelský problém, překladatelský posun, Albert Einstein, dokumentární film, tvořivost.

## **Abstract**

This bachelor's thesis consists of the translation of the article *Absentminded Professor or Romantic Artist? The Depiction of Creativity in Documentary Biographies of Albert Einstein* by M. Radcliff and the commentary of the translation, which is constituted by the original text analysis, description of the translation method and the typologies of translation problems and translation shifts. The commentary also includes examples of specific translation problems and their solutions.

## **Key words**

Translation, translation analysis, translation method, translation problem, translation shift, Albert Einstein, documentary, creativity.

# Obsah

Úvod	7
1. Překlad	8
2. Překladatelská analýza originálu	23
2. 1. Vnětextové faktory	23
2. 2. 1. Autor, vysílatel, médium a adresát a presupozice	23
2. 2. 2. Místo a čas	24
2. 2. 3. Motiv komunikace, záměr vysílatele	24
2. 2. 4. Funkce textu	25
2. 2. Vnitrotextové faktory	25
2. 2. 1. Téma, obsah a kompozice	25
2. 2. 2. Syntax	26
2. 2. 3. Neverbální a suprasegmentální prvky	26
2. 2. 4. Lexikum	27
2. 2. 5. Intertextovost	28
3. Překladatelská metoda	29
4. Překladatelské problémy a jejich řešení	30
4. 1. Lexikální rovina	30
4. 1. 1. Překlad odborného a expresivního lexika a neologismů	30
4. 1. 2. Překlad sloves	30
4. 1. 3. Překlad idiomů	31
4. 2. Syntaktická rovina	31
4. 2. 1. Polovětné vazby	31
4. 2. 2. Informační hustota a koheze	32
4. 2. 3. Apozice, vsuvky	32
4. 3. Intertextovost	34
4. 3. 1. Překlad citací	34
4. 3. 2. Překlad termínů	34
4. 3. 3. Překlad názvů	35
4. 4. Neverbální a suprasegmentální prvky	35
4. 4. 1. Značení citací	35

4. 4. 2. Rozdíly v sémantice interpunkčních znamének	36
4. 4. 3. Neverbální prvky v překladu	36
4. 5. Další problémy	36
5. Typologie překladatelských posunů	39
5. 1. Posuny na rovině syntaxe	40
5. 2. Konkretizace	43
5. 3. Intelektualizace	45
5. 4. Generalizace	45
5. 5. Intenzifikace	46
5. 6. Nivelizace	47
5. 7. Vynechání	47
5. 8. Substituce	48
5. 9. Další posuny	50
Závěr	52
Bibliografie	53
Příloha – text originálu	55

# Úvod

Tato bakalářská práce se skládá z překladu textu *Absentminded Professor or Romantic Artist? (The Depiction of Creativity in Documentary Biographies of Albert Einstein)*, který původně vyšel v americkém časopise *Journal of Popular Film and Television*, a komentáře k němu. Tento komentář je rozdělen na analýzu výchozího textu, vytyčení překladatelské metody, typologii hlavních překladatelských problémů s konkrétními příklady a příklady jejich řešení a rozboru posunů, ke kterým při překladu došlo.

Text pro svůj překlad jsem si vybrala při procházení elektronických zdrojů v knihovně Ústavu translatologie. Nejprve jsem narazila na archiv časopisu, z něž pochází, který mě zaujal, protože se o filmy a filmovou vědu zajímám. Konkrétní text jsem si pak zvolila, jelikož jsem se domnívala, že otevírá nový pohled na téma, kterým by se většině filmových diváků nejspíše nenapadlo zabývat, při jeho bližším zkoumání se však můžeme dozvědět mnohé o tom, jakým způsobem filmová díla fungují a ovlivňují naše vnímání zobrazované reality.

# 1. Překlad

## Roztržitý profesor, nebo romantický umělec?

*Jak je v životopisných dokumentech o Albertu Einsteinovi zobrazována kreativita*

Abstrakt: Albert Einstein se v průběhu několika desetiletí stal předmětem mnoha filmových i literárních děl, jejichž autoři mají často tendenci vykreslovat ho jako typického umělce. Tento článek si klade za cíl vysvětlit, jakým způsobem pojetí tvořivosti v těchto dílech upevňuje přesvědčení, že umění a věda jsou vzájemně neslučitelnými oblastmi lidské činnosti. Einstein v nich totiž jakožto logicky založený vědec i tvořivý umělec v jedné osobě paradoxně neplní roli spojovacího článku mezi těmito dvěma světy, ale naopak získává status takřka nadpřirozené bytosti povznesené nad překážky omezující většinu běžných smrtelníků.

Klíčová slova: Albert Einstein, biografie, dokumentární film, tvořivost, představivost, umění, věda

Rok 2005, kdy si svět připomínal sto let od *annus mirabilis* Alberta Einsteina, byl Mezinárodní unií pro čistou a aplikovanou fyziku, Organizací spojených národů a Kongresem Spojených států amerických vyhlášen světovým rokem fyziky. Ku příležitosti tohoto výročí bylo vydáno množství knih a televize uvedla nejméně tři dokumentární pořady. Přirozeně zvýšený zájem o Einsteinovu osobu nicméně není ničím neobvyklým: tři televizní filmy pojednávající výlučně o tomto vědci vznikly již v průběhu dvou let, jež jubileu předcházela, a v následujících dvou se pak v knihkupectvích objevily nejméně tři jeho biografie. Po experimentálním potvrzení jeho teorie relativity v roce 1919 začalo být Einsteinovo jméno často skloňováno v tisku a filmových týdenících a od jeho smrti v roce 1955 byl jeho životní příběh mnohokrát zpracován v podobě knižních a filmových biografií, televizních pořadů a webových stránek. Tvůrci těchto děl Einsteina obvykle prezentují jako prototyp tvořivého vědce, tedy člověka, který vědomosti nabyté pozorováním přírody spojuje s výsledky svojí imaginativní tvořivosti. Na základě analýzy několika životopisných snímků se zde pokusím ukázat, jakým způsobem je postava Einsteina coby geniálního vědce koncipována a jak toto pojetí upevňuje přesvědčení, že věda a umění vyžadují diametrálně odlišný druh schopností, anebo dokonce schopnosti vzájemně konkurenční.

Albert Einstein je bezpochyby nejslavnějším vědcem světa. Znamé karikatury vědců „s rozčuchanými bílými vlasy, mohutným knírem, těžkými víčky, výrazným nosem a neúměrně velkou mozkovnou“, jak tento stereotyp popisuje historik umění Martin Kemp (2000: 169), vycházejí právě z jeho vzhledu a jméno *Einstein* je dnes de facto synonymem ke slovu *génius*. Osobnost Einsteina si mnozí z nás asociují také se stereotypem roztržitého profesora, který se občas zapomene učesat nebo si vzít ponožky. Rosslyn Haynesové, která se zabývá různými typizacemi vědce, o Einsteinovi píše, že se „s úspěchem zhostil role vlídného roztržitého génia“ (2003: 248), zároveň však upozorňuje, že první, jízlivé karikatury roztržitého profesora se objevují již v sedmáctém století. Svě dnešní, laskavější podoby nabyly až okolo poloviny století dvacátého, kdy společenský význam vědy vzrostl. Ustálené představy, tuto nevyjímaje, slouží jako „pohodlné komunikační zkratky“ (Haynes, 2003: 244) a umožňují nám vyjádřit se tak, aby nám každý porozuměl a s fyzickými rysy si ihned spojil určité povahové vlastnosti.

Terzian a Grunzke, kteří se při zkoumání tohoto stereotypu zaměřili na komediální filmy z počátku šedesátých let, dospěli k závěru, že způsob, jakým jejich tvůrci prezentují postavy



vědců, odpovídá výkladu pojmu *intelligence* jako schopnosti sloužící ke konkrétním praktickým účelům a pojmu *intelekt* jako tvůrčího prvku sféry abstraktní podle teorie Richarda Hofstadtera. Snaha vědce-intelektuála „využívat svojí *intelligence* prakticky“ se tak v tomto zjednodušené pojetí „kvůli jeho tvořivosti a širavé intelektuální zvědavosti májí účinkem“ (2007: 415). Příklad tohoto fenoménu nacházejí autoři studie ve filmu Walta Disneye *Roztržitý profesor*, jehož komika staví na neschopnosti hlavního hrdiny zrealizovat kterýkoliv z plánů na využití jeho nového objevu. Stejně marné jako pokusy o sestrojení vytvoření vozu či speciálních bot na basketball je navíc i jeho úsilí o udržení mezilidských vztahů, jak je patrné z opakující se epizody s profesоровou svatbou, již se sám pokaždé zapomene zúčastnit. Obraz vědce „zcela pohlceného intelektuální tvořivostí a zvědavostí, která ho nutí odsouvat aplikaci vědomostí v praxi na druhou kolej stejně jako společenské závazky“ (Terzian a Grunzke, 2007: 411), je podle autorů v americké poválečné filmové produkci běžným jevem. Tímto způsobem však filmy naznačují, že úspěšným se vědec nestává díky nově nabytému vědění, nýbrž teprve tehdy, když se mu pro ně podaří najít prospěšné a pokud možno výnosné uplatnění.

Mezi oběma výše popsány rozpory tedy existuje paralela a komediální pojetí vědce pouze odráží obecně přijímaný názor, že význam vědy spočívá v jejím praktickém využití. Umění naproti tomu užitečné není, anebo jeho přínos přinejmenším nelze změřit. Je také očividně spjato s tvořivostí, bez níž by bylo pouhým kýčem, anebo ještě hůře řemeslným výrobkem. O vzájemném antagonismu vědy a umění se vedou debaty již od doby, kdy se na evropském kontinentu rozšířil romantismus. Lorraine Dastonová zastává názor, že příčinu rozkolu musíme hledat v chápání představivosti, které se na přelomu osmnáctého a devatenáctého století zásadně proměnilo. Představivost totiž „navzdory všem svým nebezpečnostem“ do té doby byla „základním nástrojem filozofického, a tedy i vědeckého hledání moudrosti stejně jako umělecké tvorby“ (Daston, 1998: 78). Romantická přírodní filozofie zdůrazňující potenciál génia coby soběstačného individua s sebou však přinesla změnu, jejímž výsledkem byl rozkol: na jedné straně stanula věda jakožto objektivní a všeobecně platný popis přírodního světa a na straně druhé umění coby subjektivní intuitivní prožitek zaměřený na jedincovo nitro, nezávislý na společenských konvencích a přírodních zákonech<sup>1</sup>.

Západní kultura této myšlenky vtiskla podobu zakládajícího mýtu, jehož účelem je rozkol objasnit: Podle Friedricha Nietzscheho bylo umění v antickém Řecku chápáno jako rovnováha mezi apollinskými, tedy rozumovými, a dionýskými, tedy smyslovými, elementy. Sokrates, jak ho ve svých *Dialogích* popisuje Platón, však apollinský přístup ze sféry umění vyňal, přijal ho za sobě vlastní a prohlásil oba principy za protichůdné. William Clark Nietzscheho stanovisko shrnuje následovně: „Podle Sokrata se úděl filozofa, a tedy i vědce, a úděl umělce vzájemně vylučují. (...) Od jeho dob je tak umělcům automaticky přisuzován sklon k dionýské výstřednosti a instinktivnímu, sebedestruktivnímu jednání. V sobě samém dal Sokrates vzniknout prvnímu muži vědy a zároveň vdechnul život i svému protějšku – romantickému umělci“ (Clark, 2003: 45). Tyto dva typy osobností dnes vidáme ve filmech: na jedné straně stojí vědci, jejichž hlavním cílem jsou, či by přinejmenším být měly, praktické výsledky, a na straně druhé svobodomyšlní umělci zaměření na svůj individuální projev.

David James tento typ umění ve svojí studii filmů o umělcích charakterizuje jako „kvazi-náboženské zkoumání jedincova vědomí“ a popisuje některé stereotypy, které se v nich opakovaně objevují: „Filmový umělec zpravidla ztělesňuje ideu ‚přirozeného génia‘ se všemi jeho typickými vlastnostmi, jako jsou spontánnost, výbušnost, štědrost, neutuchající žízeň

a žádostivost. Ignoruje buržoazní zvyklosti a žije na okraji společnosti životem charismatického bohéma zcela oddaného svojí tvorbě a předurčeného k tragickému konci. Jeho talent se obvykle dočká ocenění až po smrti“ (James, 2006: 9). Na tomto stereotypu jsou založeny postavy umělců v mnoha různých filmech, například *Žízeň po životě* (1956), *Pollock* (2000), *Frida* (2002) nebo v korejském snímku *Opojen ženami a malováním* (2002) známém také pod původním názvem *Chihwaseon*.

Jak tedy máme chápat osobnost Alberta Einsteina, jehož tvořivost na rozdíl od sžíravé intelektuální zvědavosti a nepraktičnosti roztržitého profesora filmovým tvůrcům neslouží jako zdroj komiky? V dokumentu *Albert Einstein: How I See the World*, který vyšel jako jeden z dílů životopisné série televize PBS *American Masters*, o něm vypravěč říká: „Spíše než jako vědec pracoval Einstein jako umělec. Ve většině případů to nebyla dedukce nebo pokus, co ho dovedlo k nové teorii, nýbrž intuice, v níž měl plnou důvěru.“ Životopisný dokument televize A&E z roku 2005 se nese v podobném duchu a objasňuje půvab Einsteinovy osobnosti takto: „Spíše než jako vědec působil jako básník, hudebník či spisovatel.“ U Einsteina není intelekt překážkou omezující jeho praktickou inteligenci – Einstein je totiž intelekt sám. V dokumentárních snímcích tak nejenže není líčen jako běžný vědec, ale dokonce ani jako vědec výjimečný: tendence filmových tvůrců klást důraz na jeho vyzdvihovanou vizuální představitost, živelnou, či dokonce až bohémskou svobodomyšlnost, nechť podřizovat se autoritám, potřebu trávit mnoho času o samotě a úsilí o nalezení skryté přírodní harmonie z něj totiž činí ztělesnění stereotypu tvořivého člověka, a tedy umělce.

Implicitní součástí Einsteinova příběhu je nicméně i často přehlížená výstraha pro vědce, kteří by se při práci chtěli řídit intuicí a představitostí stejně jako on. Něco takového si totiž nemůže dovolit každý, nýbrž jedině génius čili *Einstein*. Náš hrdina svých schopností nenabývá postupem času jako běžný smrtelník – Einstein se se svými schopnostmi rodí. Být zároveň typickým vědcem i typickým umělcem tak pro něj není nic obtížného, svých úspěchů však nedosahuje díky svým neobvyklým postupům, nýbrž jim navzdory<sup>3</sup>. Poselství, že tvořivost a představitost jsou vědcům na rozdíl od umělců zapovězeny, vyznívá ze všech Einsteinových biografí, a skutečně jedinečným ho podle nich činí právě fakt, že on jediný se tomuto pravidlu vymyká. Jeho schopnosti se stávají měřítkem, na jehož základě jsou posuzovány kvality ostatních vědců, a mezi svět vědy a svět umění je postavena bariéra, kterou smí překročit pouze hrstka vyvolených.

### *Tvořivost a její místo v biografii osobnosti*

Zdůrazňováním Einsteinových uměleckých rysů následně vzniká nejen dojem, že je ostatním vědcům nadřazen, ale také, že se jim svými vlastnostmi zcela vymyká. Jeho domněle výjimečným schopnostem je zároveň přikládán stejný význam jako výsledkům jeho práce, a kostru Einsteinových biografí tak obvykle tvoří spojené narativy o jeho životě a tvořivosti směřující k pointě, že nechat se při vědeckém bádání vést představitostí si může dovolit pouze velká osobnost jeho formátu. Pojetí Einsteina jako výjimky potvrzující pravidlo neslučitelnosti vědy a umění je tedy dáno už samotnou formou jeho životopisů.

Kompozice dokumentárního snímku zpravidla bývá podřízena určitému sdělení, a jeho autoři tak divákům přímo předepisují, jakým prizmatem dané téma (zde vědu a vědce) mají nahlížet. Roger Silverstone při zkoumání dokumentárního pořadu televize BBC *Horizon* došel k závěru,

že jeho forma představuje „rámec vybízející k zasazení teorií a experimentů v něm prezentovaných do mimofilmového a ideologického kontextu“ (Silverstone, 1984: 386 – 387). Narativní forma předpokládající určité rozuzlení totiž vylučuje jakoukoliv nejistotu či možnost existence alternativního vysvětlení nehledě na to, zda se o nich v komentáři zmiňuje vypravěč. „Tento rámec nevymezují vědci, nýbrž tvůrci televizních pořadů,“ konstatuje Silverstone (1984: 393). Třebaže dějová linie obvykle kopíruje vědcův pracovní postup od hypotézy přes experiment k závěru, filmový narativ závěr předkládá, ať k němu výzkumníci došli, nebo ne.

Nadání hlavní postavy se v dokumentárních filmech zpravidla projeví v závislosti na jediné zlomové události či jejich sérii, jež ho pobídnou na cestě k úspěchu<sup>4</sup>. Těmto domněle klíčovým momentům filmoví tvůrci podle Thomase Söderquista obvykle přikládají zásadní význam, zatímco zbytek života subjektu opomíjejí. „Na hrdinových každodenních rutinách nesejde – podstatný je pouze okamžik, kdy učiní svůj objev a podrobí si nový model přírody“ (Söderquist, 1996: 73). Tento bod příběhu částečně nebo i zcela zastiňuje nezáživné příhody tvořící život každého z nás. Pokud jde o Alberta Einsteina, většina jeho životopisců například předpokládá, že v jeho vývoji sehrál tuto zásadní roli moment, kdy mu otec v pěti letech daroval kompas, jenž v něm měl probudit jeho pověstnou zvědavost.

Podle filmu *Albert Einstein* (1970) to byla právě ona „tajemná krabička s kouzelnou jehlou“, co podnítilo Einsteinovu tvořivost a dovedlo ho k jeho převratným teoriím. Vypravěč zlomový okamžik líčí následovně: „Chlapec byl tichý, hlavou mu vířila spousta myšlenek. Poprvé v životě pocítil, že v přírodě existují věci, jež nevidíme ani se jich nemůžeme dotknout, a jež si jen stěží dovedeme představit. Náhle silně zatoužil po vědění.“ Jak ve filmu *Einstein Revealed* (1996), tak i *Albert Einstein: The Education of a Genius* se v této souvislosti hovoří o Einsteinově uvědomění existence „skryté podstaty všech věcí“.

Cílem životopisných děl tedy zpravidla bývá poodhalit hrdinovo soukromí tak, aby před námi vyvstal „z masa a kostí“. K témuž závěru ve svojí anti-biografii Thomase Edisona dochází i David Nye, který píše: „Odhalením soukromých záznamů života subjektu“, na jejichž základě je interpretována jeho veřejná činnost, „životopisné dílo zpravidla dospívá ke své pointě“ (Nye, 1983: 16). Hrdinovo soukromí je tak přikládán zásadní význam a schopnost životopisců do něj proniknout se stává kritériem pro posuzování kvality jejich práce. Propagace dokumentárního filmu televize PBS *Einstein Revealed* (1996) se například zakládala na informaci, že snímek vychází z „dosud neznámé korespondence“ mezi Albertem a jeho první ženou Milevou, jež by divákům měla „osvětlit na jeho smělé myšlenkové experimenty a zakázané lásky.“ Toto období vědcova mládí vrcholící objevením teorie relativity dramatizuje i novější pořad *Einstein's Big Idea* (2005):

Einstein „z masa a kostí“ zde rozpráví s přáteli v kavárně, ujišťuje svoji ženu, že si nemusí dělat starosti s penězi a dostává se v patentovém úřadě do konfliktu s nadřízeným, který ho odmítá povýšit. Odhalení hrdinova soukromí, na němž si životopisci velkých osobností zakládají jako na puncu kvality, zároveň ještě posiluje dojem jeho výjimečnosti.

Společnou pointou dějových linií sledujících hrdinův osobní a veřejný život pak bývá zmíněný *okamžik zlomu*. Ve filmech zachycujících životy malířů se například často objevuje scéna zinscenovaná tak, aby připomínala některé z umělcových známých děl nebo jeho část, čímž autoři snímků nepřímou naznačují, že inspiraci čerpal právě zde. Charakteristická umělecká technika Jacksona Pollocka se tak podle tvůrců jeho filmové biografie zrodila ve chvíli, kdy

umělci na podlahu nedopatřením ukápla barva. Tato jednotlivá událost, jež mu otevřela cestu k úspěchu, se tedy ukázala být stejně zásadní jako rozhodnutí Einsteinova otce dát malému Albertovi na hraní kompas.

Při dramatizaci vědeckých objevů filmoví tvůrci postupují obdobně; v této souvislosti opět narážíme na typizovanou představu roztržitého profesora, jenž ke svým objevům rovněž nedochází díky badatelskému umu a tvořivosti, nýbrž šťastnou náhodou. Ve filmech z šedesátých let, jimiž se ve svojí studii zabývali Terzian a Grunzke, za novými teoriemi často stojí elektrický šok, neplánovaný výbuch či jiná nehoda. Tvůrčí myšlenkový proces je tedy ve většině příběhů nahrazen jediným zásahem štěstěny, význam intelektu bagatelizován a vědec jím nadaný z aktivního činitele degradován na člověka, který se pouze ocitl ve správnou chvíli na správném místě. Převážná část filmů pojednávajících o vědě navíc nepodává záznam badatelské práce v celém jejím průběhu, ale pouze na základě rekonstrukce několika pokusů popisuje nebo vysvětluje její výsledky, a místo pomalého postupu metodou pokusu a omylu, při němž je úspěch spíše výjimkou, tak divákům předkládá pouze sekvenci několika rychlých a stoprocentně zdařilých experimentů. Čas nutný k jejich provedení je zkreslen, schopnosti vědce bagatelizovány a jednotlivé kroky tvůrčího procesu lze postřehnout jen stěží, anebo vůbec ne<sup>5</sup>. Laboratorní vybavení není třeba testovat ani kalibrovat, možnost závady na přístrojích je vyloučena a získaná data, jež často bývají velmi chaotická, především vůbec není nutno interpretovat, protože namísto nich má vědec před sebou jednoznačné výsledky, které pouze objasní divákům. O představitosti nutné k jejich rozklíčování se tedy filmy nezmiňují vůbec.

Zkreslení času a komprimace složitých dějů nebo jejich sekvencí do jediného okamžiku společně představují jeden z nejvýznačnějších rysů příběhů o lidské tvořivosti. Třebaže tak mnohdy hovoříme o tvůrčím procesu, namísto abychom zdůraznili význam času, jehož je k vyvinutí nějaké teorie zapotřebí, odvoláváme se na náhlý moment prozření. Tento úkaz, kdy člověk náhle zří celou pravdu, obvykle bývá nazýván *heuréka moment* (v článku Howarda Grubera [1981:41] se můžeme setkat také s označením *aha zážitek*). Ve většině vyprávění o tvořivosti tato událost figuruje jako spontánní, ojedinělý úkaz, jenž obvykle nastává pouze několikrát za život, přičemž zcela změní náš pohled na svět. Zde se opět vracíme k výše popsané tendenci životopisců věnovat pozornost pouze několika domněle zásadním okamžikům v hrdinově životě, jež svojí povahou myšlenkový koncept *heuréka momentu* nápadně připomínají. Typický příklad *heuréka momentu* coby jediné bleskurychlé události s okamžitým následkem představuje legenda o Newtonově objevu gravitace, podle níž se na onom jablku, jež vědci spadlo na hlavu, zakládala veškerá jeho další práce.

Podobných legend se v dějinách vědy objevuje nespočet, počínaje Archimédem, který se ponořil do lázně a vmžiku zformuloval svůj zákon o měření objemu kapalin. Gruber ve svém pojednání o *aha zážitcích* analyzuje několik obdobných případů a objasňuje průběh procesu, jenž průlomovým objevům zpravidla předchází: Myšlenky generované naším vědomím jsou ukládány do paměti, zapomínány a tříděny až do chvíle, kdy nám zdánlivě z ničeho nic vytane odpověď. Z Gruberovy analýzy jasně vyplývá, že dojem spontánnosti je pouhý klam pramenící ze skutečnosti, že se pro nás hloubání o problému stalo automatickým. Podle Grubera tedy *heuréka moment* pocítujeme jako náhlý, překotný a nový z toho důvodu, že ve své podstatě znamená pouze „souhrn výsledků naší práce a jejich pochopení. Na souhrnech důležitých poznatků se následně často zakládají její další fáze a při závěrečném ‚ohlédnutí‘ mohou být tyto

souhrny vším, co nám z ní v paměti zbyde“ (Gruber, 1981: 50). Stopy myšlenek, které nás k závěrům dovedly, se časem vytrácejí, a ve svých úvahách a vyprávěních tak komplikovaný proces aktivního uvažování často mylně pokládáme za spontánní a zdánlivě pasivní okamžik náhlé inspirace. Jako krátkou, velkolepou událost vědecké objevy z uměleckých důvodů často znázorňují také filmoví tvůrci, tento postup však vyvolává dojem, že tvořivé myšlení je v lidském životě záležitostí pouze několika krátkých okamžiků, a představivost tak při vědeckém bádání na rozdíl od spisovatelské či umělecké činnosti vůbec nehraje roli.

### *Einstein jako ztělesnění stereotypu umělce*

Albert Einstein se ve svém výzkumu zaměřoval na oblast teoretické fyziky, a byl tedy vědec, protože se však při práci řídil vlastní intuicí, v dokumentárních filmech bývá často přirovnáván k umělci (např. ve filmu *How I See the World*). Tendence asociovat představivost výhradně s umělci má kořeny na počátku devatenáctého století a jediná, kdo se tomuto stereotypu vymykají, jsou on a hrstka dalších vědců považovaných za revoluční myslitele. Vypravěč filmu *The Education of a Genius* například velmi podrobně vykresluje, jak zásadní význam pro Einsteina vizuální představivost měla při vyvíjení teorií: S předměty ve svojí mysli údajně dokázal manipulovat jako s „dílkou skládačky, a působil tak dojmem, že nežije ve světě slov, nýbrž ve světě obrazů.“ Ve filmu také zaznívá vědcův vlastní výrok: „Slova v mých myšlenkách většinou vůbec nefigurují.“ V rámci výuky se však mladý Albert až do maturitního ročníku nesetkal s nikým, kdo by byl s to jeho mimořádné schopnosti rozpoznat a najít pro ně uplatnění. Onu šťastnou výjimku představovala švýcarská škola, kam přestoupil v roce 1885. V tomto klíčovém roce nastal v jeho dosavadním vývoji „převrat“: tamní pedagogové se totiž domnívali, že abstraktním úvahám o nějakém fenoménu musí vždy předcházet jeho vizuální uchopení, a proto podporovali používání diagramů a vizuálních pomůcek. Při praktických cvičeních ve školní laboratoři Einsteinovi vytanula vzpomínka na jeho kompas a otázky o tajemných přírodních silách, jež si pokládal v dětství.

Einsteinova vizuální představivost se dále tříbila v době, kdy ji jakožto zaměstnanec patentového úřadu využíval při práci. Podle tvůrců filmu se pro něj jeho kancelář navíc stala ideálním místem k úvahám o fyzice, díky nimž se nakonec stal slavným: „I zcela všední úkazy dokázaly podnítit jeho představivost a inspirovat ho k stále novým myšlenkovým experimentům.“ Právě z myšlenkových experimentů, jež se staly jeho hlavní vědeckou metodou, pak vycházel při formulaci svých teorií relativity anebo ve svém pojednání o meandrování vodních toků, jehož zrod sám Einstein popsal takto: „Začal jsem malým experimentem, který si každý může zopakovat. Představte si šálek s plochým dnem, který je plný čaje (...).“ V závěru filmu je pak znovu akcentován význam Einsteinovy „hravé“ vizuální představivosti, jež se jakožto jedna ze schopností utvářejících „křehký kvítek“ lidského intelektu stala klíčovou pro rozvoj jeho génia.

Vraťme se nyní k teorii Richarda Hofstadtera, podle nějž lze na intelekt, jež bývá od dob romantismu stejně jako představivost prisuzován umělcům, pohlížet jako na nepraktický a často nespolehlivý protipól inteligence. Robert Jones, který se oním stereotypem zabývá, došel při zkoumání dvou britských filmů s Alecem Guinessem k závěru, že podobně jako umělci bývají prezentováni i vědci. Třebaže tak každý z protagonistů snímků *Muž v bílém obleku* (1951) a *The Horse's Mouth* (1958) zastává jiné povolání, oba lze charakterizovat jako

„společností zavržené hrdiny zcela oddané svojí práci“ (Jones, 1998: 140). Podle Jonese má tato představa původ v románu *Frankenstein* Mary Shelleyové, která svého doktora Frankensteina vytvořila podle vzoru romantických básníků lorda Byrona a svého muže Percyho Shelleyho. Ačkoliv tak Einstein nebývá zpodobňován jako *šílený vědec* Frankensteinova typu, tvůrčí představivost a další vlastnosti romantického umělce příznačné pro tuto literární postavu mu bývají přisuzovány velmi často. Představa génia jakožto velké osobnosti nadřazené běžným smrtelníkům, jak ho chápeme dnes, vychází právě z tohoto stereotypu a tendence spojovat si ji s osobností Alberta Einsteina dále upevňuje přesvědčení, že tvořivost je mezi vědci výsadou pouze několika málo vyvolených.

Současná tendence pohlížet na umělce jako na bohémské duše pohrdající společenskými normami a institucemi má podle kritičky umění Rosalind Kraussové, která svém pojednání zabývá rolí originality v avantgardním umění, základ v názoru rozšířeném v devatenáctém století, podle něž „se velkým umělcem může stát pouze člověk nadaný extatickou představivostí“ (1985, 186). John Berger tento mýtus umělce jako „člověka bez zábran či cíle“ odmítá a cituje nejmenovaného kritika: „Van Goghovo šílenství spočívalo stejně jako pošetilost milenců v tom, že vášnivě zatoužil objevit vlastní já, jež nás vždy láká, avšak zůstává neuchopitelným. Tato touha je možná bláznovstvím, ale jakmile ji člověk jednou zakusí, stává se posedlostí přesahující běžnou zkušenost“ (Berger, 1958: 20). Nejprizmačnějšími rysy umělce a v širším pojetí i génia jsou tedy nesmírná vášeň a odhodlání jít si za svým navzdory jakýmkoliv možným následkům.

Jako doklad Einsteinovy vášnivé nátury pak životopiscům obvykle slouží jeho známost s Milevou Maričovou. Snímek *Einsteinova velká myšlenka* (2005) se zaměřuje na první roky jejich vztahu a popisuje je jako dva „radikální mladé bohémské experimentátory“. Stejným způsobem mladý pár prezentuje i film *Einstein's Wife* (2003). Z dopisu, v němž píše, že po svatbě budou „společně svědomitě pracovat, aby neskončili jako staří omezení“, pak jasně vyznívá jeho předsevzetí zasvětit svůj život vědě. Životopisný film televize A&E s názvem *Biography* se nese v podobném duchu a zdůrazňuje „hravost“ jejich prvních dopisů, v nichž od milostných básniček přecházeli k diskuzím o termodynamice. Středobod jejich světa byl podle vypravěčových slov dvojí: „Vášnivě milovali jeden druhého a zároveň vášnivě milovali fyziku“. Tendence líčit Einsteina jako vášnivého, sebejistého bohéma je příznačná pro všechny jeho životopisce, snímky jako *Einsteinova velká myšlenka* nicméně akcentují spíše jeho sklon k nekonvenčnímu způsobu života a pracují s představou „mladého, energického či dokonce sexy Einsteina“, zatímco jiné vědce zachycují v pozdějších obdobích jeho života jako starého muže, který s šibalskou jiskrou v oku vzpomíná na svůj mladický zápal. Zveřejněním vědcovy milostné korespondence filmoví tvůrci sice nepochybně získali další materiál, na němž mohou ve svých dílech stavět, volnomyšlenkářské sklony Einsteinovi nicméně přisuzují i snímky staršího data. Ve filmu *The Education of a Genius* (1974) se například hovoří o tom, že Einstein často a rád chodíval posedět do kavárny, zatímco přednášek na univerzitě se účastnil jen velmi sporadicky. Einsteinova averze vůči vzdělávacímu systému bývá často spojována s tezí, že genialitu si učením osvojit nelze, stejně jako ji nelze nikomu předat. „Nezávisle myslícím rebellem, který se odmítal nechávat zastrašovat autoritami“ byl podle snímku *How I See the World* už jako malé dítě a k učitelům, kteří podle něj „ve fyzice zjevně byli sedmdesát let pozadu,“ měl jen velmi málo respektu. Film *Einstein Revealed*, z něž tento citát pochází, stejně jako snímek *A. Einstein* (1979) zdůrazňují, že si vždy „šel svou vlastní cestou“ a na kritiku ze strany kolegů nehleděl. Tendence vzpírat se autoritám je patrná i jeho citátu: „Velcí duchové

vždy naráželi na násilný odpor průměrných mozků,“ který si autoři dokumentárního snímku *The Life and Mind of Albert Einstein* (1996) vybrali jako úvodní slova svého díla. Alberto Elena při svém výzkumu životopisných filmů došel k závěru, že Einstein není jediným vědcem, jenž bývá často popisován jako rebel, a George Custen dále ukázal, že stejným způsobem bývají znázorňováni také příslušníci jiných profesí. Odpor zbytku společnosti se v tomto pojetí stává dokladem jejich výjimečnosti, neboť novátorské myšlenky se s pochopením zpočátku setkávají jen velmi zřídka.

Hrdinovu individualitu filmoví tvůrci často ještě podtrhují tím, že ho prezentují do jisté míry jako outsidera. Ačkoliv se Einstein velmi často vyjadřoval k aktuálním problémům, a vzbudit tento dojem tak lze v jeho případě jen velmi těžce, z jeho životopisů často vyznívá, že se stranil společenského i politického života stejně jako vědecké komunity. Film *A. Einstein* (1979) se například zmiňuje o jeho pacifistickém postoji, jenž ho za první světové války stál přízeň většiny německých kolegů, kteří válečnému úsilí svojí země prostřednictvím společného manifestu vyjádřili plnou podporu. Jeho volání po jaderném odzbrojení a velmi otevřeně formulovaná neochota svědčit před sněmovním výborem senátora McCarthyho v padesátých letech jsou podle filmu *How I See the World* jasným důkazem, že Einsteinovy „názory byly v rozporu s náladou jeho doby“ i nadále. Většina snímků na jednu stranu vyzdvihuje Einsteinovu proslulost a mimořádný zájem médií o jeho osobu, o jeho působení v rámci vědecké obce jako organizaci mezinárodních setkání se však filmy zmiňují jen okrajově. Jako vědec „sám pro sebe“ bývá Einstein popisován ve všech obdobích svého života: v mládí, kdy se v době svého zaměstnání na patentovém úřadě věnoval úvahám o speciální teorii relativity, ani když se později zabýval jednotnou teorií pole, údajně nečetl vědecké časopisy ani se nezajímal o nové poznatky na poli fyziky jako kvantovou mechaniku. Obraz Einsteina, který nám tato díla předkládají, je tedy obrazem „vědce, jenž za svým stolem zcela sám třídí zákony vesmíru“, jak jeho úděl vystihují tvůrci snímku *Biography*.

Ze samotářské povahy génia vychází myšlenkový koncept, který Caroline Jonesová nazývá „romantikou ateliéru“ a interpretuje jako tendenci vnímat umělcův ateliér jako svatyni. Posláním *ateliéru* je nehledě na to, zda se jedná o skutečnou místnost, či metaforické místo v jedincově myslí, poskytnout umělci „útočiště před svazujícími konvencemi doby“ (Jones, 1996: 4). V bezpečí svojí svatyně, kde není nucen otročit pro peníze, tak může popustit uzdu svojí tvořivosti. Einsteinovi byla podle filmu *How I See the World* podobným útočištěm, kde mohl nikým nerušen trávit čas v přírodě a věnovat se práci, jeho chata v Německu, již přezdíval „moje chýše“. Snímek *The Education of a Genius* stejně jako mnohé další poukazuje také na jeho zálibu v osamělé plavbě na lodi, již se oddával vždy, když chtěl „uniknout všem vetřelcům.“ „Uvolněná mysl mu umožňovala nacházet odpovědi na otázky, jež stály za jeho převratnými myšlenkovými experimenty,“ vysvětluje dále vypravěč. Dalším často zmiňovaným místem, kam se na dlouhé hodiny s oblibou uchýloval, byl les, a jeho tajemný ateliér by se tedy mohl skrývat právě zde. Ve filmu *Albert Einstein* (1970) z jeho vlastních úst zaznívá velice výmluvný výrok adresovaný jeho studentům: „Nezdráhejte se mě vyrušit – moje práce na mě v mojí hlavě počká. Hned jak odejdete, se k ní budu moct vrátit.“ Útočiště vlastní myslí znal údajně už jako malý chlapec, který byl podle filmu *Biography* „přemýšlivý a vystačil si sám“, a využíval ho i jako starý muž, jenž svá poslední léta trávil „osamělým rozjímáním“. Film *Einstein Dead*, kde zaznívá druhý z uvedených citátů, zmiňuje také další z možných vodítek k nalezení vědceva ateliéru, a sice pověsti o jeho působení na patentovém úřadě, kde údajně celé dny „hloubal o tajemstvích vesmíru“.

Podle Maurice Bowry romantikové skrze představivost usilovali především o „nalezení jakéhosi vše přesahujícího řádu, jenž by jim pomohl objasnit běh viditelného světa“ (1961: 22). Stejnou snahu o uchopení skryté přírodní harmonii popisují i všichni životopisci Alberta Einsteina: Ve film *How I See the World* se například hovoří o jeho celoživotním hledání „skryté podstaty přírody a jejích základních principů“, při němž mu prvotní motivací měl být jeho „tajemný“ kompas. Podle filmu *The Education of a Genius* se zároveň snažil o „propojení přírodních protikladů a nalezení jednoty mezi vzájemně protichůdnými jevy“.

Skrytá jednota a řád vesmíru podle něj měly být jednoduché, krásné a všeobecně platné, a tato kritéria tedy musely splňovat i teorie je vysvětlující, například jeho teorie relativity. Pokud by tomu tak nebylo, nikdy by nebyl uvěřil v jejich správnost. Jednoduchost jeho teorií spočívala podle filmu *Einsteinova velká myšlenka* v jeho schopnosti zachovat si čistou, dětsky zvědavou duši, jež mu umožňovala klást si prosté otázky a nacházet „zdánlivě jednoduchá schémata odhalující jednotu ukrytou hluboko struktuře vesmíru“. Tvůrci snímku *The Education of a Genius* základ jeho úspěchu vystihují nejlépe: „Tajemství Einsteinova génia pravděpodobně spočívá ve skutečnosti, že nikdy neztratil dětskou zvědavost, prostotu, schopnost dokonale se soustředit, hravou vizuální představivost a touhu po nalezení přírodní rovnováhy.“

Nezkalený génius má totiž díky svojí dětské nevinnosti schopnost zcela originálního pohledu na svět, která je základem lidské tvořivosti. Kritička umění Rosalinde Kraussová se ve svojí studii zaměřuje na roli originality v avantgardním umění a píše: „Avantgardní umělec se ve jménu originality nejen zřiká minulosti, ale začíná úplně od začátku, tedy se de facto rodí. Toto zrození nicméně neprobíhá běžným způsobem, neboť se zakládá na aktu ‚absolutního sebestvoření‘. V jistém smyslu je to tedy síla umělcova génia, jež v něm probouzí tvořivost. Tímto skutkem se tento vymaňuje z toku času a přesahuje běh dějin, čehož je skutečný umělec schopen stále znovu a znovu. „Tvorba vycházející pouze z umělcova já nemůže být pošpiněna tradicí,“ pokračuje Kraussová, „neboť lidské já si zachovává určitou naivitu vlastní pouze nově narozeným“ (Krauss, 1985: 107).

Vraťme se nicméně k myšlence, že pokud je genialita nekomunikovatelná, a nelze ji tedy nikomu předat, nemůže se jí ani nikdo naučit: génius tudíž znamená cosi jako vnitřní talent, s nímž se člověk rodí<sup>6</sup>, neboť osvojit si ho v průběhu života není možné. Tímto tématem se ve svém článku *Genius in Romantic Natural Philosophy* zabývá také Simon Schaffer, podle nějž romantičtí filozofové vycházeli z Kantovy teze, že génius je člověku „dán do vínku“ (Schaffer, 1990: 83). Irving Babbitt ve svých esejích o tvořivosti usuzuje, že jádrem této teze je chápání spontánnosti, s níž bývá právě tvořivost v dnešní době úzce spojována (Babbitt, 1986: 3), jako protikladu napodobování.

Jak již bylo zmíněno výše, v představě tvořivosti hraje zásadní roli onen náhlý, spontánní okamžik pochopení známý jako *heuréka moment*. Spontaneita a s ní i tvořivost jsou jak ukazatelem geniality umělecké, tak i geniality vědecké. Legendu o Newtonově jablku známe; do jisté míry podobný příběh se vypráví také o Monetovi malujícím stohy sena tak, aby zachytil, jak na každý z nich dopadá světlo odlišným způsobem. Kraussová ve svojí studii cituje jistého malířova obdivovatele, který se o jeho obrazech s uznáním vyjádřil jako o dílech „okamžiku“ čili „zlomku času, kdy géniova mysl, oko a ruka společně vytvořily zcela osobité a jedinečné dílo“ (Krauss, 1985: 167). Ve skutečnosti Monet sice paradoxně pracoval celé dny či dokonce roky, aby onoho hrubého, zdánlivě nedokončeného efektu docílil, při pohledu na jeho obrazy však cítíme, že máme co do činění s dílem génia, jež vzniklo bleskurychle a zcela spontánně



(tamtéž). „Fetiš“ spontaneity zkoumala také Caroline Jonesová, která se domnívá, že to malba samotná nám prozrazuje umělcovu genialitu, neboť její „zdánlivá nedokončenost slouží buď jako potvrzení teze, že božskému záměru se lze pouze připlížit, anebo jako doklad umělcovy náhlé inspirace“ (Jones, 1996: 9).

V oblasti vědy jsou obdobou těchto zdánlivě nepromyšlených děl okamžiku rychlé výpočty na rubu obálky nebo jakémkoliv jiném kusu papíru, jenž je právě po ruce. Takovýto postup je nejen dokladem vědcovy spontánní inspirace, ale poukazuje také na jeho schopnost přijít s rychlým řešením, která je vlastní pouze výjimečným. O „náhlých vnuknutích“, jež k němu přicházela zdánlivě „z ničeho nic“, opakovaně slyšíme i v dokumentárních filmech o Einsteinovi. Nejznámější z těchto „vnuknutí“ ho přivedlo právě k jeho teorii relativity, jež se v jeho hlavě zrodila ve chvíli, kdy spolu na procházce s přítelem hovořili o povaze světla. Ve filmu *Einstein Revealed* na tento okamžik vědec sám vzpomíná následovně: „Ale zatímco jsem mluvil, najednou mi to došlo. Zarazil jsem se uprostřed věty a utíkal domů.“ Lise Meitnerová, která ve filmu *Einsteinova velká myšlenka* při jízdě na lyžích bleskurychle vypočítá, že došlo ke štěpení jaderné reakce, představuje jednu z mála ženských postav, které mají tuto schopnost také.

Romantičtí přírodní filozofové se domnívali, že mentální a fyzické schopnosti génia jsou ve spojení se silami přírody, a dalším ukazatelem geniality podle nich tedy měla být vědcova fyzická přítomnost. Simon Schaffer v tomto smyslu hovoří o Galvaniho experimentech s „živou elektřinou“ (1990: 91), při nichž se metaforický záblesk vědcovy tvořivosti a skutečný blesk zdánlivě prolínaly. Na základě tohoto přesvědčení tak romantikové za nejlepší pokusný objekt považovali sebe samé, a často se tudíž uchylovali k autoexperimentům, které Schaffer označuje dokonce jako vůbec „nejcharakterističtější znak romantické přírodní filozofie“. Od konce devatenáctého století jsou sice považovány za „nevědeckou“ metodu (Schaffer, 1990: 92), přesto však rozhodně nemůžeme říci, že by vymizely docela: například v šedesátých letech se Timothy Leary podobným způsobem stavěl k testování LSD a „dojem nedokončenosti“ je v našem povědomí coby ukazatel spontaneity zakotven dodnes.

Caroline Jonesová ve svojí studii zaměřuje na uměleckou komunitu, jež autoexperimenty rovněž přijala s otevřenou náručí a vysvětluje, že důvodem, proč se nám určitý obraz zdá být dílem okamžiku, je skutečnost, že si v silné vrstvě barvy a viditelných tazích štětce zachoval „otisk umělcovy ruky“ (Jones, 1996: 9). Od dvacátého století na vlastním těle experimentují také konceptuální umělci – zajímavý obrat v jeho chápání této metody představuje tvorba Yoko Ono, která ve svých performancích odmítá status umělce coby génia a k provedení experimentu, ať fyzického, mentálního, či „smíšeného“, vybízí publikum.

Vědecké myšlenkové experimenty pak bývají úzce spojovány právě s Einsteinem, jehož dovedly k odpovědím na jeho otázky o „skrytém řádu světa“ (*How I See the World*) a jeho „základních principech“ (*The Elegant Universe*) a pomohly mu vyvézt fyziku ze zmatku, jenž v ní na konci devatenáctého století panoval. Podle Thomase Kuhna však skutečným cílem myšlenkových experimentů není vysvětlit rozpory v přírodě, nýbrž ve vědcově mysli, a nevedou ho tudíž k pochopení přírodních zákonů, nýbrž k pochopení jeho vlastního myšlenkového aparátu (1977: 242). Jinými slovy se tedy nejedná o experimenty v mysli vědce, ale přímo na ní, z čehož vyplývá, že máme co do činění s obdobou autoexperimentů, jež na sobě na počátku devatenáctého století prováděli romantičtí géniové.

## *Einstein jako ztělesnění stereotypu hrdiny*

Jakožto předmět biografie získává Albert Einstein status hrdiny. James Combs, který se ve svojí studii hrdinství zaměřuje na historické biografie ze sedmdesátých let, vyjmenovává čtyři obvyklé motivy, na jejichž základě se postava příběhu stává hrdinou: ryzí ctnost, kauzalitu, zodpovědnost a charisma (1980: 13). Obdobné pojetí hrdiny, jenž je divákům nadřazen, třebaže se jim v mnohém podobá, se uplatňuje také v amerických populárních biografiích.

Základem naší představy Einsteina jako vědce a slavné osobnosti je jeho schopnost uvažovat jednoduše. Co možná nejjednodušší pak měly podle jeho životopisců být i rovnice, s jejichž pomocí se snažil vysvětlit fungování vesmíru. Podle filmu *Einstein Revealed* například kdysi prohlásil, že na teorii relativity „není vůbec nic tajemného ani nelogického“, když se však prý lidem snaží vysvětlit, jak prostá ve skutečnosti je, uvěří mu jen málokdo. V několika filmech jsou jeho rovnice a myšlenkové experimenty popisovány jako „zdánlivě prosté“, přičemž je takto nicméně může vnímat pouze vědec Einsteinova formátu. Z filmu *How I See the World* je navíc patrné, že se jeho láska k jednoduchosti projevovala i v soukromí: zásadně nenosil okázalé šaty (a občas dokonce ani ponožky) a ke štěstí mu vždy stačily ty nejprostší věci. Jak se tedy dozvídáme z filmu *The Education of a Genius*, „tento největší vědec našeho století zůstal přes všechnu svoji slávu prostým a skromným člověkem“.

Převážena většina Einsteinových životopisců se také zabývá otázkou jeho podílu na sestrojení atomové bomby. Zásadní roli přitom hrají jak vědcova slavná rovnice, jež měla vyvinutí technologie umožnit, tak jeho dopis prezidentu Rooseveltovi, jenž se údajně stal podnětem k zahájení amerického jaderného programu. Ve filmu *Einstein's Beautiful Equation* (2005) figuruje koncept tohoto dopisu jako ústřední motiv celého příběhu. Většina filmových tvůrců na jednu stranu zdůrazňuje, že na vlastní konstrukci bomby se Einstein nijak nepodílel, zároveň však podtrhují skutečnost, že za její výsledek jistou zodpovědnost nesl. Onen „nesmírný etický závazek“ hraje klíčovou roli i ve filmu *How I See the World*, jehož tvůrci konstatují: „Za svoje vědecké teorie se Einstein vinen necítil, v jistém smyslu si však vinen připadal a velice ho tížilo, jak byla jeho nade vše milovaná práce zneužita.“

O posledním z rysů typického hrdiny, charismatu, Combs píše, že „charismatická osobnost musí být nejen vůdcem mužů, ale především miláčkem žen“ (1980: 15). Také Einstein, jenž je i v dnešní době stejně oblíbenou osobností, jako tomu bylo v roce 1919, za svoji popularitu vděčí především svému osobnímu kouzlu a sympatickému, přístupnému vzezření. Současní filmoví tvůrci tak často mají sklon zaměřovat se na jeho vztahy, ať už popisují vědcovu vášnivou lásku k jeho první ženě, či jeho četné románky. Představa Einsteina, kterou divák získává, je tak představou muže „vyzařujícího jakousi ‚osobní přitažlivost‘“ (Combs, 1980: 14). Tato tendence podle Combs souvisí s rozšířením tzv. *teorie velkých osobností*, která ovlivnila také televizní životopisné pořady. Podle této teorie totiž výjimečné osobnosti za velikost nevděčí svým „veřejným zásluhám, nýbrž svým soukromým ctnostem“ (1980: 17).

Metafory postavené na sexuálním charismatu či jiném osobnostním rysu využívají životopisci při popisu jeho veřejné činnosti subjektu poměrně často. (V současné době jsme se s tímto postupem mohli setkat například ve zmíněném filmu *Pollock*.) Tvůrci, kteří se tuto metodu rozhodnou uplatnit, jsou nicméně nuceni přistoupit k určité interpretaci hrdinova životního příběhu. Epizody z jeho soukromého života ve filmech podle George Custena hrají dvojí roli: „Na jednu stranu zobrazovaným událostem dodávají punc pravdivosti a stranu druhou je

v kontextu dalších snímků hodnotí jako přirozené“ (Custen, 1992: 17). Líčení Einsteina jako umělce, čili vášnivého, nekonvenčního solitéra nadaného neobyčejnou představivostí a vymykajícího se běžným smrtelníkům tedy nutně implikuje zásadní rozdíl mezi ním a ostatními vědci, čímž je dojem rozporu mezi vědou a uměním je tak ještě posílen.

Custen dále konstatuje, že novátorské osobnosti bojující proti zastaralému establishmentu se předmětem biografii stávají velmi často. Paradoxním důsledkem tendence pojmát hrdinovo novátorství jako důsledek jeho odlišnosti však je, že se tento pro diváky nestává vzorem, nýbrž právě naopak. „Odlišnost spojená s novátorstvím je ve filmech úmyslně prezentována jako odvrácená strana statusu velké osobnosti, a běžný divák tak nabývá dojmu, že být novátorem automaticky znamená žít na okraji společnosti, což by nebyl ochoten připustit“ (Custen, 1992: 74). Obdobný paradox nacházíme i v životopisných filmech o Einsteinovi, a sice v líčení jeho tvořivosti.<sup>7</sup> Einstein totiž bývá vyzdvihován zároveň jako ideální vědec i jako vědec jedinečný a neobvyklý, jemuž se běžný smrtelník nemůže přiblížit. Pro vědce, kteří nesplňují obecně přijímanou představu umělce, a nejsou tedy *Einsteinové*, tak z filmů plyne poučení držet se standardních postupů, zaměřit se na praktický výzkum a zbytečně nesníť. U Einsteina tolik oslavovaný imaginativní intelekt je tak v případě, že je jím nadán běžný vědec, společností nadále vnímán jako cosi podezřelého.

#### Poznámky

- 1) Lorraine Dastonová a Peter Galison mají na svém kontě obdivuhodnou sbírku prací o historii představivosti a s ní související představou objektivity. Viz Lorraine Daston and Peter Galison, “The Image of Objectivity,” *Representations* 40 (1992): 81–128; Lorraine Daston, “Objectivity and the Escape from Perspective,” *Social Studies of Science* 22.4 (1992): 597–618; Peter Galison, “Judgment Against Objectivity,” *Picturing Science, Producing Art*, ed. Caroline Jones and Peter Galison (New York: Routledge, 1998) 327–59.
- 2) Citáty z dokumentárních filmů zpracovaných v této studii jsou přepisy zhotovené jejich autory, s výjimkou filmů *Einstein Revealed*, *Einsteinova velká myšlenka* a *The Elegant Universe* dostupných na webových stránkách společnosti NOVA (<http://www.pbs.org/wgbh/nova/transcripts>).
- 3) Webová stránka společnosti NASA o Einsteinově zázračném roku 1905 vytvořená dr. Tonym Philipsem vzbuzuje dojem, že originalita, která vědce dovedla k jeho převratným objevům, nevychází z jeho tvořivých, neotřelých postupů, nýbrž z jeho pohrdání autoritami.
- 4) V příbězích o vědě bývá stejně jako v hrdinských vyprávěních ústřední postavou výjimečný jedinec, jenž se snaží rozluštit určitou záhadu. Roger Silverstone při zkoumání konkrétního pořadu televize BBC se série *Horizon* zjistil, že jeho kompozice přesně odpovídá typické kompozici hrdinského mýtu. Podle teorie Vladimira Proppa bývá vědec stejně jako hrdina lidového příběhu vyslán na „cestu“, kde se setkává s různými překážkami a dalšími kladnými i zápornými postavami a nakonec se vrací s odpovědí na svoji otázku. Geoffrey Cantor ve svojí analýze životopisů Michaela Faradaye konstatuje, že jejich autoři mají tendenci stavět vědce buď do role „romantického hrdiny“, přičemž čerpají přímo z romantické literární tradice, anebo k jeho příběhu přistupovat antiromanticky, vykreslovat ho jako „hrdinu

realistického“ a držet se vyprávěcí kompozice typické pro viktoriánskou filozofii, jak ji ve svém díle *Self-Help* pojímá Samuel Smiles.

- 5) Podle Rogera Silverstona dokumentární filmy praktickou vědeckou činnost zpravidla opomíjejí a místo ní prezentují pouze „obrazový záznam jejích výsledků“ postavený na „přesvědčivých exteriérech, ilustrativních střížích a záznamech nespecifických činností. Tendence opírat se o „výplňový materiál“ je podle něj je příkladem fenoménu, který Robert A. Rosenstone nazývá „dvojitou tyranii nezbytnými výjevy a neustálým pohybem“.
- 6) Sinclair Lewis ve svém románu *Arrowsmith* rovněž vytváří paralelu mezi vědci, umělci a génii a píše: „Býti vědcem, je jako býti Goethem. Člověk se jím rodí.“
- 7) Juan Suarez ve svojí studii filmu *Scorpio Rising* popisuje opačný příklad, kde na základě tohoto paradoxu vzniká stereotyp, a otevírá tak divákům pohled na motocyklové gangy a populární kulturu z perspektivy homosexuála.

## Bibliografie

The Absent-Minded Professor. Dir. Robert Stevenson. Walt Disney Productions, 1961.

A. Einstein. NOVA. Videocassette. PBS, 1979.

A. Einstein: How I See the World. American Masters. Dir. Richard Kroehling. Videocassette. PBS, 1991.

Albert Einstein. 16mm. McGraw-Hill, 1970.

Albert Einstein: The Education of a Genius. Dir. Harold Mantell. 16mm. Films for the Humanities, 1974.

Babbitt, Irving. On Being Creative and Other Essays. New York: Biblio and Tannen, 1968.

Berger, John. “The Myth of the Artist.” Artist, Critic and Teacher. Ed. Paddy Whannel. London: Joint Council for Education through Art, 1958. 17–22.

Biography: Albert Einstein. DVD. A&E, 2005.

Bowra, Maurice. The Romantic Imagination. Oxford: Oxford UP, 1961.

Cantor, Geoffrey. “The Scientist as Hero: Public Images of Michael Faraday.” Telling Lives in Science: Essays on Scientific Biography. Ed. Michael Shortland and Richard Yeo. Cambridge: Cambridge UP, 1996. 171–93.

Chihwaseon. Dir. Im Kwon-taek. Kino International, 2002.

Clark, William. “On the Professorial Voice.” Science in Context. 16.1 (2003): 43–57.

Combs, James. “Television Aesthetics and the Depiction of Heroism: The Case of the TV Historical Biography.” Journal of Popular Film and Television 8.2 (1980): 9–18.

Custen, George. Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History. New Brunswick: Rutgers UP, 1992.

- Daston, Lorraine. "Fear and Loathing of the Imagination in Science." *Daedalus* 127.1 (1998): 73–95.
- "Einstein Dead." *Greatest Headlines of the Century*. Dir. Sherm Grindberg. 16mm. Official Films, 1960.
- Einstein Revealed*. NOVA. Dir. Peter Jones. Writ. Tom Levenson. DVD. PBS, 1996.
- Einstein's Beautiful Equation*. Videocassette. The Science Channel, 2005.
- Einstein's Big Idea*. NOVA. DVD. PBS, 2005.
- Einstein's Wife*. Dir. Geraldine Hilton. DVD. PBS, 2003.
- The Elegant Universe*. NOVA. Dir. Joseph McMaster. DVD. PBS, 2003.
- Elena, Alberto. "Exemplary Lives: Biographies of Scientists on the Screen." *Public Understanding of Science* 2 (1993): 205–23.
- Frida*. Dir. Julie Taymor. Miramax, 2002.
- Gruber, Howard E. "On the Relation between 'Aha Experiences' and the Construction of Ideas." *History of Science* 19 (1981): 41–59.
- Haynes, Roslynn. "From Alchemy to Artificial Intelligence: Stereotypes of the Scientist in Western Literature." *Public Understanding of Science*. 12.3 (2003): 243–53.
- . *From Faust to Strangelove: Representations of the Scientist in Western Literature*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1994.
- Hofstadter, Richard. *Anti-Intellectualism in American Life*. New York: Knopf, 1962.
- The Horse's Mouth*. Dir. Ronald Neame. 1958. DVD. Criterion, 2004.
- James, David. "Art/Film/Art Film." *Film Quarterly* 59.2 (2006): 4–17.
- Jones, Caroline A. *Machine in the Studio: Constructing the Postwar American Artist*. Chicago: U of Chicago P, 1996.
- Jones, Robert A. "The Scientist as Artist: A Study of The Man in the White Suit and Some Related British Film Comedies of the Postwar Period (1945–1970)." *Public Understanding of Science* 7 (1998): 135–47.
- Kemp, Martin. *Visualizations: The Nature Book of Art and Science*. Oxford: Oxford UP, 2000.
- Krauss, Rosalind. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: MIT P, 1985.
- Kuhn, Thomas. "A Function for Thought Experiments." *The Essential Tension: Selected Studies in Scientific Tradition and Change*. Chicago: U of Chicago P, 1977. 240–65. *The Life and Mind of Albert Einstein*. Videocassette. Educational Distributors of America, 1996.
- Lust for Life*. Dir. Vincent Minnelli. MGM, 1956.

- The Man in the White Suit. Dir. Alexander Mackendrick. 1951. DVD. Anchor Bay, 2002.
- Nye, David E. *The Invented Self: An AntiBiography, from Documents of Thomas A. Edison*. Odense, Den.: Odense UP, 1983.
- Phillips, Tony. "Was Einstein a Space Alien?" *Science @ NASA Headline News* 23 Mar. 2005. 18 Mar. 2006 <[http://science.nasa.gov/headlines/y2005/23mar\\_spacealien.htm](http://science.nasa.gov/headlines/y2005/23mar_spacealien.htm)>.
- Pollock. Dir. Ed Harris. Sony Pictures Classics, 2000.
- Propp, Vladimir. *Morphology of the Folktale*. Trans. Laurence Scott. Ed. Louis A. Wagner. 2nd ed. Austin: U of Texas P, 1968.
- Rosenstone, Robert A. "History in Images/ History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film." *American Historical Review* 93.5 (1998): 1173–85.
- Schaffer, Simon. "Genius in Romantic Natural Philosophy." *Romanticism and the Sciences*. Ed. Andrew Cunningham and Nicholas Jardine. Cambridge: Cambridge UP, 1990. 82–98.
- Silverstone, Roger. "Narrative Strategies in Television Science—A Case Study." *Media, Culture and Society* 6 (1984): 377–410.
- Söderqvist, Thomas. "Existential Projects and Existential Choice in Science: Science Biography as an Edifying Genre." *Telling Lives in Science: Essays on Scientific Biography*. Ed. Michael Shortland and Richard Yeo. Cambridge: Cambridge UP, 1996. 45–83.
- Suarez, Juan A. "Pop, Queer, or Fascist? The Ambiguity of Mass Culture in Kenneth Anger's *Scorpio Rising*." *Experimental Cinema, the Film Reader*. Ed. Wheeler Winston Dixon and Gwendolyn Audrey Foster. New York: Routledge, 2002. 115–37.
- Terzian, Sevan G., and Andrew L. Grunzke. "Scrambled Eggheads: Ambivalent Representations of Scientists in Six Hollywood Film Comedies from 1961 to 1965." *Public Understanding of Science* 16.4 (2007): 407–19.

Matthew Radcliff je nezávislý filmový tvůrce z města Washington, DC. Studoval na univerzitě v Montaně, kde mu byl v roce 2006 udělen titul *Master of fine arts* v oboru *Science and natural history filmmaking*. Jeho nejnovějším projekt, dokumentární film o vodě v oblasti Velkých kanadských jezer s názvem *Inland Seas*, měl premiéru v dubnu 2008 v centru pro vědu a technologii Discovery World, které má svoje sídlo na tzv. Wisconsinském molu ve městě Milwaukee ve Wisconsinu.

Překlad popisků ilustrací:

- 1) Albert Einstein ve 20. letech při svém příjezdu do Spojených států (z dokumentárního filmu televize PBS A. *Einstein*). (foto: Photofest)
- 2) Hlavní hrdina filmu Walta Disneye z roku 1961 *Roztržitý profesor* Ned Brainard (Fred MacMurray) pracuje na svém novém objevu – létající gumě neboli *lumě*. (© Walt Disney Productions).

## 2. Překladatelská analýza originálu

V této části svojí práce se bych se ráda zabývala překladatelskou analýzou výchozího textu. Budu při ní vycházet z modelu Christiane Nordové, který objasnila ve svojí práci *Text analysis in translation* (2005), a také z teorie jazykových funkcí Romana Jakobsona a Karla Bühlera.

V kapitolách o překladatelské analýze a překladatelských problémech se vyskytují citace z výchozího i překladového textu s vyznačeným jevem, na nějž se v daném úseku práce zaměřuji. Jsou opatřené označením O (originál) nebo P (překlad) a číslem odkazujícím na stranu výchozího textu nebo samotné bakalářské práce.

### 2. 1. Vnětextové faktory

#### 2. 2. 1. Autor, vysílatel, médium, adresát a presupozice

Autorem textu je americký filmolog a filmový tvůrce Matthew R. Radcliff. Vystudoval na univerzitě v Montaně, kde získal titul *Master of Fine Arts* v oboru *Science and Natural History Filmmaking* (2006). Účastní se filmových a literárních konferencí, pořádá diskuze se studenty filmové vědy a je producentem společnosti *Paignton Pictures*.

Vysílatelem textu je redakce časopisu *Journal of Popular Film and Television* (36: 2, 2008, str. 62-71) nakladatelství Routledge.

Zaměření periodika na svých webových stránkách blíže popisuje jeho redaktor G. Edgerton, děkan Butlerovy univerzity v Indianě. Edgerton uvádí, že cílem časopisu je podat čtenářům téma filmů a televize ze sociokulturní perspektivy co možná nejobektivněji a oslovovat nejen čtenáře odborníky, ale také běžné filmové diváky, které se snaží podnítit k tomu, aby k filmům zaujímali kritická stanoviska. Adresátem textu je v prvním řadě odborná veřejnost z řad filmologů, kromě kterých se autor obrací také k laikům se zájmem o danou problematiku, tedy o dokumentární filmovou tvorbu zaměřenou na osobnosti.

Nabízí se otázka, zda by článek, který jsem si vybrala k překladu, stejným způsobem „fungoval“ i v českém prostředí. Filmová tvorba je sice předmětem širokého zájmu, avšak ten se opírá především o populární periodika, a nikoliv odborná. Dokumentární filmy jsou navíc přirozeně méně známé a vyhledávané, protože nejsou tolik divácky atraktivní. Překládaný článek je také poněkud abstraktní, a oslovil by tedy nejspíše pouze odborné publikum, do něhož můžeme zahrnout i „zasvěcené laiky“.

Překladový text by mohl vyjít například v odborných periodících *Cinepur* nebo *Illuminate*.

Jedná se o poměrně abstraktní text pojednávající řadu složitých myšlenkových konceptů, a od jeho čtenáře se tedy předpokládá schopnost orientace v tomto druhu diskurzu a také přinejmenším základní povědomost o dějinách umění, sociologii, filozofii a kultuře obecně.

V článku se také vyskytuje poměrně velké množství termínů, jejichž znalost je nutná k jeho pochopení, například slovní spojení *zakládající mýtus* (*origin myth*) nebo vyprávěcí oblouk (*narrative arc*). Naproti tomu slovní spojení jako *šílený vědec* (*mad scientist*) jsou obecně známá a objevují se také v populárních filmech.

### 2. 2. 2. Místo a čas

Článek vyšel v roce 2008. Jeho hlavním tématem jsou filmy o Albertu Einsteinovi, z nichž většina byla natočena v průběhu druhé poloviny 20. století.

Odkazy na vnější kontext (především dokumentární filmy) autor přesně časově zařazuje.

Časopis *Journal of Popular Film and Television* vychází ve Washingtonu, D. C. ve Spojených státech amerických a filmy, o kterých se v něm mluví, jsou převážně z americké nebo evropské produkce. Produkty angloamerické kultury, a filmy obzvláště, jsou však dnes známy po celém světě, a o kulturních neekvivalencích v překladu tedy a v tomto případě tedy nemůžeme mluvit.

### 2. 2. 3. Motiv komunikace, záměr autora

Motivem komunikace je snaha popsat a vysvětlit stereotypní tendenci líčit Einsteina jako vědce s povahou umělce, a objasnit, z čeho tento stereotyp vychází a jakým způsobem zkresluje naše vnímání Einsteina samotného a vědy obecně. Text je určen filmovým tvůrcům, filmologům a zasvěceným laikům a jeho cílem je čtenáře upozornit, že realita zobrazovaná dokumentárními filmy bývá více či méně zkreslená. Konkrétní záměr autora je navíc přímo vytyčen v jeho úvodním odstavci: „This essay examines several biographical documentaries of Albert Einstein to show how he is constructed as a scientific genius, and how these portrayals reinforce the belief that science and art require opposite, even competing, abilities“ (O: 63).

Podobných textů o dokumentárních filmech se na trhu objevuje spíše méně, a to z toho důvodu, že tento druh filmové a televizní produkce je méně divácky atraktivní, a tedy i méně výnosný než filmy populární.

Autor si klade za cíl dané téma popsat co nejuvěstižněji a nejobektivněji a opírá se o výzkum mnoha jiných odborníků, z jejichž prací ve svém článku stejně jako z konkrétních dokumentárních filmů často cituje. Vzhledem k tomu, že ve filmové vědě se ve velké míře uplatňuje interdisciplinární přístup, vychází také z poznatků některých dalších příbuzných oborů jako sociologie kultury, dějiny umění a filozofie. Na základě těchto zjištění tedy můžeme říct, že se pro tento článek je stejně jako pro další texty obdobného stylistického zařazení typická vysoká míra intertextuality. Exaktní ráz textu včetně číselných odkazů bylo vzhledem jeho potenciálním příjemcům v cílové kultuře namísto zachovat i v překladu.



## 2. 2. 4. Funkce textu

Podle Jakobsona je primární funkcí textu funkce referenční. Autor se k tématu snaží přistupovat objektivně, z čehož vychází i jeho volba gramatických prostředků typických pro odborné texty (například pasivum).

Další funkcí, která je v textu v tomto případě v menší míře zastoupena, je funkce metatextová. S tou se můžeme setkat ve větách, kdy autor vysvětluje nějaký pojem, který by čtenáři nemusel být známý nebo je použit v jiném významu, než v jakém se vyskytuje obvykle, např. „Richard Hofstadter’s distinction between intelligence, which is focused on tangible and practical applications, and intellect, which is more contemplative and creative...” (O: 63).

V určité míře je v článku zastoupena také funkce expresivní, a to především v podobě stylistických figur jako řečnická otázka („What, then, are we to make of Albert Einstein?“ [O: 64]) a metafora, s níž se můžeme setkat poměrně často. Mnohé z metafor autor přejímá od citovaných autorů, například „‘delicate flower’ of the human intellect“ [O: 67], „Socrates gave birth to himself as the first Man of Science. He also bore his Other: the Romantic Artist“ [O: 64]).

## 2. 3. Vnitrotextové faktory

### 2. 3. 1. Téma, obsah a kompozice

Téma článku je jasně vytyčeno už v jeho popisném titulu a především podtitulu.

Titulek má formu řečnické otázky a výrazy *absentminded professor* a *romantic artist* v ní kataforicky odkazují k referentu *Albert Einstein*, jehož osoba je explicitně zmíněna až v podtitulu, s jehož pomocí autor téma blíže specifikuje. Téma můžeme vyčíst také z abstraktu a výčtu klíčových slov v jeho úvodu. K dalším dílčím tématům se pak postupně propracovává v průběhu textu.

Z hlediska horizontálního členění textu je článek rozdělen na čtyři kapitoly, které jsou dále rozděleny do odstavců. První z nich, která slouží jako úvodní, je bezejmenná a ostatní nesou názvy *Biography and Creativity*, *Einstein as Artist* a *Einstein as Hero*.

Úvodní odstavec se od zbytku článku odlišuje tím, že v něm autor necituje práce dalších filmologů, aby na nich posléze mohl vystavět vlastní myšlenky, nýbrž vytyčuje, co je jeho záměrem a poskytuje čtenářům obecné informace o osobnosti Einsteina a na konkrétních příkladech ilustruje, o jak populárního vědce se jedná.

Následující odstavce jsou věnovány analýze stereotypů a dalšími myšlenkovými konceptů a témat, se kterými se ve filmových biografiích o Einsteinovi a dalších osobnostech můžeme setkat: jedná se o stereotyp *roztržitého profesora*, teorii rozlišení inteligence a intelektu, která souvisí s odděleným postavením umění a vědy, stereotypu umělce, jak ho definovali romantikové, způsob, jakým biografie podávají veřejný a soukromý život subjektu, myšlenkový

koncept *heuréka momentu* neboli *aha zážitku*, Einsteinovu vizuální představivost, koncept *romantiky ateliéru*, názor, že Einsteinova genialita spočívá v tom, že byl schopen přemýšlet jednoduše, základní atributy, které bývají přisuzovány tzv. *velkým osobnostem* a zásadního rozpor, který v dokumentárních filmech o Einsteinovi můžeme pozorovat.

Z hlediska vertikálního členění textu vysílatel využívá různých druhů písma, aby zdůraznil titul, podtitul, jméno autora, názvy kapitol a dvě vektorové bubliny s vybranými větami. V článku se také objevuje 7 čísla označených poznámek, které jsou stejně jako seznam citovaných děl uvedeny v jeho závěru.

Citát Davida Jamese na straně 64 je vtištěn menším písmem než ostatní text, neboť se jedná o nejdelší z použitých citátů, jenž není začleněn do textu, nýbrž uveden v celém znění.

### 2. 3. 2. Syntax

Syntax je vzhledem k informační hustotě textu na některých místech poměrně složitá. V důsledku vysoké míry intertextuality se v něm vyskytuje také velké množství vsuvek, například ve větě: „While the progression of scenes is often meant to be a mimicry of the process of science—**hypothesis, experiment, and verification**—it is the narrative that provides closure to the story, whatever the state of the science might be“ (O: 64). Podle Quirka (1986: 1305) se v tomto případě jedná o volnou apozici typu inkluze v postmodifikaci. Na druhou stranu však také můžeme pozorovat, že většinu odstavců autor zpravidla začíná jednodušší myšlenkou, již vyjadřuje jednodušší větou, a komplikovanější se syntax stává až v průběhu odstavce.

Tyto vsuvky mohou mít různé funkce: buď mohou upřesňovat nějakou informaci, jako tomu bylo ve výše citované větě, anebo mohou vyjadřovat skutečnost, že propozice je parafrází cizího vyjádření, jako ve větě následující: „In post–World War II American films, **Terzian and Grunzke argue**, the scientist’s intellectual creativity and curiosity overwhelm his appreciation for both social obligations and practical applications of knowledge“ (O: 63).

V textu se také vyskytuje velké množství pro angličtinu typických polovětných vazeb, například „**By virtue of being the subject of a biography**, Einstein is placed in the hero’s position...“ (O: 69), „**Given Einstein’s active advocacy**, this is not an easy feat...“ (O: 67). Této problematice se budu dále věnovat v kapitole o překladatelských problémech, kde vysvětlím, jakým způsobem jsem při překladu těchto kondenzovaných pasáží postupovala.

### 2. 3. 3. Neverbální a suprasegmentální prvky

Součástí článku jsou dvě ilustrace na stranách 62 a 65. První je fotografie Alberta Einsteina na úvodní straně článku, druhá fotografie z filmu Walta Disneye *Roztržitý profesor*, o kterém se v článku mluví. První čtenáře uvádí do tématu a ukazuje, o jaké osobnosti se v článku bude mluvit, druhá pak slouží jako ilustrace stereotypu roztržitého profesora, který je v článku rovněž pojednáván.

V textu se vyskytuje množství citátů, které autor vyznačuje uvozovkami. V uvozovkách jsou také některé termíny a pseudotermíny (*Great Man*, *significant moment*, *eureka moment*, *aha experience*) a neologismy (*flubber*) – v tomto případě slouží k tomu, aby se od nich autor mohl distancovat a dát čtenáři jasně najevo, že pocházejí od jiného autora.

Dalším suprasegmentálním prvkem, se kterým se v textu můžeme setkat, je kurziva. Kurzivou jsou vyznačeny zejména názvy filmů, které autor článku zmiňuje. Kurzivy je také někdy využito k dodání důrazu, např. ve větě „... Swiss patent office, which also allowed him the opportunity to think about psychics.’ And *thinking* about physics is what made him famous,“ (O: 67) nebo „... these are not just experiments performed *in* the mind of the scientist, but *on* the mind of the scientist“ (O: 69).

### 2. 3. 4. Lexikum

Vzhledem k tematickému zařazení textu se v něm vyskytují jak termíny z oblasti filmové vědy, kulturní sociologie, dějin umění, literární teorie a dalších humanitních věd, tak i některé termíny z oblasti fyziky a přírodních věd. Příklady humanitně vědných termínů a pseudotermínů mohou být slovní spojení *eureka moment*, *aha experience* a *narrative arc*. Příkladem termínů z oblasti přírodních věd pak jsou slovní spojení *atomic fission*, *quantum mechanics*, *animal electricity*.

Ráda bych také poukázala na dva výrazy, kterých autor užívá v jiném významu, než jak jsou tato slova chápána běžně. Prvním z nich je slovo „géníus“, které se v textu vyskytuje jak ve významu geniálního člověka, jak ho chápe psychologie, tak i ve významu „nadlidského nadání a duševní síly“ (Ottův slovník naučný, 1998), který mu přirkla romantická filozofie“.

Druhým z těchto slov je slovo *Einstein*, které se v textu vyskytuje jak v původním významu *propria*, kdy jím odkazujeme výlučně k Albertu Einsteinovi, tak i v širším významu génia Einsteinova formátu, kdy má blíže k apelativu.

Jak už bylo popsáno výše, text pojednává poměrně velké množství abstraktnějších myšlenkových konceptů, z nichž mnohé autor přímo v textu přinejmenším krátce vysvětluje, např.: „... intelligence, which is focused on tangible and practical applications and intellect, which is more contemplative and creative...“ (O: 63). V tomto případě je také důležité zmínit, že vysvětlení oněch pojmů je na místě také proto, že jsou, stejně jako tomu bylo se slovem „géníus“, mnohdy použity v jiném významu, než se kterým se čtenář běžně setkává.

Příklady expresivního lexika, které je v kontrastu s jinak převažujícími odbornými výrazy mohou být slova *acid* ve smyslu LSD ve větě: „One immediately thinks of Timothy Leary and the acid tests of the 1960,“ (O: 69) anebo *pie-in-the-sky* a *stick to* ve větě: „Those scientists who are not ‘artists’—who are not ‘Einsteins’ – the moral goes, should stick to normal methods of science and concentrate on practical research, not pie-in-the-sky daydreams“ (O: 70). Dalším příkladem expresivního výrazu je slovo *chatting* ve větě: „We are shown the ‘real’ Einstein, reassuring his wife over finances, chatting in a coffee shop with his friends, and being denied a promotion at the patent office by his boss“ (O: 66).

Experivní zabarvení mají také mnohé další v článku figurující výrazy, například ve slovních spojeních *vicious satire* nebo *fancy clothes*. Mnohé z nich jsou součástí výše zmíněných metafor.

V textu se také objevuje jeden neologismus, a sice *flubber*. Tento výraz pochází z filmu Walta Disneye *Roztržitý profesor*, který je v článku zmiňován.

### 2. 3. 5. Intertextovost

Pro tento text je typická vysoká míra intertextovosti, což vyplývá z jeho žánru. Všechny citace jsou v textu přesně vyznačeny a jejich autoři uvedeni v bibliografii. Některé kratší citace jsou do textu přímo inkorporovány, v jiných případech autor za použití uvozovací věty cituje danou pasáž v plném znění.

Souvětí „The film Albert Einstein (1970) refers to the compass, ‚a mysterious box with a magic needle‘, as the tool that awakens his creativity, eventually leading to his groundbreaking theories: ‚The boy was silent, his mind racing with ideas. For the first time, he sensed that there were things in nature that could not be seen, could not be touched, could be barely imagined. He is filled with a burning desire to learn,“ (O: 64) může sloužit jako příklad obou typů citování.

V článku se objevují jak citace jiných autorů na podobné téma („It is autoexperimentation‘ that Schaffer declares ‚the most characteristic aspect of Romantic natural philosophy,“ [O: 69]), tak i samotné komentáře zmiňovaných dokumentárních filmů („[He] was somewhat out of tune with the spirit of his times.“ [O: 68]). V textu můžeme najít také několik citátů Einsteina samotného: „Great spirits have always encountered violent opposition from mediocre minds,“ (O: 67) „I very rarely think in words at all,“ (O: 67) a „Don't worry about interrupting me—my work is waiting up here in my head. As soon as you leave, I can go right back to it,“ (O: 68).

V textu také najdeme poměrně velké množství názvů dokumentárních filmů, s nichž je v článku citováno. Některé z těchto filmů vyšly i v českém znění, většina však ne. Pokud jde o překlad názvů těch z nich, které česky nevyšly, respektive ponechání původního názvu, zásadní je v tomto případě faktor adresáta. Jak jsem při překladu citací a názvů filmů postupovala, pojednám dále v kapitole o předkladatelských problémech.

### 3. Překladatelská metoda

Překladatelská metoda, kterou jsem si pro překlad tohoto textu zvolila, vychází z překladatelské analýzy a z dvojí normy v překladu (Levý, 2012), tedy normy reprodukční a normy umělecké. Při překladu jsem se tedy snažila dbát na české žánrové konvence a zároveň s ohledem na příjemce zachovat informační hodnotu originálu.

Při vytyčení překladatelské metody jsem tedy měla na paměti především fakt, že primární funkcí tohoto textu je funkce referenční. Kromě toho jsem se také snažila brát pokud možno co největší zřetel na potenciálního příjemce překladového textu a rovněž na konvenci, kterou u odborně publicistických textů v českém prostředí můžeme pozorovat.

Jak už bylo zmíněno výše, dalšími funkcemi tohoto textu jsou funkce metatextová, jejíž výskyt je namísto zejména vzhledem k značné abstraktnosti textu a z ní vyplývající nutnosti vysvětlit některé pojmy, a okrajově funkce expresivní, jejíž zachování se při překladu projevilo jako nejproblematictější. Jak už bylo nastíněno výše, při psaní odborných textů je v českém prostředí zvykem používat výrazně méně metafor a dalších stylistických figur. Z tohoto důvodu jsem v některých případech musela přistoupit k nivelizaci a expresivní funkci oslabit.

Kvůli výsadnímu postavení referenční funkce a vysoké míře abstraktnosti jsem při překladu některých pasáží musela přistoupit také k intelektualizaci (Levý, 2012).

Vzhledem k tomu, jak jsou si originál a překlad časově blízké, nebylo na časový odstup nutno brát zřetel. Co se týče místního odstupů, text je na výchozí americké kultuře poměrně nezávislý, a problematická je tedy pouze výše zmíněná tendence českých autorů používat méně stylistických figur, než je tomu u autorů píšících anglicky.

## 4. Překladatelské problémy a jejich řešení

### 4. 1. Lexikální rovina

#### 4. 1. 1. Překlad odborného a expresivního lexika a neologismů

V článku se vzhledem k jeho tematickému a žánrovému zařazení přirozeně vyskytuje poměrně velké množství termínů, a to jak z oblasti humanitních věd, tak i z oboru fyziky a věd přírodních. Většina těchto termínů jako *aha experience*, *narrative arc* nebo *atomic fission*, jejichž příslušnost k odbornému lexiku je zjevná na první pohled, se při překladu ukázaly jako poměrně neproblematické.

O něco obtížnější byl nicméně překlad slov, která v textu a potažmo také v pracích vědců, z nichž jeho autor vychází, fungují jako termíny, avšak v běžném diskurzu za odborná považována nejsou. Překladem těchto výrazů se budu dále zabývat v podkapitole 4. 3. 2. *Překlad termínů*, která je součástí kapitoly o překladatelských problémech souvisejících s intertextovostí.

V článku se objevuje také neologismus „flubber“, který je zároveň zkratkovým slovem utvořeným ze slov *flying* a *rubber*. V české verzi filmu *Roztržitý profesor*, odkud tento výraz pochází, vyskytuje ekvivalent *luma*.

V tomto úseku svojí práce bych se také ráda zmínila o problematice překladu některých zmíněných expresivních výrazů, například *acid*, *stick to* a *chatting*. Tyto jsem vzhledem k české konvenci pro odborný styl přeložila výrazy neutrálními, tedy *LSD*, *držet se* a *rozprávět*.

#### 4. 1. 2. Překlad sloves

O překladu anglických sloves do češtiny Knittlová píše, že je u nich „posun k specifčnosti téměř pravidlem“ (1995: 21), neboť tato „mají blíže k relátorům, spojovacím prvkům mezi jmennými nositeli významu, zatímco v české větě je základním nositelem významu sloveso (tamtéž). Z tohoto důvodu jsem při překladu anglických sloves často musela přistupovat ke konkretizaci (Gak a Recker in Knittlová, 1998).

Například při překladu věty „He anticipated a life devoted to physics, writing that after marriage, ‘we’ll diligently work on our science together so we don’t become old philistines,““ (O: 67) bylo nutné zjistit, zda věta pochází z Einsteinova dopisu nebo například z jeho deníkového zápisu, neboť sloveso *psát* v tomto kontextu v češtině vyžadovalo sémantické doplnění. Po vyhledání věty Googlem jsem našla stránku společnosti NOVA s přepisem filmu *Einstein Revealed*, z něhož je citát převzat. Z okolního kontextu jasně vyplývalo, že se skutečně jedná o citát z Einsteinovy korespondence. Větu jsem tedy přeložila: „Z dopisu, v němž píše, že po svatbě budou „společně svědomitě pracovat, aby neskončili jako staří omezenci“, pak jasně vyznívá jeho předsevzetí zasvětit svůj život vědě“ (P: 13).

Specifickou skupinu mezi slovesy, při jejichž překladu jsem musela zvažovat české stylistické konvence, tvoří *verba dicendi* neboli slovesa komunikativní (Knittlová, 1995: 26). Nejběžnějším z nich je v angličtině sloveso *say* které má kromě „v podstatě přímého

ekvivalentu *řící*“ a dalších nejběžnějších *verb dicendi* „ještě řadu protějšků zahrnujících navíc informaci převzatou ze samotného sdělení“ (tamtéž).

Ke konkretizaci slovesem zahrnujícím informaci ze samotného sdělení jsem zvolila například při překladu věty: „Both the 1979 *A. Einstein* the 1996 *Einstein Revealed* **say** he went ‘ his own way,’ regardless of the criticism of his colleagues,“ (O: 67) – „Film *Einstein Revealed*, z nějž tento citát pochází, stejně jako snímek *A. Einstein* (1979) **zdůrazňují**, že si vždy „šel svou vlastní cestou“ a na kritiku ze strany kolegů nehleděl“ (P: 14).

Při překladu verba dicendi v následující větě jsem pak vycházela především z kontextu: „As David Nye **says** in his ‘antibiography’ of Thomas Edison: ‘[T]ypically, biography moves from public documents and images toward private, ‘definitive’ documents‘ (16),“ (O: 65) – „K témuž závěru ve svojí anti-biografii Thomase Edisona dochází i David Nye, který **píše**: ‚Odhalením soukromých záznamů života subjektu‘, na jejichž základě je interpretována jeho veřejná činnost, ‚životopisné dílo zpravidla dospívá ke své pointě““ (P: 11).

#### 4. 1. 3. Překlad idiomů

V článku se vyskytuje také několik idiomů, jejichž převedení do češtiny kvůli neexistenci českých ekvivalentů nebylo možné, anebo by s ohledem na stylistickou konvenci mohlo být považováno za nežádoucí. Při jejich překladu jsem tedy vycházela především z jejich sémantiky, např. u věty „Those scientists who are not ‚artists‘—who are not ‚Einsteins‘—the moral goes, should stick to normal methods of science and concentrate on practical research, not **pie-in-the-sky** daydreams,“ (O: 70) – „Pro vědce, kteří nesplňují obecně přijímanou představu umělce, a nejsou tedy *Einsteinové*, tak z filmů plyne poučení držet se standardních postupů, zaměřit se na praktický výzkum a zbytečně nesnit.“ (P: 17).

Metafory figurující v citátech jsem se nicméně ve snaze o zachování specifického rázu vyjadřování jejich autora rozhodla převést, například „the ‚delicate flower‘ of the human intellect“ (O: 67) – „‚křehký kvítek‘ lidského intelektu“ (P: 13).

### 4. 2. Syntaktická rovina

Na rovině syntaxe jsem se vzhledem k značné kondenzovanosti a informační hustotě textu při překladu setkala s mnoha problémy. Zejména zachování koheze bylo u některých abstraktnějších pasáží, které v češtině vyžadovaly explicitnější vyjádření než v originále, poměrně obtížné.

#### 4. 2. 1. Polovětné vazby

V článku se můžeme setkat s poměrně velkým množstvím polovětných vazeb. V této části svojí práce se tedy k jejich četnosti pokusím uvést pouze příklady některých z nich:

Polovětná vazba s přítomným participiem se vyskytuje například v následující větě, při jejímž překladu jsem vazbu převedla na vedlejší větu přívlastkovou:

„The standard biographical form assumes a narrative arc where a single event (or small series of events) serves as the spark that ignites the hero, **propelling him or her to greatness**,“

(O: 64) – „Nadání hlavní postavy se v dokumentárních filmech zpravidla projeví v závislosti na jediné zlomové události či jejich sérii, **jež ho pobídnou na cestě k úspěchu**“ (P: 10).

V textu se vyskytuje také několik polovětných vazeb s participiem minulým, například:

„The professor’s fumbling attempts to generate workable products from his invention are matched only by his fumbling attempts to manage social relationships, **illustrated by his recurring inability to remember to attend his own wedding**,“ (O: 63) – „Stejně marné jako pokusy o sestavení vytvoření vozu či speciálních bot na basketball je navíc i jeho úsilí o udržení mezilidských vztahů, **jak je patrné z opakující se epizody s profesoremovou svatbou, jíž se sám pokaždé zapomene zúčastnit** (P: 8). Význam vyjádřený slovem *illustrated* jsem se ve snaze nečinit větnou syntax ještě komplikovanější rozhodla nivelizovat, neboť z věty podle mého názoru vyplývá implicitně, a přeložila jsem polovětnou konstrukci nepravou vedlejší větou.

#### 4. 2. 2. Informační hustota a koheze

Vzhledem k značné informační hustotě textu jsem v zájmu dostatečné koheze při překladu některých pasáží přistupovala k intelektualizaci (Levý, 2012) a výrazové záměně (Popovič, 1975). Příkladem obou těchto postupů může být následující odstavec:

„The figure of Einstein established by the documentaries is described as being ‘like an artist’ (*How I See the World*). He was a scientist because of what he worked on (theoretical physics), but he was characterized as an artist because of how he worked (by intuition),“ (O: 66) – „Albert Einstein se ve svém výzkumu zaměřoval na oblast teoretické fyziky, **a byl tedy vědec, protože se však** při práci řídil vlastní intuicí, v dokumentárních filmech bývá často přirovnáván k umělci (např. ve filmu *How I See the World*)“ (P: 12).

Ke změnám oproti originálu jsem v tomto případě přistupovala zejména ze stylistických důvodů.

#### 4. 2. 2. Apozice, vsuvky

V článku může vzhledem k jeho informační hustotě najít také velké množství apozic a vsuvek. Podle Grepla (1973: 221) bývají apozičním vztahem spjaty výrazy označující v podstatě tutéž skutečnost, které však zároveň nebývají plně synonymní, a zpravidla se tak sémanticky determinují. Typickou formou realizace apozičního vztahu je podle Grepla (tamtéž) juxtapozice. Dále Grepl upozorňuje, že k základnímu výrazu nevětnému může být apozičně připojen i výraz větný (1973: 222).

Apoziční vztahy Grepl (1973: 223) dělí na vztah s odstínem zahrnutí, který dále rozděluje na typy výčet a vytyčení. Obrácený typ k zahrnutí pak představuje shrnutí. Dále Grepl (tamtéž) definuje spojení ztotožňující (identifikaci) a opravná (rektifikaci), jež považuje za specifické druhy apozičního vztahu.

Volnou apozici typu shrnutí v postmodifikaci vidíme například ve větě:



„At one time, ,the imagination, despite its perils, was as essential to philosophy and science—**the pursuits of reason**—as to the arts“ (O: 63).

Při překladu této věty jsem ve snaze o zachování srozumitelnosti přistoupila ke zlogičtění (Levý, 2012):

„Představitost totiž „navzdory všem svým nebezpečstvím“ do té doby byla „základním nástrojem filozofického, a tedy i vědeckého **hledání moudrosti** stejně jako umělecké tvorby“ (P: 9).

Při překladu volné apozice typu identifikace v následující větě rovněž došlo ke zlogičťování:

„Those scientists who are not ,artists‘—**who are not ,Einsteins‘**— the moral goes, should stick to normal methods of science and concentrate on practical research, not pie-in-the-sky daydreams,“ (O: 70) – „Pro vědce, kteří nesplňují obecně přijímanou představu umělce, **a nejsou tedy Einsteinové**, tak z filmů plyne poučení držet se standardních postupů, zaměřit se na praktický výzkum a zbytečně nesní“ (P: 17).

Vsuvky Grepl (1973: 224) definuje jako větné i nevětné výrazy, které se nezačleňují do žádného ze syntaktických vztahů a přerušují základní linii promluvy sděleními z jiné myšlenkové roviny. V psaných projevech se od ostatního textu oddělují čárkou, pomlčkou nebo závorkami a z hlediska funkčního mají nejčastěji povahu poznámek mluvčího.

Dále vsuvky Grepl (1973: 225) klasifikuje na doplňující a vysvětlující, vyjádření postoje mluvčího k obsahu výpovědi, poznámky mluvčího ke způsobu vyjádření a výrazy kontaktní povahy.

V článku se můžeme setkat zejména s prvním a druhým typem vsuvek podle Grepla, tedy se vsuvkami doplňujícími a vysvětlujícími a vyjádřeními postoje mluvčího k obsahu výpovědi. U druhého z uvedených typů se pak nejčastěji jedná o vyjádření skutečnosti, že jde o reprodukci cizího vyjádření, tedy citát.

Doplňující vsuvku v následující větě jsem se vzhledem k tomu, že je tento typ vsuvek běžný i v češtině a nijak nebrání srozumitelnosti, větnou stavbu rozhodla zachovat:

„...one kind being scientists, who are (**or are supposed to be**) primarily interested in tangible inventions; the other being free-spirited artists, focusing on personal expression, ...“ (O: 64) – „...na jedné straně stojí vědci, kterým jde (**nebo by alespoň mělo jít**) o hmatatelné objevy, a na straně druhé nespoutaní umělci zaměřeni na svůj individuální projev“ (P: 9).

Vsuvku obsahující vyjádření postojů mluvčího výše popsaného typu v následující větě jsem v souladu s českou stylistickou konvencí odstranila a vyjádřila informací větou hlavní:

„It is common in biopics, **Custen finds**, for the main character to be an inovator...“ (O: 70) – „Custen dále konstatuje, že novátorské osobnosti bojující proti zastaralému establishmentu se předmětem biografii stávají velmi často“ (P: 17).

## 4. 3. Intertextovost

### 4. 3. 1. Překlad citací

Při překladu se jako poměrně problematické vzhledem k rozdílnosti obou jazyků ukázaly být zmíněné citáty, jež autor přebírá pouze ve formě fragmentů zbavených kontextu. Jako příklad může sloužit výše uvedená věta:

„Several of the documentaries highlight his disregard for his teachers, who appeared to think ‚that physics had stopped seventy years‘ before (*Einstein Revealed*); even as a child, he was a ‚rebellious and independent thinker‘ who refused to be ‚cowed by authority‘ (*How I See The World*) (O: 67). – „Nezávisle myslícím rebellem, který se odmítal nechávat zastrašovat autoritami‘ byl podle snímku *How I See the World* už jako malé dítě a k učitelům, kteří podle něj ‚ve fyzice zjevně byli sedmdesát let pozadu,‘ měl jen velmi málo respektu“ (P: 13).

Některé z použitých citátů Alberta Einsteina jsou známé i v českém překladu, ze kterého jsem se rozhodla vycházet. V případě citátu „Great spirits have always encountered violent opposition from mediocre minds,“ (O: 67) jsem použila překlad Marty Vlasákové z knihy *To nejlepší z Einsteina: myšlenky a citáty slavného houslisty a fyzika*: „Velcí duchové vždy narážejí na násilný odpor průměrných lidí“ (P: 14). U ostatních citátů jsem pak musela pořídit vlastní překlad.

V závěrečných poznámkách se vyskytuje také citát z knihy Sinclaira Lewise *Arrowsmith* „To be a scientist is like being a Goethe: it is born in you“ (O: 70), který v českém překladu Aloyse Skoumala zní: „Být vědcem je jako být Goethem. Člověk se jím rodí“ (P: 18).

U některých krátkých citátů inkorporovaných do textu jsem pak s ohledem na jejich znění v překladu a českou stylistickou konvenci vynechala značení uvozovkami, např. „describes as ‚being like an artist““ (O: 66) – „přirovnáván k umělci“ (P: 12).

### 4. 3. 2. Překlad termínů

V této části svojí práce bych se ráda zabývala překladem výše zmíněných výrazů, které ve specifickém užití plní funkci termínů, přestože za ně obvykle považovány nejsou.

Jako příklad mohou sloužit výrazy *intelligence* a *intellect* v pojetí Richarda Hofstadtera, jenž intelekt chápe jako méně praktický protipól *intelligence* související s tvořivostí. Tato představa intelektu, který v určitých případech nepůsobí společně s inteligencí, ale naopak proti ní, je navíc v rozporu s obecně přijímaným chápáním tohoto pojmu. Při překladu jsem se pochopitelně snažila posoudit, zda by bylo na místě oba výrazy zachovat jako internacionalismy *inteligence* a *intelekt*, anebo se pokusit nahradit některé z nich synonymem, aby Hofstadterova teorie *intelligence* a *intelektu* jako potenciálně protichůdných schopností nevyznívala příliš paradoxně. Po vyhledání výrazů v českém i anglickém tezauru jsem došla k názoru, že bude nejrozumnější výrazy zachovat v jejich internacionální podobě, neboť zmíněnému paradoxu se

v tomto případě lze vyhnout jen stěží. Držet se co možná nejvíce původní podoby daných slov jsem navíc považovala za vhodné právě vzhledem k tomu, že se jedná o termíny.

Problematičtějším se ukázal být také překlad názvu jedné z Einsteinových teorií, a sice tzv. *Grand Unified Theory*. Po vyhledání hesel „Grand Unified Theory“ a „Albert Einstein“ Googlem jsem se dostala na stránku o tzv. „Unified Field Theory“ neboli „jednotné teorii pole“. Tento termín má podle příslušného článku pocházet právě od Einsteina a úzce souviset právě s teorií *velkého sjednocení*, přestože se tyto v některých bodech liší. Některé jiné zdroje (například internetová encyklopedie Britannica) tyto odborné pojmy spolu s tzv. *teorií všeho* (*Theory of everything*) uvádějí jako synonymní. Po prostudování dalších anglických i českých zdrojů jsem se usoudila, že nejpřesnější bude termín přeložit jako *jednotná teorie pole*, neboť v této formě bývá uváděn ve většině publikací pojednávajících o Einsteinově bádání (například v knize *Elegantní vesmír* Briana Greena v překladu Luboše Motla).

Dalším termínem, který se v článku vyskytuje poměrně často, je *Great Man* ve smyslu tzv. *Great Man Theory*, jak ji v knize *Vůdčovství, aneb, Co vás na Harvardu nenaučí* popisuje Slavomír Steigauf. V současných českých zdrojích můžeme najít zejména genderově neutrální překlad *teorie velkých osobností*, řidčeji pak *teorie velkých mužů*. Slovní spojení „Great Man“ jsem se tedy rozhodla překládat jako *velká osobnost*.

V článku se také vyskytují termíny *dionský* a *apollinský*, jak je ve svém díle *Zrození tragédie z ducha hudby* definoval Friedrich Nietzsche. U těchto termínů jsem vycházela z klasického překladu Otokara Fischera ve vydání z roku 1993.

### 4. 3. 3. Překlad názvů

V textu můžeme najít velké množství názvů. Jedná se především o názvy dokumentárních a populárních filmů převážně z americké nebo britské produkce, ale také o názvy vědeckých teorií nebo institucí. Pokud jde o názvy dokumentárních filmů, poměrně velká část z nich v České republice nikdy nevyšla. Jejich názvy jsem se tedy s ohledem na potencionální čtenáře překladového textu, u kterých můžeme předpokládat přinejmenším základní znalost angličtiny, zachovala v původní podobě. Překlad názvu do češtiny jsem vzhledem ke triviálnosti většiny z nich neuváděla.

Název instituce *International Union of Pure and Applied Physics* se v češtině obvykle překládá buď jako *Unie pro čistou a aplikovanou fyziku*, nebo jako *Unie pro čistou a užitou fyziku*. Vzhledem k tomu, že první pojmenování v českých oficiálních zdrojích (např. webová stránka českého komitétu pro čistou a užitou fyziku nebo na stránkách Matematicko-fyzikální fakulty Univerzity Karlovy), jsem považovala za vhodné použít ho i ve svém překladu.

## 4. 4. Neverbální a suprasegmentální prvky

### 4. 4. 1. Značení citací

V tomto úseku svojí práce bych se ráda věnovala problematice značení citací, která úzce souvisí s předcházející kapitolou o intertextualitě. Pokud jde o v článku figurující citáty z dokumentárních filmů, tyto jsou stejně jako ostatní citáty vyznačeny uvozovkami a v té které

větě je vždy uvedeno, z jakého filmu citát pochází. Tento způsob značení citací jsem v tomto případě zachovala i v překladu. U citací z prací jiných filmologů je pak v originále vždy uvedeno pouze číslo stránky v publikaci, ze které citace pochází. Tento způsob značení citací je však v českém prostředí poměrně nestandardní, a tedy i potenciálně matoucí pro čtenáře, a proto jsem se při překladu rozhodla citovat raději podle harvardského systému, který je u nás obvyklejší. Stejným způsobem bývají citace značeny i v českých periodikách zaměřených na filmovou vědu, kde by překladový text teoreticky mohl vyjít (například *Cinepur*).

#### 4. 4. 2. Rozdíly v sémantice interpunkčních znamének

V některých větách jsem musela zvážit, zda v překladu použít jiné interpunkční znaménko, jaké bylo v originále, anebo ho nahradit jiným. Jednalo se zde zejména o dvojtečku signalizující vysvětlení nebo odůvodnění, která se v tomto významu sice běžně používá jak v češtině, tak i v angličtině, ale v některých případech jsem se její sémantiku vyjádřila jiným způsobem, a přistoupila k formálnímu vyjadřování syntaktických vztahů (Levý, 2012). Důvodem mi k tomu byla zejména snaha o zlogičtění komplikovanějších a abstraktnějších pasáží.

„The paint itself, she contends, is a signal of genius: the ‚lack of finish conveys in its very sketchiness its status as mere approximation of the divine internal design, or, alternatively, serves as testamentary evidence of the hurried, spontaneous inspiration of its artist-creator,““ (O: 69) – „... Caroline Jonesová, která dochází k názoru, že to malba samotná nám prozrazuje umělcovu genialitu, **neboť** její ‚zdánlivá nedokončenost buď potvrzuje tezi, že božskému záměru se lze pouze připlížit, anebo může sloužit jako doklad umělcovy náhlé spontánní inspirace““ (P: 15).

#### 4. 4. 3. Neverbální prvky v překladu

S ohledem na potenciální překladatelské zadání jsem přeložila také popisky obou ilustrací, které by se mohly objevit jako součást českého vydání článku.

#### 4. 5. Další problémy

V této části svojí práce bych se ráda zabývala dvěma překladatelskými problémy vycházejícími z odlišných konvencí vyjadřování ve výchozí a cílové kultuře a z rozdílů mezi oběma kulturami obecně:

Prvním z nich je překlad slova *essay*, které se v článku objevuje několikrát. V angličtině má toto slovo poměrně široký, avšak zároveň specifický význam (internetový slovník Dictionary.com tento výraz definuje jako „a short literary composition on a particular theme or subject, usually in prose and generally analytic, speculative or interpretative“) a při jeho překladu jsem tak musela přistoupit buď ke konkretizaci (Gak a Recker in Knittlová, 1998), nebo k nivelizaci (tamtéž). Příklady obou postupů nacházíme v následujících úryvcích:

„Irving Babbitt, in his **essays** on creativity, argues that this development culminated in an opposition between imitation and spontaneity,“ (O: 68) – „Irving Babbitt ve svých **esejích**

o tvořivosti usuzuje, že jádrem této teze je chápání spontánnosti, s níž bývá právě tvořivost v dnešní době úzce spojována (1986: 3), jako protikladu napodobování“ (P: 15).

„This **essay** examines several biographical documentaries of Albert Einstein to show how he is constructed as a scientific genius, and how these portrayals reinforce the belief that science and art require opposite, even competing, abilities,“ (O: 63) – „Na základě analýzy několika biografických snímků se zde pokusím ukázat, jakým způsobem je postava Einsteina coby geniálního vědce koncipována a jak toto pojetí upevňuje přesvědčení, že věda a umění vyžadují diametrálně odlišný druh schopností, anebo dokonce schopnosti vzájemně konkurenční“ (P: 8).

Druhým z překladatelských problémů, který souvisí se stylistickou konvencí, je odlišný postoj anglických a českých čtenářů k opakování slov. Zatímco v angličtině je tolerance k opakování poměrně velká, v češtině tento jev působí rušivě a stylisticky nevhodně. Třebaže u odborných textů se jistá míra opakování toleruje i v češtině, zůstává i zde spíše nežádoucím jevem, a proto jsem se se ho tedy snažila vyvarovat a obměňovat daný výraz pomocí synonym (úryvek 1), nebo s ohledem na kontext použít elipsu (úryvek 2):

1) „Robert Jones also finds similarities in the depictions of a scientist and an artist in two British **films**, respectively *The Man in the White Suit* (1951) and *The Horse's Mouth* (1958). Both **films** starred Alec Guinness as „an heroic outsider dedicated solely to his work““ (O: 67) – „Robert Jones, který se oním stereotypem zabývá, došel při zkoumání dvou britských **filmů** s Alecem Guinessem k závěru, že podobně jako umělci bývají prezentováni i vědci. Třebaže tak každý z protagonistů **snímků** *Muž v bílém obleku* (1951) a *The Horse's Mouth* (1958) zastává jiné povolání, oba lze charakterizovat jako „společností zavržené hrdiny zcela oddané svojí práci“ (P: 13).

2) „If the essence of genius is such that it cannot be **communicated**, then it cannot be **taught**; and if it cannot be **taught**, then it cannot be **learned**“ (O: 68) – „Vraťme se nicméně k myšlence, že pokud je genialita nekomunikovatelná, a nelze ji tedy nikomu **předat**, nemůže se jí ani nikdo **naučit**...“ (P: 14).

Třetím překladatelským problémem, o němž bych se zde ráda zmínila, je překlad titulu a podtitulu článku a názvů kapitol, při němž jsem vycházela z českých konvencí publicistického žánru. V souvislosti s novinovými titulky a obdobnými typy diskurzu v angličtině Quirk (1986: 845) hovoří o tzv. *block language*, pro nějž je typická nominálnost a elipsa prvků s nízkou informační hodnotou, tedy např. forem slovesa *to be*, členů a dalších slov, jež si čtenář může odvodit z kontextu. Elipsu determinátorů v článku můžeme pozorovat v jeho popisném titulu a v názvech kapitol, v podtitulu jsou pak zachovány.

Teoretickou literaturu věnovanou překladu novinových titulků, která by se mi zdála vhodná, se mi nalézt nepodařilo, a proto jsem vycházela z konkrétních článků v časopise *Cinepur*. Kratší, jednoduché názvy jako např. *Iliada moderního velkoměsta* nebo *Trucování pod Tower Bridge* v *Cinepuru* #74 byly v češtině stejně jako v angličtině často nevětné s převahou nominálních frází. Stejným způsobem jsem tedy při překladu postupovala i já, názvy podkapitol jsem se nicméně v souladu s žánrovou konvencí snažila konkretizovat.

Dalším překladatelským problémem, který souvisí s pragmatikou, byla otázka přechylování. Jména autorek, jejichž díla autor cituje, jsem v souladu s českou konvencí ve vlastním textu

uváděla v přechýlené formě, v seznamu zdrojů pak v nepřechýlené. Ostatní ženská jména jsem ve snaze o homogenitu vyjádření rovněž přechylovala (u jména Mileva Maričová mě k tomuto rozhodnutí navíc vedl fakt, že se jedná o jméno slovanského původu, a v nepřechýlené podobě by tedy v češtině vyhlíželo nepřírozně).

V textu se vyskytuje velké množství proprií cizího původu, a sice především jména dalších odborníků, jejichž práce autor cituje, jejichž převedení do českého textu se většinou obešlo bez problémů. Jméno *Maurice Bowra* jsem pak skloňovala tak, jak je standardní skloňování jmen mužského rodu zakončených ve výslovnosti a písmu na a popsáno v internetové jazykové příručce Ústavu pro jazyk český, tedy podle vzoru *předseda*.

## 5. Typologie překladatelských posunů

V kapitole o výrazových posunech budu vycházet z knih *Teória umeleckého prekladu* Antona Popoviče, *Umění překlada* Jiřího Levého a *Teorie překlada* Dagmar Knittlové. Podle Popoviče lze dialektiku výrazového posunu, v níž se u překladatele projevuje napětí mezi cílem a možností realizace (1975: 118) formulovat tak, že posun neznamená pouze nedostatečnou věrnost vůči originálu. V této souvislosti mluví také o invariantu textu, čili o „jádro, které přechází z originálu do překlada v souvislosti s přímým přenosem estetické informace“ (tamtéž). V důsledku rušení původní informace změnou kvality komunikačního kanálu následně dochází k úbytkům, jejichž vyrovnávání se při překódování znakového systému originálu do znakového systému překlada uskutečňuje prostřednictvím užitečné redundance (tamtéž). Transformace, k nimž při překlada dochází, Popovič nazývá výrazové posuny (1975: 119).

V kapitole *Stylistické postoje překladatele* Popovič dále uvádí, že oproti objektivně nevyhnutelným, tzn. konstitutivním posunům stojí posuny individuální, které jako systém tvoří překladatelovu poetiku (1975: 132). K invariantnímu obsahu originálu pak překladatel může zaujímat různé stylistické postoje, které charakterizují jeho individuální výrazový kód (tamtéž). K těmto posunům dochází na úrovni mikrostylistiky díla.

Na úrovni makrostylistiky Popovič hovoří také o tematických posunech, přičemž vychází z teorie Kathariny Reissové, která navrhla jejich následující systematické uspořádání: aktualizace, úpravy týkající se času díla, lokalizace, úpravy místa děje, respektive tématu a adaptace postav, respektive reálií (1975: 122).

Na úrovni mikrostylistiky Popovič (1975: 130) definuje výrazové zesilování, výrazovou shodu a výrazové oslabování. Výrazové zesilování dále dělí na výrazovou typizaci a výrazovou individualizaci, výrazovou shodu na výrazovou substituci a výrazovou záměnu a výrazové oslabování na výrazovou nivelizaci a výrazovou ztrátu. Výrazovou typizaci Popovič charakterizuje jako „zdůrazňování typických výrazových rysů originálu“ (1975: 123), zatímco výrazová individualizace v jeho pojetí znamená „podtrhování, vyzdvihování zvláštních výrazových vlastností originálu“ (tamtéž). Výrazová substituce a výrazová záměna se podle Popoviče uplatňují tehdy, když „překladatel nemá k dispozici výrazové prostředky, aby vyjádřil výrazové rysy originálu, a proto musí sahát k náhradním prostředkům“ (tamtéž). V souvislosti se situací, kdy překladatel nivelizuje výrazové vlastnosti originálu, ochuzuje, zjednodušuje, zplošťuje styl originálu (1975: 123), pak Popovič hovoří o „negativním posunu“.

Levý jako tři základní postupy v překlada určuje překlad v pravém slova smyslu, substituci, tj. náhradu domácí analogií a transkripci neboli přepis (2012, 106). Pokud se jedná o překladatelské posuny, respektive překladové univerzálie, mluví Levý o intelektualizaci a nivelizaci, jež definuje jako „druhotné psychologické tendence překladatelského procesu,“ (2012: 138), jejichž „estetickým důsledkem je oslabení estetické funkce výrazu ve prospěch funkce sdělovací“ (tamtéž). Při překlada podle něj dochází ke třem typům intelektualizace: zlogičťování textu, vykládání nedořečeného a formálnímu vyjadřování syntaktických vztahů (Levý, 2012: 132).

## 5. 1. Posuny na rovině syntaxe

K posunům na úrovni větné struktury při překladu vzhledem ke značné informační hustotě textu docházelo téměř v každé větě. V této kapitole se tedy pouze pokusím ukázat některé typy posunů, k nimž vzhledem k rozdílům mezi češtinou a angličtinou docházelo nejčastěji.

Nejtypičtějším příkladem struktur, při jejichž překladu docházelo k posunům, byly polovětné a nevětné vazby a nominální fráze. Při překladu následující věty jsem verbo-nominální konstrukce *one kind being scientists* a *the other being free spirited artists* byla nucena nahradit vazbou slovesnou, neboť v češtině by konstrukce se slovesem být ve tvaru přítomného přechodníku (*jsouce*) působila velmi stylisticky nevhodně a zastarale. Jednalo se tedy o posun konstitutivní:

„These personas play out in movies: **one kind being scientists**, who are (or are supposed to be) primarily interested in tangible inventions; **the other being free-spirited artists, focusing on personal expression**,“ (O: 64) – „Tyto dva typy osobností dnes vidáme ve filmech: **na jedné straně stojí vědci**, jejichž hlavním cílem jsou, či by přinejmenším být měly, praktické výsledky, **a na straně druhé svobodomyšlní umělci zaměřeni na svůj individuální projev**“ (P: 9).

Při překladu následující věty jsem polovětnou vazbu s participiem z obdobných důvodů převedla na slovesnou vazbu. Participium přítomné češtině nezná a použití přechodníků přítomného by bylo nevhodné vzhledem ke stylistické konvenci, jednalo se tedy opět o posun konstitutivní. Zároveň jsem přistoupila také k nivelizaci (Levý, 2012) propozice *predates Einstein*, která podle mého názoru jasně vyplývá z kontextu a mohla by tedy čtenáři být vnímána jako redundantní, a zlogičťování (Levý, 2012), když jsem slučovací poměr mezi oběma větnými celky nahradila poměrem odporovacím vyjádřeným spojkou *však*. V případě této poslední změny je namíste hovořit spíše o posunu individuálním.

„Roslynn Haynes, in a 2003 paper on scientist stereotypes, asserts that Einstein ‘successfully cast himself in the role of benign, absent-minded genius‘ (248). She shows **that this cliché predates Einstein, first emerging as vicious satire in the seventeenth century**,“ (O: 63) – „Rosslyn Haynesová, která se zabývá různými typizacemi vědce, o Einsteinovi píše, že se ‚s úspěchem zhostil role vládného roztržitého génia‘ (2003: 248), zároveň **však** upozorňuje, že **první, jízlivé karikatury roztržitého profesora se objevují již v sedmáctém století...**“ (P: 8).

Při překladu následující věty opět došlo ke konstitutivnímu posunu, neboť převod nominální fráze s řídicím podstatným jménem *view* rozvíjenou participiálním přívlastkem *changing* v premodifikaci a genitivním přívlastkem *of the imagination between the eighteenth and nineteenth centuries* na obdobnou českou konstrukci se slovesným přídavným jménem *mění se* by sice z gramatického hlediska byl možný, v konečném důsledku ho však musíme hodnotit jako nežádoucí, jelikož nedokonavý vid slovesa měnit správně nevyjadřuje sémantiku věty. I v případě, že by byl tento změněn na vid dokonavý a participium činné na participium trpné, a premodifikující přídavné jméno by tedy znělo *změněný*, fráze by pro čtenáře dále byla potenciálně matoucí. Ze stylistického hlediska takovýto překlad navíc působí nevhodně také v důsledku jeho nominálnosti. Při překladu jsem tedy vycházela především ze sémantiky dané věty a přívlastky sloučila do jedné věty vedlejší:



„Lorraine Daston finds that one basis for the divide lies in **the changing view of the imagination between the eighteenth and nineteenth centuries**,“ (O: 63) – Lorraine Dastonová zastává názor, že příčinu rozkolu musíme hledat **v chápání představivosti, které se na přelomu osmnáctého a devatenáctého století zásadně proměnilo**“ (P: 9).

Při překladu následující věty jsem vzhledem k její značné kondenzovanosti polovětné vazby na jejím začátku musela přistoupit ke zlogičťování (Levý, 2012). Kromě toho jsem vazbu ve snaze o co největší srozumitelnost převedla na vazbu větnou. Vzhledem k tomu, že tato změna při překladu nebyla nutná (nominální fráze ve funkci příslovečného určení příčiny, např. *vzhledem k Einsteinovu častému vystupování na veřejnosti*, by bylo možné použít i v češtině, postihnout sémantiku originálu idiomaticky znějící větou by však v tomto případě bylo poměrně obtížné), bych tento posun hodnotila jako individuální:

„**Given Einstein’s active advocacy**, this is not an easy feat, but the documentaries characterize him as isolated politically, scientifically, and socially,“ (O: 67) – „**Ačkoliv se Einstein velmi často vyjadřoval k aktuálním problémům**, a vzbudit tento dojem tak lze v jeho případě jen velmi těžší, z jeho životopisů často vyznívá, že se stranil společenského i politického života stejně jako vědecké komunity“ (P: 14).

Při překladu následující věty rovněž došlo ke zlogičťování. Jednalo se o posun konstitutivní, neboť řídicí podstatné jméno *emphasis* nominální fráze *with an emphasis on error* nemá v češtině ekvivalent, s jehož pomocí by bylo možné vystihnout sémantiku dané propozice. Kromě toho můžeme v tomto případě mluvit také o antonymickém překladu (Gak a Recker in Knittlová, 1998), k němuž mě vedla snaha o idiomatičnost vyjádření.

„The slow processes of trial and error, **with an emphasis on error**, are reduced to quick and undeniably correct experiments,“ (O: 66) – „... a místo pomalého postupu metodou pokusu a omylu, **při němž je úspěch spíše výjimkou**, tak divákům předkládá pouze sekvenci několika rychlých a stoprocentně zdařilých experimentů“ (P: 11).

Při překladu volné apozice typu shrnutí (Grepl, 1973) v následující větě došlo ke zlogičťování (Levý, 2012). Důvodem k této změně mi byly především stylistické citění a snaha vyjít vstříc čtenáři.

„At one time, ,the imagination, despite its perils, was as essential to philosophy and science—**the pursuits of reason**—as to the arts,“ (O: 63) – „Představivost totiž ,navzdory všem svým nebezpečnostem‘ do té doby byla ,základním nástrojem **filozofického, a tedy i vědeckého hledání moudrosti** stejně jako umělecké tvorby“ (P: 9).

K změnám větné stavby jsem při překladu následující věty přistoupila zejména ve snaze o zachování koheze a idiomatičnosti. Vzhledem k tomu, že v češtině je aktuální členění větné hlavním slovosledným principem (Dušková, Elektronická mluvnice současné angličtiny 14.3), jsem považovala za žádoucí, aby réma *kompas* stálo přinejmenším na pozici posledního segmentu vedlejší věty, jejíž je součástí.

„For example, most documentaries about Einstein use the gift of a **compass** at age five to explain the origin of his famed curiosity,“ (O: 64) – „Pokud jde o Einsteina, většina jeho životopisců například předpokládá, že v jeho vývoji sehrál tuto zásadní roli moment, kdy mu otec v pěti letech daroval **kompas**, jenž v něm měl probudit jeho pověstnou zvědavost“ (P: 10).

Kataforickou referenci zájmenem *this* k infinitivní vazbě *to uncover the private life of the subject* v následující jsem s ohledem na českou stylistickou konvenci a kohezi převedla na hlavní větu. Participiální vazbu v druhé části věty jsem pak rovněž převedla na vazbu větnou, neboť participium přítomné čeština nezná a konstrukce s přítomným přechodníkem *by* v češtině působila velmi nevhodně. Jednalo se tedy o posun konstitutivní. Vzhledem k české žánrové konvenci jsem přistoupila také k nivelizaci (Levý, 2012) metafory *pull back the curtain*.

„**This is the promise of the biography**, to uncover the private life of its subject, pulling back the curtain to show the ‚real‘ personality,“ (O: 65) – „Cílem životopisných děl tedy zpravidla bývá odkrýt hrdinovo soukromí tak, aby před námi vyvstal ‚z masa a kostí‘“ (P: 11).

V následujícím úryvku jsem se ze stylistických důvodů rozhodla změnit větnou stavbu. Obdobnou konstrukci s volnými apozicemi typu zpřesnění (Grepl, 1973) jsem v češtině považovala za stylisticky nežádoucí. Pokud by byla struktura věty zachována, čtenář by informace jimi vyjádřené mohl považovat za redundantní. Uvedený citát jsem se při překladu ve snaze o zachování idiomatičnosti rozhodla parafrázovat. Důvodem k těmto změnám mi byla také snaha o posun rématické informace (tj. že Einstein bývá přirovnáván k umělci) do pozice posledního segmentu souvětí na dané informační rovině.

„The figure of Einstein established by the documentaries is described as being ‚like an artist‘ (*How I See the World*). He was a scientist because of what he worked on (**theoretical physics**), but he was characterized as an artist because of how he worked (**by intuition**),“ (O: 66) – „Albert Einstein se ve svém výzkumu zaměřoval na **oblast teoretické fyziky**, a byl tedy vědec, protože se však při práci řídil **vlastní intuicí**, v dokumentárních filmech bývá často přirovnáván k umělci (např. ve filmu *How I See the World*)“ (P: 12).

Při překladu následující věty docházelo ke změnám zejména z důvodu kolokace a důvodů stylistických. Výraz *příběh* v češtině není možno použít v roli agentu, a větu s několikanásobným podmětem *our memories and our stories* a polovětnou vazbou jsem tak byla nucena nahradit souřadným spojením dvou vět s různými podmínkami (*stopy myšlenek* ve větě první a všeobecný podmět ve větě druhé). Vzhledem k české žánrové konvenci jsem také přistoupila k nivelizaci metafory *in a lightning-like flash*.

„**Our memories and our stories** erase the traces of how we produce our thoughts, condensing a drawn-out process of active thinking into a spontaneous, and somewhat passive, moment of inspiration received in a lightning-like flash,“ (O: 66) – „Stopy myšlenek, které nás k závěrům dovedly, se časem vytrácejí, a ve svých úvahách a vyprávěních tak komplikovaný proces aktivního uvažování často mylně pokládáme za spontánní a zdánlivě pasivní okamžik náhlé inspirace“ (P: 12).

Ke změnám při překladu následující věty jsem přistupovala zejména ve snaze vyhnout se nadměrnému opakování, respektive použití výrazů *(na)učit se* a *učit (koho čemu)*. Druhý z těchto výrazů jsem tedy nahradila slovem *předat*. Kromě toho jsem elipsu propozice *if it cannot be taught*, kterou by český čtenář mohl vnímat jako redundantní, zjednodušila větnou syntax, neboť syntaktický paralelismus by v českém textu v tomto případě působil nevhodně.

„If the essence of genius is such that it cannot be communicated, then it cannot be **taught**; and if it cannot be **taught**, then it cannot be learned“ (O: 68) – „Vraťme se

nicméně k myšlence, že pokud je genialita nekomunikovatelná, a nelze ji tedy **nikomu předat**, nemůže se jí ani nikdo **naučit...**“ (P: 15).

## 5. 2. Konkretizace

Ke konkretizaci (Gak a Recker in Knittlová, 1998) při překladu docházelo velmi často. Důvodem byla často odlišnost českého a anglického lexika, respektive tendence češtiny ke konkrétnějšímu vyjádření.

Při překladu následující věty jsem ke konkretizaci přistoupila z důvodu kolokace a důvodů stylistických. Spojení podmětu *škola* s přísudkem *domnívat se* či *věřit* by v češtině působilo neidiomaticky, a proto jsem podmět přeložila jako *tamní pedagogové*. Při překladu poměrně vágní pasivní konstrukce *to be based (upon something)* jsem z obdobných důvodů přistoupila také k modulaci (Vázquez-Ayora in Knittlová, 1998).

„The one year at a Swiss school ‘was to mark a turning point in Einstein’s development‘ because **the school** believed that conceptual thinking **is based upon** visual understanding,“ (O: 67) – „V tomto klíčovém roce nastal v jeho dosavadním vývoji ‚převrat‘: **tamní pedagogové** se totiž domnívali, že abstraktním úvahám o nějakém fenoménu **musí vždy předcházet** jeho vizuální uchopení, a z tohoto důvodu podporovali používání diagramů a vizuálních pomůcek“ (12).

Příkladem konstitutivního posunu pramenícího z roviny lexikální může být následující věta, neboť sloveso *psát* v češtině vyžaduje sémantické doplnění. Na základě rešerše jsem tedy do věty doplnila informaci, že uvedený citát pochází z Einsteinovy korespondence. Jednalo se tedy o amplifikaci (Vázquez-Ayora in Knittlová, 1998).

„He anticipated a life devoted to physics, **writing** that after marriage, ‚we’ll diligently work on our science together so we don’t become old philistines,““ (O: 67) – „Z **dopisu, v němž píše**, že po svatbě budou „společně svědomitě pracovat, aby neskončili jako staří omezenci“, pak jasně vyznívá jeho předsevzetí zasvětit svůj život vědě“ (P: 13).

Při překladu následující věty jsem větu s abstraktním podmětem *avant-garde originality* převedla na větu s životným podmětem *umělec*. Důvodem mi byla především snaha o idiomatičnost.

„More than rejection or dissolution of the past, **avant-garde originality** is conceived as a literal origin, a beginning from ground zero, a birth,“ (O: 68) – „**Avantgardní umělec** se ve jménu originality nejen zřiká minulosti, ale začíná úplně od začátku, tedy se de facto rodí“ (P: 15).

Při překladu následující věty došlo ke konkretizaci adjektiva *superior* a jeho převedení na přívlastkovou vedlejší větu. Jednalo se o posun konstitutivní, neboť použitím pouhého adjektiva by v češtině nebylo možné postihnout sémantiku dané fráze. (Specifikující informaci vyjádřenou polovětnou vazbou *using whatever material is close at hand* jsem se následně rozhodla nivelizovat, neboť jsem ji vzhledem ke kontextu vyhodnotila jako redundantní.)

„Not only do they indicate spontaneity, **using whatever material is close at hand**; they also imply a **superior ability** to quickly derive a solution,“ (O: 69) – „Takovýto postup je

nejen dokladem vědcovy náhlé inspirace, ale poukazuje také na jeho **schopnost přijít s rychlým řešením, která je vlastní pouze výjimečným**“ (P: 15).

Při překladu následující věty jsem považovala za vhodné provést konkretizaci výrazu *simplicity*, neboť slova *jednoduchost* či *prostota* k vyjádření specifické sémantiky dané fráze nestačí, a vzhledem k tomu, že u nich v souvislosti s lidskou inteligencí existuje také sémantická spojitost s výrazy zcela jiného, či dokonce opačného významu (*jednoduchý* ve smyslu *hloupý*), by pro čtenáře byly potenciálně matoucí. V tomto případě se tedy jednalo o posun konstitutivní. Kromě toho jsem ze stylistických důvodů přistoupila také ke konkretizaci slovního spojení *public perception*.

„**Simplicity** is at the core of Einstein’s image, both in physics and in his **public perception**,“ (O: 69) – „Základem naší představy Einsteina **jako vědce a slavné osobnosti** je jeho **schopnost uvažovat jednoduše**“ (P: 16).

Při překladu následující věty došlo k výrazové záměně (Popovič, 1975). Důvodem k této změně mi byla především snaha zasadit propozici vyjádřenou polovětnou participiální vazbou *being a man of ‘simple pleasures’* do rématické pozice na konci větného celku, neboť jsem tuto jakožto obecnější oproti propozici druhé (tj. že Einstein nenosil okázalé šaty) vnímala jako sémanticky zatíženější, a také snaha o převedení verbo-nominální vazby na pro češtinu přirozenější vazbu slovesnou. Jsem si nicméně vědoma, že tento postup pramenil čistě z mého stylistického cítění, a jednalo se tedy o posun individuální.

„In *How I See the World*, we are also told that the preference for simplicity extended into his personal life: **being a man of ‘simple pleasures**,‘ he did not wear fancy clothes or even, often enough, socks,“ (O: 69) – „Z filmu *How I See the World* je navíc patrné, že se jeho láska k jednoduchosti projevovala i v soukromí: zásadně nenosil okázalé šaty (a občas dokonce ani ponožky) a **ke štěstí mu vždy stačily ty nejprostší věci**“ (P: 16).

Ke konkretizaci jsem přistoupila také při překladu jmenné fráze *supposed schism between science and art*, která se poprvé objevuje v prvním odstavci článku a dále v něm figuruje ještě několikrát. Vzhledem k tomu, že se zde jedná o abstraktnější myšlenkový koncept, který v textu hraje zásadní roli, jsem se ho na tomto místě rozhodla přeložit *přesvědčení, že věda a umění jsou vzájemně neslučitelnými oblastmi lidské činnosti*. Stejně nebo podobné spojení z článku figuruje ještě několikrát – v těchto případech jsem pak zvolila překlad bližší originálu, například *předpokládaný rozpor mezi vědou a uměním*.

Ke konkretizaci jsem přistoupila i při překladu jmenné fráze „*embodiment of scientific creativity, fusing the observation of nature with imaginative creativity*“ (O: 63); polovětnou vazbu, která ji rozvíjí, jsem pak opět převedla na vztažnou vedlejší větu – „...jako prototyp tvořivého vědce jakožto člověka, který vědomosti nabyté pozorováním přírody spojuje s výsledky svojí imaginativní tvořivosti“ (8).

### 5. 3. Intelektualizace

K intelektualizaci (Levý, 2012) jsem při překladu přistupovala zejména ve snaze o dostatečnou kohezi. Z tohoto důvodu, stejně jako z důvodu stylistických, došlo při překladu následující věty ke zlogičťování (Levý, 2012). Ze syntaktického hlediska jsem vztažnou větu, která v originále stojí sama, tedy byla doplněna vedlejší větou účelovou. Toto řešení jsem považovala za vhodné také z toho důvodu, že jsem díky němu měla možnost začlenit do dané věty jako součást několikanásobného přísudku také informaci, jež je v originále vyjádřena polovětnou vazbou. Ze stylistických důvodů jsem vyjádření zároveň konkretizovala a personifikovala tím, že jsem pasivní konstrukci (*that is commonly understood*) převedla na konstrukci aktivní s životným agentem (*aby každý porozuměl a spojil si*).

„Like all stereotypes, this characterization provides ‘a convenient shorthand‘ (244) **that is commonly understood, with external traits indicating specific internal characteristics,**“ (O: 63) – „Ustálené představy, tuto nevyjímaje, slouží jako ‚pohodlné komunikační zkratky‘ (Haynes, 2003: 244) a **umožňují nám vyjádřit se tak, aby nám každý porozuměl a s fyzickými rysy si ihned spojil určité povahové vlastnosti**“ (P: 8).

Při překladu následujících vět rovněž došlo ke zlogičťování (Levý, 2012). Důvodem k těmto změnám mi bylo především stylistické cítění, jedná se tedy o posuny individuální.

„In this way, he is depicted as **an artist, the stereotype of creativity,**“ (O: 64) – „... z něj totiž činí **ztělesnění stereotypu tvořivého člověka, a tedy umělce**“ (P: 10).

„For him, it is no trouble to combine the characteristics of the scientist and the artist: he succeeds despite his ‚unusual‘ methods, not because of them,“ (O: 64) – „Být zároveň typickým vědcem i typickým umělcem **tak** pro něj není nic obtížného, svých úspěchů **však** nedosahuje díky svým neobvyklým postupům, nýbrž jim navzdory“ (10).

### 5. 4. Generalizace

Generalizace (Levý, 2012) jsem se při překladu snažila spíše vyvarovat, na některých místech jsem k ní však přesto přistupovala, a to zejména z důvodu odlišnosti českého a anglického lexika.

Při překladu následující věty ke generalizaci došlo ze stylistických důvodů, neboť doslovný překlad jmenné substantiva *power* rozvíjené premodifikujícím přívlastkem *personal* vztažnou větou *people are drawn to* by působil neobratně.

„We are given the impression that Einstein ‚possess[es] a **‘personal power’ that people are drawn to,**“ (O: 70) – „Představa Einsteina, kterou divák získává, je tak představou muže, vyzařujícího jakousi **osobní přitažlivost**“ (P: 17).

Při překladu následující věty rovněž došlo ke generalizaci (Levý, 2012). Jedná se o posun konstitutivní, neboť obdobná konstrukce se substantivní premodifikací by v češtině byla možná.

„While the publication of the **Albert-Mileva love letters** gave the filmmakers more to draw from...“ (O: 67) – „Zveřejněním **vědcovy milostné korespondence** filmoví tvůrci sice nepochybně získali další materiál, na němž mohou ve svých dílech stavět...“ (P: 13).

Při překladu následující věty se mi nepodařilo nalézt příslušný český lexém nebo slovní spojení, který by vyjadřoval sémantiku idiomatické jmenné fráze *back-of-the-envelope-calculation*, a proto jsem se rozhodla vycházet z jejího doslovného překladu a vyjádřit její sémantiku obecněji.

„Science has its own “sketch-like” marks that reveal the presence of genius, namely, the **back-of-the-envelope calculation**,“ (O: 69) – „V oblasti vědy jsou obdobou těchto zdánlivě nepromyšlených děl okamžiku rychlé výpočty na rubu obálky nebo jakémkoliv jiném kusu papíru, jenž je právě po ruce“ (P: 15).

## 5. 5. Intenzifikace

K intenzifikaci (Levý, 2012) jsem rovněž přistupovala zejména ze stylistických důvodů. Stejně tomu bylo i u následujícího úryvku. Jeho překlad jednoduchými, asyndeticky spojenými větami odpovídajícími originálu jsem navíc považovala za stylisticky nevhodný, a proto jsem se je rozhodla sloučit do jedné věty s několikanásobným přísudkem. Podmět první věty se tak v češtině dostat do pozice předmětu.

“Thought experiments kept intruding into his consciousness. Everyday sights fed his imagination,” (O: 67) – „**I zcela** všední úkazy dokázaly podnítit jeho představivost a inspirovat ho k stále novým myšlenkovým experimentům“ (P: 12).

Důraz vyjádřený vytýkací vazbou jsem se při překladu následující věty rozhodla vyjádřit lexikálně (částicí *dokonce*). Podobná konstrukce by v češtině neodpovídala stylistické normě, jednalo se tedy o posun konstitutivní.

„**It is** this ‘auto-experimentation’ that Schaffer declares ‘the most characteristic aspect of Romantic natural philosophy,’“ (O: 69) – „... a často se tudíž uchylovali k autoexperimentům, které Schaffer označuje **dokonce** jako vůbec ,nejcharakterističtější znak romantické přírodní filozofie““ (P: 16).

Při překladu volné apozice typu reformulace (Quirk, 1986) v následující větě jsem ze stylistických důvodů rovněž přistoupila k intenzifikaci a zlogičťování (Levý, 2012). Jedná se o posun individuální, neboť mě k němu vedlo především stylistické cítění.

„There is a heavy emphasis placed on his vaunted visual imagination; his passionate—**even bohemian**—free spirit and distaste for authority; his demands for solitude; and his search for nature’s hidden harmony,” (O: 64) – „... tendence filmových tvůrců klást důraz na jeho vyzdvihovanou vizuální představivost, živelnou, **či dokonce až bohémskou svobodomyslnost**, nechť podřizovat se autoritám, potřebu trávit mnoho času o samotě a úsilí o nalezení skryté přírodní harmonie z něj totiž činí ztělesnění stereotypu tvořivého člověka, a tedy umělce“ (P: 8).

## 5. 6. Nivelizace

Nivelizaci jsem při překladu považovala za spíše nežádoucí, a proto k němu nedocházelo příliš často.

Při překladu následující věty k nivelizaci došlo ze stylistických důvodů. Sémantiku *appended clause* (Quirk, 1986) *and most important* jsem s ohledem na komplikovanost větné syntaxe vyjádřila částicí *především*.

„Equipment does not need to be tested or calibrated, everything works on the first try, **and most important**, there is no need to interpret results—scientists need only to explain them,“ (O: 66) – „Laboratorní vybavení není třeba testovat ani kalibrovat, možnost závady na přístrojích je vyloučena a získaná data, jež často bývají velmi chaotická, **především** vůbec není nutno interpretovat, protože namísto nich má vědec před sebou jednoznačné výsledky, které pouze objasní divákům“ (P: 11).

Ze stylistických důvodů došlo k oslabení významu, respektive ztrátě důrazu, i v následující větě.

„Einstein’s visual gift was sharpened by demands‘ of his job at the Swiss patent office, which also allowed him ‘ the opportunity to think about physics.‘ **And thinking about physics is what made him famous...**“ (O: 67) – „Podle tvůrců filmu se pro něj jeho kancelář navíc stala ideálním místem k úvahám o fyzice, **díky nimž se nakonec stal slavným...**“ (P: 12).

Při překladu jsem s ohledem na žánrově stylistickou konvenci několikrát byla nucena přistoupit také k nivelizaci několika metafor. Příkladem tohoto postupu může být metafora ve větě „It is the power of his own genius that originating spark of creation,“ (O: 68), kterou jsem přeložila jako „...je to síla jeho vlastního génia, která v něm probouzí tvořivost“ (P: 15).

K nivelizaci jsem byla nucena přistoupit také při překladu následující věty: „Einstein’s *Beautiful Equation* (2005) uses the **drafting of the letter** as the central **act** that structures the rest of the film,“ (O: 69) – „Ve filmu *Einstein’s Beautiful Equation* (2005) figuruje **koncept tohoto dopisu** jako ústřední **motiv** celého příběhu“ (P: 17). Převedením gerundia *drafting* na substantivum *koncept* se sice ztrácí dějový jeho aspekt, tento postup však zároveň usnadňuje jeho stylisticky vhodné napojení na přísudek. Dějový aspekt bylo vzhledem k této změně nicméně nutno nivelizovat také u předmětu *central act*, který jsem z tohoto důvodu přeložila jako *ústřední motiv*.

## 5. 7. Vynechání

K vynechání, respektive výrazové ztrátě (Popovič, 1975) při překladu v naprosté přistupovala jen ve výjimečných případech. Jednalo se zpravidla o posuny individuální. V následující větě jsem například provedla vynechání adverbiale *for two centuries*, neboť tato informace z věty vyplývá implicitně.

„The separation between science and art has been a source of debate **for two centuries**, since the beginning of Romanticism in Europe. Lorraine Daston finds that one basis for the divide lies in the changing view of the imagination between the eighteenth and nineteenth

centuries,“ (O: 63) – „O vzájemném antagonismu vědy a umění se vedou debaty již od doby, kdy se na evropském kontinentu rozšířil romantismus. Lorraine Dastonová zastává názor, že příčinu rozkolu musíme hledat v chápání představivosti, které se na přelomu osmnáctého a devatenáctého století zásadně proměnilo“ (P: 8).

Při překladu následující věty jsem provedla vynechání informace vyjádřené polovětnou vazbou, neboť tato v překladu implicitně vyplývá z kontextu. (Pro úplnost uvádím také předcházející větu.)

„Science has its own ‘sketch-like‘ marks that reveal the presence of genius, namely, the back-of-the-envelope calculation. Not only do they indicate spontaneity, **using whatever material is close at hand**; they also imply a superior ability to quickly derive a solution,“ (O: 69) – „V oblasti vědy jsou obdobou těchto zdánlivě nepromyšlených děl okamžiku rychlé výpočty na rubu obálky nebo jakémkoliv jiném kusu papíru, jenž je právě po ruce. Takovýto postup je nejen dokladem vědcovy náhlé inspirace, ale poukazuje také na jeho schopnost přijít s rychlým řešením, která je vlastní pouze výjimečným“ (P: 15).

V následující větě jsem k vynechání přistoupila ze stylistických důvodů. Nivelizovaná informace je ve větě podle mého názoru opět obsažena implicitně.

„He anticipated a life devoted to physics, writing that after marriage, ‘we’ll diligently work **on our science** together so we don’t become old philistines,“ (O: 67) – „Z dopisu, v němž píše, že po svatbě budou ‚společně svědomitě pracovat, aby neskončili jako staří omezenci‘, pak jasně vyznívá jeho předsevzetí zasvětit svůj život vědě“ (P: 13).

Při překladu následující věty jsem ze stylistických důvodů vynechala neologismus *luma*, jenž by v češtině vyžadoval doplnění v podobě vnitřní vysvětlivky (*neboli létající guma*). Tímto způsobem by ve větě vznikla apoziční skupina (Grepš, 1973) o třech členech (*nejnovějšího vynálezu: „luma“ neboli létající guma*) a větná syntax by tak působila fragmentárním, stylisticky neobratným dojmem. Za oprávněný tento postup považuji zejména z toho důvodu, že výraz *luma* se objevuje také v popisku jedné z ilustrací. Ze stylistických důvodů jsem přistoupila také z vynechání postmodifikujících předložkových vazeb *for the military* a *for college*. Ztráta těchto vedlejších informací podle mého názoru nijak nebrání zachování referenční funkce textu ani není v rozporu se zvolenou překladatelskou metodou. (Abych se vyhnula zeugmatu a zároveň nečinila syntax příliš komplikovanou, jsem namísto použití významově užšího slovesného podstatného jména jako například *sestrojení* použila významově širší výraz *vytvoření*.)

„For example, the title character in Disney’s *The Absent-Minded Professor* (1961) invents **‘flubber’** and tries to find beneficial uses for it, such as **making a flying car for the military and better basketball sneakers for the college,**“ (O: 63) – „Příklad tohoto fenoménu nacházejí autoři studie ve filmu Walta Disneye *Roztržitý profesor*, jehož komika staví na neschopnosti hlavního hrdiny zrealizovat kterýkoliv z plánů na využití jeho **nového objevu**. Stejně marné jako pokusy o vytvoření **létajícího vozu či speciálních bot na basketball** je...“ (P: 8).



## 5. 8. Substituce

Substituci jsem při překladu používala poměrně často, a to zejména ve snaze o co nejidiomatictější vyjádření. V následující větě jsem například obecnější výraz *real* nahradila idiomem *z masa a kostí*, který sémantiku věty podle mého názoru vystihuje dobře. Použitím tohoto výrazu jsem navíc kompenzovala nivelizaci idiomu *pulling back the curtain*, který by při doslovném převedení do českého odborného textu působil stylisticky nevhodně.

„This is the promise of the biography, to uncover the private life of its subject, **pulling back the curtain** to show the ‚real‘ personality,“ (O: 65) – „Cílem životopisných děl tedy zpravidla bývá podhalit hrdinovo soukromí tak, aby před námi vyvstal ‚z masa a kostí,‘“ (P: 11).

V následující větě jsem existenční vazbu *there is* ze stylistických důvodů v češtině nahradila konkrétnější a osobnější větou se všeobecným podmětem.

„**There is** the legend of Newton’s apple; there is also Monet painting haystacks, one after another, each capturing different lighting,“ (O: 68) – „Legendu o Newtonově jablku **známe**; do jisté míry podobný příběh se vypráví také o Monetovi malujícím stohy sena tak, aby zachytil, jak na každý z nich dopadá světlo odlišným způsobem“ (P: 15).

Při překladu sloves v následující větě jsem se ze stylistických důvodů rozhodla vycházet především z kontextu a přeložit je českými protějšky, které by působily idiomatically, spíše než abych se pokoušela o hledání ekvivalentu slovního spojení *to be in evidence*.

„This mental retreat **was in evidence** as a young boy, who was ‘self-sufficient and thoughtful’ (*Biography*), and as an old man, whose final years were ‘spent in solitude and reflective thought’ (*Einstein Dead*)“ (O: 68) – „Útočiště vlastní mysli **znal** údajně už jako malý chlapec, který byl podle filmu *Biography* ‚přemýšlivý a vystačil si sám‘, a **využíval** ho i jako starý muž, jenž svá poslední léta trávil ‚osamělým rozjímáním‘“ (P: 14).

V následující větě jsem ze stylistických důvodů na rozdíl od originálu nepoužila antonymickou dvojici příslovcí *pravdělně – nepravdělně*, ale raději jsem tato nahradila pro češtinu přirozenějšími ekvivalenty. S ohledem na odborně stylovou konvenci jsem navíc stylově nižší slovní spojení *distaste for school* přeložila jako *averze vůči vzdělávacímu systému*.

„His **regular attendance** at the local coffeehouses is contrasted with his **irregular attendance** of university lectures. His **distaste for school** ties in with the belief that genius can be neither learned nor taught,“ (O: 67) – „... že Einstein **často a rád** chodíval posedět do kavárny, zatímco přednášek na univerzitě se účastnil **jen velmi sporadicky**. Einsteinova **averze vůči vzdělávacímu systému** bývá často spojována s tezí, že genialitu si učením osvojit nelze, stejně jako ji nelze nikomu předat“ (P: 13).

Méně přesnými, avšak stylisticky vhodnějšími ekvivalenty, jsem nahradila také slovní spojení v následujících větách:

„He is filled with a **burning desire to learn**,“ (O: 64) – „Náhle **silně** zatoužil **po vědění**“ (P: 10).

O substituci můžeme mluvit také ve větách s personifikovaným neživotným podmětem *films* nebo *documentaries*, které v originále figurují poměrně často, například „All documentaries

organized selected events and information to make a specific point“ (O: 64) – „Kompozice dokumentárního snímku zpravidla bývá podřízena určitému sdělení“ (P: 10). Přestože je podobná konstrukce možná a poměrně snadno pochopitelná i v češtině, vzhledem k tomu, že nezní příliš idiomatically, jsem se při překladu personifikované neživotné podměty ve většině případů snažila nahradit podměty životnými, například *filmoví tvůrci*.

Obdobně jsem přistupovala i při překladu věty:

„Our memories and our stories erase the traces of how we produce our thoughts, condensing a drawn-out process of active thinking into a spontaneous, and somewhat passive, moment of inspiration received in a lightning-like flash,“ (O: 66) – „Stopy myšlenek, které nás k závěrům dovedly, se časem vytrácejí, a ve svých úvahách a vyprávěních tak komplikovaný proces aktivního uvažování často mylně pokládáme za spontánní a zdánlivě pasivní okamžik náhlé inspirace.“ (P: 12).

V tomto případě by použití několikanásobného podmětu odpovídající originálu působilo nejen velmi stylisticky nevhodně, ale také nesrozumitelně.

## 5. 9. Další posuny

V této části svojí práce bych se ráda zmínila o některých dalších typech posunů, ke kterým při překladu došlo.

K amplifikaci (Vázquez-Ayora in Knittlová, 1998) mě při překladu vedlo především stylistické cítění, jednalo se tedy zpravidla o posuny individuální. Stejně tomu bylo také při překladu následující věty, kdy jsem pasivní participiální konstrukce převedla na aktivní konstrukce větné. Vzhledem k tomu, že v originále je agentem výraz *boss* a slovo *Einstein* patientem, vyžadoval druhý z nich po převedení na podmět aktivní konstrukce sémantické doplnění.

„We are shown the ‘real‘ Einstein, reassuring his wife over finances, chatting in a coffee shop with his friends, and **being denied a promotion at the patent office by his boss,**“ (O: 66) – „Einstein ‚z masa a kostí‘ zde rozpráví s přáteli v kavárně, ujišťuje svoji ženu, že si nemusí dělat starosti s penězi a **dostává se v patentovém úřadě do konfliktu s nadřízeným, který ho odmítá povýšit**“ (P: 11).

Ke amplifikaci a intenzifikaci (Levý, 2012) jsem přistoupila také při překladu následující věty. Důvodem mi bylo zejména stylistické cítění, jedná se tedy opět o posun individuální.

„We are told in *A. Einstein* (1979) that his pacifism during World War I caused a split with other German scientists, **most of whom had signed a prowar manifesto,**“ (O: 68) – „Film *A. Einstein* (1979) se například zmiňuje o jeho pacifistickém postoji, jenž ho za první světové války stal přízeň **většiny německých kolegů, kteří válečnému úsilí svojí země prostřednictvím společného manifestu vyjádřili plnou podporu**“ (P: 14).

K individuálnímu posunu v podobě antonymického překladu (Gak a Recker in Knittlová, 1998) došlo rovněž v následující větě. Důvodem k této změně mi opět bylo stylistické cítění.

„His search for the underlying unity and order in the universe, we are told, was focused on simplicity, beauty, and generality; **that is why he believed his theories of relativity were**

**correct,**“ (O: 68) – „Skrytá jednota a řád vesmíru podle něj měly být jednoduché, krásné a všeobecně platné, a tato kritéria tedy musely splňovat i teorie je vysvětlující, například jeho teorie relativity. **Pokud by tomu tak nebylo, nikdy by nebyl uvěřil v jejich správnost**“ (P: 15).

K antonymickému překladu jsem přistoupila i v následujícím případě. K této změně mě vedlo stylistické cítění, neboť potenciálně použitelné konstrukce bližší originálu na mě působily stylisticky nižším, a tedy nevhodným dojmem.

„Equipment does not need to be tested or calibrated, **everything works on the first try**, and most important, there is no need to interpret results—scientists need only to explain them,“ (O: 66) – „Laboratorní vybavení není třeba testovat ani kalibrovat, **možnost závady na přístrojích je vyloučena** a získaná data, jež často bývají velmi chaotická, vůbec není nutno interpretovat, protože namísto nich má vědec před sebou jednoznačné výsledky, které pouze objasní divákům“ (P: 11).

## Závěr

Cílem této mojí práce bylo převést do češtiny text *Absentminded Professor or Romantic Artist? The Depiction of Creativity in Documentary Biographies of Albert Einstein* tak, aby byl ekvivalentní k originálu a aby byly zachovány všechny jeho funkce. Při práci jsem se snažila vycházet ze studia českých časopisů podobného typu, jako je ten, ve kterém vyšel výchozí text. Mohla jsem tak lépe zachovat styl odborných filmologických textů, na jaké je zvyklý český čtenář.

Při psaní komentáře jsem si pak rozhodnutí, která jsem při překladu musela učinit, byla nucena obhájit, což mi pomohlo posoudit, zda byla na místě, či ne. Přínosné pro mě také bylo, že jsem si při psaní komentáře měla možnost zopakovat své znalosti teorie překladu, které jsem si osvojila v průběhu studia.

## Bibliografie

### Primární zdroje

RADCLIFF, Matthew. Absentminded Professor or Romantic Artist?: The Depiction of Creativity in Documentary Biographies of Albert Einstein. *Journal of Popular Film & Television*. Routledge, 2008, **36**(2), 62-71. ISSN 0195-6051.

### Sekundární zdroje

*Cinepur: Časopis pro moderní cíněfily*. 2011, **3**(74).

Český komitét pro čistou a užitou fyziku [online]. [cit. 2016-07-13]. Dostupné z: <http://iupap.physics.muni.cz/main.php?sec=welcme>

EINSTEIN, Albert, CALAPRICE, Alice (ed.). *To nejlepší z Einsteina: myšlenky a citáty slavného houslisty a fyzika*. Přeložil Marta VLASÁKOVÁ. Praha: Pragma, 1998. ISBN 80-7205-500-3.

Essay. *Dictionary.com* [online]. [cit. 2016-08-04]. Dostupné z: <http://www.dictionary.com/browse/essay>

GREENE, Brian. *Elegantní vesmír: superstruny, skryté rozměry a hledání finální teorie*. Přeložil Luboš MOTL. V Praze: Paseka, 2013. ISBN 978-80-7432-314-0.

GREPL, Miroslav a Petr KARLÍK. *Skladba spisovné češtiny: Vysokoškolské učebnice pro stud. filoz. fak. stud. oborů 73-21-8*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1986. Učebnice pro vysoké školy (Státní pedagogické nakladatelství).

*Internetová jazyková příručka: Osobní jména mužská zakončená ve výslovnosti na [a], [á]* [online]. [cit. 2016-07-11]. Dostupné z: <http://prirucka.ujc.cas.cz/?id=321>

JAKOBSON, Roman a Miroslav ČERVENKA. *Poetická funkce*. Jinočany: H & H, 1995. Artes et litterae. ISBN 80-85787-83-0.

The Journal of Popular Film and Television. *Gary Edgerton* [online]. [cit. 2016-04-27]. Dostupné z: <http://garyedgerton.com/jpftv>

KNITTLOVÁ, Dagmar. *Teorie překladu*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1995. ISBN 80-7067-459-8.

LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. 4., upr. vyd. Praha: Apostrof, 2012. ISBN 978-80-87561-15-7.

LEWIS, Sinclair. *Arrowsmith*. Přeložil Aloys SKOUMAL. Praha: XYZ, 2008. ISBN 978-80-7388-109-2.

Matthew Radcliff. *LinkedIn* [online]. [cit. 2016-04-27]. Dostupné z: <https://www.linkedin.com/in/matthewradcliff>

NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie z ducha hudby*. Praha: Gryf, 1993. Estetická řada.

NORD, Christiane. *Text analysis in translation: theory, methodology, and didactic application of a model for translation-oriented text analysis*. 2nd ed. New York: Rodopi, 2005. Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur, 94. ISBN 90-420-1808-9.

NOVA | Transcripts | Einstein Revealed | PBS. [online]. [cit. 2016-07-10]. Dostupné z: <http://www.pbs.org/wgbh/nova/transcripts/2311eins.html>

*Ottova encyklopedie obecných vědomostí nové doby na CD-ROM: digitální replika Ottova slovníku naučného nové doby (1930-1943)*. Zlín: AION CS, 1998.

POPOVIČ, Anton. *Teória umeleckého prekladu: aspekty textu a literárnej metakomunikácie*. 2., preprac. a rozšír. vyd. Bratislava: Tatran, 1975.

QUIRK, Randolph, David CRYSTAL, Sidney GREENBAUM a Geoffrey N. LEECH. *A comprehensive grammar of the English language*. London: Longman, 1986. ISBN 0582517346.

STEIGAUF, Slavomír. *Vůdcovství, aneb, Co vás na Harvardu nenaučí*. Praha: Grada, 2011. Finanční řízení. ISBN 978-80-247-3506-1.

14.3 Vztah slovosledu k aktuálnímu členění větnému. *Elektronická mluvnice současné angličtiny* [online]. [cit. 2016-07-02]. Dostupné z: <http://emsa.ff.cuni.cz/14.3>

## **Slovníky**

*Anglicko-český a česko-anglický slovník*. Olomouc: Fin, 1995. ISBN 80-85572-43-5.

*Oxford studijní slovník: výkladový slovník angličtiny s českým překladem*. Oxford: Oxford University Press, 2010. ISBN 978-0-19-430655-3.

## Příloha – text originálu

### Absentminded Professor or Romantic Artist?

Albert Einstein arrives in  
America in the 1920s. Taken  
from the 1979 NOVA (PBS)  
documentary *A. Einstein*.  
*Photo courtesy of Photofest.*



### The Depiction of Creativity in Documentary Biographies of Albert Einstein

By Matthew Radcliff



*Abstract:* Albert Einstein has been the subject of numerous biographies spanning several decades. There is a common tendency to portray him having the stereotypical characteristics of an artist. This article examines how the depiction of creativity in documentary biographies of Einstein reinforces the supposed schism between science and art. Although he stands simultaneously as a logical scientist and a creative artist, he is not portrayed as a bridging figure, allowing others to cross between the two worlds, but rather as an almost supernatural being who transcends the mundane barriers that restrict most mortals.

*Keywords:* art, biography, creativity, documentary, Albert Einstein, imagination, science

The year 2005 marked the centennial of what is called Albert Einstein's *annus mirabilis*, his "miracle year." The International Union of Pure and Applied Physics, the United Nations, and the United States Congress declared it the "World Year of Physics," and celebrations were organized around the globe. A number of books and at least three television programs were released to acknowledge the anniversary. Interest in Einstein, although heightened by the publicity, was not an unusual phenomenon. The preceding two years saw the release of three other television documentaries that focused specifically on the scientist, and at least three written biographies were published during the following two years. Indeed, Einstein has been a focus of considerable interest since 1919, when experimental measurements confirmed his theory of relativity. He appeared regularly in newspapers and newsreels throughout his life. Since his death in 1955, numerous biographies have been produced, including books, Web sites, films, and television programs. He is typically portrayed as the embodiment of scientific creativity, fusing the observation of nature with imaginative creativity. This essay examines several biographical documentaries of Albert

Einstein to show how he is constructed as a scientific genius, and how these portrayals reinforce the belief that science and art require opposite, even competing, abilities.

Unarguably, Albert Einstein is the world's most famous scientist. His physical features have even become a standard caricature; countless scientists have been depicted with a "wild halo of white hair, hooded eyes, characterful nose, bushy moustache, and exaggeratedly large brain-box," the description given by art historian Martin Kemp (169). This combination of wild hair and bushy moustache has become the icon of "genius" with which the word "Einstein" is synonymous. Depictions of Einstein often mention the stereotype of the absentminded professor who forgets to comb his hair or put on socks. Roslynn Haynes, in a 2003 paper on scientist stereotypes, asserts that Einstein "successfully cast himself in the role of benign, absent-minded genius" (248). She shows that this cliché predates Einstein, first emerging as vicious satire in the seventeenth century. By the mid-twentieth century, as science grew to prominence in society, the satire mellowed into a lovable comic teasing. Like all stereotypes, this characterization provides "a convenient shorthand" (244) that is commonly understood, with external traits indicating specific internal characteristics.

Terzian and Grunzke have examined the appearance of this stereotype in several film comedies of the early 1960s. By following Richard Hofstadter's distinction between intelligence, which is focused on tangible and practical applications, and the intellect, which is more contemplative and creative, the films present a simplified depiction of a scientist: "attempting occasionally to be intelligently practical, but hindered by his creativity and consuming intellectual curiosity" (Terzian and Grunzke 415). For example, the title character in Disney's *The Absent-Minded Professor* (1961) invents "flubber" and tries to find beneficial uses for it, such as making a flying car for the military and better basketball sneakers for the college. The professor's fumbling attempts to generate workable products from his invention are

matched only by his fumbling attempts to manage social relationships, illustrated by his recurring inability to remember to attend his own wedding. Success for the scientist is measured not in terms of knowledge gained, but in beneficial and profitable applications of the research. In post-World War II American films, Terzian and Grunzke argue, the scientist's intellectual creativity and curiosity overwhelm his appreciation for both social obligations and practical applications of knowledge (411).

The division between intelligence and intellect parallels the presumed split between science and art. The movies reflect society's opinion that the value of science lies in its usefulness. In contrast, art is not useful, or at least its value cannot be measured in the same terms. There is an explicit connection between art and creativity; without it, we are left with kitsch, or possibly worse, mere craft. The separation between science and art has been a source of debate for two centuries, since the beginning of Romanticism in Europe. Lorraine Daston finds that one basis for the divide lies in the changing view of the imagination between the eighteenth and nineteenth centuries. At one time, "the imagination, despite its perils, was as essential to philosophy and science—the pursuits of reason—as to the arts" (78). The development of Romantic natural philosophy, with its focus on the power of individual genius, caused a shift in how the imagination was perceived. The result was a split: on one side, science as a communal and objective description of the natural world; on the other, art as a solitary and subjective experience, introspective and intuitive, unbounded by either etiquette or the laws of nature.<sup>1</sup>

Western culture has encoded this opposition into an origin myth that purports to explain the split. Following Friedrich Nietzsche, ancient Greek art is seen as a balance of Apollonian and Dionysian elements. The figure of Socrates, as depicted in Plato's dialogues, assumed the Apollonian aspect and removed it from the realm of art, putting it in opposition to the Dionysian. William Clark summarizes Nietzsche's view: "Socrates makes the



philosopher—or the scientist—and the artist mutually exclusive. [. . .] After Socrates, the artist could only be a Dionysian figure, tied to excess, instinct, and loss of self. Socrates gave birth to himself as the first Man of Science. He also bore his Other: the Romantic Artist” (45). These personas play out in movies: one kind being scientists, who are (or are supposed to be) primarily interested in tangible inventions; the other being free-spirited artists, focusing on personal expression.

David James described art of this type as a “quasi-religious exploration of individual consciousness.” In a comparison of films about artists, James found a consistent set of stereotypes:

The artist is typically represented as a natural genius, with a corollary set of secondary characteristics: spontaneity, generosity, and quick-temperedness, for example, and an ungoverned appetite for wine and women. Totally committed to his art, he [. . .] ignores the mores of bourgeois society and lives as a glamorous but tragic bohemian misfit whose gifts are fully appreciated only after death. (9)

The mold is used to shape artists in films as diverse as *Lust for Life* (1956), *Pollock* (2000), and *Frida* (2002), as well as the Korean *Chihwaseon* (2002).

What, then, are we to make of Albert Einstein? Unlike the typical “absent-minded professor,” whose all-consuming and impractical intellectual curiosity is a source of comedy, Einstein’s creativity is portrayed in a different manner. The narrator in *A. Einstein: How I See the World* (1991), an episode in the PBS series *American Masters*, says: “He worked more like an artist than scientist, arriving at a theory not so much by experimental deduction, but confidently, by intuition.”<sup>12</sup> In a similar vein, the A&E *Biography* on Einstein (2005) explains his appeal by declaring: “He had the air about him of being a poet or musician or writer, rather than being a scientist.” For Einstein, the intellect is not a brake, holding back the more practical intelligence; instead, Einstein is all intellect. In film and television documentaries, therefore, he is not portrayed as an ordinary scientist, or even an exceptional one. There is a heavy emphasis placed on his vaunted

visual imagination; his passionate—even bohemian—free spirit and distaste for authority; his demands for solitude; and his search for nature’s hidden harmony. In this way, he is depicted as an artist, the stereotype of creativity.

However, there is a cautionary element that is often overlooked. The story of Einstein also serves as a warning against bringing intuition and imagination into the sciences. In order to do so, the lesson reads, one must be a genius, or “an Einstein.” Instead of abilities developed over time, a process anyone can emulate, our hero must be born with great powers. For him, it is no trouble to combine the characteristics of the scientist and the artist: he succeeds despite his “unusual” methods, not because of them.<sup>3</sup> The assumption that art and science are contradictory, that imagination and creativity have no place in science, permeates documentaries about Einstein. Indeed, it is suggested to be what makes him unique. The Einstein of the documentaries, therefore, acts as a standard against which other scientists are measured and establishes a separation of science and art into polar opposites that can be united only by a select few.

#### Biography and Creativity

Emphasizing Einstein’s “artistic” characteristics paints him as not only superior, but possessing qualities that are fundamentally at odds with those of other scientists. His supposedly unique capabilities are as important a point of biographies as his research results. Both the personality and the science provide the main content of the documentaries. It is the program’s structure, then, that establishes Einstein as the exception that proves the rule separating art and science. The twinned narratives of biography and creativity provide a shape to his story, driving toward the conclusion that only a “Great Man” of Einstein’s caliber can make use of the imagination in science.

All documentaries organize selected events and information to make a specific point. They provide a frame through which to view the subject—in this case, science and scientists. Roger Silverstone has examined how the narrative structure of a BBC *Horizon* pro-

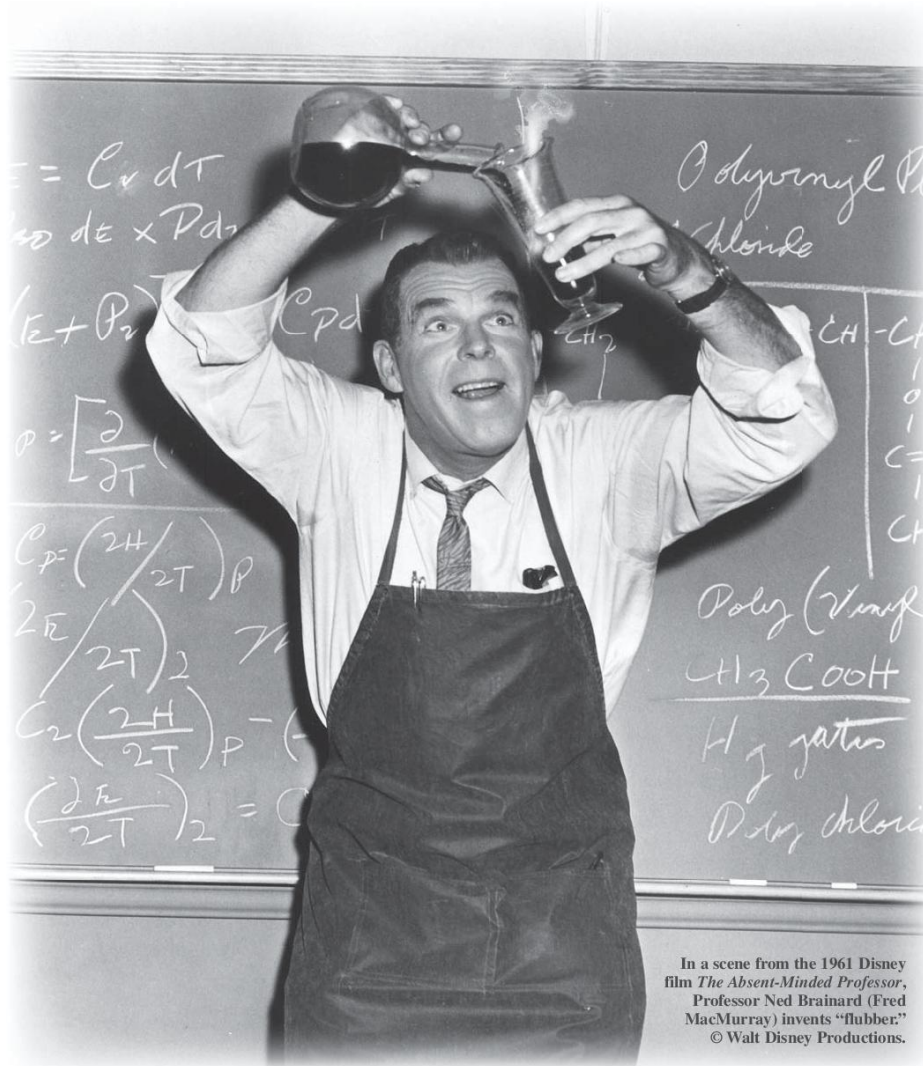
gram acts as a “frame which invites the viewer to place both the programme and the reported theories and experiments in a specific extra-filmic and ideological location” (386–87). Even if the commentary suggests uncertainty or an alternate explanation, it is outweighed by the flow of the narrative, which anticipates a resolution of a specific kind. “It is television and not science which defines the frame” (393). While the progression of scenes is often meant to be a mimicry of the process of science—hypothesis, experiment, and verification—it is the narrative that provides closure to the story, whatever the state of the science might be.

The standard biographical form assumes a narrative arc where a single event (or small series of events) serves as the spark that ignites the hero, propelling him or her to greatness.<sup>4</sup> The biographical incident acts as a rupture with the past and the basis for future success. According to Thomas Söderqvist, the typical biographer emphasizes these few instances at the expense of other events in the life of the subject: “The daily routines do not really matter. What matters for them is the significant moment—the moment of discovery, the moment when a new model of Nature was conquered and possessed” (73). A focus on the “significant moment” will overlook or even cover over the nondramatic progression of small events that shape the life of an individual. For example, most documentaries about Einstein use the gift of a compass at age five to explain the origin of his famed curiosity. The film *Albert Einstein* (1970) refers to the compass, “a mysterious box with a magic needle,” as the tool that awakens his creativity, eventually leading to his groundbreaking theories: “The boy was silent, his mind racing with ideas. For the first time, he sensed that there were things in nature that could not be seen, could not be touched, could barely be imagined. He is filled with a burning desire to learn.” Both *Einstein Revealed* (1996) and *Albert Einstein: The Education of a Genius* (1974) use the same phrase to express his thoughts: “something deeply hidden had to lie behind things.”

This is the promise of the biography, to uncover the private life of its subject, pulling back the curtain to show the "real" personality. As David Nye says in his "antibiography" of Thomas Edison: "[T]ypically, biography moves from public documents and images

toward private, 'definitive' documents" (16). The private identity is given a privileged position and used to explain the acts of the public persona. Therefore, we measure the value of a biography by how well the private character is unmasked. The PBS documentary *Ein-*

*stein Revealed* (1996) was advertised as being based on "newly discovered letters" between Albert and his first wife, Mileva, which were said to "shed light on his bold thought experiments and forbidden loves." A later program, *Einstein's Big Idea* (2005), dramatized





this period of his life, setting the stage for the emergence of his theory of relativity. We are shown the “real” Einstein, reassuring his wife over finances, chatting in a coffee shop with his friends, and being denied a promotion at the patent office by his boss. Revealing the private life of the subject, a hallmark of the “Great Man” biography, serves to emphasize his uniqueness by the very need to personalize him.

It is common for the “significant moment” to be dramatized as a cross-over between the private and public sides of the subject. In many films about artists, certain scenes are staged to mimic well-known paintings of the artist, or at least recognizable portions of them, with the implication that the depicted events served as the inspiration for the paintings. A similar method of dramatizing events applies to discoveries, whether artistic or scientific. For instance, the development of Jackson Pollock’s signature painting technique is presented in *Pollock* as originating from a drop accidentally falling on the floor. This single event, like Einstein’s compass, functions as the source for Pollock’s future accomplishments.

Discovery occurring through luck, rather than skill or creativity, appears as part of the absentminded professor stereotype. The socially awkward academics in 1960s films studied by Terzian and Grunzke often reach their discoveries through lucky accidents such as electric shocks or haphazard explosions. Reducing the process of creative thought to a moment of chance is a way of undercutting the intellect, transforming it from an active agent to a lucky bystander. This is a common occurrence in visual depictions of science. Because the vast majority of science films are descriptions or explanations of previous work, we do not see an ongoing process. Instead, we are shown reenactments of previous experiments. The slow processes of trial

and error, with an emphasis on error, are reduced to quick and undeniably correct experiments. The time that it takes to perform an experiment is collapsed, the skill downplayed, minimizing or erasing the traces of production.<sup>5</sup> Equipment does not need to be tested or calibrated, everything works on the first try, and most important, there is no need to interpret results—scientists need only to explain them. The imaginative abilities required to make sense of jumbled data are erased in favor of reading definitive answers.

The collapse of time, compressing a complex event or series of events into a single moment, figures prominently in stories about creativity. We

There is a heavy emphasis placed on [Einstein’s] vaunted visual imagination [and] his passionate—even bohemian—free spirit and distaste for authority.

may speak of the creative process, but instead of emphasizing the slow construction of ideas, we refer to a sudden moment of insight. This occurrence is most commonly described as a “eureka moment,” or what Howard Gruber calls an “aha experience” (41). The spontaneity of the event is an important part of the narrative of creativity, as is its rarity—it is commonly thought to happen only a few times at most in a lifetime. The moment of insight typically marks a revelation after which everything is perceived differently. This pattern is strikingly similar to the shape of biographical narratives, which hinge on specific incidents in the life of the subject. The legend of the apple falling onto Isaac Newton’s head is a prime example of such a singular event: it happened once, it happened quickly, and nearly coterminously with the impact, Newton “discovered” gravity. The rest of

his work then flowed from this single tradition-shattering moment.

The history of science is filled with these legends, all the way back to Archimedes stepping into his bath and instantly realizing a way to measure volume. Gruber analyzes several cases, showing the process behind each breakthrough. Ideas are formed, forgotten, remembered, and reorganized, until a moment when an answer seems to come out of nowhere. The examples Gruber cites show that an answer only seems spontaneous because thinking about the problem had become second nature. The “eureka moment” appears to be sudden, rapid, and new, he writes, because it “is a summation of work already done,

a re-cognition. Important summaries are often overtures to new phases of work, and in the end all that may remain in memory is a series of such summaries” (50).

Our memories and our stories erase the traces of how we produce our thoughts, condensing a drawn-out process of active thinking into a spontaneous, and somewhat passive, moment of

inspiration received in a lightning-like flash. While there may be dramatic reasons for compressing the drawn-out process of experimentation into a short, spectacular episode, doing so changes the conveyed connotations. We move from a view of science as requiring the imagination just like any other human creation (e.g., literature or art) to one where there are only a few discrete moments of creativity.

#### Einstein as Artist

The figure of Einstein established by the documentaries is described as being “like an artist” (*How I See the World*). He was a scientist because of what he worked on (theoretical physics), but he was characterized as an artist because of how he worked (by intuition). The connection forged in the early 1800s between imagination and artists was nearly exclusive, with the exception of those few scientists, Einstein included,

who were perceived to be revolutionary in their thinking. *The Education of a Genius* (1974), for instance, goes to great lengths to describe the important role that his visual imagination played in developing his theories. "He seemed to live in a world of images, not words," we are told, manipulating objects of the imagination as if they were "shapes in a puzzle." We are given Einstein's own self-description: "I very rarely think in words at all." With the fortuitous exception of his final year before university, schools "had no way to recognize or use Einstein's visual capacity." The one year at a Swiss school "was to mark a turning point in Einstein's development" because the school believed that conceptual thinking is based upon visual understanding. They encouraged the use of diagrams and visual aids; the lab equipment triggered his memory of the compass and childhood questions of mysterious forces.

After his formative years, the imagination still played an important role for him. "Einstein's visual gift was sharpened by demands" of his job at the Swiss patent office, which also allowed him "the opportunity to think about physics." And *thinking* about physics is what made him famous: "Thought experiments kept intruding into his consciousness. Everyday sights fed his imagination." Einstein's thought experiments were his quintessential work method and were the basis for topics as diverse as his 1905 and 1915 papers on relativity and his 1926 paper explaining why streams tend to curve in serpentine shapes instead of following the maximum downward slope of the ground. The narrator reads Einstein's recollection of the latter: "I began with a little experiment which anybody can easily repeat. Imagine a flat bottomed cup full of tea [. . .]." At the end of the film, it is stressed that "the secret to Einstein's genius [lies in] his playful visual imagination," an important part of the "delicate flower" of the human intellect.

As mentioned previously, intellect is the impractical and often suspect side of intelligence. Along with the imagination, its association with artists reaches back to the early Romantic era. Robert

Jones also finds similarities in the depictions of a scientist and an artist in two British films, respectively *The Man in the White Suit* (1951) and *The Horse's Mouth* (1958). Both films starred Alec Guinness as "an heroic outsider dedicated solely to his work" (140). Jones traces the connection back to Mary Shelley, who modeled her scientist, Victor Frankenstein, after Romantic poets, particularly her husband, Percy Shelley, and Lord Byron. While Einstein is not portrayed as a "mad scientist," he is often given the characteristics of a Romantic artist (e.g., imaginative creativity) from which Frankenstein was extrapolated. Our modern notion of genius also comes from the same source and implies the elevated status of the "Great Man." Its association with Einstein further reinforces the restriction of creativity to select scientists.

The picture of the Romantic artist is that of an unfettered free spirit, scorning social institutions and norms. Art critic Rosalind Krauss points to the "nineteenth-century view that artistic greatness is the function of an ecstatic imagination" (186). John Berger, in an essay objecting to the myth of the artist as "a wild, unoriented man," quotes an unnamed critic: "It was the madness of Van Gogh as it is the folly of lovers to be caught up in a fiery, passionate, relentless attempt to discover a self that always invites but ever resists possession. Folly perhaps, but once tasted, a transcending obsession" (20). We see in society's depiction of the artist, and more broadly in the figure of the genius, an incredible passion and a determination to follow a set path despite any possible consequences.

Einstein's courtship with Mileva is a symbol of his passionate spirit. *Einstein's Big Idea* dramatizes their early years together, portraying them as "two young, radical, bohemian experimenters." The same characterization is present throughout *Einstein's Wife* (2003). He anticipated a life devoted to physics, writing that after marriage, "we'll diligently work on our science together so we don't become old philistines." A&E's *Biography* highlights the "playfulness" that is exhibited in their early letters, and underscores

the dual focus of their lives. They were "passionate about each other, but also passionate about physics," swinging from love poetry to discussions of thermodynamics. The image of a passionate, unfettered Einstein, with complete confidence in his theories, is projected in all the documentaries. In some instances, the focus is on dramatizing a bohemian rebel, "a young, energetic, dynamic, even sexy Einstein" (*Einstein's Big Idea*). Others, such as *Einstein Revealed*, depict an elderly Einstein reminiscing about his youthful ardor with a twinkle in his eye. While the publication of the Albert-Mileva love letters gave the filmmakers more to draw from, the portrait of Einstein as a bohemian was prominent even in 1974 in *The Education of a Genius*. His regular attendance at the local coffeehouses is contrasted with his irregular attendance of university lectures.

His distaste for school ties in with the belief that genius can be neither learned nor taught. Several of the documentaries highlight his disregard for his teachers, who appeared to think "that physics had stopped seventy years" before (*Einstein Revealed*); even as a child, he was a "rebellious and independent thinker" who refused to be "cowed by authority" (*How I See The World*). Both the 1979 *A. Einstein* and the 1996 *Einstein Revealed* say he went "his own way," regardless of the criticism of his colleagues. Einstein's struggles against authority are captured in his famous quote: "Great spirits have always encountered violent opposition from mediocre minds," which opens *The Life and Mind of Albert Einstein* (1996). Alberto Elena has surveyed the ubiquity of scientists fighting the system in biopics, and George Custen has demonstrated the trend for other professions as well. Innovation, and the inevitable resistance from others, are what mark the main character as unique.

To accentuate his individuality, the hero is often portrayed as an outsider of some kind. Given Einstein's active advocacy, this is not an easy feat, but the documentaries characterize him as isolated politically, scientifically, and



socially. We are told in *A. Einstein* (1979) that his pacifism during World War I caused a split with other German scientists, most of whom had signed a prowar manifesto. His very public refusal to testify before Joseph McCarthy's House committee and his calls for nuclear disarmament set him apart in the 1950s, prompting *How I See the World* to declare, "[H]e was somewhat out of tune with the spirit of the times." Much is made of Einstein's fame and appearances in newsreels, yet the documentaries only briefly mention his activities within the science community, such as organizing international meetings. At many stages in his life, Einstein is depicted as being cut off from the scientific community: during his time in the patent office while working on Special Relativity, and his later efforts to build a Grand Unified Theory, it is said that he did not read science journals or keep up with new developments such as quantum mechanics. The image we are left with is an individual "scientist sitting at his desk, divining the laws of the cosmos" (*Biography*).

The solitary nature of the genius is responsible for what Caroline Jones calls the "romance of the studio," which is the perception of the artist's studio as a sanctuary. The studio, whether a physical location or a metaphorical inner place, functions as a shelter to ward off the "constraints of the age" (4). It is a place safe from commercial drudgery, where creativity can be loosed in isolation and security. The mythical Einstein, too, is given a haven: his country house in Germany, "which he called his hut," was a place where he could retreat to nature and "work undisturbed" (*How I See the World*). The documentaries also point out his fondness for sailing alone, which was "Einstein's way of escaping all intruders. With relaxation would come solutions to his epochal thought experiments" (*The Education of a Genius*). The long walks he took through the woods, another oft-mentioned retreat, reveal the mythical location of Einstein's private studio. As he tells the students in *Albert Einstein* (1970), "Don't worry about interrupting me—my work is waiting up here

in my head. As soon as you leave, I can go right back to it." This mental retreat was in evidence as a young boy, who was "self-sufficient and thoughtful" (*Biography*), and as an old man, whose final years were "spent in solitude and reflective thought" ("Einstein Dead"). The studio is also a factor in the mystique of the patent office, with Einstein as the daydreaming employee, attempting to "ferret out the mysteries of the universe" ("Einstein Dead").

The ambition of Romanticism, according to Maurice Bowra, was "to find through the imagination some transcendental order which explains the world of appearances" (22). Einstein's search for the harmony hidden in nature is repeatedly mentioned in every documentary. Supposedly motivated by the "mysterious" compass, the scientist's lifelong quest was "to grasp the hidden design, the underlying principles of nature" (*How I See the World*). As part of this quest, he "sought to bridge the polarities in nature" and find the presence of "unity behind divergent phenomena" (*The Education of a Genius*).

His search for the underlying unity and order in the universe, we are told, was focused on simplicity, beauty, and generality; that is why he believed his theories of relativity were correct. The source of Einstein's simplicity, as shown in the documentaries, is that he remained a child at heart, with an innocence and curiosity that allowed him to ask the simple questions and provide the "deceptively simple formula [which] revealed a hidden unity, buried deep in the fabric of the universe" (*Einstein's Big Idea*). *The Education of a Genius* puts it best: "The secret of Einstein's genius may well lie in his simplicity, his childlike curiosity, his complete concentration, his playful visual imagination, and his openness to the symmetry of nature."

The untainted genius who retains the innocence of childhood is capable of seeing the world in a new way. Creativity, in the sense of originality, is premised on this very ability. Rosalind Krauss has examined this connection in her study of the avant-garde and its myth of originality: "More than a

rejection or dissolution of the past, avant-garde originality is conceived as a literal origin, a beginning from ground zero, a birth." The artist is not, however, a regular newborn; he arises from an act of "absolute self-creation." In a sense, it is the power of his own genius that provides the originating spark of creation. With this act, he cleaves himself from the flow of time and transcends the course of history—and the true artist will do this again and again. "The self as origin," Krauss writes, "is safe from contamination by tradition because it possesses a kind of originary naïveté" (157).

If the essence of genius is such that it cannot be communicated, then it cannot be taught; and if it cannot be taught, then it cannot be learned. Genius, therefore, is an innate talent: one must be born a genius.<sup>6</sup> Simon Schaffer's article on genius investigates how the Romantic philosophers built on Kant's idea that genius was something "given to a man at birth" (83). Irving Babbitt, in his essays on creativity, argues that this development culminated in an opposition between imitation and spontaneity. From the concept of spontaneity, he argues, grows our notion of creativity (3).

As mentioned previously, creativity is depicted via the "eureka moment," the sudden and spontaneous flash of insight. Spontaneity (and therefore creativity) acts as a signifier of genius for both artist and scientist. There is the legend of Newton's apple; there is also Monet painting haystacks, one after another, each capturing different lighting. Krauss cites an admirer who praised several paintings "as 'the work of an instant,' the specific instant being 'that flash' in which 'genius collaborated with the eye and the hand' to forge 'a personal work of absolute originality'" (167). In contrast, Krauss describes the meticulous efforts made over days, if not years, to achieve a rough, sketchlike effect. The result appeared to be an instantaneous and originary act of genius (167). Caroline Jones also has investigated the fetish of spontaneity. The paint itself, she contends, is a signal of genius: the "lack of finish conveys in

its very sketchiness its status as mere approximation of the divine internal design, or, alternatively, serves as testamentary evidence of the hurried, spontaneous inspiration of its artist-creator" (9).

Science has its own "sketch-like" marks that reveal the presence of genius, namely, the back-of-the-envelope calculation. Not only do they indicate spontaneity, using whatever material is close at hand; they also imply a superior ability to quickly derive a solution. Documentary depictions of Einstein are filled with references to his "sudden insights." Answers to questions come to him "all of a sudden," we are told repeatedly. The most common example is the theory of relativity, which comes to him while out walking, talking with a friend about the nature of light. Einstein relates the moment of clarity in *Einstein Revealed*: "But as I spoke, the answer came to me. I stopped in mid-sentence and ran home." (In *Einstein's Big Idea*, we are treated to a rare instance of a woman possessing this ability when Lise Meitner is shown on a ski slope quickly doing a calculation to prove that atomic fission had occurred.)

The physical presence of the creator is an important mark of genius. This derives from the Romantic belief in a connection between the powers of genius (both mental and physical) and the powers of nature. Simon Schaffer gives the example of the analogy drawn between the flash of creativity and the flash of lightning, which appeared to be combined in Galvani's experiments on "animal electricity" (91). Mind, body, and nature were believed to be interrelated, leading the natural philosophers to use themselves as ideal test subjects. One immediately thinks of Timothy Leary and the acid tests of the 1960s. It is this "auto-experimentation" that Schaffer declares "the most characteristic aspect of Romantic natural philosophy." By the end of the nineteenth century, however,

such *physical* auto-experimentation was judged "unscientific" (92).

The indicator of spontaneity, the "sketch-like" mark, is the descendant of the auto-experiment tradition. Scientists may have shunned the physical manifestations of auto-experimentation, but these signs were embraced by the art community. A painting, Caroline Jones says, leaves behind a "trace of its maker's hand" (9) through thickly applied paint, visible brushstrokes, or the simple appearance of speedy construction. The emergence of performance art in the twentieth century is another example of physical auto-experimentation. The conceptual art of Yoko Ono is an interesting twist in which the artist is denied the status of genius; instead, the audience is expected to perform the

performed by (and on) the Romantic geniuses in the early nineteenth century.

#### Einstein as Hero

By virtue of being the subject of a biography, Einstein is placed in the hero's position. James Combs, in a study of heroism in 1970s television historical biographies, found four common themes: simple virtue, causality, responsibility, and charisma (13). These attributes define a character as a hero, someone similar to us yet superior, and are a common formula in American popular biographies.

Simplicity is at the core of Einstein's image, both in physics and in his public perception. We are often told that he searched for the simplest equations that would describe the universe, saying in *Einstein Revealed* that "there is nothing mysterious or unreasonable [in relativity], but very few believe me when I tell them it's that simple." Several films call his equations and thought experiments "deceptively simple," while implying that they are only simple to a mind such as Einstein's. In *How I See the World*, we are also told that the preference for simplicity extended into his personal life: being a man of "simple pleasures," he did not wear fancy clothes or even, often enough, socks. Through all his fame, *Education of a Genius* tells us, "the greatest scientist of our century remained simple and unassuming in his person."

Another topic included in nearly every documentary is Einstein's involvement with the atomic bomb. It was his famous equation, we are told, that enabled the technology to be developed, and his letter to President Roosevelt was the driving force that instigated the U.S. project. *Einstein's Beautiful Equation* (2005) uses the drafting of the letter as the central act that structures the rest of the film. While most of the documentaries note that he had no actual involvement in building the

Simplicity is at the core of Einstein's image, both in physics and in his public perception.

experiment, which might be physical, mental, or both.

The scientific thought-experiment is intimately associated with Einstein. The questions he asked focused on finding the "hidden design" (*How I See the World*) or the "underlying principles" (*The Elegant Universe*) that he was sure would explain the confusing tangle of late-nineteenth-century physics. Thomas Kuhn, in an essay on thought experiments, asserts that their actual purpose is to resolve contradictions in the mind of the experimenter. He writes, "the new understanding produced by thought experiments is not an understanding of *nature* but rather of the scientist's *conceptual apparatus*" (242). In other words, these are not just experiments performed *in* the mind of the scientist, but are experiments *on* the mind of the scientist. They are the mental equivalent of the auto-experiments



bomb, they still emphasize a sense of responsibility for the end result. *How I See the World* makes his “enormous ethical commitment” a structuring element to the film, saying: “Einstein did not feel guilty about his science, but he did feel guilty,” and that he was “burdened by the misuse of what he loved the most.”

On the last attribute, charisma, Combs writes that “the charisma must extend beyond the leadership of men to the attraction of women” (15). Einstein’s appeal to the public, which rests largely on his avuncular charm, has continued unabated since 1919. Recent films stress his interactions with women, ranging from portraying his youthful passion for his first wife to describing his numerous affairs. We are given the impression that Einstein “possess[es] a ‘personal power’ that people are drawn to” (14). This emphasis is in keeping with the escalation of the “Great Man” theory of history that Combs found in TV biopics: “the well springs of greatness flow from the hero’s personal, not public, virtue” (17).

Using sexual charisma or another internal attribute as a metaphor to explain the biographical subject’s public actions is quite common; for instance, the theme was used recently in *Pollock*. However, the frame that is established by these anecdotes necessitates a certain interpretation of the story. Custen describes the “dual function” that is in effect: “It both proclaims an episode as true while, as part of a larger pattern of a body of other films, valorizing it as natural” (17). By depicting Einstein in the manner of an artist—imaginative, passionate, unorthodox, solitary, and transcendent—standing in contrast to other scientists, the documentaries support the stereotype of science as something that stands in opposition to art.

It is common in biopics, Custen finds, for the main character to be an innovator, fighting an outmoded establishment. Although the innovation invariably arises from the aspect of the hero’s personality that deviates from the supposed community standard, the status quo is ultimately reinforced: “The public is meant to take innovation-as-

deviation as the price of greatness, a price too high for the average spectator to accept and still be a member of the community” (74). There is a mismatch in the Einstein documentaries, which are internally split over his creativity.<sup>7</sup> He is held up simultaneously as the ideal scientist and as a unique and special case, beyond the reach of average mortals. Those scientists who are not “artists”—who are not “Einsteins”—the moral goes, should stick to normal methods of science and concentrate on practical research, not pie-in-the-sky daydreams. The imaginative intellect, hailed as the genius of Einstein, is still viewed as suspect when in the hands of an ordinary scientist.

#### NOTES

1. Lorraine Daston and Peter Galison have written an impressive series of essays on the history of the imagination and its connection to the notion of objectivity. See Lorraine Daston and Peter Galison, “The Image of Objectivity,” *Representations* 40 (1992): 81–128; Lorraine Daston, “Objectivity and the Escape from Perspective,” *Social Studies of Science* 22.4 (1992): 597–618; Peter Galison, “Judgment Against Objectivity,” *Picturing Science, Producing Art*, ed. Caroline Jones and Peter Galison (New York: Routledge, 1998) 327–59.

2. Quotations from the documentaries studied in this essay are from transcripts prepared by the author, with the exception of *Einstein Revealed*, *Einstein’s Big Idea*, and *The Elegant Universe*, which were downloaded from the NOVA Web site <<http://www.pbs.org/wgbh/nova/transcripts>>.

3. A NASA Web page by Dr. Tony Phillips on Einstein’s miracle year of 1905 gives the impression he reached his groundbreaking results in an original way; however, this originality was not through a fresh, creative approach that allowed new insight, but because of his “irreverent [...] disregard for authority.”

4. Stories about science are usually told through the narrative of a “hero quest,” portraying a single exceptional individual teasing out the answer to a mystery. Roger Silverstone has described how closely one particular BBC *Horizon* program follows the pattern of the mythic journey. Following Vladimir Propp’s model of the folktale, the scientist—heroes are dispatched on a “quest,” undergoing several trials with the aid of helpers and the hindrance of villains, and finally returning with a solution or answer (Propp 26–65; Silverstone 390–92). Geoffrey Cantor has analyzed biographies of Michael Faraday, which cast him as either a “Romantic” or “Realistic” hero. The former

draw explicitly from the Romantic literary tradition to describe Faraday’s life. The latter are antiromantic, following an up-by-the-bootstraps narrative of Victorian self-help philosophy (172).

5. As the practical activity of science vanishes from a documentary, Silverstone notes that the program will focus instead on the “images of its effects.” These images will be contextualized in a standard way: through “establishing exteriors, illustrative cutaways, images of non-specific activity and so on” (389). The reliance on such “b-roll” is an example of what Rosenstone calls a “double tyranny [...] of the necessary image and perpetual movement” (180).

6. In *Arrowsmith*, Sinclair Lewis made the connection among scientists, artists, and genius: “To be a scientist is like being a Goethe: it is born in you” (qtd. in Haynes, *From Faust to Strangelove*, 298).

7. Juan Suarez describes a counter example in *Scorpio Rising*, where the mismatch is used to open up a stereotype, allowing a queer reading of motorcycle gangs and pop culture.

#### WORKS CITED

- The Absent-Minded Professor*. Dir. Robert Stevenson. Walt Disney Productions, 1961.
- A. *Einstein*. NOVA. Videocassette. PBS, 1979.
- A. *Einstein: How I See the World*. American Masters. Dir. Richard Kroehling. Videocassette. PBS, 1991.
- Albert Einstein*. 16mm. McGraw-Hill, 1970.
- Albert Einstein: The Education of a Genius*. Dir. Harold Mantell. 16mm. Films for the Humanities, 1974.
- Babbitt, Irving. *On Being Creative and Other Essays*. New York: Biblio and Tannen, 1968.
- Berger, John. “The Myth of the Artist.” *Artist, Critic and Teacher*. Ed. Paddy Whannel. London: Joint Council for Education through Art, 1958. 17–22.
- Biography: Albert Einstein*. DVD. A&E, 2005.
- Bowra, Maurice. *The Romantic Imagination*. Oxford: Oxford UP, 1961.
- Cantor, Geoffrey. “The Scientist as Hero: Public Images of Michael Faraday.” *Telling Lives in Science: Essays on Scientific Biography*. Ed. Michael Shortland and Richard Yeo. Cambridge: Cambridge UP, 1996. 171–93.
- Chihwaseon*. Dir. Im Kwon-taek. Kino International, 2002.
- Clark, William. “On the Professorial Voice.” *Science in Context*. 16.1 (2003): 43–57.
- Combs, James. “Television Aesthetics and the Depiction of Heroism: The Case of the TV Historical Biography.” *Journal of Popular Film and Television* 8.2 (1980): 9–18.

- Custen, George. *Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History*. New Brunswick: Rutgers UP, 1992.
- Daston, Lorraine. "Fear and Loathing of the Imagination in Science." *Daedalus* 127.1 (1998): 73–95.
- "Einstein Dead." *Greatest Headlines of the Century*. Dir. Sherm Grindberg. 16mm. Official Films, 1960.
- Einstein Revealed*. NOVA. Dir. Peter Jones. Writ. Tom Levenson. DVD. PBS, 1996.
- Einstein's Beautiful Equation*. Videocassette. The Science Channel, 2005.
- Einstein's Big Idea*. NOVA. DVD. PBS, 2005.
- Einstein's Wife*. Dir. Geraldine Hilton. DVD. PBS, 2003.
- The Elegant Universe*. NOVA. Dir. Joseph McMaster. DVD. PBS, 2003.
- Elena, Alberto. "Exemplary Lives: Biographies of Scientists on the Screen." *Public Understanding of Science* 2 (1993): 205–23.
- Frida*. Dir. Julie Taymor. Miramax, 2002.
- Gruber, Howard E. "On the Relation between 'Aha Experiences' and the Construction of Ideas." *History of Science* 19 (1981): 41–59.
- Haynes, Roslynn. "From Alchemy to Artificial Intelligence: Stereotypes of the Scientist in Western Literature." *Public Understanding of Science*. 12.3 (2003): 243–53.
- . *From Faust to Strangelove: Representations of the Scientist in Western Literature*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1994.
- Hofstadter, Richard. *Anti-Intellectualism in American Life*. New York: Knopf, 1962.
- The Horse's Mouth*. Dir. Ronald Neame. 1958. DVD. Criterion, 2004.
- James, David. "Art/Film/Art Film." *Film Quarterly* 59.2 (2006): 4–17.
- Jones, Caroline A. *Machine in the Studio: Constructing the Postwar American Artist*. Chicago: U of Chicago P, 1996.
- Jones, Robert A. "The Scientist as Artist: A Study of *The Man in the White Suit* and Some Related British Film Comedies of the Postwar Period (1945–1970)." *Public Understanding of Science* 7 (1998): 135–47.
- Kemp, Martin. *Visualizations: The Nature Book of Art and Science*. Oxford: Oxford UP, 2000.
- Krauss, Rosalind. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: MIT P, 1985.
- Kuhn, Thomas. "A Function for Thought Experiments." *The Essential Tension: Selected Studies in Scientific Tradition and Change*. Chicago: U of Chicago P, 1977. 240–65.
- The Life and Mind of Albert Einstein*. Videocassette. Educational Distributors of America, 1996.
- Lust for Life*. Dir. Vincent Minnelli. MGM, 1956.
- The Man in the White Suit*. Dir. Alexander Mackendrick. 1951. DVD. Anchor Bay, 2002.
- Nye, David E. *The Invented Self: An Anti-Biography, from Documents of Thomas A. Edison*. Odense, Den.: Odense UP, 1983.
- Phillips, Tony. "Was Einstein a Space Alien?" *Science @ NASA Headline News* 23 Mar. 2005. 18 Mar. 2006 <[http://science.nasa.gov/headlines/y2005/23mar\\_spacealien.htm](http://science.nasa.gov/headlines/y2005/23mar_spacealien.htm)>.
- Pollock*. Dir. Ed Harris. Sony Pictures Classics, 2000.
- Propp, Vladimir. *Morphology of the Folktale*. Trans. Laurence Scott. Ed. Louis A. Wagner. 2nd ed. Austin: U of Texas P, 1968.
- Rosenstone, Robert A. "History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film." *American Historical Review* 93.5 (1998): 1173–85.
- Schaffer, Simon. "Genius in Romantic Natural Philosophy." *Romanticism and the Sciences*. Ed. Andrew Cunningham and Nicholas Jardine. Cambridge: Cambridge UP, 1990. 82–98.
- Silverstone, Roger. "Narrative Strategies in Television Science—A Case Study." *Media, Culture and Society* 6 (1984): 377–410.
- Söderqvist, Thomas. "Existential Projects and Existential Choice in Science: Science Biography as an Edifying Genre." *Telling Lives in Science: Essays on Scientific Biography*. Ed. Michael Shortland and Richard Yeo. Cambridge: Cambridge UP, 1996. 45–83.
- Suarez, Juan A. "Pop, Queer, or Fascist? The Ambiguity of Mass Culture in Kenneth Anger's *Scorpio Rising*." *Experimental Cinema, the Film Reader*. Ed. Wheeler Winston Dixon and Gwendolyn Audrey Foster. New York: Routledge, 2002. 115–37.
- Terzian, Sevan G., and Andrew L. Grunzke. "Scrambled Eggheads: Ambivalent Representations of Scientists in Six Hollywood Film Comedies from 1961 to 1965." *Public Understanding of Science* 16.4 (2007): 407–19.

---

Matthew Radcliff is an independent filmmaker living in Washington, DC. He earned his MFA in Science and Natural History Filmmaking from Montana State University in 2006. His most recent film, *Inland Seas*, a documentary on water in the Great Lakes region, premiered in April at Discovery World at Pier Wisconsin in Milwaukee.

---