



UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Filozofická fakulta

Ústav translatologie

Bakalářská práce

Ondřej Hrách

**Komentovaný překlad: José Luis Díaz:
*CIENCIA Y ARTE: LA INTELIGENCIA DE LAS MUSAS***

Annotated Translation: José Luis Díaz:
CIENCIA Y ARTE: LA INTELIGENCIA DE LAS MUSAS

Praha 2016

Vedoucí práce: prof. PhDr. Jana Králová, CSc.

Poděkování

Rád bych poděkoval vedoucí práce prof. PhDr. Janě Králové, CSc. za odborné vedení, cenné rady a velkou ochotu při řešení problémů vzniklých v průběhu tvorby této bakalářské práce.

Prohlášení

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

V Praze dne 15. 8. 2016

.....
Ondřej Hrách

Abstrakt

Tato bakalářská práce se skládá ze dvou hlavních částí. První část tvoří překlad vybraných esejů mexického autora Josého Luise Díaze, nacházejících se v jeho knize *El ábaco, la lira y la rosa: las regiones del conocimiento*, konkrétně v šesté kapitole *CIENCIA Y ARTE: LA INTELIGENCIA DE LAS MUSAS*. Jedná se o překlad ze španělštiny do češtiny. Druhá část práce obsahuje komentář překladu, který sestává z překladatelské analýzy originálu, charakteristiky uplatněných překladatelských postupů a popisu konkrétních problémů, které se při překladu daného textu objevily, včetně zdůvodnění užitých řešení.

Klíčová slova: komentovaný překlad, překlad esejů, překladatelská analýza, překladatelské problémy, překladatelské postupy, mexická esejistika, věda a umění, poznání, kognice

Abstract

This bachelor's thesis consists of two main parts. The first part is constituted by the translation from Spanish to Czech of the selected essays written by the Mexican author José Luis Díaz and published in his book *El ábaco, la lira y la rosa: las regiones del conocimiento*, specifically in the sixth chapter named *CIENCIA Y ARTE: LA INTELIGENCIA DE LAS MUSAS*. The second part consists of the translation annotation, which is comprised of the translation analysis of the source text, the characterisation of the applied translation procedures, and the description of the specific problems arisen during the translation process, including the explanation of the chosen solutions.

Key words: annotated translation, translation of essays, translation analysis, translation problems, translation procedures, Mexican essay, science and art, knowledge, cognition

OBSAH

ÚVOD	7
1. PŘEKLAD	8
2. KOMENTÁŘ	25
2.1. Překladačská analýza výchozího textu	25
2.1.1. Překladačská zakázka.....	25
2.1.2. Funkční a typologické vymezení textu	26
2.1.3. Faktory vnětextové.....	27
2.1.4. Faktory vnitrotextové	31
2.2. Koncepce překladu	37
2.3. Analýza vybraných překladačských problémů a řešení	38
2.3.1. Překlad eseje obecně	38
2.3.2. Problémy převážně lexikální.....	38
2.3.3. Problémy převážně syntaktické.....	45
2.3.4. Intertextovost.....	50
2.3.5. Opravy chyb a nepřesností originálu.....	53
2.4. Překladačské posuny	55
2.4.1. Transpozice	55
2.4.2. Kondenzace	56
2.4.3. Amplifikace.....	56
2.4.4. Explicitace.....	57
2.4.5. Výrazové zeslabování	57
2.4.6. Modulace.....	58

ZÁVĚR..... 59

BIBLIOGRAFIE 60

PŘÍLOHA – text originálu

ÚVOD

Tato práce obsahuje dvě hlavní části. První z nich tvoří překlad části knihy esejů *El ábaco, la lira y la rosa: las regiones del conocimiento* (1. vyd. 1997) mexického lékaře, vědce a spisovatele Josého Luise Díaze. Konkrétně se jedná o pět vybraných esejů ze šesté kapitoly *CIENCIA Y ARTE: LA INTELIGENCIA DE LAS MUSAS*, v nichž se autor zabývá srovnáváním vědy a umění a studiiemi souvisejících témat. Celková délka jak zdrojového, tak přeloženého textu je přibližně 20 normostran.

Text jsem si vybral proto, že jakožto aktivní umělec se zájmem o vědu se občas sám zamýšlím nad vztahem daných dvou oblastí a jejich propojením. V Díazových esejích jsem proto našel mnoho inspirativních myšlenek. Samotný překlad esejů, kterému jsme se jinak během bakalářského studia nevěnovali, pak představoval velmi zajímavou výzvu.

Druhá část práce je věnována odbornému komentáři překladu. Nejprve provádím překladatelskou analýzu výchozího textu na základě modelu Christiane Nordové a následně popisují problémy, na něž jsem během překladu narazil, a zdůvodňuji užité překladatelské postupy a řešení.

1. PŘEKLAD

Abakus, lyra a růže: oblasti poznání

José Luis Díaz

VI. VĚDA A UMĚNÍ: RACIONALITA MÚZ

Věda a umění: podobnosti a rozdíly

Podstata umění spočívá ve vytváření forem, v transformaci, která se nakonec projevuje vznikem určité struktury. Jakákoli forma, ať už přirozená, či vytvořená člověkem, je pak potenciálním nositelem informace, a může tedy figurovat v procesu zvaném komunikace. Umělecké dílo tak představuje pouto mezi tím, kdo jej vytváří, a tím, kdo jej zkoumá a nechává je na sebe působit. Umění je způsob interakce.

Tyto vlastnosti umění jsou však zásadní i pro vědu. Vědec vytváří informace a jeho práci musí nutně někdo posuzovat, hodnotit a ověřovat. Mohlo by se zdát, že právě poslední z těchto činností představuje rozdíl mezi oběma oblastmi – ve vědě jsou vyžadovány kritické reakce a ověřování, zatímco umělecké dílo má pouze být pozorováno a vyvolávat emoce. Avšak existují také emocionální prvky ve vědě a kognitivní prvky v umění. Vědec prožívá estetické potěšení z vydařeného „elegantního“ experimentu a umělec či umělecký kritik dobře vědí, že z umění nejsou vyloučeny kritické úvahy a rozporování; jsou naopak součástí jeho podstaty. Právě díky nim může autor v určitém uměleckém prostředí přijít s novým způsobem vnímání a vyjadřování. Inspiruje se dosavadními poznatky a ovlivňuje své následovníky. Mezigenerační návaznosti v dějinách malířství, choreografie, literatury či kinematografie prakticky nelze odlišit od podobných principů ve vědě: v obou případech se setkáváme s konkrétními školami, postupy, teoriemi, dogmaty a ideologickými či etickými zásadami. Tato kontinuita samozřejmě nespočívá vždy pouze v potvrzování dříve vytvořeného, ačkoli v obou zkoumaných oblastech nacházíme stejný jev: kreativní žák se pozastavuje nad dílem učitele a poté se vydává jiným směrem, oddaluje se a nakonec se mnohdy staví proti zavedenému řádu.

Chceme-li náležitě postihnout rozdíly mezi uměním a vědou, musíme se ponořit více do hloubky. Nejprve se zaměříme na metodiku. Mnohokrát již bylo řečeno, že věda je způsob zkoumání neznámého prostřednictvím systematických metod, jež potvrzují či

vyvracejí předem stanovenou hypotézu. Základní součást vědecké metodiky tvoří pozorování, jakýsi prubířský kámen empirické vědy. Pozorování musí být přesné, informované, řízené, předvídatvé. Jak tomu je v případě umění? – Není snad i umění způsob zkoumání neznámého? Není i pro umělce hlavní motivací potřeba postihnout určitý problém? A nemusí snad vědec i umělec ještě před vytvořením díla provést důkladné pozorování zkoumané problematiky? A kromě toho – nejsou po provedení pozorování jeho výsledky rovněž ztvárněny ve výsledném díle, které se předkládá veřejnosti? Tyto podobnosti jsou zcela jistě podstatné, avšak rozdíly lze odhalit v metodice. Vědec například uskutečňuje svá pozorování za pomoci sofistikovaných postupů. Vyžaduje stále složitější a přesnější nástroje. A poté co získá data – tedy hmatatelné výsledky svého náležitě podloženého pozorování –, pouští se do poslední fáze metodiky, kterou představuje tvorba vědeckého článku, tedy díla v pravém slova smyslu; to však zůstává, minimálně v očích samotného badatele, méně atraktivní než předchozí proces.

Umělecká metodika se sice od vědecké ve své podstatě neliší, jak jsme již naznačili, ale zjevně se zaměřuje na jiné typy postupů. Zatímco vědec při svém pozorování využívá ty nejpřesnější a nejpracovanější techniky, umělcovo pozorování se odlišuje tím, že je založeno na zlepšování vlastních percepčních, kognitivních a citových schopností; umělec zdokonaluje svoji vnímavost. V tomto případě, na rozdíl od vědy, nevznikají tvrdá data – soupisy výsledků pozorování či strojové výčty –, která by bylo potřeba následně interpretovat. Místo toho vzniká bezprostřední vjem; a určitý pracovní postup se v umění uplatňuje zpravidla až ve fázi produkce díla. Přestože tedy vědec i umělec musí ovládat své řemeslo a jeho pracovní postupy, těchto postupů se využívá v rozdílných fázích procesu. To je sice zcela zřejmá odlišnost mezi oběma činnostmi, avšak nezdá se, že by se týkala samotné jejich podstaty – na to se dané oblasti příliš výrazně prolínají. Například některé grafické výstupy vědeckého výzkumu, jako jsou počítačem generované mapy mozkové aktivity nebo působivé fotografie miniaturních světů pořízené elektronovými mikroskopy, mohou být součástí zveřejněných výsledků a vyznačují se jakousi specifickou krásou. A naopak tvůrci uměleckých děl někdy využívají vědecké techniky a přístroje, například vytváření hologramů pomocí laserových paprsků nebo exaktní postupy při míchání barev, jaké využíval Vasarely pro své geometrické litografie.

Podívejme se, zda zřetelnější rozdíl mezi vědou a uměním nalezneme v myšlenkových operacích. Říká se, že umění odráží realitu. Nejde nutně o imitaci reality, nýbrž o vystižení její podstaty. Umělecký předmět se pak stává konkrétním ztvárněním daného odrazu reality. Nicméně i věda je odrazem reality a i věda na tomto základě vytváří konkrétní

výstupy – modely, teorie či přístroje. Rozhodně lze tedy říci, že také odrážení reality a její zobrazování jsou oběma kulturním oblastem společné. Odlišnost proto musí spočívat v jejich účelu: věda si klade za cíl vznik objektivních a obecných znalostí o jednotlivých aspektech světa; cílem umění je vyvolat estetický vjem.

Nakonec se zdá, že zásadnější odlišnost můžeme postihnout právě na základě tohoto kontrastu. Je sice nepopíratelné, že v umění najdeme i jisté prvky racionality a ve vědě též jisté prvky emocionality, avšak v praxi, ať už hovoříme o procesu, nebo o díle, se projevuje zmíněný kontrast, a to tím, že věda usiluje o neosobní, univerzální poznání, jež lze vyjádřit nejabstraktnějším možným jazykem, jazykem matematiky. Přitom jsou úmyslně opomíjena subjektivnější, individuálnější a specifitější hlediska – a právě ta spadají do oblasti umění.

Předmět zájmu veškerého umění je subjektivnějšího, osobnějšího, intimnějšího charakteru. Při analýze umění je proto velmi příhodné zkoumat příznaky dobového a autorského stylu, kterým se věda alespoň na první pohled prakticky nezabývá. Zato v oblasti umění je styl velmi dobře patrný. Gotická architektura, art nouveau či italský filmový neorealismus představují vytríbené styly umělecké činnosti. Slavní umělci se mezi sebou odlišují stylem. Známe rovněž takové styly, například styl barokní,¹ jež se prosazují nikoli v jednom, ale ve všech uměleckých odvětvích, a stanovují tak typický dobový způsob nazírání, cítění, myšlení a vyjadřování; podle některých názorů působí jejich vliv dokonce napříč epochami a kulturami. Zaměříme se na toto hledisko a zamysleme se, zda v historii najdeme vědu spojenou s konkrétním stylem či obdobím. Mohla by jí být barokní věda, zastoupená Pascalem, Descartesem, Newtonem a Leibnizem, která se snažila, typicky pro danou dobu, zbavovat všudypřítomnou geometrii zkreslenosti individuálního poznání. Vědecké školy a tendence se však spíše než svým stylem tradičně odlišují svými názory, svými koncepcemi. Styl je čistě kvalitativní faktor, přičemž věda upřednostňuje kvantifikaci. Za základní rozdíl mezi vědou a uměním tedy pravděpodobně můžeme označit kvalitu. Nikoli kvalitu ve významu hodnotícím („kvalitnost“), která slouží v obou případech jako měřítko znamenitosti, nýbrž kvalitu ve významu jakosti („kvalitativnost“). Právě zkoumání tohoto tajemného a citlivého tématu by se mohlo stát pomyslným mostem mezi vědou a uměním.

¹ V češtině se v těchto případech používá výraz „sloh“, zatímco španělština má pro oba významy jediný ekvivalent „estilo“ – pozn. překl.

Věda, literatura a poznání

V roce 1959 napsal britský fyzik a spisovatel C. P. Snow slavný esej na téma „dvou kultur“, v němž se zabíral rozlišováním mezi světem věd a světem umění, konkrétně literatury. Snow tvrdí, že intelektuální vývoj na Západě od sebe tyto dvě skupiny duševních tvůrců postupně odděluje do té míry, že si přestávají rozumět a vzájemně sebou pohrdají. Mnoho vědců nepovažuje uměleckou literaturu za plnohodnotný zdroj poznání na rozdíl od vědy, která je racionální, exaktní a na vyšší konceptuální úrovni. Mnoho literátů pak odmítá řád přírody, který hlásají vědci, a vědecký výzkum vidí jako odosobněný a neadekvátní. Důraz kladou na individualistickou povahu člověka, kterou věda již ze své podstaty ponechává stranou. Snowovy průzkumy potvrdily, že literární vzdělanost vědců i vědecká vzdělanost literátů byla tehdy skutečně chabá. Málokterý spisovatel byl schopen definovat druhý termodynamický zákon či alespoň elementární pojmy jako hmotnost nebo zrychlení. Na druhé straně vědec sice může umět prožívat umění a být s ním obecně lépe obeznámen, avšak nepovažuje jej za schopné přispívat k poznání světa a zlepšování kvality života, jak to dokáže věda. Snow došel k závěru, že pesimistické a zkreslující postoje literární tradice vůči vědě a technologii představují překážky vědeckého rozvoje, a proto se přiklonil na stranu vědy, kterou vnímal jako optimističtější a demokratičtější. Jak se dalo předpokládat, tento esej vyvolal značnou polemiku, kterou by mohlo být zajímavé shrnout a zhodnotit.

O několik let později, v roce 1963, do debaty vstoupil Aldous Huxley se svým esejem *Literature and Science*, v němž zmiňuje, že ačkoli se obě oblasti liší svou podstatou, navzájem se nevyklučují. Ve skutečnosti se věda a literatura odlišují zaměřením zájmu na obecnou, respektive intimní zkušenost. Z toho důvodu má každá jinou funkci, psychologii a jazyk. Pro spisovatele představuje jazykové ztvárnění samotný cíl jeho činnosti, zatímco vědec jej vnímá jen jako prostředek, nástroj. Huxley se však domnívá, že je možné, a dokonce žádoucí, začleňovat vědecké vidění i do literatury. Aby podpořil své tvrzení, zmiňuje se o příkladech spisovatelů, kteří byli zároveň vědeckými nadšenci, jako Tennyson či Wordsworth, a o vědeckých teoriích, které na pole faktů přinesly také prvky subjektivity, jako Heisenbergův princip neurčitosti nebo Einsteinova teorie relativity. Huxley studoval zvláště vztah mezi temperamentem a somatickými typy, molekulární bázi mozkové aktivity a extázi. Je dobře známo, že experimentoval s různými halucinogeny, jejichž účinky mistrně popsal. Vědecké informace podle něj představují jakýsi surový umělecký materiál, jež umělec nemůže ignorovat. Literáti se dokonce mají spojit s vědci, aby bránili čím dál více poničené

a narušené životní prostředí. Obě skupiny mají postupovat společně při prozkoumávání neznámého. Huxley píše: „Předpokladem každého plodného vztahu mezi literaturou a vědou je poznání.“ Alespoň pár důkazů pro toto tvrzení nalezneme v poezii Roberta Blye a Paula Valéryho nebo v eseji *Životy buňky* lékaře Lewise Thomase.

Další výraznou podobnost mezi vědou a uměním popsál Arthur Koestler ve vynikajícím díle *The Act of Creation*; týká se samotné podstaty vědeckého objevu, technického vynálezu a hudebního, výtvarného či literárního nápadu. Koestler podrobně zkoumá roli, kterou v tvůrčím procesu hraje kognice, intuice, pozornost a emoce, jež všechny splývají v radostné Heuréka!, nepopsatelný pocit z nového objevu.

Společný průsečík vědy a literatury vychází najevo také z prací, které na stejná témata vytvořili zástupci obou disciplín. Například problémem iluze času se zabývají Albert Einstein, Stephen Hawking, T. S. Eliot či Jorge Luis Borges – dva významní fyzikové a dva přední spisovatelé –, jejichž myšlenky jsou navzájem kompatibilní, ačkoliv se zcela liší svým zpracováním.

Navíc existuje i celý žánr představující průnik vědy a literatury – science-fiction. Je známou skutečností, že otcem sci-fi byl Jules Verne (1828–1905). Ten ve svých dobrodružných románech, které spadají do období romantismu, předpovídal vědecké zázraky budoucnosti, podrobně vypracované na základě autorových solidních znalostí a úžasné představivosti. Vědecko-fantastický žánr se zrodil svým způsobem schizofrenní, na jedné straně stála faktická věrohodnost, na druhé straně čím dál neomezenější fantazie. Nakonec převládla fantazijní složka natolik, že už nebylo možné sci-fi považovat za pravého křížence mezi vědou a literaturou, s několika významnými výjimkami především vědců-spisovatelů. Mezi ně patřili biochemik Isaac Asimov, matematik a odborník na komunikaci Arthur C. Clarke, informační teoretik Stanisław Lem, astronom Fred Hoyle a Ursula K. Le Guin, dcera dvou antropologů. Clarkeova kniha *2001: Vesmírná odysea* a Lemův *Solaris* jsou kultovními díly, v nichž autoři líčí, jak vesmírný výzkum rozšiřuje obzory individuálního poznání, a vytvářejí metaforu pro rozšiřování vědomí. Dílo Ursuly Le Guin můžeme označit za vskutku „etnologicko-fantastický“ žánr, má osobitý ráz a místy i dojímá. V románu *Levá ruka tmy* spisovatelka zkoumá mimozemskou kulturu okem etnologa a popisuje, jak určité biologické zvláštnosti ovlivňují samotné uspořádání společnosti. V románu *Vyděděnec* pak analyzuje konflikt dvojice vědců, kteří žijí v anarchistické společnosti na planetě podobné Zemi, odkud mají být vyhoštěni na jeden z jejích vyprahlých měsíců.

Do diskuze o roli literatury v poznání poslední dobou podstatně přispívá také Milan Kundera, jeden z významných současných literárních autorů, který se daným problémem

přímo zaobírá ve svém *Umění románu*, kde dochází k jednoznačnému a překvapivému tvrzení: „Román, který neobjeví nějakou dosud nepoznanou píď existence, je nemorální. Poznání je jediná morálka románu.“ Kundera lišácky prohlašuje, že na počátku moderní doby nestojí pouze Descartes a věda, ale souběžně také Cervantes a román. Touha po poznání je přítomna v obou případech, ač v různých podobách. A přestože román zpravidla nenabízí bezprostředně vyslovený morální postoj, nýbrž přichází s určitou problematikou, která se rozkrývá postupem času, i jeho historický vývoj tvoří řetězec nových objevů – stejně jako tomu je u vědy. Každé význačné dílo tak obsahuje soubor všech dosavadních zkušeností z oblasti románu; ve vědě je situace obdobná.

Vidíme tedy, že jak věda, tak literatura mají svá výhradní pole působnosti, která je od sebe odlišují, ale že rovněž existují jejich společné průsečíky a málo prozkoumaná oblast jejich vzájemného prolínání, na jejíž studium může (a měl by) být kladen větší důraz. Přestože věda a umění vykazují podstatné shody ve vyhledávání či poznávacím procesu, přetrvává v naší kultuře zbytečný dichotomický pohled na vědce a literáty jako na dvě neslučitelné skupiny s odlišnými typy činností a přístupů. Kdybychom byli schopni se od takového vnímání odpoutat, stáli bychom na prahu nového pohledu na vztah vědy a literatury, jenž by vzdoroval nutné neúplnosti každé z nich a částečně by zaplnil etickou mezeru ve využívání pokrokových objevů.

Hudba, vyjádření nepopsatelného

Jak říká Schopenhauer, hudba je jiná než všechna ostatní umění, neboť nevyjadřuje nikdy konkrétní pocit radosti, smutku, úzkosti, nadšení či klidu, ale každou tuto emoci samu o sobě, ve své podstatě, bezprostředně a bez pohnutek. Victor Hugo dodává, že hudba vyjadřuje to, co nelze postihnout slovy, ale je nemožné o tom mlčet. A skutečně, hudbu posloucháme proto, jaké mimořádné účinky vyvolává v naší psychice. Mělo by tedy existovat vědecké odvětví, které by se snažilo analyzovat onu pozoruhodnou spojitost mezi organizovaným zvukem a emocemi nebo myšlením. A také existuje. Je jím hudební psychologie, která se tak řadí mezi obory, které snad vůbec nejlépe sjednocují dvě z důležitých tvůrčích schopností člověka – vědu a umění.

Hudba se skládá ze specifických zvuků, jež arbitrárně označujeme jako *tóny*. Každý tón je elektromagnetická vibrace s určitou amplitudou (hlasitostí), frekvencí (výškou) a délkou trvání. Jednotlivé tóny představují tzv. hudební abecedu, avšak hudbu jako takovou vytvářejí různé řady na sebe navazujících tónů, nazývané *melodie*, a specifické kombinace tónů, jež dávají vzniknout *harmonii*, ve spojení s konkrétním *rytmem* a zvláštní vlastností známou jako *barva* či *témbr*.

Struktura libozvučné melodie není ani zcela nahodilá, ani zcela předvídatelná. Neuspořádané melodie lze kupříkladu dosáhnout produkcí naprosto nesystematické řady tónů, jednotvárnou melodii pak můžeme vytvořit uměle, například na základě imitace Brownova pohybu. Nicméně první nápěv bude příliš chaotický a druhý příliš předvídatelný na to, aby vzbudily zájem a vyvolaly emoce. Uměle však byla vygenerována též melodie kombinující oba tyto typy, která se vyznačuje osobitou libozvučností. Schéma této „průměrné“ melodie se podobá přírodním rytmům, jako jsou sluneční skvrny, mořské proudy nebo kolísání hladiny řek. Klasická hudba nebo jazz dokážou vhodně napodobovat právě takovéto přírodní sekvence. Není náhoda, že Platón nebo Debussy vyjádřili shodnou myšlenku, že hudba napodobuje přírodu.

Kromě melodické linky, která je jednou z klíčových složek v hudbě, se tóny mohou objevovat také sloučené do různých kombinací a vytvářet tak harmonii; akord o několika tónech neodpovídá součtu jejich hodnot, nýbrž vzniká komplexní zvuk s výrazně odlišnými konotacemi. Díky tomu se významně rozšiřují výrazové možnosti, jež by jinak byly omezené na poměrně malý rejstřík tónů. Další atributy hudebních sekvencí představují opakování, kadence a rytmus – tyto vlastnosti jsou příznačné i pro různé soustavy živého organismu, ať

už jde o tzv. cirkadiánní rytmy, tedy rytmy s denní periodou, o spleť pulzování endokrinního systému, nebo o vůbec nejběžnější rytmy srdce a dýchání, s nimiž se hudební rytmika pojí velmi blízce. Zájem, který hudba vzbuzuje, pramení z velké části právě z rytmičnosti: tendence k neměnným výrazným rytmům se hrála důležitou roli v úspěchu jazzu či rocku a do extrému ji dovedli hudební minimalisté. Na opačné straně se nachází elektronická hudba, jejíž poslechovou náročnost způsobuje mimo jiné častá absence rytmu.

Nakonec se dostáváme k jednomu z nejobtížněji definovatelných prvků v hudbě, kterým je barva tónu, spadající mezi jeho kvalitativní vlastnosti. Dokážeme poznat, že různé nástroje nebo hlasy vytvářejí stejný tón či melodii, u každého interpreta však zaznamenáme odlišnou zvukovou jakost – tedy odlišnou barvu tónu, která je svým způsobem analogií barvy v malířství. Barva tónu závisí na materiálu a tvaru nástroje, případně hrtanu, a na konkrétním provedení melodie. Hudebník danou melodii moduluje, jinými slovy bere v úvahu všechny možné varianty, jak ji ztvárnit, a v různé míře je aplikuje. Hodnocení hudebních kritiků se soustřeďují zejména na tyto výrazové prostředky, neboť spolu s technikou hry patří mezi hlavní pilíře interpretačních schopností hráče nebo dirigenta. Barva a modulace tak představují jádro hudebníkovy citového vkladu, jenž je sám ze své podstaty kvalitativním faktorem.

Docházíme tedy k tomu, že struktura hudby funguje na podobném principu jako lidské chování nebo jazyk. Hudební tón lze přirovnat k jednotce chování nebo k písmenu. Hudební myšlenka jako konkrétní sekvence jednotek se podobá fonému nebo slovu, zatímco melodie by odpovídala tématu chování či větě. Delší hudební úsek by byl protějškem behaviorální činnosti nebo odstavce v psaném textu. Větu hudebního díla můžeme přirovnat k cyklu či kapitole a konečně hudební partituru ke knize.

Hudba je ovšem velmi komplexním jevem a můžeme ji zkoumat z různých úhlů pohledu. Na jednu stranu jde o druh *mechanických vibrací*, které se šíří vzduchem. Tyto vibrace jsou vytvářeny objekty nazývanými hudební nástroje, jejichž vibrace pak způsobuje činnost hráče. Tato činnost – kterou lze označit za *způsob provedení* – tvoří další z faktorů přítomných v hudbě. Interpret se učí nazpaměť, případně čte z notového zápisu různé sekvence tónů, které následně přetváří ve velmi precizní pohyby svalů hrtanu, hovoříme-li o zpěvákovi, či prstů, jedná-li se o jiné nástroje.

Takto vzniklé vibrace se šíří prostorem a dostávají se k ušním bubínkům posluchače, kde se přeměňují na vlnění tekutiny vnitřního ucha zvané endolymfa, a to prostřednictvím drobných, ale velmi přesných pohybů tří propojených sluchových kůstek. Tyto pohyby se pak ve sluchovém orgánu mění v elektrický potenciál a prostřednictvím neuronové sítě po-

kračují až do omezené části mozkové kůry ve spánkovém laloku. V tomto místě, nazývaném primární sluchová oblast, je zachycen zvuk jako fyzikální jev. Informace se poté šíří dále do přilehlých oblastí kůry, kde se rozpoznává barva či nástroj, a do dalších částí mozku, kde vyvolává – jak, to je dosud velikou záhadou – určité *stavy mysli*, které jsou svým způsobem podobné těm, jež prožíval skladatel nebo jiní posluchači.

Toto shrnutí, ač nezbytně zjednodušené, nás může vést k úvahám o komplexní povaze hudby, o vztazích mezi vlněním vzduchu, vibracemi nástroje či hlasivek, hudebníkovým provedením skladby, potenciály ve sluchovém orgánu, mozkovými systémy přenosu informací a stavy vědomí. Konceptem „hudby“ rozumíme soubor všeho zmíněného, a to jako jednotný celek i jako množinu různorodých prvků. Faktory vztahující se k lidskému jednání (způsob provedení), fyzice (vibrace), neurofyzilogii (aktivita neuronů) a psychologii (kognice, stavy vědomí) nemají shodný základ, navzájem si neodpovídají, nelze je vysvětlovat na jednotném principu. Rovněž nemá význam hovořit o hudbě jen jako o jednom z těchto prvků nebo jednu složku nadřazovat ostatním. Hudbu musíme chápat jako systematický komplexní proces, jenž se odehrává v časoprostoru společném pro určité objekty a subjekty a k němuž dochází díky působení energetických a informačních sekvencí, které propojují všechny různorodé činitele – hmotu, tvar, vědomí, jednání, kinetiku a energii – a sjednocují je v celek.

Bostonská tradice poznání

V americkém státě Massachusetts v oblasti Nové Anglie se nachází průmyslové město Lowell, pojmenované v roce 1826 na počest Francise C. Lowella (1775–1817), který založil nejen první zdejší textilní továrnu, v níž se vyráběla látka z nezpracované bavlny, ale také rodinnou linii intelektuálů úzce spojených s Harvardskou univerzitou. Inteligence a humanistické smýšlení členů rodiny Lowellových se projevilo už u Francise, který dokázal zlepšovat pracovní podmínky v továrně a výrazně pozvednout kvalitu života dělníků a rovněž vynalezl různé přístroje sloužící k usnadnění a automatizaci zpracování bavlny. Dva roky po jeho smrti se v Bostonu narodil jeho synovec James Russell Lowell, který se nakonec stal jednou z předních literárních a diplomatických osobností Spojených států v devatenáctém století.

V roce 1840 James dokončil studium práv na Harvardu a o rok později začal vydávat sbírky básní a esejů, v nichž se přimlouval za zrušení otroctví. Byl jedním z mála Američanů, kteří odsoudili mexicko-americkou válku v roce 1847 jakožto pokus o rozšíření americké sféry otrokářství. V době, kdy se vzdělanost a kultura soustřeďovaly v Evropě, bojoval James za prosazení nových forem projevu i v Novém světě. S touto myšlenkou vedl časopis *Atlantic Monthly*, který se dodnes těší mezinárodnímu renomé. Od roku 1867 ve svých pracích James prosazuje myšlenku, že zodpovědnost za své jednání nese vždy pouze člověk sám, a snaží se skloubit rychle se rozvíjející vědu s pozměněnou náboženskou vírou – tato myšlenka o několik let později rezonuje v díle Johna Deweye, dalšího ze vzdělanců v Nové Anglii. James Lowell zemřel v roce 1891 v Bostonu. Tamtéž se narodili tři jeho synovci, kteří zanechali hluboké stopy v různých oblastech vědy a umění.

Percival Lowell se narodil roku 1855. Po dokončení studií na Harvardu se vydal na cesty po Dálném východě a sepisoval své zážitky. Kolem roku 1890 se dočetl o objevu kanálů na Marsu a rozhodl se tuto planetu zkoumat, neboť byl přesvědčen, že je obydlená. Postavil si soukromou observatoř u města Flagstaff v Arizoně a vypracoval hypotézu, že kanály vytvořili Martřané, aby jimi přiváděli vodu od polárních čepiček do pouštních oblastí. V astronomických kruzích se tato domněnka s příliš pozitivní odezvou nesetkala, zato však vydatně podnítila lidovou představivost a zcela zavržena byla nakonec až v roce 1965 na základě fotografických důkazů ze sondy Mariner IV.

Nejdůležitějším vědeckým přínosem Percivala Lowella ale byla předpověď existence Pluta, založená na pečlivém zkoumání oběžné dráhy Neptunu, jejíž nepravidelnosti

naznačovaly, že ve sluneční soustavě se nachází ještě jedna planeta. Percival se až do své smrti v roce 1916 pokoušel toto těleso pozorovat, avšak muselo poté uplynout dalších 14 let, než existenci nové planety potvrdil jeho žák Clyde Tombaugh. Objev byl oznámen v roce 1930 na výročí narození Percivala a nové těleso sluneční soustavy dostalo název Pluto, jelikož jeho první dvě písmena se shodují s iniciálami Percivala Lowella.

Rok po svém bratru Percivalovi se narodil A. Lawrence Lowell, který strávil celý život na Harvardské univerzitě. Poté co zde v roce 1880 dokončil studium práv, působil na právnické fakultě až do roku 1909 jako profesor a v dlouhém období mezi léty 1909 a 1933 pak zastával funkci rektora univerzity. Za jeho působení se Harvardská univerzita, dosud jedna z nejlepších v USA, dostala na úroveň nejlepších na světě. Lawrence Lowell navrhl nový systém zkoušek, vypracoval systém konzultantů pro bakalářské studenty, zdvojnásobil počet přijatých studentů a ztrojnásobil počet univerzitních vyučujících a výzkumných pracovníků, založil architektonickou, ekonomickou, pedagogickou a zdravotnickou fakultu. Nechal vystavět ubytování pro 3200 studentů a v osmdesáti letech sepsal dvě důležité knihy na téma politiky školství. Zemřel v Bostonu roce 1943, brzy po svých šestaosmdesátých narozeninách.

Téměř dvacet let po svých bratrech Percivalovi a Lawrencovi se roku 1874 narodila Amy Lowell. Vychovávala ji matka a o její vzdělání se starali soukromí učitelé. Ke konci století se Amy začala vážněji věnovat poezii, ale až do roku 1912 nic ze své tvorby nepublikovala. Proslavila ji její výrazná osobnost, životní vášeň a opovrhování společenskými konvencemi. Ráda například pobuřovala tím, že kouřila doutníky na veřejných místech vyhrazených pro vyšší společnost. Ve své literární tvorbě odvážně experimentovala s básnickými formami a dala tak vzniknout osobitému stylu v rámci tzv. imagismu; dokonce se stala po Ezru Poundovi novou vůdčí osobností tohoto básnického směru. Amy Lowell se nakonec omezila na klasickou formu, ale zároveň hledala inspiraci ve východní poezii a ve francouzském symbolismu. Šlo o jakýsi básnický ekvivalent impresionistických malířů. Podívejme se na ukázkou:

Okolnost

Na javorových listech

Se rosa rudě třpytí,

Ale na lotosovém květu

Je bledě průzračná jako slzy.

Básnířka zemřela v Bostonu v roce 1925. Její básnické dílo bylo vydáno roku 1955 ve třech svazcích.

Poslední pozoruhodnou osobností rodu Lowellů byl Robert T. S. Lowell, vzdálený synovec Percivala, Lawrence a Amy. Robert se narodil se v Bostonu v roce 1917 a studoval na Harvardu a na Kenyon College ve státě Ohio. Během druhé světové války byl odsouzen k jednomu roku vězení za to, že odmítl – kvůli svému svědomí – sloužit v armádě. Ve své první sbírce básní *Land of Unlikeness* (1944) se zabývá krizovou situací ve světě a potřebou duchovní jistoty. Nedlouho nato vyšla sbírka *Lord Weary's Castle*, pojatá jako žalozpěv na bratrance, který zmizel v moři během bitvy v Tichém oceánu. Pozdější Robertovy básně, vždy autobiografické, ukazují na jeho kreativitu i na nevyrovnanou osobnost, která ho nejednou přivedla do psychiatrické léčebny. V sedmdesátých letech se Robert Lowell v souladu se svými celoživotními postoji a ideály připojil k dalším intelektuálům, kteří se účastnili hnutí za občanská práva černochoů pod vedením Martina Luthera Kinga nebo kampaně proti válce ve Vietnamu. Zemřel v roce 1977 v New Yorku.

Bostonská rodina Lowellových reprezentuje tradici nezávislého kritického myšlení, odvážné kreativity a nezlomné vůle ve vědě, umění a občanské aktivitě – vlastností charakteristických pro nejlepší univerzitní a intelektuální kruhy Nové Anglie. K dané tradici se řadí také další výrazné postavy jako Henry David Thoreau, Oliver Wendell Holmer, William James či John Dewey.

Henry David Thoreau (1817–1862) zasluhuje zmínku už jen proto, že dokázal bez potíží sloučit nejrůznější druhy poznání. Byl totiž esejistou, přírodovědcem, básníkem a filosofem. V sedmadvaceti letech opustil městský život a začal žít u rybníka Walden, kde si postavil vlastní chatku a prožil zde mnoho let v naprosté nezávislosti. Na základě této zkušenosti vznikl známý esej *Walden*, klasický příklad praktické filosofie – čili životní moudrosti –, který pojednává o přírodě, soběstačnosti, rozjímání a životě v ústraní. V roce 1846 byl Thoreau uvězněn, protože odmítal platit daně vládě, která vedla podle něj nespravedlivou válku proti Mexiku. Tehdy vzniklo jedno z klasických děl anarchopacifismu, *Občanská neposlušnost*, kde Thoreau hájí názor, jako dříve Kant a později Jaspers, že existuje přírodní zákon, který je nadřazený zákonům občanským a který musí být dodržován i za cenu trestu. Tato myšlenka jej nutně vedla k odmítavému postoji vůči otroctví. Přes to všechno vedl Thoreau život, na základě kterého bychom jej z dnešního pohledu mohli snadno označit za naprostého ztroskotance. Za publikování některých svých děl musel sám platit, žil chudě a vydělával si tím, že sbíral botanické vzorky pro Harvardskou univerzitu. Jak ale často pozorujeme u velkých osobností, jeho život byl jeho poselstvím – poselstvím zdůraz-

ňujícím osobní rozvoj, rozjímání a harmonii. Harmonii člověka s přírodou, se sebou samým a taktěž s různými druhy poznání, prolínajícími se jako hřejivé plameny v ohništi na břehu rybníka.

Hra se skleněnými perlami

Poslední velký román Hermanna Hesseho (1877–1962) nese název *Das Glasperlenspiel* (vydáno 1943), čili „*Hra se skleněnými perlami*“². V tomto románu se Hesse vrací k řadě problémů, kterými se opakovaně zabýval napříč svým dílem a které se točí kolem lidské potřeby oprostít se od vládnoucí kultury a díky tomu dojít vlastního vnitřního rozvoje. K tomuto rozvoji se člověk může dopracovat prostřednictvím náročného zkoumání temných oblastí vlastního nevědomí, které se nachází pod nadvládou archetypů; jedním z hlavních cílů průzkumu nevědomí je dosažení rovnováhy mezi smyslovostí a duchovnem. Znatelný vliv myšlenek Carla Junga pramenil jednak z toho, že Hesse se účastnil psychoanalytických seancí s jedním z Jungových žáků, ale hlavně z toho, že se tito dva velikáni dvacátého století osobně přátelili.

Vliv jungovské psychologie se ostatně projevuje již v Hessově *Demianovi* (1919), později také v *Siddhartovi* (1922), kde se mísí s ideami Hesseho oblíbeného buddhismu, a kulminuje ve *Stepním vlkovi* (1927), kde se Harry Haller, intelektuál stejného věku jako autor, ocitá na pokraji šílenství z napětí mezi buržoazním světem a niterným divadlem plným strachu, chaosu a symbolů.

Román *Hra se skleněnými perlami* popisuje život, který vede Josef Knecht – Magister Ludí (Mistr Hry) –, jak jej zaznamenává člen Řádu Kastálie, v blíže neurčené chvíli v budoucnosti. Během vyprávění vychází najevo, že Hra představuje formální propojení vědy, umění, filosofie a rozjímání. Záhadné Hře zasvěcují svůj život řeholníci z Řádu, kteří se namísto teologie a modliteb soustavně zabývají sjednocením veškerého lidského vědění.

V čem spočívá samotná Hra se skleněnými perlami? To se čtenář nikdy přesně nedozví, ačkoli napříč celým textem lze vystopovat indicie naznačující, jak velkolepý koncept si autor představoval. V předmluvě fiktivní Knechtův životopisec uvádí, že nemá v úmyslu vytvořit učebnici Hry; „žádná totiž nikdy ani nebude napsána“, neboť uplatňovaná znaková řeč a gramatika představují určitý druh vysoce vyvinutého tajného jazyka, na němž se podílí vícero věd a umění, zejména však matematika a hudební věda. Hra se skleněnými perlami je tedy hrou zahrnující veškeré kulturní hodnoty a zkušený hráč se podobá varhaníkovi hrajícímu na varhany, jejichž manuály a pedály snímají celý duchovní vesmír.

² České ekvivalenty názvu díla, veškerých citací a použitých výrazů jsou čerpány z překladu Vratislava Slezáka (2012, nakl. Argo) – pozn. překl.

Daná pravidla poskytují nekonečné herní možnosti, odvíjející se též od hráčova způsobu myšlení, charakteru, nálady a virtuozity.

Podle knihy Hra existuje odjakživa, ale nejbliže dokonalosti ji dovedl až Řád. Mezi jeho předchůdci se nachází Pythagoras, helénisticko-gnostický okruh, vrcholné období arabsko-maurského duchovního života, scholastika a první matematické akademie. „V každém pokusu o přiblížení mezi vědou a uměním či vědou a náboženstvím tkvěla jako základ tatáž věčná myšlenka, která pro nás nabyla podoby ve Hře se skleněnými perlami.“ Doslovně je citován Mikuláš Kusánský: „Duch měří i symbolicky, když používá čísel a geometrických obrazů a vztahuje se k nim jakožto k průměrům.“ Dalšími předchůdci hry jsou „učení hudebníci“ 16. až 18. století – předpokládáme, že mezi nimi jsou myšleni Bach a Mozart –, „kteří za základ svých hudebních skladeb brali matematické spekulace“. Jednoduše řečeno, dějiny hry jsou dějinami kultu hudby.

Dvacáté století popisuje fiktivní životopisec se zvláštním zármutkem, všímá si nejistoty a falše duchovního života tohoto období, které však jinak vykazovalo v mnohých ohledech čínorodost a velikost a nakonec jej uzavřela dobrá znamení: objevení jedenácti rukopisů Johanna Sebastiana Bacha a zrod Bratrstva poutníků do Země východní, které se stalo předchůdcem Řádu, co do kontemplativní stránky, a které se snažilo znovuobjevovat hudební díla dřívějších epoch a věrně je provozovat v někdejší naprosté čistotě.

Hra jako taková údajně vznikla současně v Německu a Anglii v souvislosti se změnou notového zápisu a zhotovením zcela odlišných hudebních nástrojů. Je zmiňován jakýsi Bastian Perrot, který si po vzoru kuličkových počítadel zkonstruoval rám s několika tucty drátů uvnitř, na nichž k sobě mohl řadit skleněné perly různé velikosti, tvaru a barvy. Dráty odpovídaly notovým linkám a perly hodnotám not. Toto byla zpočátku jen jakási hračka, která se ale v rukou matematiků změnila v nástroj výzkumu. Hudební sekvence se vyjadřovaly matematickými formulami a Hra se brzy využila též k formalizaci jazyka.

Během následného vývoje Hra vyžadovala čím dál větší pozornost, bdělost a koncentraci, proto se přidaly také meditační techniky, určené jak pro hráče, tak pro posluchače. Hra tak přestala být pouze cvičením vědeckého bádání a uměleckého projevu a změnila se navíc v nástroj duchovní kázně, který podnítil zrod mnišského a univerzitního řádu – Řádu Kastálie. Před řádovými studenty stál tehdy nesnadný úkol: měli se trénovat ve vědách, umění, meditaci, pravidlech Hry a odříkání světských hodnot – slávy, bohatství a přepychu.

Dílo jediného neznámého muže posunulo Hru až k jejím univerzálním možnostem, neboť byl objeven společný jmenovatel matematiky a hudby, díky němuž se Hra vyvinula až „v sublimní kult, v unio mystica“ všech členů nové univerzity. Nyní už Hra nepředstavuje

jen čistě soukromé cvičení, ale také veřejnou slavnost a vznešený rituál, který od té doby vede Magister Ludi, neboli hermistr, vnímaný jako velký kněz; tato slavnost probíhá bez sebemenších rušivých prvků. Hra se proměnila v jakýsi univerzální jazyk, může vycházet z nějaké astronomické konfigurace, neuronové sítě, Bachovy fugy, pasáže z Upanišád a rozvíjet se v neomezených kombinacích.

Propojení rozptýlených oblastí poznání se jeví jako skvělý lék proti civilizačním neduhům (*pace* Freud). Hesseho kniha přesto nikdy neztrácí pokoru. Protagonista Josef Knecht (jehož příjmení znamená „čeledín“), nejortodoxnější a nejvýznamnější Magister Ludi, se na samém vrcholu zříká svého postavení a své dny dožívá jako prostý učitel přítelova syna.

Snad by se o Hře se skleněnými perlami dalo uvažovat jako o moderní digitální kalkulačce, která je rovněž pokračovatelkou starého abaku. Alespoň to naznačuje skutečnost, že digitální technologie pronikají do všech oblastí lidského poznání, včetně umění. Avšak mimo jejich obzory zatím stále zůstávají duchovno a moudrost.

2. KOMENTÁŘ

V následujících kapitolách budu odkazovat na text originálu i na text překladu; pro odlišení bude vždy v závorce použito písmeno O nebo P, za nímž bude následovat číslo strany.

2.1 Překladatelská analýza výchozího textu

Jakémukoli překladu musí bezpodmínečně předcházet analýza výchozího textu a překladatelské zakázky, aby bylo dosaženo co největší adekvátnosti překladu jako celku i jednotlivých řešení. Při rozboru textu originálu jsem využil model pragmaticko-funkční textové analýzy podle Christiane Nordové [Nord, 1991], doplněný o stylistickou analýzu vycházející převážně z Marie Čechové [2008] a o model jazykových funkcí Romana Jakobsona [1995].

2.1.1 Překladatelská zakázka

Mezi nejdůležitější faktory ovlivňující podobu překladu se řadí překladatelská zakázka. Zadavatel (zákazník) požaduje překlad vždy za nějakým účelem a úkolem překladatele je vytvořit v cílovém jazyce takový komunikát, který tento účel plní největší možnou měrou. Z těchto důvodů nyní stanovím imaginární překladatelskou zakázku.

Zástupci Lidových novin se rozhodli, že v pravidelné sobotní příloze *Orientace*, věnující se trendům ve společnosti, kultuře a myšlení¹, vytvoří novou rubriku, která bude čtenářům zprostředkovávat převážně esejistické texty od zajímavých, ale v Česku neznámých zahraničních autorů. Témata textů se mají zaměřovat na kulturu a společnost. Mezi vybranými autory se nachází také Mexičan José Luis Díaz, z jehož knihy *El ábaco, la lira y la rosa: las regiones del conocimiento* požadují Lidové noviny přeložení pěti esejů (vyjdou postupně v průběhu následujícího roku) ze šesté kapitoly *CIENCIA Y ARTE: LA INTELIGENCIA DE LAS MUSAS*. Jedná se o tyto eseje:

- *CIENCIA Y ARTE: SIMILITUDES Y DIFERENCIAS*,
- *CIENCIA, LITERATURA Y CONOCIMIENTO*,
- *LA MÚSICA, EXPRESIÓN DE LO INEFABLE*,
- *UNA TRADICIÓN BOSTONIANA DE CONOCIMIENTO*
- a *El juego de los abalorios*.

¹ Zdroj: http://byznys.lidovky.cz/lidove-noviny-ziskaly-prestizni-evropske-oceneni-za-prilohu-orientace-a-magazin-gl-x-/media.aspx?c=A151119_115716_ln-media_mpr [cit. 2016-08-10]

Překladatel dostává k dispozici elektronický zdroj textu na stránkách ústavu *Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa* (ILCE), konkrétně na adrese <http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/ciencia/volumen3/ciencia3/152/htm/elabaco.htm> [cit. 2016-08-10]. (Výchozí text se nachází na konci této práce jako příloha.) Kromě samotných esejů je požadováno přeložení názvu knihy a názvu šesté kapitoly; překladem bibliografických údajů doporučené četby v sekci *Lecturas* v závěru kapitoly se překladatel zabývat nemusí. Vzhledem k tomu, že výchozí text není vázán na specifickou grafickou úpravu a nedoprovázejí jej žádné obrázky či grafy, je z hlediska grafického zpracování překladu explicitně požadováno pouze následující:

- přehlednost struktury textu (výrazné nadpisy a jasně oddělené jednotlivé eseje),
- zachování velkých písmen pouze u názvu kapitoly, nikoli u názvů jednotlivých esejů.

2.1.2 Funkční a typologické vymezení textu

Prvním krokem analýzy textu bude vymezení funkčního stylu komunikátu a jeho typologické zařazení. Z pohledu funkčních stylů vykazuje zkoumaný text (resp. každá z pěti prakticky samostatných částí – viz 2.1.4.3) kombinaci rysů odborného a uměleckého stylu, a právě na tomto pomezí se nachází tzv. styl esejistický [Čechová, 2008, s. 224]. Tomu ostatně odpovídá i téma, vztah vědy a umění – taktéž kombinace světa odborně-vědeckého a uměleckého. Z rysů odborného stylu můžeme jmenovat užívání odborných termínů, indikované odkazování na jiné texty a autory, anonymizaci osobnosti tvůrce, co se týče formulací přímo v textu (autorský plurál či vyjadřování v obecné rovině, nikoli popisování osobních zkušeností), situační nezakotvenost (viz též 2.1.3.4), přísnou spisovnost, někdy poměrně složitou syntax nebo časté užívání výkladového a úvahového slohového postupu; přítomnost uměleckého stylu se projevuje častým důrazem na složku estetickou (obrazná vyjádření, syntaktické paralelismy, opakování, kontrast, řečnické otázky, střídání délky vět jako prostředek emfáze aj.) a expresivní (formulování vlastních názorů, myšlenek a teorií – to vše i přes neosobní vyjadřování výrazně posiluje význam osobnosti autora) nebo potlačěním formálního členění za účelem větší plynulosti a soudržnosti každého z pěti esejů [Čechová, 2008, s. 208–224 a 296–328].

To, že se skutečně jedná o eseje, potvrzuje definice tohoto žánru podle Josefa Bečky:

„Esej je slovesná forma, která je na rozhraní projevu odborného a uměleckého. (...) Hlavně se však esej uplatňuje v těch oborech, v nichž přesné vědecké metody nestačí vysvětlit celou složitost problematiky. (...) V esejistické úvaze převládá hodnocení. (...) (Autorův subjektivní soud o sku-

tečnosti) *není založen na dojmu, nýbrž vychází z hlubokého proniknutí do věci, a proto má platnost obecnější.*“ [Bečka, 1992, s. 354–355]

Anna Housková doplňuje, že „esej je pomezí či hybridní žánr, reflexivní forma literatury a literární forma reflexe“ [Housková, 2012, s. 52] a Marie Čechová dále uvádí:

„Záměrem autora esejisty není pouze popsat nebo vysvětlit vybraný úsek reality, ale také poskytnout čtenáři estetický zážitek. Ten je mj. nesen polaritou mezi pojmovostí a estetičností, tj. napětím mezi odborností, přesností a jednoznačností sdělení na straně jedné a neotřelým, obrazným a expresivním vyjádřením (jak v oblasti lexika, tak např. v postojové modalitě vyjadřované větami zvolacími či tázacími na straně druhé.“ [Čechová, 2008, s. 334–335]

Všechny tyto charakteristiky jsou větší či menší měrou platné i pro zkoumaný text Josého Luise Díaze. Některé z nich budou podrobněji rozebrány v následujících oddílech.

2.1.3 Faktory vnětextové

2.1.3.1 Autor, vysílatel, intence

Podle Nordové [Nord, 1991, s. 42–44] se autor textu nemusí vždy shodovat s vysílatelem. Autorem je vždy konkrétní člověk či skupina lidí, kteří text vytvořili, zatímco vysílatele může představovat také instituce (například u volebního programu či reklamy). V případě analyzovaného textu je však autorem i vysílatelem tatáž osoba, José Luis Díaz.

José Luis Díaz Gómez, mexický lékař, vědec a spisovatel, se narodil v roce 1943 v hlavním městě Ciudad de México. V roce 1967 vystudoval chirurgii na tamější univerzitě UNAM, kde od té doby působí jako výzkumný pracovník, zaměřující se především na psychobiologii. Mimo to se však od 70. let podílel na řadě vědeckých výzkumů také v oblastech neurobiologie, psychologie, psychiatrie, etnobotaniky, etologie a mnoha dalších. Přednášel na vysokých školách v USA a ve Španělsku. Dosud publikoval více než 150 vědeckých článků a studií a zároveň je autorem několika knih – mezi nimi se nacházejí rozsáhlé vědecké studie, sbírky esejů či biografie jeho strýce ve španělštině a v galicijštině. První vydání knihy *El ábaco, la lira y la rosa: las regiones del conocimiento*, koncipované jako výběr devětašedesáti již dříve publikovaných esejů, vyšlo v roce 1997, druhé vydání o pět let později. V roce 2013 byl José Luis Díaz zvolen jedním ze šestařiceti současných řádných členů Mexické jazykové akademie (*Academia Mexicana de la Lengua*).²

² Zdroje: https://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Luis_D%C3%ADaz_G%C3%B3mez,
<http://www.joseluisdiaz.org/acerca/semblanza>,
https://es.wikipedia.org/wiki/Academia_Mexicana_de_la_Lengua [vše cit. 2016-08-10]

Autor textu zjevně ve své zemi patří mezi velké vědecké odborníky. Jeho všeobecná erudice a bohaté osobní zkušenosti se světem vědy i umění se výrazně projevují i v jeho esejích.

Zbývá zanalyzovat autorovu intenci, tedy záměr, se kterým text píše. Jak Díaz zmiňuje v předmluvě knihy, mnoho z jeho krátkých esejů nejprve vycházelo v příloze mexických novin *El Financiero* a potřeba co největší srozumitelnosti ho nutila vyjadřovat se tak, aby byly tyto texty přístupné co nejširší veřejnosti. Za autorovu intenci proto můžeme označit seznámení širokého publika s autorovými poznatky a názory a případné inspirování čtenářů k dalšímu zamyšlení nad danou tematikou a vyvolání diskuze. Na některých místech v textu můžeme vystopovat ještě jednu intenci: to, jak autor prosazuje větší propojenost vědy a umění za účelem sjednocení veškerého lidského poznání, lze chápat jako apel na zástupce obou táborů, aby k takové propojenosti sami přispívali.

2.1.3.2 Adresát

Adresáta představuje člověk či skupina lidí, kterým je komunikát adresován, tj. pro které je určen. Musíme rozlišovat mezi konceptem adresáta a příjemce, neboť příjemcem je každý, kdo text čte či slyší, přestože mu nemusí být adresován. Podobu textu tedy logicky ovlivňuje pouze adresát (příjemcem každého textu může být teoreticky kdokoli na světě) [Nord, 1991, s. 52–53].

V minulém oddílu bylo naznačeno, že zkoumané eseje byly adresovány široké veřejnosti, bez ohledu na pohlaví, věk, profesi apod. Avšak zjevně se musí jednat o osoby s vyšší úrovní vzdělání, které se alespoň základně orientují v oblastech vědy a umění a mají zájem o zkoumanou problematiku. O potřebě vzdělaného čtenáře svědčí například to, že autor nezdědka používá terminologii z různých oborů, text je protkán intertextualitou a odkazy na osobnosti z řad vědců i umělců. A dovolím si tvrdit, že kromě dobrého všeobecného vědomostního základu musí mít čtenář také jistou úroveň inteligence, někdy skutečně nezbytnou k řádnému pochopení a zpracování složitých myšlenek a jejich komplexního jazykového ztvárnění; složité koncepty identifikujeme od roviny lexikální a syntaktické až po rovinu odstavců či celých esejů.

Významné omezení skupiny adresátů samozřejmě vždy způsobuje jazyk, v němž je komunikát vytvořen – v tomto případě se jedná o španělštinu, která nevykazuje žádné takové prvky mexické varianty, které by ztěžovaly porozumění ostatních španělsky mluvících osob, tudíž lze – čistě z hlediska jazyka – za adresáta celé knihy považovat každého, kdo dobře

rozumí španělštině. I tak šlo ale původně především o Mexičany, jelikož kniha nejprve vyšla v Mexiku a teprve po letech se stala přístupnou online z celého světa.

Podle charakteristiky médií (viz 2.1.3.3) můžeme ještě konstatovat, že nejčastěji přicházejí do kontaktu s textem nejspíše studenti a obecně lidé z vysokoškolského prostředí. Kniha však byla stejně jako elektronická verze k dostání veřejně.

Na závěr je potřeba zmínit, že pokud bychom hovořili o prvotní publikaci některých esejů v novinách *El Financiero* (avšak z předmluvy nelze zjistit, o které se konkrétně jednalo), skupina adresátů by se lišila – tvořili by ji pouze mexičtí čtenáři daného periodika s výše uvedenými vlastnostmi. Pro účely našeho překladu však tato skutečnost nemá žádný význam, neboť se zabýváme revidovaným knižním vydáním zkoumaných esejů, respektive jeho později zveřejněnou elektronickou podobou.

Kromě samozřejmých rozdílů (jazyk) bude mít adresát překladu podobný profil jako adresát původní Díazovy knihy, potažmo jako adresát při prvotní publikaci esejů v novinách: imaginární nová rubrika v kulturní příloze LN by také měla zaujmout především vzdělané čtenáře se zájmem o zkoumanou problematiku. Změna ze španělsky mluvícího adresáta na české publikum se proto v tomto ohledu nijak neprojeví.

2.1.3.3 Médium

Při analýze média, prostřednictvím něhož se komunikát dostává k adresátovi, musíme rozlišovat mezi tištěnou podobou knihy a elektronickou verzí, kterou máme jako jedinou k dispozici. Do kompletní elektronické podoby by se však dílo pravděpodobně nedostalo, nebýt předchozí tištěné verze, proto považuji za vhodné zanalyzovat obě.

V obou případech se jedná o text psaný, u tištěné knihy se text ke čtenáři dostává prostřednictvím papíru, zatímco v případě elektronické verze prostřednictvím internetu. Nadnárodní neziskové nakladatelství *Fondo de Cultura Económica*³, které knihu vydalo, sídlí v Mexiku a finančně jej podporuje tamní vláda⁴. Nakladatelství vydalo již přes 10 000 titulů včetně děl 65 autorů oceněných Nobelovou cenou. Edice *La Ciencia para Todos* („Věda pro všechny“)⁵, v jejímž rámci vyšla ve dvou vydáních i zkoumaná kniha Josého Luise Díaze (1997, 2002)⁶, se snaží zpřístupňovat veřejnosti zajímavá odborná a populárně

³ Webové stránky: <http://www.fondodeculturaeconomica.com/> [cit. 2016-08-10]

⁴ Zdroj: https://es.wikipedia.org/wiki/Fondo_de_Cultura_Econ%C3%B3mica [cit. 2016-08-10]

⁵ Webová stránka: <http://www.lacienciaparatodos.mx/> [cit. 2016-08-10]

⁶ Zdroj: <https://www.fondodeculturaeconomica.com/Librerias/Detalle.aspx?ctit=046152L#> [cit. 2016-08-10]

naučná díla z oblasti vědy. Knihy jsou k dostání ve veřejných knihkupectvím po celém Mexiku.

Elektronická verze knihy se nachází na webových stránkách ústavu *Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa*, mezinárodní organizace zaměřené na podporu spolupráce ve vzdělávání napříč Latinskou Amerikou. ILCE byl pověřen digitalizací některých titulů z výše zmíněné edice *La Ciencia para Todos*⁷. Tyto publikace jsou k nahlédnutí na stránkách digitální knihovny ILCE⁸. V rubrice *Varia* („Různé“) lze pak snadno dohledat knihu *El ábaco, la lira y la rosa: las regiones del conocimiento*⁹.

Z charakteristiky obou médií tedy vyplývá, že zkoumaný výchozí text je určen především ke všeobecně vzdělávacím účelům.

2.1.3.4 Místo a čas

Kdy a kde byl výchozí text publikován, bylo již podrobně popsáno v předchozích kapitolách (v roce 1997 v Mexiku; později též na internetu). Výrazná místní nebo časová vázanost samotného textu však nebyla zjištěna. Jedná se o eseje, které se zabývají obecnými otázkami, případně popisují historii významného rodu z cizí kultury (čtvrtý esej) nebo se věnují konkrétnímu literárnímu dílu z další cizí kultury (pátý esej). Neobjevují se žádné formulace typu „v naší zemi“ apod., Mexiko je zmiňováno pouze jako účastník mexicko-americké války. Jinými slovy, z obsahu komunikátu víceméně není patrné, že jej vytvořil Mexičan, a nikoli například Chilán či Španěl. Stejně tak časových indikací v textu příliš mnoho nenalezneme. Zmínky o mnoha osobnostech 20. století a o úrovni vědeckých poznatků by zcela náhodnému příjemci napověděly, že text musel být sepsán nejdříve v poslední třetině právě 20. století. Autor rovněž na dvou místech píše „*nuestro siglo*“ (O: 14, 15) ve významu „*el siglo XX*“ a „*el siglo pasado*“ (O: 11) ve významu „*el siglo XIX*“, což bude při překladu, prováděném již v 21. století, potřeba vyřešit.

Pro úplnost musíme poznamenat, že zmiňované vědecké poznatky se za téměř 20 let od prvního vydání knihy mohly v některých ohledech rozšířit a text bychom tím pádem mohli považovat z odborného hlediska za zastaralý, avšak podobu překladu esejů (u nichž bude uveden letopočet prvního vydání) tato skutečnost nijak neovlivní.

⁷ Zdroj: <http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/ciencia/creditos.html> [cit. 2016-08-10]

⁸ <http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/ciencia> [cit. 2016-08-10]

⁹ <http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/ciencia/volumen3/ciencia3/152/htm/elabaco.htm> [cit. 2016-08-10]

V tomto oddílu také zmíním, že se v textu objevuje odkaz na kontext dané knihy, který se v překladu bude muset přizpůsobit novému komunikačnímu kontextu: (*Thoreau*) *merece, quizás, una mención especial en el contexto del presente libro* (O: 13).

2.1.3.5 Funkce textu

Roman Jakobson [1995, s. 78–82] rozlišuje šest funkcí jazyka podle zaměření na jednotlivé složky komunikace: funkce referenční (zaměřená na komunikační kontext), emotivní či expresivní (mluvčí), konativní (adresát), fatická (kontakt, komunikační kanál), metajazyková (kód komunikace) a poetická (vlastní sdělení).

Esej představuje jeden ze žánrů, v nichž se nejvíce kombinují různé jazykové funkce – viz též 2.1.2. Potvrzuje to i zdrojový text: hojně je zastoupena funkce referenční (faktické údaje, popisy vědeckých poznatků, historiografie rodu Lowellových aj.), expresivní (vyjadřování vlastních názorů a postojů), poetická (eseje obecně kladou důraz i na kvalitu jazykového vyjádření), vystopovat lze i funkci konativní (snaha přimět čtenáře k zamyšlení, případně přimět odborníky ke slučování poznatků vědy a umění – viz též 2.1.3.1) a nalezneme také funkci metajazykovou (definice termínů, úseky označené uvozovkami). Kromě fatické funkce, která se však v psaných textech vyskytuje minimálně, tak zkoumané eseje obsahují všechny další funkce podle Jakobsonovy typologie. Nejvíce se uplatňují funkce referenční, expresivní a poetická. Určovat, která z těchto funkcí je dominantní, podle mého názoru nemá význam, neboť podstata esejistického stylu spočívá v jejich střídání a prolínání.

2.1.4 Faktory vnitrotextové

2.1.4.1 Téma a obsah

Hlavním tématem všech pěti esejů je vztah vědy a umění. Konkrétní zpracování a obsah se u každého eseje liší, a to následujícím způsobem: úvodní esej *CIENCIA Y ARTE: SIMILITUDES Y DIFERENCIAS* zkoumá, v čem obecně spočívá rozdíl mezi vědeckým a uměleckým přístupem k realitě; druhý esej *CIENCIA, LITERATURA Y CONOCIMIENTO* tematiku dále rozvíjí a zabývá se spojitostmi mezi vědou a uměleckou literaturou, jejich průniky a vzájemnými vlivy; ve třetím eseji *LA MÚSICA, EXPRESIÓN DE LO INEFABLE* se pak autor zabývá vědeckým popisem hudby; ve čtvrtém, s názvem *UNA TRADICIÓN BOSTONIANA DE CONOCIMIENTO*, především popisuje historii rodiny Lowellových, jejíž členové se proslavili jak ve vědeckých, tak v uměleckých oborech; poslední esej *El*

juego de los abalorios je věnován stejnojmennému románu nositele Nobelovy ceny Hermanna Hesseho – toto dílo rovněž pojednává o hypotetickém propojení vědy a umění.

Všech pět esejů pochází ze stejné kapitoly knihy a spojuje je společné hlavní téma, avšak nevyskytují se mezi nimi žádné návaznosti či odkazy a každý z nich může figurovat i jako samostatný text.

2.1.4.2 Presupozice

Christiane Nordová pod presupozicemi rozumí všechny informace, o nichž vysílatel textu předpokládá, že jsou adresátovy známy [parafrázováno podle Nord, 1991, s. 86]. Z nejobecnějšího pohledu tak každý „obvyklý“ komunikát předpokládá například znalost jazyka či nejzákladnějších konceptů, pro zjednodušení se však při běžné analýze presupozic tyto všudypřítomné elementární znalosti neberou v potaz.

Zkoumaný komunikát, jak již bylo částečně popsáno v oddílu 2.1.3.2, vyžaduje čtenáře poměrně vzdělaného. Autor očekává, že se čtenář alespoň základně orientuje v oblastech vědy, umění či historie. Předpokládá se znalost nejdůležitějších postav zmíněných oborů, například Descarta, Cervantese, Schopenhauera, Platóna, Debussyho, Ezry Pounda, Hesseho, Freuda; a terminologie, například *microscopía electrónica de barrido*, *holograma*, *litografía*, *art nouveau*, *cognoscitivo*, *termodinámica*, *tipos somáticos*, *vibración electromagnética*, *movimiento browniano*, *sistema endocrino* a mnohých dalších výrazů.

Podle mého názoru si však i málo sečtělý – avšak inteligentní – příjemce může z textů hodně odnést, jelikož například právě jména slavných osobností jsou většinou použita buď jen jako příklady těch, kteří se zabývali nějakým problémem, anebo jsou jejich vlastní koncepce následně zevrubně rozebrány, tudíž není nutné s nimi být předem obeznámen. Jak bylo řečeno výše, autor kupříkladu předpokládá, že čtenář ví, kdo byl Schopenhauer, avšak neznalost tohoto filosofa porozumění textu prakticky nijak neztěžuje. Stejně tak odborné termíny jsou nejčastěji využity tak, že není zcela nezbytné jim rozumět. Kupříkladu fyzikální pojem *movimiento browniano* sice není vysvětlen, ale neznalý čtenář se na základě kontextu poměrně snadno dovtípí ne snad toho, co je přesně Brownův pohyb, nýbrž toho, jaký význam má tento termín v rámci dané věty. Někdy jsou témata tak obecná, že pro pochopení textu čtenář nepotřebuje téměř žádné konkrétní odbornější vědomosti.

Pokud se v textu objevují reálie, jedná se o reálie třetí kultury (ani výchozí, ani cílové z pohledu překladu). Takové informace jsou dovysvětleny již v textu originálu; tato vysvětlení jsou adekvátní i v přeloženém komunikátu, tudíž nevzniká výraznější překladatelský problém.

2.1.4.3 Kompozice

Elektronickou verzi knihy *El ábaco, la lira y la rosa: las regiones del conocimiento*, dostupnou na internetové adrese <http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/ciencia/volumen3/ciencia3/152/htm/elabaco.htm> [cit. 2016-08-10], tvoří věnování, předmluva, úvod a 11 kapitol s celkovým počtem 69 esejů. Symetrické názvy kapitol naznačují hlavní téma esejů v dané kapitole; nadřazeným tématem celé knihy jsou oblasti a způsoby poznání a možnost jejich propojení.

Samotný text určený pro překlad se skládá z pěti nezávislých segmentů ze šesté kapitoly: jedná se o pět esejů o různé délce a se společným tématem – vztah vědy a umění a možnosti jejich propojování. Jak již bylo řečeno výše, tyto eseje mohou bez problémů figurovat jako samostatné texty, nejsou mezi sebou nijak formálně propojeny (a pouze v jednom případě se vyskytuje odkaz na kontext knihy). Každý esej je vždy uveden nadpisem, který rámcově vystihuje jeho zaměření. Samotný text je ve všech případech tvořen nestejně dlouhými odstavci. Ve čtvrtém eseji si můžeme povšimnout též vložené básně.

Jednotlivé eseje jsou tematicky koherentní, avšak kohezních prvků autor příliš nevyužívá; co se týče navazování a spojování myšlenek, je komunikát značně implicitní. Zde mám na mysli například to, že někdy se v novém odstavci začíná řešit nový problém (či jiný aspekt), aniž je tato změna jednoznačně vyjádřena, a tak se čtenář patřičně zorientuje až po několika větách.

Obsahová výstavba zkoumaných esejů se pokaždé liší, ve všech se však vyskytuje velmi výrazná intertextovost. Objevují se citáty (ve španělském překladu), parafráze, názvy děl (některé v originále, jiné ve španělštině), reprodukce cizích konceptů, teorií nebo dějů knih. Ve čtvrtém eseji se nachází španělský překlad básně americké autorky; koncepce pátého eseje spočívá v detailní studii německé knihy. Tato intertextovost klade velké nároky na překladatele, jelikož správné převedení těchto úseků vyžaduje důkladnou rešerši, například českých překladů daných citátů a knih.

2.1.4.4 Neverbální prostředky

Elektronická verze textu určeného k překladu se nevyznačuje využíváním žádných neverbálních prostředků; vzhledem k povaze a tematice komunikátu se dá očekávat, že ani v knižním vydání není doplněn o obrázky, grafy apod. Avšak i pokud se v knize některé takové prvky vyskytují, ve verbální rovině textu se jejich přítomnost nijak neodráží.

2.1.4.5 Lexikum

V textu se uplatňuje slovní zásoba typická pro esejistický styl: spisovná, formální, vyskytují se jak odborné termíny, zde z oblastí fyziky, astronomie, anatomie, psychologie, hudby, výtvarného umění (kromě příkladů nacházejících se v oddílu 2.1.4.2 můžeme uvést mimo jiné: *unidad conductual, potenciales eléctricos, conducta de ejecución, papel pautado, laringe, área auditiva primaria, casquetes polares, sistema neuronal, fuga*), tak hodnotící výrazy (*asunto misterioso y delicado, una prodigiosa imaginación, tampoco tiene sentido, mejor unifican, desplazar nada menos que a Ezra Pound, extraordinario, de primera magnitud, un fracaso estrepitoso*) a obrazná vyjádření (*hay que explorar en aguas más profundas, constituir un puente entre ellos, el padre de este género, estaríamos en el umbral de una nueva perspectiva, diversas flamas del conocimiento*), ačkoli se domnívám, že v porovnání s jinými esejisty autor obraznost využívá méně a obecně tíhne spíše ke ustáleným způsobům vyjadřování. To, že autor neprojevuje přehnané tendence k neotřelosti a originalitě formulací, se projevuje napříč celým textem; například ve čtvrtém eseji se popisuje narození a smrt několika členů rodiny Lowellových vždy za použití sloves *nacer* a *morir* (příp. substantiva *muerte*), třebaže španělština nabízí dostatek synonymických výrazů, pomocí nichž by se dalo opakování vyhnout.

V textu nalezneme velké množství abstrakt, což vzhledem k tématu není překvapivé. Často se vyskytují mnohovýznamová abstraktní slova, která sama o sobě v daném kontextu představují určitý koncept: *el arte es interacción, arte es representación, las genealogías, hay una zona de traslape e intersección* (O: 2, 3, 2, 7). Překlad těchto komplexních pojmů je problematický a obnáší nutnost důkladné analýzy významu.

2.1.4.6 Syntax

Dvojitý funkční styl eseje se projevuje i na úrovni syntaktické. Pro čistě odborný styl je typická spíše komplikovaná syntax s mnohonásobnými větnými členy, zatímco umělecký styl dává autorovi možnost podobu vět variovat podle požadovaného poetického efektu. Proto ve zkoumaném textu najdeme příznaky obou těchto přístupů. Objevují se dlouhá a složitá souvětí, ale i krátké jednoduché věty. Musíme zmínit také přítomnost řečnických otázek (v prvním eseji), které by se například v odborné vědecké studii vyskytovat nemohly.

První, druhý, třetí a pátý eseje je psán převážně v přítomném čase, v souladu se studovanou problematikou. Ve čtvrtém eseji, kterou tvoří biografie několika osob, se uplatňuje především čas minulý.

Autor nezřídka využívá základní slovesa jako *ser* a mnohovýznamová jako *producir*, časté je též využívání pasivních tvarů sloves včetně zvrátého pasiva. Tyto prvky však v podobném typu španělsky psaných textů patří do běžného úzu, a nejsou tedy příznakové. Situace v češtině je odlišná, na což překladatel musí brát ohled a při překladu převádět dané úseky rovněž nepříznačně. Dalším rozdílem mezi výchozím a cílovým jazykem na úrovni syntaxe je nesymetričnost z hlediska aktuálního větného členění – překladatel tedy musí vždy interpretovat význam věty a podle něj větu reformulovat v souladu s aktuálním větným členěním systémem češtiny. Především u textů velmi náročných na pochopení, jako je zkoumaný výchozí text, je potřeba tomuto problému věnovat při překladu dostatečnou pozornost.

2.1.4.7 Suprasegmentální prvky

Mezi suprasegmentální prvky patří podle Nordové [Nord, 1991, s. 120] všechny takové rysy organizace textu, které přesahují hranice všech lexikálních a syntaktických segmentů, vět a odstavců. V psaných textech se tak může jednat o typ a velikost písma, kurzívu, tučné písmo, uvozovky, lomítka, závorky atp.

Ve zkoumaném textu hraje významnou roli kurzíva, kterou autor jednak využívá jako metajazykovou poznámku (*circadianos*; O: 8) nebo jako prostředek zvýraznění některých důležitých slov, což zpřehledňuje myšlenkovou výstavbu a obsah jednotlivých odstavců (*melodía, armonías, ritmo, timbre, vibración física, conducta de ejecución, potenciales eléctricos*; O: 8–9), jednak kurzívu používá tam, kde to vyžaduje španělský úzus [Sol, 1992, s. 65–72]: názvy literárních děl (na mnoha místech textu), vesmírných lodí (*Mariner IV*; O: 11), cizí slova (*art nouveau, Magister Ludi, pace*; O: 4, 14, 16).

Písmo v elektronické verzi textu je bezpatkové, nejspíše typu Verdana, avšak to pro překladatele v našem případě nebude důležité, i vzhledem k překladatelskému zadání. Lze jen vyjádřit domněnku, že při čtení podobných textů jsou pro oko čtenáře příjemnější písma patková, a jejich užití by proto bylo doporučeno i vydavateli českého překladu.

Nadpisy jednotlivých esejů jsou psány velkými písmeny, což je poměrně nezvyklé (kromě posledního nadpisu *El juego de los abalorios* – důvody této nekonzistence, z níž pramení i horší přehlednost, nám nejsou známy, možná hrála roli skutečnost, že tento nadpis je v kurzívě). Příjemnější a přehlednější by v nadpisech bylo například tučné písmo, avšak neznáme omezení formátování, která provázela digitalizaci textu. Tučné písmo se v komunikátu nijak neuplatňuje.

Uvozovkami autor signalizuje doslovné citace či intertextovost (kromě snadno identifikovatelných citací dále např.: “*elegante*” – O: 2 – jako výraz užívaný samotnými vědci; “*dos culturas*”, “*músicos sabios*” aj. – O: 5, 15 – jako výrazy přejaté z konkrétního díla), případně uvozovky znamenají metajazykovost (*el concepto de “música”*; O: 10).

2.2 Koncepce překladu

Proces překladu zdrojového textu vycházel z předchozí překladatelské analýzy a proběhl ve třech fázích, jak je popisuje Levý [2012, s. 50–77]: 1. pochopení předlohy, 2. interpretace předlohy, 3. přestylizování předlohy. K tomu, aby bylo v každé fázi dosaženo nejlepšího možného výsledku, jsem kromě vlastních schopností a vědomostí využíval veškeré dostupné tištěné a internetové zdroje, ať už se jednalo o překladové a výkladové slovníky, encyklopedie, jazykové příručky, paralelní texty v češtině, nebo konzultace s vedoucí práce a rodilým mluvčím. Rovněž jsem pracoval s českými překlady citátů a citovaných děl.

Při rozhodování mezi potenciálními překladovými řešeními bylo mým hlavním cílem zachování autorových myšlenek a jejich přirozené a srozumitelné převedení do cílového jazyka, a to i za cenu větší volnosti překladu tam, kde by doslovnější překlad česky nevyzníval přirozeně. Jinými slovy, dával jsem přednost věrnosti autorovým myšlenkám před věrností jejich jazykovému ztvárnění.

Dále pak bylo potřeba zachovat co nejvíce rysů autorského stylu výchozího textu a snažit se dosáhnout stejného účinku na odlišného adresáta v nové komunikační situaci. Vzhledem k tomu, že výchozí text není výrazně kulturně (místně) vázán, nebylo potřeba prakticky nijak zasahovat, hovoříme-li o nutnosti dovysvětlování reálií apod.

2.3 Analýza vybraných překladatelských problémů a řešení

2.3.1 Překlad eseje obecně

Anna Housková se obecně zabývá překladem španělsky psaných esejů do češtiny ve svém článku *Hispánské eseje v českém překladu* [Housková, 2012]. Na úvod vysvětluje, proč se takových textů v českém překladu dosud publikovalo tak málo, a poté komentuje problémy, s nimiž se překladatel eseje musí potýkat: „Potíž s překládáním esejů spočívá v oné heterogenosti stylů, v potřebě uchovat kvalitu myslitelskou i estetickou. Vágnost povědomí o žánru a stylu vede k nebezpečí přibližnosti, neodpovědnosti.“ [tamtéž, s. 52] Autorka naznačuje, že překladatel eseje musí být schopen mimo jiné poznat hranici mezi odborným a uměleckým vyjádřením – příkladem je španělská věta z eseje Octavia Paze *El silencio mismo está poblado de signos*, v níž český překladatel neodhalil, že slovo *signo* je užito jako termín ze sémiotiky (ve významu „znak“), a větu přeložil jaksi váhavě: *Dokonce i ticho je zaplněno hlasy, znaky, významy*. Housková poté vysvětluje důležitost správného překladu tzv. klíčových vět esejů, neboť tyto úseky patří k nejcitovanějším.

Další potíž při překladu esejů představuje podle Houskové intertextualita, kterou jsem se zabýval v oddílu 2.1.4.3. „Španělským a hispanoamerickým esejistům je vlastní mimořádně široká erudice. (...) Přestože esejisté často mají ve zvyku citovat minimálně, (...) jejich texty jsou prosáklé vzdělaností. Překladatel esejistických textů musí být bezesporu vzdělaný člověk – byť se autorům nemůže rovnat –, a tím spíše je nutné být ve střehu, postihnout i skryté narážky a ověřovat mezitextové souvislosti.“ [Housková, 2012, s. 53].

Se zmíněnými nesnázemi (potřeba zachování myslitelské i estetické kvality, nutnost správné interpretace, odhalení intertextuality) jsem se musel potýkat i ve svém překladu a mnoho z níže zmíněných konkrétních překladatelských problémů souvisí právě s tím, na co upozorňuje Housková.

2.3.2 Problémy převážně lexikální

2.3.2.1 Název díla, kapitoly a esejů

Název knihy, z níž eseje pochází, představuje obrazné vyjádření tématu celé knihy. Autor v předmluvě uvádí, že *ábaco* je symbolem vědy, *lira* symbolem umění a *rosa* symbolem moudrosti a vzdělanosti. Jejich souhrnným označením je druhá polovina názvu – *las regiones del conocimiento*. Problém zde představovalo slovo *ábaco* (abakus či počítadlo): nakonec jsem se rozhodl pro řešení *abakus*, neboť počítadlo dle mého názoru

částečně evokuje dětský svět, a naopak abakus má historické a vědeckější konotace. Dále jsem musel vyřešit překlad klíčového mnohovýznamového slova *conocimiento*: ekvivalent *poznání* nejlépe odpovídá tematice esejů obsažených v knize.

V názvu kapitoly (*CIENCIA Y ARTE: LA INTELIGENCIA DE LAS MUSAS*) byl obtížný překlad vazby *la inteligencia de las Musas*. Protože španělské slovo *inteligencia* má širší význam než české *inteligence* a protože druhá polovina nadpisu má zřejmě představovat analogii kontrastu z jeho první části (*ciencia X arte; inteligencia X Musas* – nejde tedy o IQ Múz, nýbrž o spojení objektivního a racionálního světa vědy a subjektivního a emocionálního světa umění), rozhodl jsem se kontrast vyjádřit vazbou *racionalita Múz*.

Při překladu nadpisu prvního eseje (*CIENCIA Y ARTE: SIMILITUDES Y DIFERENCIAS*) jsem se rozhodoval mezi variantami *shody a rozdíly* a *podobnosti a rozdíly*. Frekvence výskytů obou možností na internetu (konzultován byl vyhledávač Google, použito vyhledávání v uvozovkách = přesná formulace) nakonec rozhodla pro druhou variantu.

Z ostatních nadpisů zmíním ještě poslední – *El juego de los abalorios*, který sám představuje název knihy, o níž esej pojednává. Zde jsem vycházel z českého překladu knihy od Vratislava Slezáka [Hesse, 2012] (viz též 2.3.4.4).

2.3.2.2 *Problematické termíny*

Ve výchozím textu se objevilo několik problematických termínů. Prvním z nich je španělské slovo **nota** (O: 9), jehož slovníkovým ekvivalentem je i české *nota*. Avšak z hlediska logiky textu autor hovoří o *tónech* (zvucích¹⁰), nikoli o *notách* (grafickém zápisu tónů¹¹). Z toho důvodu byl zvolen překlad *tón* (P: 15 a dále).

Španělské slovo **timbre** (O: 8), co se týče užití v hudbě, má v češtině dva rovnocenné ekvivalenty, *barva* a *témbr*. Jelikož slovo *timbre* spadá jakožto termín do odborné složky eseje (viz též 2.3.1), a má tedy především referenční funkci, rozhodl jsem se podat českému čtenáři při první zmínce kompletní odbornou informaci a vypsát obě synonyma (P: 15).

V případě spojení **vibración física** (O: 9) jsem konzultoval frekvenci výskytu na Googlu a došel jsem ke zjištění, že spojení *fyzikální vibrace* se v češtině vůbec nepoužívá. Domnívám se, že zvolený výraz *mechanická vibrace* (P: 16), který je v českém úzu častější, originálu významově odpovídá.

Zajímavý problém představovalo slovo **estilo** (O: 4). Odpovídá totiž nejen významu *styl*, ale také *sloh*. Bohužel autor používá dané slovo v obou těchto významech. Po zvážení

¹⁰ Zdroj: <https://cs.wikipedia.org/wiki/T%C3%B3n>

¹¹ Zdroj: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Nota>

různých možností řešení jsem nakonec zvolil poznámku překladatele s vysvětlením této nesymetričnosti obou jazyků (P: 11). Domnívám se, že v eseji tento postup lze uplatnit a že šlo o lepší řešení, než kdybych označení baroka za „styl“ ponechal v textu bez komentáře, jelikož by to u citlivějšího čtenáře mohlo narušit důvěru v erudici autora.

2.3.2.3 *Abstraktní výrazy se širokým významem*

Ve výchozím textu se na některých místech vyskytují abstrakta, která sama o sobě představují složitou myšlenku nebo určitý koncept, jež často v češtině nelze vyjádřit jednoduchým ekvivalentem. Jak ukazují níže uvedené ukázky z překladu, musel jsem vždy provést důkladnou analýzu jejich významu (vycházející mimo jiné z definicí výkladových slovníků) a tento význam pak v češtině přirozeně vyjádřit.

(O: 2) ...*el artista o el crítico bien saben que la reflexión y la contrastación no están excluidas del arte...*

(P: 9) ...*umělec či umělecký kritik dobře vědí, že z umění nejsou vyloučeny kritické úvahy a rozporování...*

(O: 3) *Se dice que arte es representación. No necesariamente imitación de lo sensible, sino representación de lo esencial. El objeto artístico es la expresión de esa representación.*

(P: 10) *Říká se, že umění odráží realitu. Nejde nutně o imitaci reality, nýbrž o vystižení její podstaty. Umělecký předmět se pak stává konkrétním ztvárněním daného odrazu reality.*

(O: 2) *Se inspira en lo existente y afecta a quienes lo siguen. Las genealogías de pintores ...*

(P: 9) *Inspiruje se dosavadními poznatky a ovlivňuje své následovníky. Mezigenerační návaznosti v dějinách malířství...*

(O: 2) *Desde luego que la genealogía no es, estrictamente hablando, una verificación...*

(P: 9) *Tato kontinuita samozřejmě nespočívá vždy pouze v potvrzování dříve vytvořeného ...*

(O: 3) *¿No tiene también el artista una preocupación como motivación fundamental? Y antes de ejecutar la obra, ¿no es cierto que el científico y el artista deben realizar una observación acuciosa del objeto de su preocupación?*

(P: 10) *Není i pro umělce hlavní motivací potřeba postihnout určitý problém? A nemusí snad vědec i umělec ještě před vytvořením díla provést důkladné pozorování zkoumané problematiky?*

2.3.2.4 Výběr ze synonymických vyjádření na základě frekvence výskytu

Již bylo popsáno, jakým způsobem jsem využíval vyhledávač Google pro zjišťování a porovnávání frekvence výskytu různých synonymických formulací. Na základě této metody byla vybrána například tato řešení: *umělecký kritik* > *kritik umění*; *somatické typy* > *somatotypy*; *uspořádání společnosti* > *společenské uspořádání*; *tvůrčí schopnosti* > *kreativní schopnosti*; *zrušení otroctví* > *zrušení otrokárství*; výraz *myšlenkové operace* byl pak podle frekvence výskytu vybrán ze všech možných kombinací těchto slov: *mentální/duševní/myšlenkové/psychické* + *operace/činnosti/úkony*.

2.3.2.5 Omezování výskytu slovesa „být“

Frekvence, s jakou se běžně ve španělských textech objevuje sloveso *ser* v přísudku, by v češtině (a obzvláště v textu s uměleckými rysy) působila stylisticky nepřijatelně. Proto bylo při překladu potřeba toto sloveso co nejčastěji nahrazovat odpovídajícím kontextovým synonymem. V místě nejhustšího výskytu slovesa *ser* v přísudku, tedy v posledních třech odstavcích prvního eseje, kde nalezneme 17 takových přísudků (O: 3–4), se mi při překladu podařilo snížit jejich počet na 9 (P: 10–11). Díky takovému postupu působí český text z tohoto hlediska stylisticky stejně přijatelně jako původní text ve španělštině, nedošlo tedy k žádnému stylistickému posunu.

2.3.2.6 Přechylování ženských jmen

V esejích se objevují dvě ženská jména: Ursula K. Le Guin a Amy Lowell. Vzhledem k tomu, že z textu (a samotných jmen) jasně vyplývá, že se jedná o ženy, rozhodl jsem se jejich jména nepřechylovat.

2.3.2.7 Psaní letopočtů

Při převodu letopočtů bylo nutné vzít v potaz několik faktorů: španělština používá pro označení století římské číslice, zatímco čeština číslice arabské, případně také často řadové číslovky vypsané slovem; k označení roku stačí ve španělštině číslo, avšak v češtině se vždy musí přidat též slovo *rok*; text byl psán ve 20. století, ale překladu probíhá již v 21. století. Z těchto důvodů se vyskytla například následující řešení:

(O: 15) *Los "músicos sabios" de los siglos XVI al XVIII...*

(P: 23) *...,učení hudebníci“ 16. až 18. století...*

(O: 11) *Percival Lowell nació en 1855.*

(P: 18) *Percival Lowell se narodil roku 1855.*

(O: 11) *...las figuras literarias y diplomáticas más importantes del siglo pasado en Estados Unidos.*

(P: 18) *...předních literárních a diplomatických osobností Spojených států v devatenáctém století.*

(O: 14) *...estos dos sabios de nuestro siglo.*

(P: 22) *...tito dva velikáni dvacátého století...*

2.3.2.8 Další problematické výrazy

Na konci prvního eseje autor využívá autor rozdíl mezi španělskými slovy **calidad** a **cualidad**, jež staví do vzájemného kontrastu. Tento rozdíl však v češtině zaniká, neboť ekvivalentem obou výrazů je *kvalita* (jednak ve významu jakosti, jednak jako měřítko hodnocení kladných vlastností). Při formulaci překladu jsem se snažil především o zřetelnost původní myšlenky. Výsledné řešení je sice poměrně dlouhé a čtenář znalý španělské varianty by jej možná označil za kostrbaté, ale věřím, že imaginárnímu čtenáři kulturní přílohy Lidových novin by formulace nepřipadala nepřirozená:

(O: 4) *Así, la diferencia fundamental entre ciencia y arte es probablemente la cualidad. No la calidad, que es el factor común para juzgar la excelencia en ambos casos, sino la cualidad...*

(P: 11) *Za základní rozdíl mezi vědou a uměním tedy pravděpodobně můžeme označit kvalitu. Nikoli kvalitu ve významu hodnotícím („kvalitnost“), která slouží v obou případech jako měřítko znamovitosti, nýbrž kvalitu ve významu jakosti („kvalitativnost“).*

Adjektivum **intelectual** nese v níže popsaném kontextu podle mého názoru stejný význam jako substantivum *inteligencia* v nadpisu kapitoly (viz výše). Pro překlad věty *hay elementos intelectuales en el arte y emocionales en la ciencia* (O: 4) jsem proto použil řešení *v umění najdeme i jisté prvky racionality a ve vědě též jisté prvky emocionality* (P: 11).

V případě zvláštního výrazu **etnología-ficción** (O: 6) se jedná o analogii *ciencia-ficción*, proto bylo v překladu použito spojení „*etnologicko-fantastický*“ žánr (P: 13), jakožto stejná analogie k *védecko-fantastickému žánru*. Kvůli netradičnosti daného spojení byly použity uvozovky.

Další překladatelský problém představovalo zvolání **¡eureka!** (O: 6). Bylo nutné přeformulovat část věty tak, aby zvolání zůstalo zachováno a zároveň aby vyjádření působilo přirozeně. Toho bylo dosaženo také přidáním adjektiva *radostné*, jelikož varianta věty bez

přídavného jména podle mého názoru není funkční. Musíme brát v potaz, že v originále je substantivizace zvolání indikována určitým členem, kterým čeština nedisponuje; jako náhradní indikátor této substantivizace (a rovněž pádu) bylo proto vybráno adjektivum s kontextově vhodným významem. Stejně jako člen v originále indikuje substantivizaci, obrácený vykřičník indikuje začátek zvolání; tento druhý indikátor byl nahrazen velkým prvním písmenem:

(O: 6) ...*se funden en el ¡eureka!, el instante inefable del hallazgo.*

(P: 13) ...*všechny splývají v radostné Heuréka!, nepopsatelný pocit z nového objevu.*

Podstatné jméno **norteamericano** (O: 11) svým uzuálním významem (občan USA) neodpovídá českému málo užívanému *Severoameričan* (občan jakékoli země v Severní Americe). V češtině se naopak pro označení obyvatele USA běžně používá výraz *Američan* a právě tento výraz byl v překladu aplikován (P: 18).

Sloveso **educar** má ve španělštině dva významy: *vychovat* a *vzdělat*. Když se oba tyto významy sloučily v jedné větě, bylo proto nutné přistoupit k následující reformulaci:

(O: 12) ...*fue educada por su madre y por tutores privados.*

(P: 19) *Vychovávala ji matka a o její vzdělání se starali soukromí učitelé.*

Odlišný problém jsem byl nucen řešit u výrazu **una guerra injusta en México**. Podle kontextu patří hodnotící výraz *injusto* do polopřímé řeči (názor Henryho Thoreaua), avšak přítomnost tohoto výrazu můžeme interpretovat i tak, že se jedná rovněž o názor autora a obecný postoj mexické společnosti – a zmíněním tohoto výrazu autor v mexickém čtenáři vyvolává sympatie k Thoreauovi. V každém případě jsem se nakonec rozhodl pro neutrální řešení, jímž vkládám hodnocení pouze do úst Thoreaua:

(O: 13) *En 1846 fue enviado a prisión por negarse a pagar impuestos a un gobierno que hacía una guerra injusta en México.*

(P: 20) *V roce 1846 byl Thoreau uvězněn, protože odmítal platit daně vládě, která vedla podle něj nespravedlivou válku proti Mexiku.*

Posledním problematickým výrazem, který zde zmíním, je označení **escuela de administración de empresas**. Jedná se o část Harvardské univerzity, kterou založil Lawrence Lowell. Ani důkladná internetová rešerše nepomohla přesněji určit název, kterým

se tato škola v češtině označuje. Avšak vzhledem k tomu, že výraz tvoří pouze položku ve výčtu a odchylka od přesného významu nehraje v textu žádnou roli, rozhodl jsem se pro zjednodušené a nepříznačné vyjádření *ekonomická fakulta*, ačkoli jsem si vědom, že význam odpovídá jen velmi přibližně. Vycházel jsem ale také z toho, že výčet založených fakult má čtenáře spíše ohromit, než aby podal absolutně přesnou informaci (byť nejlepší by bylo samozřejmě zachování obojího). Roli sehrálo rovněž to, že výčet vyznívá lépe, pokud jej tvoří stejné slovní druhy – zde adjektiva (v originále substantiva):

(O: 12) ...*inauguró las escuelas de arquitectura, administración de empresas, educación y salud pública.*

(P: 19) ...*založil architektonickou, ekonomickou, pedagogickou a zdravotnickou fakultu.*

2.3.2.9 Výpustky

V některých případech jsem vědomě vypustil některá slova či významy. Český ekvivalent spojení **microscopía electrónica de barrido** představuje *rastrovací elektronový mikroskop*. Termín je zde však znovu použit pouze jako v rámci ilustračního příkladu (a jeho přesný význam tudíž nehraje takovou roli), a jelikož by v kontextu přeložené věty takto výrazná technická specifikace působila podle mého názoru zbytečně rušivě, rozhodl jsem se dané spojení přeložil jen jako *elektronové mikroskopy*:

(O: 3) *Por ejemplo, muchas de las imágenes que se producen en la ciencia, como las que generan las computadoras como mapas de la actividad cerebral o las espectaculares fotos de mundos minúsculos obtenidos por microscopía electrónica de barrido, constituyen parte de los resultados publicables y poseen una particular belleza.*

(P: 10) *Například některé grafické výstupy vědeckého výzkumu, jako jsou počítačem generované mapy mozkové aktivity nebo působivé fotografie miniaturních světů pořízené elektronovými mikroskopy, mohou být součástí zveřejněných výsledků a vyznačují se jakousi specifickou krásou.*

Dalším vypuštěným výrazem je slovo **digitaciones**, v překladu *prstoklady*. Osobně mám pocit, že už ve výchozím textu působí tento výraz trochu nepatřičně, jako by byl přidán zbytečně navíc. Protože významově nepřináší nic nového a důležitého a protože jeho implementace do české věty by byla zbytečně násilná, rozhodl jsem se jej vynechat.

(O: 9) ...movimientos musculares muy precisos de la laringe, en el caso del cantante, o de los dedos (*digitaciones*) en el caso de otros instrumentos.

(P: 16) ...velmi precizní pohyby svalů hrtanu, hovoříme-li o zpěvákovi, či prstů, jedná-li se o jiné nástroje.

Poslední výpustka se týká vazby **presidente (rector) de la universidad** (O: 12). Myslím si, že je v češtině bezúčelné ponechávat slovo *předseda*, pokud hned za ním následuje přesnější výraz *rektor*; z toho důvodu jsem první z těchto slov vynechal (P: 19).

2.3.2.10 Užití kurzívy

Mezi převážně lexikální problémy zahrnuji i práci se suprasegmentálním prvkem, který hraje v překládaném textu asi největší roli: kurzívou. Mojí strategií bylo zanechávat v kurzívě stejná slova jako autor: všechny názvy uměleckých děl, úmyslně zvýrazněná slova a slovní spojení, latinské slovo *pace*. Navíc jsem kurzívou označil text básně od Amy Lowell, aby byl znatelněji oddělen od zbytku komunikátu. Kurzívu jsem naopak odstranil u termínu *art nouveau* a u názvu vesmírné sondy *Mariner IV*, které se podle českých pravidel píšou obyčejným písmem, u spojení *Magister Ludi*, neboť jsem vycházel z užití tohoto výrazu v konzultovaném překladu knihy, z níž je výraz citován (viz 2.3.4.4), a kurzívu jsem odebral také z nadpisu posledního eseje, a to kvůli konzistenci grafické podoby všech pěti názvů.

2.3.3 Problémy převážně syntaktické

2.3.3.1 Reformulace

Na mnoha místech komunikátu jsem se musel uchýlit k více či méně výrazné reformulaci, abych dosáhl větší přirozenosti vyjádření v češtině. Autor často rozvíjí velmi abstraktní myšlenky, které jsem musel vždy analyzovat, provést jejich interpretaci a následně se pokusit vyjádřit stejný význam. Zde uvádím jen některé příklady:

(O: 7) ...entre la ciencia y el arte persiste en nuestra cultura una innecesaria dicotomía de círculos, actividades y actitudes entre científicos y literatos.

(P: 14) ...přetrvává v naší kultuře zbytečný dichotomický pohled na vědce a literáty jako na dvě neslučitelné skupiny s odlišnými typy činností a přístupů.

(O: 5) Snow afirmaba que la cultura literaria de los científicos y la científica de los literatos era paupérrima.

(P: 12) Snowovy průzkumy potvrdily, že literární vzdělanost vědců i vědecká vzdělanost literátů byla tehdy skutečně chabá.

- (O: 4) *Por ejemplo, la ciencia barroca estaría representada por Pascal, Descartes, Newton y Leibniz, en la que priva, como es característico del estilo, una abigarrada geometría de pliegues cognoscitivos.*
- (P: 11) *Mohla by jí být barokní věda, zastoupená Pascalem, Descartesem, Newtonem a Leibnizem, která se snažila, typicky pro danou dobu, zbavovat všudypřítomnou geometrii zkreslenosti individuálního poznání.*
- (O: 9) *Ahora bien, además de su estructura intrínsecamente compleja, la música tiene aspectos muy diversos.*
- (P: 16) *Hudba je ovšem velmi komplexním jevem a můžeme ji zkoumat z různých úhlů pohledu.*
- (O: 10) *...por la actividad de una secuencia energética e informacional que los entrelaza: materia, forma, conciencia, conducta, cinética y energía en su unidad y su diversidad.*
- (P: 17) *...k němuž dochází díky působení energetických a informačních sekvencí, které propojují všechny různorodé činitele – hmotu, tvar, vědomí, jednání, kinetiku a energii – a sjednocují je v celek.*

Problémem byly také úseky s metalingvistickými poznámkami:

- (O: 8) *...los ritmos cercanos al día o circadianos...*
- (P: 16) *...tzv. cirkadiánní rytmy, tedy rytmy s denní periodou...*
- (O: 14) *...llevó por título Das Glasperlenspiel (1943), es decir, el juego de las cuentas de cristal, felizmente traducido al castellano como El juego de los abalorios.*
- (P: 22) *...nese název Das Glasperlenspiel (vydán 1943), čili „Hra se skleněnými perlami“.*
- (O: 16) *El protagonista Joseph Knecht (cuyo nombre significa José Fámulo)...*
- (P: 24) *Protagonista Josef Knecht (jehož příjmení znamená „čeledín“)...*

2.3.3.2 Aktuální členění větné

Typický rozdíl mezi češtinou a španělštinou představuje často odlišná funkční větná perspektiva. Réma české věty se nachází vždy na jejím konci, na rozdíl od mnoha odlišných případů ve španělštině:

- (O: 5) *Veamos si es en las operaciones mentales donde hallamos una diferencia más ostensible entre la ciencia y el arte.*
- (P: 10) *Podívejme se, zda zřetelnější rozdíl mezi vědou a uměním nalezneme v myšlenkových operacích.*

(O: 4) *Al fin pareciera que a partir de esta distinción podemos establecer una diferencia importante.*

(P: 11) *Nakonec se zdá, že zásadnější odlišnost můžeme postihnout právě na základě tohoto kontrastu.*

(O: 4) *Lo más subjetivo, lo más personal, la experiencia más íntima es objeto de las artes.*

(P: 11) *Předmět zájmu veškerého umění je subjektivnějšího, osobnějšího, intimnějšího charakteru.*

2.3.3.3 Spojování a rozdělování vět

Přestože jsem se snažil zachovávat co nejvíce stylistických rysů výchozího textu včetně délky vět, několikrát jsem se uchýlil ke spojení dvou vět v jednu či k rozdělení souvětí na dvě kratší věty. Důvodem byla lepší čtivost, přirozenost vyjádření, případně větší logika nového uspořádání.

(O: 3) *Ahora bien, aunque ésta es claramente una diferencia, no parece demasiado sustancial. Hay demasiadas zonas de traslape.*

(P: 10) *To je sice zcela zřejmá odlišnost mezi oběma činnostmi, avšak nezdá se, že by se týkala samotné jejich podstaty – na to se dané oblasti příliš výrazně prolínají.*

(O: 8) *Por ejemplo, se puede generar una melodía aleatoria al producir notas sin orden. También se puede producir una melodía monótona artificialmente, por ejemplo una tonada que imite el movimiento browniano.*

(P: 15) *Neuspořádané melodie lze kupříkladu dosáhnout produkcí naprosto nesystematické řady tónů, jednotvárnou melodií pak můžeme vytvořit uměle, například na základě imitace Brownova pohybu.*

(O: 9) *Reconocemos la misma nota o la misma melodía interpretada por diferentes instrumentos o voces, pero en cada uno de ellos reconocemos su cualidad diferencial. Esto es, el timbre, algo que es de alguna forma análogo al color en la pintura.*

(P: 16) *Dokážeme poznat, že různé nástroje nebo hlasy vytvářejí stejný tón či melodii, u každého interpreta však zaznamenáme odlišnou zvukovou jakost – tedy odlišnou barvu tónu, která je svým způsobem analogií barvy v malířství.*

Důvodem rozdělení původního souvětí na dvě věty byla buď snaha vyhnout se nepravé větě vedlejší, nebo potřeba zkrátit dlouhou větu při nucené výrazné reformulaci:

(O: 12) *Casi veinte años menor que sus hermanos Percival y Lawrence, en 1874 nació Amy Lowell, quien fue educada por su madre y por tutores privados.*

(P: 19) *Téměř dvacet let po svých bratřech Percivalovi a Lawrencovi se roku 1874 narodila Amy Lowell. Vychovávala ji matka a o její vzdělání se starali soukromí učitelé*

(O: 4) *No la calidad, que es el factor común para juzgar la excelencia en ambos casos, sino la cualidad, asunto misterioso y delicado cuyo estudio puede llegar a constituir un puente entre ellos.*

(P: 11) *Nikoli kvalitu ve významu hodnotícím („kvalitnost“), která slouží v obou případech jako měřítko znamenitosti, nýbrž kvalitu ve významu jakosti („kvalitativnost“). Právě zkoumání tohoto tajemného a citlivého tématu by se mohlo stát pomyslným mostem mezi vědou a uměním.*

2.3.3.4 Překlad obrazných vyjádření

Pokud autor zvolil obrazné vyjádření, snažil jsem se jej v překladu zachovat. Jednalo-li se o uzuální metaforu ve španělštině, vybíral jsem ze stejného rejstříku češtiny:

(O: 7) *...estaríamos en el umbral de una nueva perspectiva...*

(P: 14) *...stáli bychom na prahu nového pohledu...*

(O: 2) *Si hemos de diferenciar apropiadamente al arte de la ciencia hay que explorar en aguas más profundas.*

(P: 9) *Chceme-li náležitě postihnout rozdíly mezi uměním a vědou, musíme se ponořit více do hloubky.*

Ne vždy jsem však našel odpovídající a stylisticky vhodný ekvivalent v češtině, a proto jsem zvolil méně obrazné či neobrazné vyjádření:

(O: 5) *...Aldous Huxley se lanzó a la arena de esta discusión...*

(P: 12) *...do debaty vstoupil Aldous Huxley ...*

(O: 4) *Tomemos este camino...*

(P: 11) *Zaměříme se na toto hledisko...*

V následujícím případě šlo o originální metaforu vytvořenou autorem, která reaguje jednak na to, že H. D. Thoreau dokázal propojovat různé druhy poznání, a jednak na to, že strávil velkou část života na samotě u rybníka (a nejspíše také u ohniště). Metafora by při doslovném převedení nevyznívala přirozeně, proto jsem se rozhodl vytvořit mírně odlišný obraz, vycházející ze stejné představy. Přidáním spojení *na břehu rybníka* obraz explicituji pro jednoznačnější spojení s předchozím obsahem eseje:

(O: 13) *Armonía del hombre con la naturaleza, del hombre consigo mismo y con las diversas flamas del conocimiento mezcladas en una hoguera suave y cálida.*

(P: 21) *Harmonii člověka s přírodou, se sebou samým a taktěž s různými druhy poznání, prolínajícími se jako hřejivé plameny v ohništi na břehu rybníka.*

2.3.3.5 Práce s výčty

Na několika místech jsem provedl zlogičtění podoby výčtu. Příkladem je následující výčet vlastností tónu: autor nejprve uvádí dvojici *amplitud – intensidad* (fyzikální vlastnost vibrace – běžné pojmenování projevu této vlastnosti), poté však již pouze *tono* a *duración*. V překladu jsem se pokusil o větší symetričnost výčtu (tím pádem menší příznakovost) a doplnil jsem i druhý fyzikální termín *frecvence*. Pro *délku trvání* jsem bohužel žádný odpovídající termín nenašel. Díky následnému umístění druhých pojmů do závorek bylo dosaženo lepší přehlednosti výčtu, která je v dané části textu (převažuje zde odborný funkční styl nad uměleckým) podle mého názoru žádoucí:

(O: 8) *...vibraciones electromagnéticas dotadas de una particular amplitud o intensidad, tono y duración.*

(P: 15) *...elektromagnetická vibrace s určitou amplitudou (hlasitostí), frekvencí (výškou) a délkou trvání.*

Podobný postup jsem aplikoval u výčtu dvou jmen filosofů, z nichž první bylo uvedeno bez křestního jména a druhé i s křestním jménem: *después de Kant y antes de Karl Jaspers* (O: 13). V českém překladu znovu vyznívá lépe symetričnost: *jako dříve Kant a později Jaspers* (P: 20).

Přehlednost byla hlavní motivací i pro změnu podoby dalšího výčtu. Tam, kde si španělština může k větší přehlednosti pomoci předložkou *de*, jež odděluje v tomto případě adjektivum a substantivum, musel jsem v češtině využít závorek:

(O: 10) *Los aspectos conductuales de ejecución, físicos de vibración, neurofisiológicos de actividad neuronal y psicológicos de cognición o de estados de conciencia no son idénticos...*

(P: 17) *Faktory vztahující se k lidskému jednání (způsob provedení), fyzice (vibrace), neurofyziologii (aktivita neuronů) a psychologii (kognice, stavy vědomí) nemají shodný základ...*

2.3.3.6 Odkaz na kontext knihy

Jak jsem zmínil v překladatelské analýze, v esejích se objevil také jeden odkaz na kontext knihy. Vzhledem k tomu, že překladatelská zakázka stanovila, že v českém překladu vyjde každý esej jako samostatný text v novinách, bylo potřeba zmínku o knize odebrat:

(O: 13) *Henry David Thoreau (1817-1862) merece, quizás, una mención especial en el contexto del presente libro...*

(P: 20) *Henry David Thoreau (1817–1862) заслуживает упоминания уже только...*

2.3.4 Intertextovost

2.3.4.1 Názvy děl

Ve výchozím textu se vyskytuje velké množství názvů jiných literárních děl, vždy vyznačených kurzívou. Některé názvy jsou uvedeny ve španělském překladu, jiné jsou ponechány v angličtině. Tomuto autorovu postupu jsem zůstal v překladu věrný – pokud byl název ve španělštině, uvedl jsem český název titulu (všechny české názvy knih vycházejí z publikovaných překladů), pokud v angličtině, ponechal jsem anglickou verzi. Jediné výjimky tvoří ta díla, která autor uvádí pod španělským názvem, avšak v českém překladu dosud nevyšla – v tom případě je zachován originální anglický název (Koestlerův *The Act of Creation* či Huxleyho *Literature and Science*).

2.3.4.2 Citáty

V prvních čtyřech esejích (pátému se budu věnovat odděleně níže) nalezneme dva druhy citátů: některé jsou jasně vyznačeny uvozovkami, jiné jsou začleněné do textu a signalizované pouze uvozovací větou. V obou případech jsem musel konzultovat veškeré dostupné zdroje, abych zjistil, zda daný citát lze nalézt v publikovaném českém překladu.

V případě citátu Aldouse Huxleyho (*“la condición previa de cualquier relación fructífera entre literatura y ciencia es el conocimiento”*; O: 5) se mi bohužel z výše zmíněných důvodů nepodařilo takový překlad najít. Vystopoval jsem pouze původní anglickou verzi citátu, která pochází z díla *Literature and Science* [Huxley, 1963]: *„The precondition of any fruitful relationship between literature and science is knowledge.“* Anglická a španělská verze citátu mi poskytly dostatek jazykového materiálu pro vytvoření české podoby: *„Předpokladem každého plodného vztahu mezi literaturou a vědou je poznání.“*

Citát Milana Kundery (O: 6, P: 14) jsem dohledal nikoli v *Umění románu*, nýbrž v díle *Zneuznávané dědictví Cervantesovo* [Kundera, 2005].

U citace Schopenhauera (O: 8) představuje problém ta skutečnost, že samotné užití v textu je spíše parafrází (možná i proto není citace oddělena uvozovkami), proto je obtížné najít přesný český ekvivalent. Ani přibližné hledání podle klíčových slov citátu nepřineslo kýžené ovoce, našel jsem pouze přeložené Schopenhauerovy texty s podobnou tematikou,

avšak nikoli přesně odpovídající citaci. Z těchto nalezených textů jsem alespoň načerpal několik českých termínů, které jsem posléze využil při překladu Dízovy parafráze (P: 15).

Následuje další citát od Victora Huga (O: 8). Bohužel ani francouzská podoba tohoto citátu není jednotná, nejčastěji se vyskytuje verze „*La musique exprime ce qui ne peut être dit et sur quoi il est impossible de rester silencieux*“. Bohužel jsem nebyl schopen dohledat, z jaké knihy má tento citát pocházet, neboť se tato věta nachází většinou pouze v knihách citátů. Českých verzí se na internetu dá nalézt také několik. Nakonec jsem se rozhodl použít verzi, která se vyskytovala poměrně často a zároveň nejlépe odpovídala originálu: *Hudba vyjadřuje to, co nelze postihnout slovy, ale je nemožné o tom mlčet*.

2.3.4.3 *Báseň Circumstance*

V eseji *UNA TRADICIÓN BOSTONIANA DE CONOCIMIENTO* se objevuje báseň od autorky Amy Lowell s názvem *Circumstance* (O: 12). Mým prvotním záměrem bylo najít český překlad a využít jej. Nejdříve jsem vyhledal originální text, jenž se nachází na adrese <http://poetrynook.com/poem/circumstance-0> [cit. 2016-08-10]:

Circumstance

*Upon the maple leaves
The dew shines red,
But on the lotus blossom
It has the pale transparence of tears.*

Poté se mi podařilo najít i český překlad Petra Mikeše ve sborníku *Imagisté* [Mikeš, 2002]:

OKOLNOST

Na javorových listech
rudě září rosa,
ale na lotosovém květu
má bledou průzračnost slz.

Bohužel jsem ale nebyl příliš spokojen s kvalitou tohoto překladu, především s druhým veršem, v němž se podle mého názoru musí *rosa* nacházet v tématu věty a *rudě září* má tvořit réma (v celé básni jde – z čistě pragmatického pohledu – o rozdíl optického efektu vyvolávaného rosou v různých prostředích – za různých *okolností*). Po konzultaci

s vedoucí práce jsem se rozhodl, že využiji vlastní překlad, který se od Mikešova příliš neliší (pohybujeme se na tak malém jazykovém prostoru, že podoba lichých veršů se téměř změnit ani nemohla), avšak postihuje z mého pohledu lépe význam básně:

Okolnost

Na javorových listech

Se rosa rudě třpytí,

Ale na lotosovém květu

Je bledě průzračná jako slzy.

Navíc musím zmínit, že José Luis Díaz ve výchozím textu neuvádí název básně, domnívám se však, že když je báseň použita celá, má větší logiku, aby obsahovala i svůj název. Tím spíše v tomto případě, kdy název hraje poměrně důležitou roli v interpretaci básně. Včlenění názvu proto považuji za vhodné, a dokonce korektní vůči autorce.

2.3.4.4 Intertextovost v pátém eseji

Zdaleka nejhustší výskyt intertextovosti nalezneme v posledním eseji *El juego de los abalorios*. Ten se celý zabývá stejnojmennou knihou a víceméně převypravuje dějiny Hry se skleněnými perlami. Pro správný překlad tohoto eseje bylo nezbytné sehnat si český překlad dané knihy, z něhož jsem čerpal jak samotný název, tak veškerou terminologii a citáty – jednalo se o překlad Vratislava Slezáka [Hesse, 2012]. Tuto skutečnost jsem se z důvodu překladatelské etiky rozhodl zmínit v poznámce pod čarou. Dále jsem musel vyhledat španělský překlad Hesseho knihy, abych mohl nejprve lokalizovat citace.

Následná činnost byla extrémně náročná, jelikož jsem pracoval s Díazovým textem, se španělským překladem německé knihy a s její českou verzí. Překládaná esej byla skutečně plná výrazů z knihy, proto bylo třeba vše dohledávat ve španělském překladu a poté podle přibližně zjištěné lokace v knize hledat totéž v české verzi. Práce byla o to obtížnější, že Díaz měl pravděpodobně k dispozici jiný španělský překlad než já, tudíž si některé formule neodpovídaly.

Obecně jsem se snažil sledovat, kde autor knihu pouze parafrázuje a kde přímo cituje (byť nevyznačeně), a podle toho jsem sám zacházel s českým textem. V některých formulacích se sice můj překlad zdánlivě mírně vzdaluje Díazovu textu (např. *culto a la armonía – kult hudby*), avšak pokud tomu tak je, vždy jde o příklon směrem k Slezákovu překladu Hesseho knihy, a takový posun považuji za žádoucí, neboť je podle mého názoru v souladu s Díazovým konceptem: seznámení čtenáře s Hesseho knihou.

Pro ilustraci míry intertextovosti poslouží následující dva úryvky z mého překladu, v nichž jsou podtržením vyznačeny všechny výrazy s původem v knize:

(P: 22) *V předmluvě fiktivní Knechtův životopisec uvádí, že nemá v úmyslu vytvořit učebnici Hry, „žádná totiž nikdy ani nebude napsána“, neboť uplatňovaná znaková řeč a gramatika představují určitý druh vysoce vyvinutého tajného jazyka, na němž se podílí vícero věd a umění, zejména však matematika a hudební věda. Hra se skleněnými perlami je tedy hrou zahrnující veškeré kulturní hodnoty a zkušený hráč se podobá varhaníkovi hrajícímu na varhany, jejichž manuály a pedály snímají celý duchovní vesmír. Daná pravidla poskytují nekonečné herní možnosti, odvíjející se též od hráčova způsobu myšlení, charakteru, nálady a virtuozity.*

(P: 23) *Hra jako taková údajně vznikla současně v Německu a Anglii v souvislosti se změnou notového zápisu a zhotovením zcela odlišných hudebních nástrojů. Je zmiňován jakýsi Bastian Perrot, který si, po vzoru kuličkových počítadel, zkonstruoval rám s několika tucty drátů uvnitř, na nichž k sobě mohl řadit skleněné perly různé velikosti, tvaru a barvy. Dráty odpovídaly notovým linkám a perly hodnotám not. Toto byla zpočátku jen jakási hračka, která se ale v rukou matematiků změnila v nástroj výzkumu.*

2.3.6 Opravy chyb a nepřesností originálu

V textu se též objevilo několik nepříliš vážných faktických chyb a nepřesností. První z nich je údaj, že Lawrence Lowell zemřel téměř stoletý (*murió casi centenario, en 1943 en Boston*; O: 12). V okamžiku smrti mu však bylo 86 let, a tak nepovažuji zmíněnou formulaci za adekvátní a domnívám se, že autor se pouze přepočítal o deset let. Moje překladová varianta zní: *Zemřel v Bostonu roce 1943, brzy po svých šestaosmdesátých narozeninách.* (P: 19)

Další nepřesnost spočívá v níže uvedeném úryvku – autor uvádí, že všichni hudebníci kromě zpěváků převádí notový zápis v pohyby svalů prstů. To není pravdivá informace, neboť například hráč na varhany vyluzuje z nástroje tóny též za pomoci nohou. Je však zřejmé, že se nejedná o tak důležitý údaj, aby jej překladatel musel měnit, proto jsem zachoval význam výchozího textu.

(O: 9) *El ejecutante memoriza secuencias de notas o las lee en un papel pautado y las transforma en movimientos musculares muy precisos de la laringe, en el caso del cantante, o de los dedos (digitaciones) en el caso de otros instrumentos.*

Autor dále uvádí ne zcela přesnou podobu jmen Ursuly K. Le Guin a Stanisława Lema, když příjmení první z nich píše bez mezery (O: 6) a křestní jméno druhého bez tvrdého Ľ (O: 6). Podoby jmen jsem konzultoval na internetu a v překladu jsem použil správné verze *Le Guin* a *Stanisław* (P: 13).

Příbuzenský vztah Roberta T. S. Lowella k dalším třem členům rodiny je v textu (O: 12) označen jako *primo segundo* (bratranec ze druhého kolene). Konzultace veškerých dostupných zdrojů však odhalila, že se jednalo o jejich synovce ze čtvrtého kolene, čemuž by odpovídal španělský výraz *sobrino cuarto*. Abych text nezatěžoval zbytečně podrobným určením příbuzenského vztahu, rozhodl jsem se nakonec pro neutrální výraz *vzdálený synovec* (P: 20).

Poslední zaznamenanou chybou je jméno Bastiana Perrota, jež autor chybně hláskuje jako *Parrot* (O: 15). V konzultovaném českém překladu knihy, z níž je jméno citováno, objevíme správnou variantu na straně 33 [Hesse, 2012, s. 33]. Tuto správnou podobu jsem použil ve svém překladu (P: 23).

2.4 Překladatelské posuny

V této kapitole se budu zabývat překladatelskými posuny, k nimž došlo při překladu výchozího textu do češtiny. Typologie posunů vychází primárně z Josefa Dubského [1988]. Zkoumány budou následující posuny: transpozice, kondenzace, amplifikace, explicitace, výrazové zeslabení a modulace. Každý posun bude nejpve stručně charakterizován a poté budou uvedeny ilustrační příklady jeho užití v překladu.

2.4.1 Transpozice

Transpozice je definována jako překladatelský postup, při němž je stejný sémantický obsah v cílovém jazyce vyjádřen odlišnou gramatickou kategorií oproti výchozímu textu. Při překladu mezi tak rozdílnými jazyky, jako jsou španělština (v níž převažují analytické prvky) a čeština (převážně flexivní prvky), se bez tohoto postupu často nelze obejít. Následující příklady ukazují aplikaci transpozice v případě španělských polovětných konstrukcí a v dalších typech situací:

(O: 5) *Para demostrar su punto trajo a colación ejemplos de literatos...*

(P: 12) *Aby podpořil své tvrzení, zmiňuje se o příkladech spisovatelů...*

(O: 11) *Después de graduarse en Harvard se dedicó a viajar...*

(P: 18) *Po dokončení studií na Harvardu se vydal na cesty...*

(O: 13) *En 1846 fue enviado a prisión por negarse a pagar impuestos...*

(P: 20) *V roce 1846 byl Thoreau uvězněn, protože odmítal platit daně...*

(O: 6) *La obra de Ursula LeGuin —verdadera etnología-ficción— es llamativa y en ocasiones enternecedora.*

(P: 13) *Dílo Ursuly Le Guin můžeme označit za vsutku „etnologicko-fantastický“ žánr, má osobitý ráz a místy i dojímá.*

(O: 6) *Una de las contribuciones recientes más importantes a la discusión del papel de la literatura en el conocimiento es la obra de Milan Kundera...*

(P: 13) *Do diskuze o roli literatury v poznání poslední dobou podstatně přispívá také Milan Kundera...*

(O: 4) *...hay elementos intelectuales en el arte y emocionales en la ciencia...*

(P: 11) *...v umění najdeme i jisté prvky racionality a ve vědě též jisté prvky emocionality...*

(O: 16) *La incursión de la computación en todas las áreas del saber humano...*

(P: 24) *...skutečnost, že digitální technologie pronikají do všech oblastí lidského poznání...*

2.4.2 Kondenzace

Princip kondenzace spočívá v tom, že stejný sémantický obsah je v překladu vyjádřen prostřednictvím menšího počtu lexikálních jednotek než v originále. Tento postup jsem využil buď kvůli obecným rozdílům mezi jazykovými systémy, nebo pro zhuštění významu tam, kde čeština nabízí odpovídající jednoslovný ekvivalent.

(O: 10) *...reflexionar (...) sobre la relación que hay entre...*

(P: 17) *...k úvahám (...) o vztazích mezi...*

(O: 8) *La estructura de una melodía que es agradable al oído...*

(P: 15) *Struktura libozvučné melodie...*

(O: 3) *Por ejemplo, muchas de las imágenes que se producen en la ciencia...*

(P: 10) *Například některé grafické výstupy vědeckého výzkumu...*

(O: 12) *...sus dos primeras letras correspondían al nombre y apellido de Percival Lowell.*

(P: 19) *...jeho první dvě písmena se shodují s iniciálami Percivala Lowella.*

2.4.3 Amplifikace

Amplifikace či diluce představuje opak kondenzace, jde tedy o vyjádření stejného sémantického obsahu prostřednictvím většího počtu lexikálních jednotek. Tento posun jsem aplikoval především v těch místech textu, kde autor používá abstraktní pojmy se širokým významem. V některých případech hrálo roli také stylistické vyznění (viz níže: *imágenes – grafické výstupy*).

(O: 2) *Las genealogías de pintores...*

(P: 9) *Mezigenerační návaznosti v dějinách malířství...*

(O: 2) *Desde luego que la genealogía no es, estrictamente hablando, una verificación...*

(P: 9) *Tato kontinuita samozřejmě nespočívá vždy pouze v potvrzování dříve vytvořeného...*

(O: 3) *¿No tiene también el artista una preocupación como motivación fundamental?*

(P: 10) *Není i pro umělce hlavní motivací potřeba postihnout určitý problém?*

(O: 3) *Por ejemplo, muchas de las imágenes que se producen en la ciencia...*

(P: 10) *Například některé grafické výstupy vědeckého výzkumu...*

(O: 7) *...también hay una zona de traslape e intersección poco explorada...*

(P: 14) *...rovněž existují jejich společné průsečíky a málo prozkoumaná oblast jejich vzájemného prolínání...*

(O: 6) *...comunicólogo...*

(P: 13) *...odborník na komunikaci...*

2.4.4 Explicitace

V případě explicitace dochází v překladu k explicitnímu vyjádření informací implicitně obsažených v jazyce originálu. K tomuto posunu jsem se uchýloval též poměrně často, důvodem byla většinou větší kompletnost a logika vyjádření, případně větší přirozenost české formulace.

(O: 2) *...un método sistemático que pone a prueba hipótesis para verificarlas o refutarlas.*

(P: 9) *...systematických metod, jež potvrzují či vyvracejí předem stanovenou hypotézu.*

(O: 9) *...reconocemos su cualidad diferencial.*

(P: 16) *...zaznamenáme odlišnou zvukovou jakost...*

(O: 9) *...estos aspectos, los cuales, aparte de la técnica, son fundamentos de la habilidad expresiva del ejecutante...*

(P: 16) *...tyto výrazové prostředky (...) spolu s technikou hry patří mezi hlavní pilíře interpretačních schopností hráče...*

(O: 12) *Amy Lowell se ciñó a la forma clásica...*

(P: 19) *Amy Lowell se nakonec omezila na klasickou formu...*

2.4.5 Výrazové zeslabování

Španělština obecně tíhne k výrazně expresivnímu vyjadřování a patetičnosti, a překlady do češtiny se tak většinou potýkají s nutností oslabování expresivity. Styl překládaných esejů však nebyl z hlediska formulací nijak výrazně expresivní a patetický, proto jsem tento problém nemusel příliš řešit. Pokud se takový druh vyjádření přece jen objevil, na základě analýzy funkčního stylu esejů (v nichž hraje důležitou roli osobnost autora a jeho postoje) bylo výrazné zeslabení expresivity vyhodnoceno jako nežádoucí. Výrazy jako

fracaso estrepitoso či *en su extraordinario* “*Acto de la creación*” (O: 13, 6) byly proto přeloženy bez výrazného zeslabení expresivity jako *naprostý ztroskotanec* a ve *vynikajícím dile* „*The Act of Creation*“ (P: 20, 13).

2.4.6 Modulace

Pojem modulace označuje překladatelský postup, při němž je v cílovém jazyce nahlíženo na skutečnost z jiného úhlu pohledu. Může se jednat o převod pasiva do aktiva nebo o jinou formu odlišné perspektivy.

(O: 12) *...fue educada por su madre...*

(P: 19) *Vychovávala ji matka...*

(O: 11) *A partir de 1867 sus escritos consideran al individuo como el responsable único de sus actos...*

(P: 18) *Od roku 1867 ve svých pracích James prosazuje myšlenku, že zodpovědnost za své jednání nese vždy pouze člověk sám...*

(O: 5) *La información científica sería un material poético en bruto que no puede ser ignorado por el poeta.*

(P: 12) *Vědecké informace podle něj představují jakýsi surový umělecký materiál, jež umělec nemůže ignorovat.*

(O: 5) *Snow afirmaba que...*

(P: 12) *Snowovy průzkumy potvrdily, že...*

ZÁVĚR

Cílem této bakalářské práce bylo přeložení textu mexického autora Josého Luise Díaze a vytvoření komentáře překladu, který sestává z překladatelské analýzy výchozího textu a rozboru užitých překladatelských řešení a vzniklých posunů. Výchozí text pro překlad tvořilo pět esejů z knihy *El ábaco, la lira y la rosa: las regiones del conocimiento*, konkrétně ze šesté kapitoly *CIENCIA Y ARTE: LA INTELIGENCIA DE LAS MUSAS*. Imaginární překladatelská zakázka pak stanovila, že české verze esejů mají být určeny pro publikaci v kulturní příloze denního tisku.

Během vypracování se ukázalo, s jakými typy problémů se musí potýkat překladatel esejů: především se jedná o nutnost hlubokého porozumění textu a schopnost přirozeného přestylizování původních myšlenek. Esejistický funkční styl se nachází na pomezí stylu odborného a uměleckého a obě tyto složky bylo nutné zachovávat. Obtížnost překladu způsobovala dále velká míra intertextovosti, kvůli níž bylo potřeba pracovat rovněž s řadou jiných komunikátů.

Překlad esejů pro mě byl velmi cennou novou zkušeností. Především jsem si uvědomil, že významový obsah tohoto typu textů je mnohem hutnější, než se zdá při prvním přečtení. Doufám, že přeložené eseje by v nové komunikační situaci plnily patřičnou funkci a že by si z nich český příjemce odnesl co nejpodobnější vjem jako čtenář původní španělské podoby.

BIBLIOGRAFIE

Zdroj výchozího textu:

DÍAZ, José Luis. *El ábaco, la lira y la rosa: las regiones del conocimiento* [online].
México: Fondo de Cultura Económica, 1997 [cit. 2016-08-10]. ISBN 9681651278.
Dostupné z: <http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/ciencia/volumen3/ciencia3/152/htm/elabaco.htm>

Zdroje pro překlad citátů:

HUXLEY, Aldous. *Literature and Science*. Woodbridge, Conn.: Ox Bow Press, 1991.
ISBN 0918024854.

HESSE, Hermann. *El juego de los abalorios* [online]. www.LibroTaurus.com.ar [cit. 2016-08-10]. Dostupné z: http://ww2.educarchile.cl/UserFiles/P0001%5CFile%5Carticles-102399_Archivo.pdf. Překladatel neznámý.

HESSE, Hermann. *Hra se skleněnými perlami: pokus o životopis Magistra Ludi Josefa Knechta včetně jeho spisů z pozůstalosti*. Vyd. 3., V Argu 2. Přeložil Vratislav SLEZÁK. Praha: Argo, 2012. ISBN 978-80-257-0710-4.

KUNDERA, Milan. *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*. Vyd. tohoto souboru 1. Brno: Atlantis, 2005. ISBN 80-7108-258-9.

Poem: Circumstance by Amy Lowell. *Poetry nook* [online]. [cit. 2016-08-10]. Dostupné z: <http://www.poetrynook.com/poem/circumstance-0>

Texty s obdobnou tematikou:

GIBODA, Michal. *Dialog vědy s uměním: podobnost, rozdíly a interakce* [online]. [cit. 2016-08-10]. Dostupné z: <http://www.sciart-cz.eu/pdf/vedaaumenicz.pdf>

MIOVSKÝ, Michal, Ivo ČERMÁK a Vladimír CHRZ. *Umění ve vědě a věda v umění: metodologické imaginace*. Praha: Grada, 2010. ISBN 978-80-247-1707-4.

Zdroje pro komentář:

BEČKA, Josef Václav. *Česká stylistika*. Praha: Academia, 1992. ISBN 80-200-0020-8.

ČECHOVÁ, Marie, Marie KRČMOVÁ a Eva MINÁŘOVÁ. *Současná stylistika*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-961-4.

DUBSKÝ, Josef. *Capítulos de estilística funcional comparada*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988.

HOFFMANNOVÁ, Jana. *Stylistika a--: současná situace stylistiky* [online]. Praha: Trizonia, 1997 [cit. 2016-08-10]. Jazykové příručky. ISBN 80-85573-67-9. Dostupné z: <http://alephuk.cuni.cz/CKIS-28.html>

HOUSKOVÁ, Anna. *Hispánské eseje v českém překladu. Plav: měsíčník pro světovou literaturu*. Praha: Splav!, 2012, 8(9), 50–53. ISSN 1802-4734.

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

José Luis Díaz | Neurociencia cognitiva [online]. [Cit. 2016-08-10]. Dostupné z: <http://www.joseluisdiaz.org/>

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

NORD, Christiane. *Text analysis in translation: theory, methodology, and didactic application of a model for translation-oriented text analysis*. Amsterdam: Rodopi, 1991. Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur. ISBN 90-5183-311-3.

MIKEŠ, Petr a Jitka HERYNKOVÁ. *Imagisté*. Praha: Fra, 2002. ISBN 80-86603-01-6.

SOL, Ramón. *Manual práctico de estilo*. Barcelona: Urano, 1992. ISBN 84-7952-020-0.

Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001– [cit. 2016-08-10]. Dostupné z: <http://www.wikipedia.org/>

Slovníky a jiné příručky

BRATKOVÁ, Eva. *Metody citování literatury a strukturování bibliografických záznamů podle mezinárodních norem ISO 690 a ISO 690-2: metodický materiál pro autory vysokoškolských kvalifikačních prací* [online]. [cit. 2016-08-10]. Dostupné z: http://www.ff.cuni.cz/wp-content/uploads/2014/02/citovani_dle_ISO.pdf

LINGEA. *Lexicon 5 – Španělsko-český velký slovník*. Počítačový program, 2008.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española* [online]. 23.^a ed. [cit. 2016-08-10]. Dostupné z: <http://dle.rae.es/?w=diccionario>

ÚSTAV PRO JAZYK ČESKÝ, AV ČR. *Internetová jazyková příručka* [online]. [cit. 2016-08-10]. Dostupné z: <http://prirucka.ujc.cas.cz>

PŘÍLOHA – text originálu

EL ÁBACO, LA LIRA Y LA ROSA.

LAS REGIONES DEL CONOCIMIENTO

Autor: JOSÉ LUIS DÍAZ

VI. CIENCIA Y ARTE: LA INTELIGENCIA DE LAS MUSAS

CIENCIA Y ARTE: SIMILITUDES Y DIFERENCIAS

Todo arte consiste, en esencia, en la creación de formas, en una transformación que se manifiesta, finalmente, en la producción de una estructura. A su vez, toda forma, natural o creada por el ser humano tiene, potencialmente, información, es decir, puede transmitirse en el proceso que llamamos comunicación. La obra de arte es así un vínculo entre quien la produce y quien la observa y experimenta. El arte es interacción.

Ahora bien, estos atributos que son esenciales para el arte lo son también para la ciencia. El científico produce información y la ciencia requiere observadores que juzguen, valoren y verifiquen la obra. Esto último podría parecer que marca una diferencia entre ambas actividades: la ciencia requiere réplica y contrastación, la obra de arte simplemente se contempla y se goza. Sin embargo, hay elementos gozosos en la ciencia así como también hay elementos cognitivos en el arte. El científico goza el placer estético que le produce un experimento bien diseñado, al que califica de "elegante", y el artista o el crítico bien saben que la reflexión y la contrastación no están excluidas del arte; de hecho, le son consustanciales. Es así que, ubicado en un universo artístico determinado, un creador inventa una nueva manera de ver y de expresarse. Se inspira en lo existente y afecta a quienes lo siguen. Las genealogías de pintores, coreógrafos, poetas o cineastas son tan similares a las genealogías de los científicos que sería imposible diferenciarlas: en ambas actividades hay escuelas, doctrinas, teorías y técnicas particulares, compromisos ideológicos y éticos. Desde luego que la genealogía no es, estrictamente hablando, una verificación, aunque en ambas actividades se da el mismo fenómeno: el alumno creativo se detiene en la obra de un maestro y luego se impulsa hacia otro orden, se separa y, muchas veces, contradice lo establecido.

Si hemos de diferenciar apropiadamente al arte de la ciencia hay que explorar en aguas más profundas. Veamos primero el método. Hemos repetido que la ciencia es una forma de explorar incógnitas mediante un método sistemático que pone a prueba hipótesis para verificarlas o refutarlas. Un acto fundamental del método científico es la observación, la piedra de toque de la ciencia empírica. La observación debe ser

precisa, informada, dirigida, sagaz. ¿Qué sucede con el arte? ¿No es acaso el arte una forma de explorar lo incógnito? ¿No tiene también el artista una preocupación como motivación fundamental? Y antes de ejecutar la obra, ¿no es cierto que el científico y el artista deben realizar una observación acuciosa del objeto de su preocupación? Y más aún, una vez realizada la observación, ¿no se plasman las representaciones de esa observación en una obra que se ofrece al mundo? Estas similitudes son ciertamente sustanciales, pero se detectan diferencias en el método. Por ejemplo, el científico emplea técnicas muy elaboradas para realizar sus observaciones. Necesita instrumentos cada vez más complejos y precisos. Una vez obtenidos los datos, es decir, los tangibles de sus observaciones armadas, el científico realiza la última etapa del método: la escritura del artículo científico, que es la obra propiamente dicha, aunque ésta resulta menos atractiva que el procedimiento, al menos para el propio investigador.

El artista sigue un método que si bien en sustancia no difiere, como hemos visto, del de la ciencia, parece tener un énfasis técnico distinto. En efecto, en tanto que el científico realiza una observación armado de técnicas sumamente precisas y complejas, el artista realiza una observación muy diferente porque se basa en el refinamiento de factores perceptuales, cognitivos y emocionales propios: el artista depura su sensibilidad. En este caso, y a diferencia de la ciencia, no se generan datos duros, o sea registros observacionales o de máquinas a los que es necesario dar una interpretación. Se genera una representación más directa y la técnica en el arte se emplea, fundamentalmente, en la producción de la obra. Es así que, aunque el científico y el artista deben ser artesanos y dominar las técnicas, éstas se emplean en momentos diferentes del proceso. Ahora bien, aunque ésta es claramente una diferencia, no parece demasiado sustancial. Hay demasiadas zonas de traslape. Por ejemplo, muchas de las imágenes que se producen en la ciencia, como las que generan las computadoras como mapas de la actividad cerebral o las espectaculares fotos de mundos minúsculos obtenidos por microscopía electrónica de barrido, constituyen parte de los resultados publicables y poseen una particular belleza. Por otro lado está el uso de técnicas y aparatos científicos para la producción de obras de arte, como el uso de los rayos láser para la creación de hologramas o las técnicas precisas de mezcla de colorantes usadas por Vasarely para sus litografías geométricas.

Veamos si es en las operaciones mentales donde hallamos una diferencia más ostensible entre la ciencia y el arte. Se dice que arte es representación. No necesariamente imitación de lo sensible, sino representación de lo esencial. El objeto artístico es la expresión de esa representación. Pero la ciencia no es otra cosa que una representación del mundo y la producción de objetos —modelos, teorías, artefactos— a partir de ella. En todo caso, la representación y el modelo son comunes a ambas facetas de la cultura. Debe haber diferencias entonces entre los objetivos: el propósito de la ciencia es producir conocimiento certero y general sobre aspectos restringidos del mundo; el del arte es producir una emoción estética.

Al fin pareciera que a partir de esta distinción podemos establecer una diferencia importante. Si bien es indudable que hay elementos intelectuales en el arte y emocionales en la ciencia, lo cierto es que en la práctica, en la acción y la obra, esta distinción se pone de manifiesto por el hecho de que la ciencia pretende un conocimiento impersonal y universal expresable finalmente en el lenguaje más abstracto, el de la matemática. Con ello deliberadamente deja de lado los aspectos más subjetivos, particulares y específicos, que son, precisamente, el área del arte.

Lo más subjetivo, lo más personal, la experiencia más íntima es objeto de las artes. Es así que una de las maneras más adecuadas de analizar el arte es el estudio del estilo, un factor que, al menos en apariencia, interesa poco a la ciencia. El estilo es muy ostensible en el arte. La arquitectura gótica, el *art nouveau*, el neorrealismo del cine italiano constituyen estilos depurados de hacer arte. Los grandes artistas se distinguen por su estilo. De hecho hay estilos, como el barroco, que no sólo se reconocen en una de las artes en particular sino en todas ellas, marcando una forma de ver, de sentir, de pensar y de expresarse característica de una época y aun, para algunos críticos, de múltiples épocas y culturas. Tomemos este camino y pensemos si existe una ciencia peculiar de un estilo o de una época. Por ejemplo, la ciencia barroca estaría representada por Pascal, Descartes, Newton y Leibniz, en la que priva, como es característico del estilo, una abigarrada geometría de pliegues cognoscitivos. Sin embargo, más que por el estilo, en la ciencia las escuelas y las tendencias se distinguen clásicamente por sus conceptos, por sus paradigmas. El estilo es un factor netamente cualitativo, en tanto que la ciencia favorece la cuantificación. Así, la diferencia fundamental entre ciencia y arte es probablemente la cualidad. No la calidad, que es el factor común para juzgar la excelencia en ambos casos, sino la cualidad, asunto misterioso y delicado cuyo estudio puede llegar a constituir un puente entre ellos.

CIENCIA, LITERATURA Y CONOCIMIENTO

En 1959, el físico y autor británico C. P. Snow escribió un célebre ensayo sobre las "dos culturas", en el que argumentaba sobre la división entre las ciencias y las artes, en particular la literatura. Para Snow la vida intelectual en Occidente ha ido separando estos dos grupos de creadores intelectuales de tal manera que han llegado a malinterpretarse y despreciarse mutuamente. Para muchos científicos la literatura carece de importancia como fuente de conocimiento, en contraste con la ciencia que es razonadora, rigurosa y se sitúa a un nivel conceptual superior. Para muchos literatos no existe el orden natural que proclaman los científicos, o bien su exploración es impersonal e inadecuada. Lo que les importa es la condición humana individual, algo que la ciencia por definición deja de lado. Snow afirmaba que la cultura literaria de los científicos y la científica de los literatos era paupérrima. Pocos literatos podrían definir la segunda ley de la termodinámica y ni siquiera nociones elementales como masa o aceleración. Por su parte el científico, aunque pueda disfrutar y en general estar más familiarizado con las artes, no les concede el poder de generar el conocimiento y el bienestar intrínsecos que da la ciencia. Snow concluía que la tradición literaria, con su actitud pesimista y distorsionadora de la ciencia y la tecnología obstaculizaba el desarrollo de la ciencia y se pronunció a favor de ésta por ser optimista y democrática. Como se puede adivinar, este ensayo produjo una larga polémica que interesa resumir y valorar.

Unos años más tarde, en 1963, Aldous Huxley se lanzó a la arena de esta discusión con un ensayo titulado *Literatura y ciencia*, en el que argüía que si bien las dos actividades difieren sustancialmente no son mutuamente excluyentes. En efecto, ciencia y literatura se distinguen por su interés respectivo en la experiencia pública y privada. Por ello difieren en función, psicología y lenguaje. Para el literato el lenguaje es el fin mismo de su quehacer, en tanto que para el científico es un medio, un instrumento. Sin embargo, para Huxley, la incorporación de la visión científica a la literatura no sólo es posible sino deseable. Para demostrar su punto trajo a colación ejemplos de literatos entusiastas de la ciencia, como Tennyson o Wordsworth y de teorías científicas que introducían lo subjetivo al campo de los hechos, como el principio de la incertidumbre de Heisenberg y la relatividad de Einstein. A Huxley le interesaba particularmente la relación entre el temperamento y los tipos somáticos, así como las bases moleculares de la mente y el éxtasis. Es bien conocido que Huxley experimentó y relató magistralmente el efecto de varios alucinógenos. La información científica sería un material poético en bruto que no puede ser ignorado por el poeta. Más aún, el hombre de letras debe aliarse al científico en la defensa de un medio ambiente cada vez más empobrecido y alterado. Ambos deben avanzar juntos en las regiones de lo desconocido. Dice Huxley: "la condición previa de cualquier relación fructífera entre literatura y ciencia es el conocimiento." Podríamos encontrar algunos frutos, muy escasos por cierto, de esta aseveración de Huxley en la poesía de un Robert Bly, de un Paul Valéry, o en el ensayo *Las vidas de la célula* del médico Lewis Thomas.

Otra similitud profunda entre ciencia y arte fue marcada por Arthur Koestler en su extraordinario *Acto de la creación* y se refiere a la esencia misma del descubrimiento científico, la invención tecnológica y el hallazgo musical, plástico o literario. Koestler detalla el papel de la cognición, la intuición, la atención y la emoción en el proceso creativo que se funden en el "¡eureka!", el instante inefable del hallazgo.

La intersección entre ciencia y literatura ha quedado también de manifiesto en los tratamientos que de los mismos temas han hecho investigadores de ambas disciplinas. Así, por ejemplo, la ilusión del tiempo ha sido abordada por Albert Einstein, Stephen Hawking, T. S. Eliot o Jorge Luis Borges, dos físicos y dos literatos de primera magnitud, con planteamientos en esencia compatibles aunque totalmente diferentes en su forma.

Existe, además, todo un género que supuestamente constituye la interfase entre ciencia y literatura: la ciencia ficción. El padre de este género fue, como es bien sabido, Julio Verne (1828-1905). Enmarcado en el romanticismo y la novela de aventuras, Verne concibió y profetizó maravillas científicas cuidadosamente elaboradas a partir de un bien fundado conocimiento y una prodigiosa imaginación. El género había nacido esquizofrénico, con una cara vuelta hacia la verosimilitud factual y otra hacia la imaginación cada vez más desbordada. En efecto, la ciencia ficción ha resultado demasiado fantasiosa para considerarse un auténtico híbrido entre ciencia y literatura, con algunas y notables excepciones, significativamente, aquellas de científicos literatos. Entre éstos cabe mencionar la obra del bioquímico Isaac Asimov, del matemático y comunicólogo Arthur C. Clarke, del teórico en información Stanislaw Lem, del astrónomo Fred Hoyle y de Ursula K. LeGuin, hija de antropólogos. Los clásicos *2001 odisea del espacio* de Clarke y *Solaris* de Lem, plantean cómo la exploración espacial amplía los horizontes del conocimiento personal y constituyen metáforas de la ampliación de la conciencia. La obra de Ursula LeGuin —verdadera etnología-ficción— es llamativa y en ocasiones enternecedora. En *La mano izquierda de la oscuridad* explora una cultura extraterrestre con la mirada de un etnólogo y plantea los efectos de ciertas peculiaridades biológicas sobre la estructura misma de la sociedad. En *Los desposeídos* analiza el conflicto de una pareja de científicos que vive en una sociedad anarquista y que fuera expulsada de un planeta parecido a la Tierra a uno de sus áridos satélites.

Una de las contribuciones recientes más importantes a la discusión del papel de la literatura en el conocimiento es la obra de Milan Kundera, uno de los destacados novelistas de nuestro tiempo, quien, en su *Arte de la novela*, aborda sin tapujos el problema con una proposición diáfana y sorprendente: "la novela que no descubre una parte hasta entonces desconocida de la existencia es inmoral. El conocimiento es la única moral de la novela." Kundera astutamente afirma que la edad moderna no se inicia solamente con Descartes y la ciencia, sino paralelamente con Cervantes y la novela. La pasión por conocer está presente en ambas actividades, si bien con modalidades diferentes. Y aunque la novela no proporciona, ciertamente, una posición moral

definida, sino una interrogante que se desenvuelve en el tiempo, tiene, como la ciencia, una sucesión de descubrimientos que constituyen su historia. De esta manera, al igual que lo que sucede con la ciencia, cada obra significativa contiene toda la experiencia anterior de la novela.

Vemos así que tanto la ciencia como la literatura tienen un terreno que les es exclusivo y las distingue, pero que también hay una zona de traslape e intersección poco explorada que puede y debe amplificarse. En efecto, a pesar de la unidad fundamental en la búsqueda y el proceso de adquisición del conocimiento, entre la ciencia y el arte persiste en nuestra cultura una innecesaria dicotomía de círculos, actividades y actitudes entre científicos y literatos. Si ésta llegara a disolverse, estaríamos en el umbral de una nueva perspectiva que contrarrestaría la esencial incompletud de cada una y llenaría en parte el hueco ético sobre el uso de los descubrimientos.

LA MÚSICA, EXPRESIÓN DE LO INEFABLE

La música, decía Schopenhauer, es un arte diferente de todos los demás: no expresa ninguna particular alegría, tristeza, angustia, deleite o sensación de paz, sino cada una de estas emociones en sí mismas, en su esencia, sin accesorios y sin motivos. Víctor Hugo añadía que la música expresa aquello que no se puede decir y sobre lo que es imposible callar. En efecto, escuchamos música por el extraordinario efecto mental que nos evoca. Debería haber, entonces, una ciencia que intente analizar la formidable conexión entre el sonido organizado y la emoción o el pensamiento. Y la hay. La psicología de la música es quizás una de las disciplinas que mejor unifican dos de las grandes capacidades creativas del ser humano: la ciencia y el arte.

La música está constituida por series de sonidos particulares que arbitrariamente llamamos notas. A su vez, las notas son vibraciones electromagnéticas dotadas de una particular amplitud o intensidad, tono y duración. Si bien los sonidos individuales son el alfabeto de la música, ésta se manifiesta en series de notas en cierta secuencia que llamamos *melodía*, en una determinada combinación que produce *armonías*, en cierto *ritmo*, y una peculiar cualidad que llamamos *timbre*.

La estructura de una melodía que es agradable al oído no es totalmente azarosa ni previsible. Por ejemplo, se puede generar una melodía aleatoria al producir notas sin orden. También se puede producir una melodía monótona artificialmente, por ejemplo una tonada que imite el movimiento browniano. Pero la primera es demasiado caótica y la segunda demasiado previsible para evocar interés y emoción. Se ha podido producir artificialmente una melodía situada a la mitad de ambas, la cual resulta particularmente agradable al oído. Esta melodía intermedia tiene un espectro que se puede comparar a ciertos ritmos de la naturaleza, como las manchas solares, las corrientes submarinas, las fluctuaciones de nivel en los ríos. La música clásica y el jazz se ajustan apropiadamente a este tipo de secuencias. No en vano Platón o Debussy coincidieron en intuir que la música imita a la naturaleza.

Ahora bien, aparte de la secuencia melódica, que es uno de los elementos cruciales en la música, ocurre que las notas pueden aparecer combinadas o fusionadas, con lo cual se crea la armonía; un acorde de varias notas no es igual a la suma de cada una de ellas, pues se genera un sonido global de muy diferente connotación. Esto amplifica extraordinariamente las posibilidades expresivas con un alfabeto relativamente limitado de notas. Existen también los atributos de la repetición, la cadencia y el ritmo en las series musicales, características también de múltiples sistemas del organismo vivo, desde los ritmos cercanos al día o *circadianos*, hasta las intrincadas pulsaciones del sistema endocrino, sin dejar de mencionar las más habituales de los ritmos cardíaco y respiratorio, a los que el ritmo musical se asocia cercanamente. Mucho del interés que provoca la música estriba en su ritmicidad: el jazz y el rock basan mucho de su fascinación en ritmos marcados y estables, tendencia que ha sido llevada a sus límites por los minimalistas. En el lado opuesto se encuentra la música electrónica, y

parte de la dificultad en seguirla estriba en su frecuente ausencia de ritmo.

Finalmente encontramos uno de los atributos más difíciles de definir: el timbre musical, que es un factor cualitativo. Reconocemos la misma nota o la misma melodía interpretada por diferentes instrumentos o voces, pero en cada uno de ellos reconocemos su cualidad diferencial. Esto es, el timbre, algo que es de alguna forma análogo al color en la pintura. El timbre tiene que ver con la materia o estructura del instrumento, incluida la laringe, y con la manera como se ejecuta la misma melodía. El ejecutante modula, es decir, controla los modos de variación de la melodía y los matiza en grados diversos. Los críticos musicales califican particularmente estos aspectos, los cuales, aparte de la técnica, son fundamentos de la habilidad expresiva del ejecutante o del director. El timbre y la modulación son factores cruciales para la expresión emocional, que es ella misma fundamentalmente cualitativa.

Tenemos así que la textura de la música tiene una estructura comparable a la conducta o al lenguaje. La nota musical es similar a la unidad conductual o a la letra. La idea musical es una secuencia concreta similar al fonema o la palabra, en tanto que la melodía correspondería al tema conductual o a la oración. La parte musical sería similar a una actividad conductual o a un párrafo del lenguaje escrito. Un tiempo correspondería a un ciclo o capítulo y, finalmente, la partitura a un libro.

Ahora bien, además de su estructura intrínsecamente compleja, la música tiene aspectos muy diversos. Por una parte es sin duda un tipo de *vibración física* que se transmite por el aire. La vibración es producida por esculturas particulares que llamamos instrumentos y que vibran por la acción de los ejecutantes. Tal acción constituye otro de los aspectos de la música y se refiere a la *conducta de ejecución*. El ejecutante memoriza secuencias de notas o las lee en un papel pautado y las transforma en movimientos musculares muy precisos de la laringe, en el caso del cantante, o de los dedos (digitaciones) en el caso de otros instrumentos.

La vibración producida de esta manera se propaga por el espacio y llega a los tímpanos de los sujetos receptores, donde se transforma en movimientos de un líquido del oído interno llamado endolinfa, mediante el sutil y exacto movimiento de tres huesecillos articulados. Estos movimientos se convierten en *potenciales eléctricos* en el receptor auditivo y se despachan en secuencia a través de varios relevos neuronales hasta un sector restringido de la corteza cerebral ubicado en el lóbulo temporal. Ésta es el área auditiva primaria donde el sonido se capta en sus características físicas. De este lugar se propaga la información hacia áreas adyacentes de la corteza donde se reconocen los timbres o los instrumentos y de allí al resto del cerebro donde, de un modo aún profundamente misterioso, se experimentan *como estados de conciencia* particulares, de alguna manera similares a los del compositor o de otros escuchas.

Este resumen necesariamente simplista invita a reflexionar sobre la naturaleza plural de la música, sobre la relación que hay entre la vibración aérea, la vibración del instrumento o de la voz, la fina conducta del ejecutante, los potenciales del receptor del oído, los sistemas de información cerebral y los estados de conciencia. El concepto de "música" se refiere a todos ellos en su conjunto, en su unidad y diversidad. Los aspectos conductuales de ejecución, físicos de vibración, neurofisiológicos de actividad neuronal y psicológicos de cognición o de estados de conciencia no son idénticos ni equivalentes ni se pueden reducir o explicar en términos similares. Tampoco tiene sentido hablar de música como sólo uno de ellos o darle mayor jerarquía que a los demás. La música es un proceso pautado y complejo que ocurre entre objetos y sujetos unificados en el espacio-tiempo por la actividad de una secuencia energética e informacional que los entrelaza: materia, forma, conciencia, conducta, cinética y energía en su unidad y su diversidad.

UNA TRADICIÓN BOSTONIANA DE CONOCIMIENTO

En el estado de Massachusetts de Nueva Inglaterra se encuentra la villa industrial de Lowell, bautizada en 1826 en honor de Francis C. Lowell (1775-1817), el fundador tanto del primer molino textil en el que se producía tela a partir de algodón crudo, como de una familia de intelectuales estrechamente vinculada a la Universidad de Harvard. El ingenio y el humanismo de los Lowell era ya evidente en Francis, quien mejoró las condiciones de trabajo de su fábrica y la calidad de vida de los obreros hasta niveles ejemplares e inventó varios aparatos para automatizar y facilitar el proceso del hilado. Dos años después de su muerte nació en Boston su sobrino James Russell Lowell, destinado a ser una de las figuras literarias y diplomáticas más importantes del siglo pasado en Estados Unidos.

James se recibió de abogado en Harvard en 1840 y empezó a publicar libros de poemas y ensayos al año siguiente, en los que abogaba por la abolición de la esclavitud. Fue uno de los pocos norteamericanos que denunció la guerra de 1847 de Estados Unidos contra México como un intento de extender la esfera norteamericana de la esclavitud. En una época en la que la creación intelectual se concentraba en Europa, James defendió la posibilidad de crear nuevas formas de expresión en el Nuevo Mundo. Con esta idea encabezó la revista *Atlantic Monthly*, que aún hoy goza de reputación internacional. A partir de 1867 sus escritos consideran al individuo como el responsable único de sus actos, e intentan reconciliar a la ciencia en expansión con una fe religiosa modificada, idea que vendría a resonar años más tarde en John Dewey, otro más de los eruditos de Nueva Inglaterra. James Lowell murió en Boston en 1891. Allí nacieron tres sobrinos suyos que dejarían una huella profunda en distintos campos del saber y la creación.

Percival Lowell nació en 1855. Después de graduarse en Harvard se dedicó a viajar por el Lejano Oriente y a escribir sus experiencias. Hacia 1890 leyó sobre el descubrimiento de los "canales" en Marte y decidió estudiar este planeta, convencido de que estaba habitado. Para ello construyó un observatorio privado en Flagstaff, Arizona, y elaboró la hipótesis de que los marcianos habían construido canales desde los casquetes polares del planeta para proveerse de agua en un planeta desértico. La teoría, que no gozó de simpatías entre los astrónomos pero que encendió la imaginación popular, no fue totalmente descartada hasta que se tuvieron las evidencias fotográficas del *Mariner IV* en 1965.

Sin embargo, la aportación científica más importante de Percival Lowell fue la predicción de la existencia de Plutón mediante el estudio cuidadoso de la órbita de Neptuno, cuyas irregularidades sugerían la existencia de un último planeta en el Sistema Solar. Percival intentó hasta su muerte, en 1916, observar este planeta, pero tuvieron que pasar 14 años más para que su alumno Clyde Tombaugh demostrara la existencia del nuevo planeta. El anuncio fue hecho en el aniversario del nacimiento de Percival, en 1930, y se denominó Plutón al nuevo cuerpo

solar porque sus dos primeras letras correspondían al nombre y apellido de Percival Lowell.

Un año después que su hermano Percival, nació A. Lawrence Lowell, cuya vida transcurrió en la Universidad de Harvard. En ella se graduó de abogado en 1880, fue profesor de la Facultad de Leyes hasta 1909 y presidente (rector) de la universidad en el largo periodo de 1909 a 1933. Lawrence Lowell llevó a la Universidad de Harvard, de ser una de las mejores de su país a ser una de las mejores del mundo. Diseñó exámenes generales, elaboró el sistema tutorial para los estudiantes de grado, duplicó la matrícula y triplicó la planta de profesores e investigadores, inauguró las escuelas de arquitectura, administración de empresas, educación y salud pública. Construyó las residencias para 3 200 estudiantes y escribió dos importantes libros acerca de la política educativa a sus ochenta años. Murió casi centenario, en 1943 en Boston.

Casi veinte años menor que sus hermanos Percival y Lawrence, en 1874 nació Amy Lowell, quien fue educada por su madre y por tutores privados. Hacia fin de siglo empezó a dedicarse seriamente a la poesía pero no publicó nada hasta 1912. La personalidad intensa de Amy, su pasión por vivir y sus burlas a los convencionalismos sociales la hicieron una celebridad. Por ejemplo, gustaba de escandalizar fumando puros en lugares públicos de postín. En su poesía, una audaz experimentación con las formas la llevó a crear un estilo único dentro de la escuela llamada de los imaginistas, llegando a desplazar en el liderazgo de esta corriente nada menos que a Ezra Pound. Amy Lowell se ciñó a la forma clásica abriéndose, al mismo tiempo, a la poesía oriental y al simbolismo francés. Fue un equivalente poético de los pintores impresionistas. He aquí una muestra:

Sobre las bojas del arco
brilla rojo el rocío
pero en la flor de loto
tiene la blanca transparencia de las lágrimas.

La poetisa murió en Boston en 1925. Tres volúmenes de su poesía fueron publicados en 1955.

El último personaje notable de la familia fue Robert T. S. Lowell, primo segundo de Percival, Lawrence y Amy. Nacido en Boston en 1917, Robert estudió en Harvard y en el Kenyon College de Ohio. En la segunda Guerra Mundial fue sentenciado a cumplir un año de cárcel por negarse, debido a razones de conciencia, a servir en el ejército. Su primer volumen de poemas *Land of Unlikeness* (1944) trata sobre un mundo en crisis y la necesidad de una seguridad espiritual. Poco después apareció *Lord Weary's Castle* en el que hace la elegía de un primo suyo desaparecido en el mar durante una batalla en el Pacífico. Sus poemas posteriores, siempre autobiográficos, revelan una gran creatividad y una personalidad desequilibrada que alguna vez lo llevó a hospitales psiquiátricos. En los años sesenta Robert Lowell, congruente con su vida y sus ideales, fue uno de los intelectuales que participaron

en los movimientos de derechos civiles de los negros encabezados por Martin Luther King y en las campañas contra la guerra de Vietnam. Murió en 1977 en Nueva York.

Los Lowell de Boston representan una tradición de independencia crítica, creatividad audaz y voluntad entusiasta en la ciencia, la literatura y la acción pública, características de la mejor comunidad universitaria y erudita de Nueva Inglaterra. A esta tradición pertenecieron figuras formidables como Henry David Thoreau, Oliver Wendell Holmes, William James y John Dewey.

Henry David Thoreau (1817-1862) merece, quizás, una mención especial en el contexto del presente libro, por haber unido sin dificultades los más diversos tipos de conocimiento. En efecto, fue ensayista, naturalista, poeta y filósofo. A los 27 años se retiró de la vida urbana y se fue a vivir al estanque de Walden, donde construyó su propia cabaña y vivió por varios periodos con absoluta independencia. De esta experiencia nació su conocido *Walden*, un ensayo clásico de filosofía práctica —es decir, de sabiduría— y que versa sobre la naturaleza, la autogestión, la contemplación y la vida retirada. En 1846 fue enviado a prisión por negarse a pagar impuestos a un gobierno que hacía una guerra injusta en México. De ahí nació uno de los clásicos del anarquismo pacifista, *Desobediencia civil*, en donde defiende, después de Kant y antes de Karl Jaspers, que existe una ley natural de mayor jerarquía que la civil y que debe ser seguida aun a costa del castigo. Esto lo llevó necesariamente al abolicionismo de la esclavitud. Con todo ello, Thoreau vivió una vida que fácilmente podría ser considerada un fracaso estrepitoso de acuerdo con las convenciones de nuestra época. Hubo de pagar por la publicación de varias de sus obras y vivió pobremente de los ingresos que le producía recolectar especímenes botánicos para la Universidad de Harvard. Sin embargo, como sucede con los grandes, su vida es su mensaje; un mensaje de desarrollo personal, de contemplación y armonía. Armonía del hombre con la naturaleza, del hombre consigo mismo y con las diversas flamas del conocimiento mezcladas en una hoguera suave y cálida.

El juego de los abalorios

La última gran novela de Hermann Hesse (1877-1962) llevó por título *Das Glasperlenspiel* (1943), es decir, el juego de las cuentas de cristal, felizmente traducido al castellano como *El juego de los abalorios*. En esta obra Hesse reúne las preocupaciones que había explorado repetidamente a lo largo de su obra y que giran alrededor de la necesidad del ser humano de romper con la cultura imperante para buscar su desarrollo interno. Tal búsqueda se plantea como una ardua exploración por las regiones oscuras del inconsciente donde reinan los arquetipos, exploración que tiene como uno de sus objetivos fundamentales encontrar un equilibrio entre la sensualidad y la espiritualidad. La influencia evidente de las ideas de Carl Jung sobre Hesse se dio tanto por las sesiones de psicoanálisis que el escritor tuvo con un discípulo de Jung, como por la amistad que mantuvieron estos dos sabios de nuestro siglo.

En efecto, la influencia de la psicología junguiana se hace ya patente en *Demián* (1919), continúa en *Siddartha* (1922), mezclada con el interés de Hesse en el budismo, y culmina en *El lobo estepario* (1927), donde la tensión entre el mundo burgués y el amenazante, caótico y simbólico teatro interior lleva a Harry Haller, un intelectual de la edad del autor, al borde de la locura.

El juego de los abalorios es la biografía de Joseph Knecht, el *Magister Ludi*, es decir, el gran maestro del juego, redactada por un miembro de la Orden de Castalia en un tiempo indefinido del futuro. En la narración se trasluce que el juego es una actividad que reúne la ciencia, el arte, la filosofía y la contemplación de manera formal. Al misterioso juego dedica su vida la Orden de Castalia, organización monástica en la que se cultiva, en vez de la teología y la oración, una compleja síntesis del conocimiento humano en todas sus facetas.

¿En qué consiste el juego de los abalorios? Nunca lo sabremos con exactitud, pero, a lo largo del texto, hay algunas indicaciones del grandioso esquema que el autor tenía en mente. En la introducción el ficticio biógrafo de Joseph Knecht advierte que no pretende hacer un manual del juego, el cual "jamás podrá escribirse", ya que su alfabeto y gramática constituyen un lenguaje secreto muy desarrollado en el que participan muchas ciencias y artes, sobre todo las matemáticas y la teoría musical. El juego usa, entonces, todos los valores culturales y el jugador experto lo emplea como un organista que por medio de las teclas y pedales palpa el cosmos entero del espíritu. Y dentro de ese conjunto de reglas, las posibilidades de expresión son infinitas, de acuerdo con la mentalidad, el temperamento, el estado de ánimo y el virtuosismo del autor.

Se plantea que el juego existió siempre, pero que fue llevado a su expresión más acabada por la Orden de Castalia. Entre sus antecedentes está la figura de Pitágoras, el círculo helénico-gnóstico, la época clásica de la civilización islámica, la escolástica y las primeras academias de matemáticos. "En cada tentativa de reconciliación entre las ciencias exactas y las libres o entre ciencia y religión, existió como

sustrato la misma idea básica y eterna que para nosotros ha tomado forma y figura en el juego de los abalorios." Nicolás de Cusa es citado textualmente: "el espíritu mide también simbólicamente cuando se sirve del número y de las figuras geométricas y hace referencia a ellos como alegorías." Los "músicos sabios" de los siglos ^{XVI} al ^{XVIII}, entre los que suponemos se considera a Bach y a Mozart, y que "sentaron sus composiciones musicales sobre cimientos de especulación matemática" son también antecedentes del juego. La historia antigua del juego es, en una palabra, la del culto a la armonía.

El supuesto biógrafo pasa por nuestro siglo con particular pesar, como un tiempo de incertidumbre y falsedad de la vida espiritual que no obstante evidenció en muchos aspectos grandeza y energía constructiva y que terminó con buenos augurios: el hallazgo de once manuscritos esenciales de Juan Sebastián Bach y el surgimiento de la Liga de los Peregrinos de Oriente, que fue el antecedente contemplativo de la orden, y que se dedicó a rescatar e interpretar con toda fidelidad y pureza la música antigua.

El juego propiamente dicho habría nacido por entonces en Alemania e Inglaterra con un cambio en la notación musical, con el surgimiento de una nueva música y la construcción de instrumentos musicales totalmente diferentes. Entre ellos se cita el que fabricó un tal Bastian Parrot siguiendo el modelo del ábaco y que consistía en un marco con algunas docenas de alambres tendidos en los que se podían ensartar y yuxtaponer cuentas de vidrio, es decir, abalorios de diversos tamaños, formas y colores. Los alambres correspondían al pentagrama y las cuentas a las notas. Al principio fue sólo un juego de entretenimiento, pero en manos de los matemáticos se volvió un instrumento de investigación. Las secuencias de música fueron expresadas en fórmulas matemáticas y pronto el conjunto se usó también para formalizar el lenguaje.

El ulterior desarrollo del juego requirió un estado de concentración muy agudo y sostenido, con lo cual se introdujeron las técnicas de meditación tanto para la expresión como para la audición. Así, el juego dejó de ser un puro ejercicio de indagación científica y expresión artística para convertirse, además, en un instrumento de disciplina espiritual que motivó el surgimiento de una orden monacal y universitaria: la Orden de Castalia. Los estudiantes de la orden tenían entonces una ardua tarea: el entrenamiento en las ciencias, las artes, la meditación, las reglas del juego y la renuncia a los valores mundanos de honores, dinero y lujos.

La obra de un solo hombre anónimo llevó el juego hasta sus posibilidades universales creando el común denominador entre matemáticas y música que elevó el juego al "canto sublime y unión mística" entre todos los miembros dispersos de la nueva universidad. El juego empezó a constituir tanto un ejercicio privado como una fiesta y el solemne ritual público que a partir de entonces preside el *Magister Ludi*, el maestro del juego, a quien se veía como a un gran sacerdote, y que se lleva a cabo en el más absoluto recogimiento. El juego se

convirtió en el lenguaje universal. Una jugada podía representar una configuración astronómica, un sistema neuronal, una fuga de Bach, un pasaje de los *Upanishads* y de ahí desarrollarse en ilimitadas combinaciones.

La unión entre las facetas dispersas del conocimiento es algo que resuena como un remedio maravilloso al malestar de la civilización (*pace* Freud). Y, sin embargo, el libro no pierde nunca la humildad. El protagonista Joseph Knecht (cuyo nombre significa José Fámulo), el más ortodoxo y destacado de los *Magister Ludi*, renuncia en pleno apogeo a su posición y termina sus días como simple instructor del hijo de un amigo.

Quizás el juego de los abalorios pueda pensarse como la computadora digital moderna, heredera también del ábaco. La incursión de la computación en todas las áreas del saber humano, incluidas las artes, así lo indicarían. Sin embargo aún quedan excluidos de sus horizontes el misticismo y la sabiduría.