

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav translatologie

Němčina pro mezikulturní komunikaci



Bakalářská práce

Natálie Dvořáková

**Komentovaný překlad vybraných kapitol z knihy *Der französische Impressionismus*
(Wolfgang Balzer, 1958)**

Annotated Translation of Selected Chapters from *French Impressionism* (Wolfgang Balzer,
1958)

Praha 2024

Vedoucí práce: PhDr. Jana Pokojová

Poděkování

Ráda bych tímto poděkovala PhDr. Janě Pokojové za vedení této bakalářské práce, podnětné rady a vstřícný přístup. Dále děkuji doc. PhDr. Josefu Zárubovi-Pfeffermannovi za jeho ochotu a cenné připomínky. Velmi si cením i veškeré pomoci, které se mi dostalo od rodiny a blízkých.

Čestné prohlášení

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

V Praze dne 4. 5. 2024

Natálie Dvořáková

Abstrakt

Předmětem této bakalářské práce je komentovaný překlad vybraných kapitol z knihy *Der französische Impressionismus*, jejímž autorem je Wolfgang Balzer. V první části práce je představen překlad vybraných kapitol a na tuto kapitolu navazuje odborný komentář, který stanovuje fiktivní zakázku a dále zahrnuje překladatelskou analýzu výchozího textu dle Ch. Nordové a typologii překladatelských problémů.

Klíčová slova

překladatelská analýza, komentovaný překlad, metoda překladu, překladatelské problémy, překladatelské posuny, impresionismus

Abstract

The subject matter of this bachelor thesis is an annotated translation of selected chapters from the book *Der französische Impressionismus* by Wolfgang Balzer. In the first part of the thesis, the translation of selected chapters is presented and followed by a commentary that sets out the fictional commission and also includes a translation analysis of the original text according to Ch. Nord and a typology of translation problems.

Key words

translation analysis, annotated translation, translation method, translation problems, translation shifts, Impressionism

Obsah

1. Úvod.....	6
2. Překlad.....	7
3. Komentář.....	21
3.1 Fiktivní zakázka.....	21
3.2 Překladatelská analýza.....	22
3.2.1 Vnětextové faktory.....	22
3.2.2 Vnitrotextové faktory.....	24
3.3 Metoda překladu.....	26
3.4 Typologie překladatelských problémů.....	27
3.4.1 Lexikální rovina.....	27
3.4.2 Morfologická rovina.....	31
3.4.3 Syntaktická rovina.....	35
3.4.4 Stylistická rovina.....	39
3.4.5 Pragmatická rovina.....	41
3.5 Překladatelské postupy a posuny.....	42
4 Závěr.....	47
5 Bibliografie.....	48
6 Přílohy.....	51

1. Úvod

Předmětem této bakalářské práce je komentovaný překlad vybraných kapitol knihy *Der französische Impressionismus*, přičemž tato publikace Wolfganga Balzera dosud nebyla přeložena do českého jazyka. Výběr kapitol je motivován snahou o představení historie vzniku a vývoje impresionismu, jakožto i jeho hlavních zástupců.

V první části této bakalářské práce se čtenář seznámí s překladem. Ve druhé části je mu pak představen odborný komentář, který se zabývá fiktivní zakázkou, překladatelskou analýzou výchozího textu, metodou překladu a také překladatelskými problémy, postupy i posuny. Kapitoly jsou doplněny o příklady z výchozího textu a textu překladu. Příklady ilustrující situaci výchozího textu jsou označeny zkratkou VT a ty, jež ilustrují situaci překladu zkratkou CT. Tyto příklady jsou psány menším písmem, kurzivou, jsou od zbytku textu odsazeny a jsou doplněny o číslo řádku, na kterém se nacházejí. V komentáři jsou použity zkratky VT a CT pro označení výchozího a cílového textu.

2. Překlad

Seznam vystavovaných děl:

Bazille Frédéric:

Rodinná schůzka

Morisotová Berthe:

Kolébka

Monet Claude:

Snídaně v trávě

Ženy v zahradě

Snídaně

Camille

Saint-Germain l'Auxerrois

Imprese. Východ slunce

Kupka sena v Giverni

Kupky sena při západu slunce

Kupky sena v ranním světle

Topoly

Topoly na břehu řeky Epte

Jezero s lekníny

Lekníny

Rouenská katedrála za svítání

Rouenská katedrála v plném slunci

Rouenská katedrála při západu slunce

Pissarro Camille:

Stanice Lordship Lane, Dulwich

Řeka Oise u Pontoise

Silnice do Louveciennes

Žena věšící prádlo

Sisley Alfred:

Les v Sablons

Zasněžená ulice v Louveciennes

Povodeň v Port Marly

Renoir Auguste:

Kabaret u matky Anthonyové

Lisa se slunečníkem

V létě

Manželé Sisleyovi

Žně

Lóže

Houpačka

Moulin de la Galette

Snídaně v zahradě

Snídaně veslařů

Portrét paní Charpentierové a jejích dětí

Jeanne Samaryová

Portrét herečky Jeanne Samaryové

Dětské odpoledne ve Wargemontu

Děvčátka u piana

Spánek po koupeli

Francouzský impresionismus:

největší osobnosti malířství

5 Jednoho dne se do pařížské zoologické zahrady vydali romantický malíř Eugène Delacroix, jehož nejslavnějším dílem zůstává obraz *Svoboda vede lid na barikády* a sochař Antoine-Louis Barye, který je proslulý svými sochami zvířat, aby zde kreslili pantera. „Nevím, čím to je,“ pronesl Delacroix, „na vaší kresbě se ocas zvířete pohybuje, kdežto na mé zůstává prkenný.“ „To proto,“ odvětil Barye, „že já kreslím zvíře tak, jak ho vidím, zatímco vy ho

10 kreslíte tak, jak jste si ho od začátku představoval.“ Tato anekdota vrhá na okamžik, který měl v devatenáctém století rozhodující význam pro vývoj francouzského umění, jasné světlo. Jedná se o instinktivní snahu či umělecké puzení, jež nedají spát ani těm nejtalentovanějším umělcům a jež vedly k ohromujícímu množství a rozmanitosti malířských úspěchů. Vytvořit něco přesně tak, jak to člověk vidí. Zachytit v umělecké kompozici přesně to, na čem člověku

15 ulpívá zrak – vidět, kreslit, malovat. A to vše zbavené veškerých konvencí. Vytvořené pouze a jedině podle sebe, ne tak, jak diktuje škola nebo jak by si to přála veřejnost. Tyto tendence dosáhly svého vrcholu u generace umělců, která se rozvinula v posledních čtyřech desetiletích devatenáctého století. A právě těmto umělcům je věnována tato výstava.

Roky bojů o impresionismus

20 Šedesátá a sedmdesátá léta devatenáctého století jsou považována za hrdinské období nového malířství, impresionismu a malování v přírodě, takzvaně v plenéru (z francouzského *en plein air*). V březnu roku 1863 se na krátkodobé výstavě čtrnácti obrazů a většího množství leptů v galerii Martinet, která se nacházela na bulváru des Italiens, objevily obrazy Édouarda Maneta. Galerie již jedno nebo dvě Manetova díla dříve vystavovala. Salon, tehdy jediná

25 oficiální výstava, to jaro odmítl tolik obrazů, že se vláda v čele s Napoleonem III. kvůli nelibosti umělců rozhodla uspořádat Salon odmítnutých. Ten byl otevřen v polovině května roku 1863 a návštěvníci mohli zhlédnout 687 děl. A to i přesto, že zde nevystavovali všichni odmítnutí umělci. Zlatým hřebem Salonu odmítnutých byl Manetův obraz *Snídaně v trávě*. Další z jeho obrazů, *Olympie*, se objevil roku 1865, tentokrát přijat oficiálním Salonem.

30 I tento obraz však u tehdejší společnosti způsobil poprask. Ovšem mladá generace umělců, která se na výstavách mohla naučit, jak převést malířskou vidinu světa na plátno, přijala toto dílo s největšími sympatiemi.

Ze všech pařížských malířských ateliérů, které mladým umělcům nabízely vzdělání mimo Akademii, byl tím nejoblíbenějším ateliér Charlese Gleyra. Tento rodilý Švýcar, který se
35 narodil roku 1806 a zemřel o 68 let později, se svou tvorbou přibližoval stylu Ingresova klasicismu. Největší důraz proto kladl na kresbu. Právě v jeho ateliéru se roku 1862 spojili čtyři mladí malíři, kteří se později stanou vůdčími osobnostmi nového uměleckého směru, Claude Monet, Alfred Sisley, Auguste Renoir a obecně méně známý Frédéric Bazille (*Rodinná schůzka, 1867*), který jako osmadvacetiletý padl v prusko-francouzské válce.
40 Inspirováni Manetem se tito mladí umělci snažili následovat jeho příkladu, dokonce jednostranněji, či chcete-li důsledněji než on sám. Manet sice přibližně od roku 1867 maloval stále více v plenéru, avšak na práci v ateliéru nezanevřel. Naopak to byl právě ateliér, kde i nadále vznikalo množství významných děl. Manet, jehož rodištěm bylo velkoměsto, měl v sobě zakořeněnou lásku k pařížským bulvárům, zatímco mladá nastupující generace umělců
45 se věnovala výlučně malbě v plenéru. Její zástupci bydleli na venkově a motivem k malbě jim byla především krajina, stejně přistupovali i k malbě postav.

Podmanivý účinek, který vycházel z Manetových obrazů, byl ještě umocněn přímým vlivem jeho osobnosti. Pravidelně navštěvoval kavárnu Café Guerbois na Avenue de Clichy, která se nacházela na Montmartru a od poloviny šedesátých let se zde kolem něj začal formovat kruh
50 stejně smýšlejících umělců, který se dále rozrůstal. Toto neformální seskupení umělců sehrálo v intelektuální historii Francie devatenáctého století významnou roli. Zpočátku tvořili skupinu, vyjma několika dalších stoupenců, malíři jako Henri Fantin-Latour, Edgar Degas, krajináři Camille Pissarro a Antoine Guillemet, mědirytec Marcellin Desboutin a chvílemi i Paul Cézanne. Ke skupině ale patřili také známí literáti, Émile Zola a Zacharie Astruc
55 i kritici umění Edmond Duranty a Philippe Burty. Se svým temperamentem, duchaplnými myšlenkami a trefnými formulacemi během častých živých diskusí o realistickém umění byl Manet bezesporu vůdčí osobou celého seskupení. Přítrž učinilo těmto schůzkám až vypuknutí prusko-francouzské války roku 1870. Na Salonu téhož roku vystavoval Fantin-Latour velký obraz *Ateliér v Batignolles*, který zobrazuje Maneta, jak sedí za malířským stojanem a je
60 obklopen skupinou sedmi malířů a spisovatelů. Ačkoli se umělci takto v ateliéru ve skutečnosti nescházeli, říkalo se Manetovi a ostatním ze skupiny *batignollská škola*. V sedmdesátých letech byla tato skupina dále označována jako *bande à Manet*, tedy Manetova banda – ve společnosti převládalo přesvědčení, že právě Manet je ve skutečnosti vůdcem nového uměleckého směru, přestože jeho díla nebyla součástí impresionistických
65 výstav.

Nastaly roky bojů. Protivníkem bylo celospolečensky uznávané umění, a to nejen protivníkem zkosnatěným, ale i mocným, bezohledným a nebezpečným. Správci tohoto uznávaného umění, tedy akademici a porotci, umělce utiskovali a jejich díla vylučovali z oficiálních výstav. Mladí umělci měli naději být Salonem přijati pouze tehdy, splňovala-li jejich díla
70 tehdejší konvence, museli proto hledat nové možnosti, kde by mohli svá díla vystavovat. Roku 1874 se rozhodli uspořádat vlastní výstavu, a sice pod jménem *Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs et graveurs*, tedy Anonymní společnost malířů, sochařů a rytců. Výstavy se zúčastnilo celkem třicet umělců, přičemž Monet, Pissarro, Sisley, Renoir, Berthe Morisotová (*Kolébka, 1872*), Cézanne a Armand Guillaumin rozhodujícím způsobem
75 reprezentovali nové vnímání umění. Manet ten rok vystavoval v Salonu a této nezávislé výstavy se nezúčastnil. Výstavní prostory – na sebe navazující pokoje, jež patřily fotografovi známému pod pseudonymem Nadar – se nacházely v nejrušnější pařížské čtvrti, totiž na bulváru des Capucines číslo 35. Výstava byla zahájena 15. dubna a díky zájmu zvědavců byla poměrně hojně navštěvována. Publikum mohlo zhlédnout Monetův obraz *Imprese. Východ
80 slunce*, jehož názvu se chytil Louis Leroy, redaktor deníku Le Charivari, který publikoval kritiku nesoucí název *Výstava impresionistů*. Navíc připojil zcela odmítavý a posměšný článek. Označení *impressionisté* se v žádném případě nestalo populárním ihned, a i samotní umělci, kteří se výstavy zúčastnili, toto označení zprvu odmítali. V naději na materiální úspěch, který se po výstavě nedostavil, zkusili umělci v březnu následujícího roku uspořádat
85 aukci v pařížské aukční síni Hôtel Drouot. Dražilo se celkem sedmdesát obrazů od Moneta, Sisleyho, Renoira a Morisotové, přičemž tržby převyšovaly 10 000 franků, což znamenalo v průměru sotva 150 franků za kus.

Druhá nezávislá výstava se konala v roce 1876 v ulici Le Peletier, v obchodě s uměním Paula Durand-Ruela. Tentokrát svá díla vystavovalo pouze devatenáct malířů a nebyla zastoupena
90 ani díla Cézanna a Guillaumina. Označení *impressionisté* se již pro skupinu umělců vžilo mezi veřejností i kritikou. O přijetí výstavy svědčí recenze Alberta Wolffa, který byl považován za tehdejšího předního recenzenta. Wolff výstavu popsal následujícími slovy: „Sešlo se tu pět či šest šilenců, mezi nimi i jedna žena, aby vystavili svá díla. Byl jsem svědkem reakcí návštěvníků výstavy, kteří se před těmito obrazy mohli potřhat smíchy... tito takzvaní umělci
95 si říkají buřiči, impresionisté. Berou do ruky plátno, barvy a štětce, nazdařbůh udělají pár barevných skvrn a dolů přidají svůj podpis.“

Aniž by se umělci nechali těmito zkušenostmi odradit, pronajímají si roku 1877 znovu jedno patro v blízkosti bulváru Grands Boulevards. V současné době už neuvádějí pojmenování *Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs et graveurs*, ale sami sebe označují za

100 impresionisty. Na výstavě konané v témže roce bylo vystaveno 241 obrazů od sedmnácti umělců; z předních impresionistů nechyběl ani jeden. Tato impresionistická výstava se stala pařížskou událostí. Návštěvnost byla neuvěřitelně vysoká; někteří projevovali rozhořčení, jiní měli žertovnou náladu, objevovaly se i výbuchy vzteku. Předním představitelům Monetovi a Cézannovi kritici vytýkali hlubokou neznalost kresby, kompozice a barevnosti. Brzy po 105 výstavě se konala další aukce, v níž se čtyřicet pět obrazů prodalo za podobnou cenu jako před dvěma lety. V roce 1878 se na aukci soukromé sbírky tři Renoirovy obrazy vydražily za celkovou cenu 156 franků.

Materiální problémy, které plynuly z neúspěšných prodejů, byly pro umělce drastické. Naděje na prodej obrazů za částku, jež by pokrývala existenční výdaje, nepřicházela v úvahu. Sám 110 Durand-Ruel, který impresionistům doposud pomáhal a sháněl jim kupce, se nacházel ve finanční krizi. Třebaže jim bylo fňukání cizí, všichni se po celá léta obraceli na své nejbližší přátele s prosbou o pomoc a žádosti o zálohy a drobné půjčky se pro ně staly normou. Roku 1879 se Monet se svou tíživou situací svěřuje Théodoru Duretovi, kterému píše, že aby přežil, musí chodit žebrať; a už nemá za co si kupovat barvy a plátna. Roku 1884 Pissarro ve svých 115 54 letech přiznává, že je v koncích a že přichází o rozum.

I přesto nepřestali impresionisté vystavovat ani v následujících letech. Osmá a poslední výstava se konala na přelomu května a června roku 1886. Ostatně dříve impresionisté se od roku 1879 nazývali *Société des Artistes Indépendants*, tedy Společností nezávislých umělců. Neúnavný Durand-Ruel pořádal speciální výstavy jednotlivých umělců jak v Paříži, tak ve 120 světě. Všechny tyto pokusy však sloužily spíše k seznámení veřejnosti se jmény umělců. Teprve asi v polovině devadesátých let se na trhu s uměním objevuje poptávka po impresionistických dílech. Během stoleté výstavy francouzského malířství, která se konala roku 1900 v rámci pařížské světové výstavy, dostali impresionisté k dispozici vlastní sál. Přestože se ani rozdělování sálů neobešlo bez obtíží, historický význam impresionistických 125 malířů již nemohl být přehlížen.

Během dlouhotrvajících bojů a strádání se ušlechtilost těchto mužů a jejich bezprostřední přátelství projevily stejně jasně jako jejich umělecká síla. Duretova slova o impresionistech zůstávají pravdivá. „Od svých cílů se nenechali odradit ani opovržením, ani pohrdáním, ani chudobou. Celá léta byli poháněni přesvědčením o svých zásadách a o své práci.“

130

CLAUDE MONET

Právě Monetovo jméno zůstává tím, které je nejúžeji spjato s obecnou představou pojmu impresionismus. Ani ne tak proto, že by si lidé uchovali v paměti, že to byl Monetův obraz,

135 který dal vzniknout jménu celé skupiny, nýbrž proto, že se v jeho obrazech principy
impresionismu projevují nejsilněji a nejdůsledněji. S krajinomalbou, již se věnoval takřka
celý svůj život, se seznámil již jako velmi mladý v přístavním městě Le Havre. Zde ho učil
významný malíř, Eugène Boudin, jenž maloval především normandské pláže a pobřeží. Od
Boudinova vzoru neměl Monet během prvních let, které v Paříži strávil, daleko ani k mistrům
140 jakými byli Camille Corot a Gustave Courbet. Zpočátku se tento spíše zahálčivý žák Gleyrova
ateliéru k jejich tmavým odstínům dokonce hlásil. Pod vlivem Manetových maleb, jejichž
jasné barvy mladého malíře ihned uchvátily, dává na několik let přednost figurální malbě.
V té době maluje velkoformátová díla, která zobrazují skupiny osob v přírodě (*Snídaně
v trávě, 1866* či *Ženy v zahradě, 1867*), jejichž veselá nálada je z velké části dána barevností
dobového oblečení. Lze nalézt i obraz situovaný dovnitř (*Snídaně, 1868*), u něhož se Monet
145 jen málo zajímá o zachycení tváří či obsahu prostřeného stolu. Nejkrásnější dílo z té doby
zachycuje jeho první ženu (*Camille, 1866*). Obraz byl velmi originální díky pohledu na
postavu zezadu, šarmantnímu ohlédnutí ženy přes pravé rameno a také díky pozoruhodnému
zpracování šatů, které věrně zachycuje pohyb látky. V témže roce namaloval Monet známé
francouzské náměstí s kostelem (*Saint-Germain-l'Auxerrois, 1866*), kde svou přesnou
150 a pevnou strukturou již předznamenává vznik moderní pouliční scény. Rozkvetlé koruny
stromů, kočáry a postavičky Monet pouze načrtl, přesto však působí naprosto věrným
dojmem.

Dalším místem jeho působení se stalo Argenteuil, město ležící na Seině a od té doby se téměř
výhradně věnoval krajinomalbě. Přestože po vypuknutí prusko-francouzské války opustil
155 Francii, rozhodl se po dlouhý čas zůstat v Holandsku a britské metropoli, kde se inspiroval
nejen novými dojmy z přírody, nýbrž také kontaktem se zahraničním uměním, jakým byly
například japonské dřevoryty či obrazy Williama Turnera. Roku 1872 pokračoval v práci už
opět ve své rodné Francii, aniž by se zpočátku inspirace načerpané v zahraničí v jeho tvorbě
promítaly. Údolí řeky Seiny, konkrétně město Argenteuil, Monetovi nabídlo úchvatné motivy.
160 V obrazech z této doby se snoubí jasnost oblohy a vody se svěží zelení stromů a luk, se
stavbami, plachetnicemi a drobnými postavami, jejichž osobitost zůstává jasně rozpoznatelná
a které působí v souladu s přírodou.

V průběhu let u něj stále více převládá určitý zájem. Již v roce 1872 učinil pokus směřující
tímto směrem, když tehdy ještě nesměle ukázal východ slunce nad mlžnou vodní hladinou
165 (*Imprese. Východ slunce, 1872*). Právě onen obraz pohoršil veřejnost na výstavě roku 1874
a dal vzniknout názvu celé skupiny. Čím byl Monet starší, tím vědoměji se soustředil na
pozorování a umělecké zachycení atmosféry, jež se mu otevírala jako říše nevyčerpatelných

dojmů. Z této podívané, která se mu v neustálých proměnách odehrává před očima, je důležité vybírat a zachycovat okamžiky se vším kouzlem jejich pomíjivosti. Aniž by zmizela jeho láska k přírodě, která mu byla důvěrně známá, láska k tomu, co viděl na březích údolí Seiny a ve své vlastní zahradě, přešel nyní k méně usedlému způsobu života. Od osmdesátých let malíř hodně cestuje. Jeho kroky vedou na jižní a bretaňská pobřeží, do Norska, Benátek či Londýna, a zde maluje na plátno přímo v plenéru. Monet, jehož malbu vodní hladiny přirovnal Manet k velikosti Raffaelově, je posedlý touhou prožívat prolínání oblohy, vody a světla ve stále nových zázracích.

Intenzivní studium v plenéru a zkušenosti, které při něm získává, vedou Moneta k nové pracovní metodě. Uvědomuje si, že tentýž motiv krajiny není vždy zcela stejný. Nejde mu o věrnou reprodukci konkrétního výseku krajiny, k čemuž by bylo především třeba vypracovat strukturu přírodní předlohy, nýbrž chce zachytit dojmy, které výsek krajiny skýtá z jednoho úhlu pohledu, avšak v různých denních dobách, světelných podmínkách a při odlišném počasí. Změna jednotlivých dojmů pro něj znamenala nový obraz. Mezi lety 1890–1891 přechází Monet k technice obrazových sérií. Podle jednotného motivu maluje naráz deset až patnáct obrazů, z nichž je každý tvořen v určitou denní dobu a za určitých povětrnostních a světelných podmínek. Takto vznikají mimo jiné série, na nichž umělec zachycuje stohy sena (*Kupka sena v Giverny, 1886; Kupky sena při západu slunce, 1891 a Kupky sena v ranním světle, 1891*), topoly (*Topoly, 1891 a Topoly na břehu řeky Epte, 1891*), lekníny (*Jezero s lekníny, 1904 a Lekniny, 1919*), pohledy na Temži či průčelí katedrály v Rouen (*Rouenská katedrála za svítání, 1894; Rouenská katedrála v plném slunci, 1894 a Rouenská katedrála při západu slunce, 1894*). Porovnáme-li obrazy zachycující katedrálu v Rouen s obrazem *Saint-Germain-l'Auxerrois*, který Monet namaloval o dvacet osm let dříve, je zřejmé, k jakým změnám ve vizuálním vnímání a obrazové kompozici malíře důsledný impresionismus dovedl. V jeho dílech se stále více ztrácí konkrétní zachycení mění se v zobrazení mihotavé a povrchní. Sám Monet o těchto dílech řekl, že vyžadují značné duševní úsilí a jsou příčinou jeho velké únavy.

Nebezpečí této metody spočívá v tom, že může vést k čistě racionálnímu zachycení skutečnosti. Monet se k ní však uchýloval pouze výjimečně. Při mimořádné intenzitě, která byla pro jeho uměleckou tvorbu charakteristická, se mu podařilo dosáhnout stádia, v němž se malířství spíše podobá hudbě.

Slova nejpravdivější a nejčestnější pronesl o Monetovi jeho malířský kolega Cézanne – Cézanne, jenž byl předurčen, aby se novou obrazovou stavbou postavil proti rozpuštění tvarů

ryzího impresionismu a který po celý svůj život vyjadřoval hluboký obdiv svému příteli.
Monet je jen oko, ale bože, jaké oko!

CAMILLE PISSARRO A ALFRED SISLEY

205 Camille Pissarro, o deset let starší než Monet, zůstával zpočátku oproti svému malířskému kolegovi tradiční malbě po delší dobu věrnější. Část svého mládí strávil na ostrově St. Thomas v souostroví Malých Antil, kde se narodil do židovské rodiny; roku 1855 se nikoliv poprvé, avšak tentokrát natrvalo, vydává do Francie, kde se vyhýbá proslulým akademickým ateliérům. Přesto se seznámí s Corotem, jehož si tehdy vážil teprve zlomek lidí, který mu radí,
210 aby se při malbě vždy soustředil na přírodu. Tato rada mladého umělce utvrdila v jeho pohledu na umění, neboť během pobytu na ostrově St. Thomas si zvykl pracovat v plenéru. A tak mladý Pissarro v prvních letech maluje intimní krajiny, jež zachycují okolí Paříže. Některé z těchto obrazů byly dokonce vystavovány Salonem a svými tmavými odstíny, které obsahují především hnědou, šedou a zelenou barvu, mají blízko k malbám starší generace
215 umělců, jakými byli Courbet či Corot.

Když Pissarro poprvé zhlédne Manetovy obrazy, je mu již přes třicet let; oba umělci se osobně seznámili v roce 1866. V té době se Pissarro účastní setkání v Café Guerbois, spřátelí se s Monetem a dalšími umělci a sám začíná hrát roli v boji za malbu v plenéru. Během tří let, které předcházely prusko-francouzské válce a během nichž pobýval nedaleko Versailles ve
220 městě Louveciennes, se jeho paleta výrazně prosvětliila. Maloval zde obrazy malých formátů, jejichž motivem byla venkovská cesta, u které stál jeho dům a další vesnické náměty. Za tyto obrazy mu bylo zapláceno jen poskrovnu a někdy ani to. Později však Pissarro prodával své obrazy za daleko vyšší částky, zejména proto, že většina jeho tehdejších děl byla zničena během obléhání Paříže (*Stanice Lordship Lane, Dulwich, 1871*).

225 V letech 1872–1882, během nichž sídlil v Pontoise nedaleko Paříže, se seznámil s Cézannem, který v té době nějaký čas pracoval v Auvers-sur-Oise. Oba malíři se navzájem ovlivňovali. Pissarro si tak díky Cézannovi oblíbil pevnou kompozici, která zahrnovala architektonické detaily a také výraznější intenzitu barev, jež je zastoupena na poměrně velkých plochách (*Řeka Oise u Pontoise, 1876*). Podobnost v pojetí přírody s barbizonskými malíři, tedy umělci
230 starší generace jako byli Corot či Daubigny, která se objevovala v Pissarrových obrazech dříve, nyní stále více ustupuje. Pissarro má smysl pro jednoduché a všední motivy a pro krásy, jež nabízí venkovské prostředí se svými loukami, poli a plodinami. Nehledí na tyto motivy pro jejich pověstný malířský efekt. V zelených polích a zeleninových zahradách, které nyní zobrazuje sytými barvami, se ukrývá střízlivost námětu, jež návštěvníky impresionistických

235 výstav šokovala. Pissarrova díla neukazovala nic než venkovskou hrubost (*Silnice do Louveciennes, 1872*). Duret o Pissarrovi napsal: „Nikdy předtím se nikdo neodvážil tak systematicky zobrazovat jednoduchou formu přírody, venkova a polí.“ Realistické zachycení, pozorování oproštěné od konvencí a naprosto věrná reprodukce odcizily veřejnost stejnou měrou jako jeho nové nanášení barev. Ve skutečnosti ale přibližovaly přírodu a umožnily
240 umělci odhalit krásy, jež doposud zůstávaly bez povšimnutí. „Pole, která kreslí v jejich prostotě, mají duši a vyzařují vlastní půvab.“ S tímto poznáním však prozatím zůstává Duret osamocen.

Pissarro je také jediným z velkých impresionistů, který se ve svých studiích soustavně věnoval sedlákům a rolníkům. Zobrazoval je ve svých malbách, a ještě více v malých
245 obrazech malovaných barevnými hlinkami či barvami s pojivem smíšeným s krycí bělobou, takzvaných kvaších, v nichž se pak vymezil na figurální malbu. Na obrazech, které maloval během osmdesátých a devadesátých let v plenéru, ukazuje dívky a ženy při nepříliš namáhavých venkovských činnostech, obklopené slunečním svitem a odlesky. Vzhledem k tomu, že tato vyobrazení nemají nic společného s obvyklou žánrovou malbou, brzy mu
250 začalo být vytýkáno, že kopíruje Milleta. Na to Pissarro odpovídal, že Milletovy obrazy v sobě mají něco biblického, zatímco jeho, přestože byl žid, nikoliv. Pissarro se ve svých obrazech tedy zřiká pracovní etiky a symboličnosti, jež se objevují v Milletově umění a drží se pouze toho, co vidí ve skutečnosti. Když se v polovině osmdesátých let přestěhuje do města Éragny, kde ještě vznikají některé z jeho nejvyzrálejších krajin, trápí ho dlouho
255 především technické problémy. Ve snaze zvýšit možnosti své malby přiblížil se Pissarro Seuratovu neoimpresionismu a experimentoval s dělením barev a jejich pointilistickým nanášením (*Žena věšící prádlo, 1887*). Narozdíl od impresionismu spočívá pointilismus hlavně v nanášení barev, tahy štětcem jsou pouze barevné body a umělci barvu nemíchají na paletě, nýbrž se tyto barevné body vizuálně spojí až při pohledu na obraz.

260 Roku 1896 postihnou malíře problémy se zrakem, kvůli kterým se musí vzdát malování v plenéru. Pětašedesátiletý Pissarro se přestěhuje do města a maluje pohledy z okna svého pokoje. Nejprve zobrazuje katedrálu, přístav a mosty v Rouen, poté pohledy na pařížské třídy a bulváry, na Tuilerijské zahrady, most Pont Neuf či pohledy na Seinu. V těchto městských a pouličních výjevech se Pissarro zabýval tématem, jehož půvab se naplno projevil až
265 v impresionistickém pojetí. Namísto romantické architektonické malby tep velkoměsta. Při pohledu z dálky se před očima otevírá široký a rozmanitý svět. Ulice lemované masivními bloky domů, které vedou do hlubin města, po dláždění se hemží davy lidí a zmatená vozidla, která ještě nemají motory. Celý tento prostor, až po nebeskou klenbu, je vyplněn pulzující

atmosférou, někdy je zaprášený, někdy vlhký sněhem či deštěm, jindy rozzářen slunečními
270 paprsky. Práce štětcem spočívající v nanášení drobných skvrn a čárkované tahy prostupují
obrazem s jemně vířivým pohybem a dodávají obrazu vzácný háv.

Vývoj krajinomaleb podle principů a možností, jež práce v plenéru skýtala, patrný v dílech
Moneta i Pissarra, se podobně rozvíjí také u Alfreda Sisleyho. Angličan se však svým
uměním zcela jistě řadí k ostatním francouzským umělcům. Právě Sisley byl
275 v impresionistické skupině tím, jenž se věnoval téměř výhradně krajinomalbě. Původní kresby
odkazují na Corota a z barbizonských mistrů je Sisleyho malba svým temperamentem
pravděpodobně nejbližší té Daubignyho. V jeho vztahu k přírodě není nic problematického
ani vášnivého; působí spíše jako svobodná, blažená touha, kterou v něm neustále probouzí
okouzlující krajina regionu Île-de-France a město Fontainebleu, kde Sisley posledních dvacet
280 let žije. S jistou zálibou maluje říční krajiny a libuje si v jemně zamračené obloze a hře světla
na vodní hladině. Plný sluneční svit zachytil pomocí růžovofialových tónů, což tehdejší
veřejnost ostře odmítala (*Les v Sablons, 1883*). Stejně jako Monet studuje i Sisley proměny
námětů v různých denních a ročních dobách (*Zasněžená ulice v Louveciennes, 1873*).
Narozdíl od Moneta však nepřechází k sériovému zobrazení ani tyto proměny nepovažuje za
285 čistě atmosférický jev. Ve svých obrazech spíše dokáže spojit trvalou a pomíjivou povahu
přírodních jevů s pevností struktur vytvořených člověkem a dosáhnout tak příjemné harmonie.
Sisleyho umění, jež bylo po léta bídne placeno, se dočkalo uznání až rok po umělcově skonu.
Teprve v té době dosahovaly jeho obrazy vysokých cen a dvě mimořádné sbírky obrazů se
dostaly do Louvru. V nejslavnějším pařížském muzeu byly vystavovány sbírky patřící
290 Étienne Moreau-Nélatonovi a hraběti Isaacu Comondovi (*Povodeň v Port Marly, 1876*).

AUGUSTE RENOIR

Auguste Renoir byl z velkých impresionistů tím vůbec nejmladším. Roku 1863 přijal i on,
stejně jako jeho přátelé z Gleyrova ateliéru, ty nejživější dojmy z vystavených děl Eduarda
295 Maneta. Po několika romantických počátečních pokusech, které Renoir zničil, začíná s novým
malířským stylem. Ve svém prvním výrazném díle (*Kabaret u matky Anthonyové, 1866*)
zobrazuje Renoir bezstarostně, i když ne ještě zcela přesvědčivě, setkání přátel ve venkovské
hospodě. Tento výjev z jeho života je však poznamenán nepřesným měřítkem a omezuje se na
kontrast matných šedobílých a nahnědlých tónů. Krátce nato přechází Renoir k malbě
300 v plenéru jedné či více postav, což bylo tehdy aktuálním tématem. Roku 1867 namaluje svou
přítelkyni Lisu Tréhotovou v životní velikosti na procházce ve Fontainebleauském lesíku
(*Lisa se slunečníkem, 1867*). Dva roky poté maluje Lisu znovu, tentokrát sedící před nízkou

zahradní zídka a sluncem zalitým listím. Ačkoliv je model obou obrazů stejný, není to na první pohled zřejmé. Pojetí a zpracování těchto děl ukazují různé možnosti malířské kompozice, které se mladý Renoir snažil realizovat. Jak rozpoznali již Renoirovi současníci, mezi nimi i Émile Zola, *Lisa se slunečníkem* je určitým způsobem podobná Monetovu obrazu *Camille* z roku 1866. Nanejvýše však podobnost spočívá v Renoirově uvědomění, jak je taková půvabná žena oděná do dobového splývavého kostýmu a zasazená do příhodně zvoleného prostoru nádherným malířským motivem. Výsledné ztvárnění tohoto motivu je zcela individuální, jak po stránce psychologie obrazu, tak i barevnosti. Charakter obrazu, ženin postoj, vztahy a oživení prostoru, to vše je Renoirovi nezaměnitelně vlastní. Když byl tedy obraz roku 1868 vystaven na Salonu, ocenili jeho hodnotu malíři i kritici. Umělecký kritik Théophile Thoré-Bürger chválil přirozenost a pravdivost obrazu. Doslova nadšený jemností barevné škály, autentičností a čistotou dojmu a vynikajícím rozložením světla byl Astruc, který bílé části ve slunečním svitu označoval za skvostné.

Zcela jiným uměleckým charakterem je poznamenán menší obraz z roku 1869 (*V létě, 1869*), který Renoir poslal Salonu pod názvem *Studie*. Nejenže zde ležérní eleganci Pařížanky v zeleni nahrazuje neokázalá a naivní přirozenost, ale na stísněném prostoru jsou modelovány a plasticky zvýrazněny plné, oblé, téměř kypré tvary těla, k čemuž přispívají jednotlivé detaily jako linie pruhované sukně či křivky opěradla židle. Tato zdravá tělesnost je naplněna stejnou přirozenou vitalitou jako Courbetovo dílo *Dívky na břehu Seiny*. Touto vitalitou je myšlena umělecká síla, která se dotýká mladého umělce jako něco jemu podobného a co mělo v jeho dalším vývoji získat nové formy vyjádření. Vliv Courbetova umění, které Renoira ohromilo na Světové výstavě roku 1867, jde ruku v ruce s vlivem Manetovým a je patrný zejména v malbě aktů. Poněkud zmenšený portrét přítele Sisleyho a jeho ženy (*Manželé Sisleyovi, 1868*) je Renoirovou třetí významnou figurální malbou v plenéru, kterou vytvořil před vypuknutím prusko-francouzské války. Těmito díly Renoir prokázal, že je jedním z nejnadanějších stoupenců nového malířství, a i díky tomu je na Fantin-Latourově obraze *Ateliér v Batignolles* z roku 1870, jenž vzdává poctu Manetovi, vyobrazen za mistrem vpravo. Vlivem přátelství s Monetem a Sisleym maloval kolem roku 1870 krajiny také Renoir a tato díla občas dokonce konkurovala obrazům dvou zmíněných umělců (*Žně, 1873*). Zájem o krajinné motivy už Renoirovi zůstal po celý život a díla s tímto motivem dokumentují vývoj jeho malířského stylu. Nicméně jeho hlavním zájmem byla i nadále figurální malba.

V polovině sedmdesátých let dosáhl Renoir nového vrcholu. Maluje výjevy z městského života, které se v pařížském prostředí denně odehrávaly (*Lóže, 1874*) (*Houpačka, 1876*) (*Moulin de la Galette, 1879*) (*Snídaně v zahradě, 1879*) a (*Snídaně veslařů, 1881*). Žádné

významné události, vzrušující příhody, žádný patos ani sentiment. Jsou to spíše okamžiky veselého setkávání, svátečního vzrušení, mladistvé radosti ze života a jeho užívání, které však postrádají uspěchanost a nucenost. Renoir do těchto obrazů vlil veselost svého srdce. Ačkoliv
340 obrazů na téma snídaní a pikniků vznikalo tehdy mnoho, intenzitě a půvabu Renoirových děl se nemohl nikdo jiný rovnat. Aniž by si to uvědomoval, navazuje na francouzskou grafickou tradici ilustrátora a karikaturisty Paula Gavarniho. To, co bylo napsáno francouzským spisovatelem a kritikem Goncourtem o Gavarniho umění, platí i pro dílo Renoirovo; pohyb je zachycen v letu a příroda při činu. Oproti skeptické, ironické Gavarniho tvorbě plné
345 rafinovaných černobílých efektů, je Renoirova vyzrálá malba v plenéru velkých formátů protkaná nevyčerpatelnou hrou světlého slunečního svitu, fialových stínů, zářivě zeleného listí a barevných odlesků. Při pohledu na tyto obrazy je mimořádný pokrok v barevném zachycení skutečnosti za sotva dvacet let velmi znatelný.

Když byl roku 1877 obraz *Moulin de la Galette* vystaven na třetí impresionistické výstavě,
350 vyzdvihl Renoirův přítel Georges Rivière, který o malíři později napsal životopis, epochální význam tohoto díla. Tehdy mladý Rivière označil obraz za historické dílo a cennou památku pařížského života vyznačující se dokonalou přesností. Následující komentáře Renoirova přítele mají dodnes jistou aktuálnost. „Do té doby nikoho nenapadlo vyobrazit události každodenního života na tak velkoformátovém obraze. *Moulin de la Galette* bude hrát
355 v budoucím umění velkou roli. Zde je třeba zdůraznit, že historická malba není (více či méně) zábavnou ilustrací minulých příběhů, což Renoir a jeho přátelé pochopili. Tito umělci otevřeli cestu, kterou budou jistě následovat další. Kéž by ti, kteří chtějí malovat historické obrazy, malovali dějiny své doby, místo aby vířili prach minulých staletí.“

Již na obrazech ze sedmdesátých let, především v dílech *Lisa se slunečníkem* a *Manželé Sisleyovi*, je patrné portrétní zachycení postav. Tento smysl pro individualitu, o který Renoir
360 zpočátku usiloval a jenž zdokonalil na malém počtu portrétů přátel, mu vynesl uznání a zakázky vlivných zájemců ještě předtím, než o něm Duret roku 1878 napsal, že je vynikajícím portrétistou. Touto cestou se Renoirovi podařilo vymanit z bídy, ve které se dlouhé roky nacházel. I při malbě portrétů však přísně zachovává přirozenost a věrnost
365 skutečnosti, na níž založil své celé umění. Renoirův mladší bratr Edmond přibližuje jeho postupy následujícími slovy. „Když maluje portrét, žádá model, aby zachoval svůj obvyklý postoj, aby seděl tak, jak sedává, aby se oblékl tak, jak je zvyklý se oblékat, aby v ničem nebyla cítit předpojatost či připravenost.“

Přestože odmítal pózy a efekty, měl to štěstí, že se od něho nechalo malovat několik dam
370 pařížské společnosti. Nejprve paní Marguerite Charpentierová, manželka nakladatele, v jejímž

salonku se scházeli ti nejvýznamnější literární i umělečtí představitelé. Paní Charpentierová je vyobrazena nejprve pouze jako busta a později v životní velikosti i se svými dvěma dcerami a novofundlandským psem (*Portrét paní Charpentierové a jejích dětí, 1878*). Toto dílo je jedním z nejkrásnějších rodinných portrétů devatenáctého století. Renoir zůstal dlouholetým
375 přítelem paní Charpentierové, která jej nejen podporovala, ale také měla pochopení pro jeho práci. Četné dopisy adresované právě paní Charpentierové jsou plné dobré nálady a humoru. Roku 1879 namaloval bustu a reprezentativní obraz známé herečky a členky francouzského národního divadla *Comédie Française* (*Jeanne Samaryová, 1877; Portrét herečky Jeanne Samaryové, 1878*). Nejplodnější zakázky však pocházely od rodiny Bérardových, pro kterou
380 Renoir v průběhu let namaloval dvanáct portrétů, z nichž většina zachycovala děti. I v takových případech se však dokázal vyhnout nebezpečí sériové výroby. Znovu a znovu se projevuje jeho fantazie a schopnost vcítit se do modelu, které vždy převáží nad jeho individualitou. Nezachycuje pouze vnější rysy, ale také charakter a vnitřní podstatu modelu. Schopností vycítit v jemných nuancích zevnitř plynoucí život ženy a dítěte a malířsky jej
385 zachytit se Renoirovy portréty odlišují od pozdních Manetových pastelů, v nichž přes všechno kouzlo barevnosti zůstává model během portrétování do jisté míry v poklidném postoji podobném sochám. I díky tomu mohl Duret o Renoirovi pojednávat jako o umělci se svižnými a lehce nanášenými tahy štětcem, které jeho dílům dodávají půvab, pružnost, oddanost, průsvitnost pleťových tónů, zbarvení tváře a rtů zářivým tělovým tónem.
390 Na jaře roku 1881 strávil Renoir několik týdnů v Alžíru a v říjnu téhož roku se vypravil do Itálie. Dojmy, které zde během následujících tří měsíců nabyt a proměnu, kterou v něm vyvolaly, dokumentují dopisy paní Charpentierové. V prvních dopisech je ještě patrná jakási posměšná úcta k Raffaelovi, zřejmě kvůli tomu, že kolem roku 1880 panovalo mezi mladými umělci přesvědčení, že jeho způsob malby je špatný. Ani v Paříži však ještě Raffaelova malba
395 nevyšla z módy. Když však v Římě spatřil Raffaelova díla na vlastní oči, shledal je plná dovedností a moudrostí. A i když vpravdě francouzsky doznal, že dává přednost Ingresovým olejomalbám, na Raffaelových freskách obdivoval jejich úžasnou jednoduchost a velikost. V Neapoli ho uchvátily pompejské nástěnné malby a – slunce! Všechny tyto dojmy se v Renoirovi spojily, utvořily nový pohled na podstatu umění a daly vzniknout novým tvůrčím
400 tendencím. Během únorové zastávky u Cézanna ve francouzském L'Estaque, v dopise svěřil paní Charpentierové své přesvědčení, že dosáhne velikosti a jednoduchosti starých mistrů. Přestože Raffael nikdy nepracoval v plenéru, jsou jeho fresky slunečního svitu plné, což dokazuje, že i on slunce studoval. A tak díky mnoha pozorováním v plenéru nakonec Renoir

dospívá k tomu, že aniž by se zabýval drobnějšími detaily, jež místo aby slunce osvětlovaly,
405 ho zhasínají, vidí pouze velké harmonie.

V následujících dvou letech se jeho snaha o překonání impresionistické malby malbou více
grafickou a názornou projevovala především pod povrchem. Podařilo se mu to teprve roku
1884 během pobytu u přátel v normandském Wargemontu. (*Dětské odpoledne ve*
Wargemontu, 1884) tento velkoformátový obraz zachycující tři děti v Renoirově provedení
410 představuje interiér ve velmi jasné odpolední náladě s barevnými skvrnami a látkami, které
září mihotavým jasem. Obraz, v němž jsou těla jasně načrtnutá, je však bez třpytu a víření
barevných částic. Do Renoirovy malby tedy vstupuje cosi z freskové techniky – velké
harmonie, o kterých mluvil.

U tohoto jednoho řešení se však Renoirův vývoj nezastavil. Již v dílech s podobnou
415 tematikou, která vznikala v devadesátých letech, se znovu objevuje cosi z vřelosti
a květnatosti Renoirovy dřívější barevnosti (*Děvčátka u piana, 1892*). To, co přetrvává, co se
stále zvětšuje a odhaluje ve stále znamenitějších výjevech, je radost z pevných, a přesto
jemných tvarů mladého dívčího těla (*Spánek po koupeli, 1897*). Spojení plasticity
a barevnosti, které mohou působit až vášnivě, vede k pozdnímu tvůrčímu období, v němž již
420 není cítit nic příznačně pařížského. Koncem osmdesátých let se u Renoira objevily
neuralgické a revmatické příznaky, které mu notně ztěžovaly práci. Tyto sice občasné,
nicméně nevyléčitelné příznaky, deformovaly Renoirovi ruce. Ani to však nijak nesnižovalo
jeho chuť pracovat a sotva tlumilo jemu vlastní vnitřní veselost. Na radu lékaře i z vlastního
rozhodnutí upřednostňoval nyní pobyt v teplých krajích, v Essoyes v Burgundsku, kde měla
425 domov Renoirova manželka a u Středozevního moře v Cagnes nedaleko Nice, kde se usadili.

V posledních dvou desetiletích jsou inspirací pro četné kompozice a studie nejen jižní světlo
a rozkvetlé růže, ale také mladí milenci, jež se rozprostírají před Renoirovým obdivným
pohledem ve skutečné blažené nahotě a přirozenosti. Toto nadčasové téma využívá jemných
prostředků, s jejichž pomocí vyjadřuje bohatství života a souhlasu s ním zcela novým
430 způsobem. Renoirovi se v umění hnusila vyumělkovanost. Podle jeho názoru vzniklo
malířství proto, aby zdobilo stěny. Také závěsné obrazy by měly být něčím líbivým
a příjemným. Svým uměním, půvabným v tom nejušlechtilejším slova smyslu, ukázal, že
taková přání lze plnit i v dnešní době.

3. Komentář

3.1 Fiktivní zakázka

Jedním z nejdůležitějších bodů překladu je účel, za kterým je onen překlad vyhotoven. Z tohoto důvodu pracuje překlad s fiktivně zadanou zakázkou, s jejíž pomocí budou pro překlad zvoleny správné postupy. Zadavatelem této fiktivní zakázky je *Národní galerie v Praze*, která k plánované výstavě francouzského impresionismu požaduje překladový text, který bude moci umístit do brožury pro návštěvníky této výstavy.

Cílovými adresáty mohou být jak laici bez jakékoli předešlé znalosti tématu, tak i zástupci široké veřejnosti, kteří se o umění jako takové anebo i specificky o impresionismus blíže zajímají. Překlad se nicméně bude snažit být srozumitelný především pro adresáty, kteří doposud o impresionismu či umění obecně nemají povědomí. Dále by text ve fiktivní brožuře měl být čtivý a předat zajímavé a klíčové informace o vystavovaných dílech, jejich autorech a době, ve které díla vznikala. V ideálním případě text zaujme čtenáře natolik, že se o dané téma budou zajímat i nadále.

Pokud by se jednalo o skutečnou zakázku, rozsah brožury by byl pravděpodobně kratší a méně obsáhlý. Fiktivní zakázka pracuje s počtem dvaceti normostran, které návštěvníci mohou číst přímo během výstavy nebo také později. Důležitou součástí brožury budou názvy obrazů, které čtenář snadno rozezná a podle nichž se bude na výstavě orientovat.

Brožura návštěvníkům výstavy představí nejen impresionismus jako takový, ale také medailonky malířů, jejichž díla mohou na výstavě zhlédnout. Za tímto účelem bylo do fiktivní zakázky vybráno několik kapitol tak, aby splňovaly požadavky, tedy stručné nastínění doby, uměleckého stylu a informace o jednotlivých malířích.

Tato ucelená brožura by návštěvníkům výstavy měla poskytnout informace potřebné k pochopení díla na které pohlížejí, k zasazení tohoto díla do kontextu autorova života a zároveň by měla čtenářům přiblížit těžkosti, se kterými se směr, umělci i obrazy ve své době musely potýkat.

Oproti originálnímu textu budou do překladu z výše zmíněných důvodů k jednotlivým malířům přidány originální názvy obrazů, a to vždy do závorek, psané kurzivou, spolu s datem vzniku. Návštěvník výstavy bude tedy přesně vědět, o kterém z vystavených obrazů

text pojednává či si při pohledu na určitý obraz v textu pouze vyhledá název díla a seznámí se s okolnostmi vzniku či se zajímavostmi. Fiktivní výstava tedy bude koncipována tak, aby na sebe jednotlivé obrazy a malíři navazovali, dle jejich pořadí v brožuře. Aby byla brožura co nejpřehlednější a lidé se v ní mohli dobře orientovat, bude před samotný překlad umístěn seznam obrazů a jejich autorů v pořadí, ve kterém je návštěvníci budou moci zhlédnout.

3.2 Překladatelská analýza

Překladatelská analýza je založena na modelu Christiane Nordové (1995, s. 40–148), která jej představila v publikaci *Textanalyse und Übersetzen: Theoretische Grundlage, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*. Překlad pracuje pouze s těmi body modelu, které jsou pro překládaný text relevantní. Model Nordové je dále doplněn o kapitolu *Lingvistika a poetika* (1995, s. 74–105) z publikace *Poetická funkce* Romana Jakobsona.

3.2.1 Vnětextové faktory

3.2.1.1 Autor a příjemce

Vysílatel se může od autora textu lišit, a proto je vhodné oba pojmy rozlišit. Vysílatelem této publikace je již neexistující německé nakladatelství *Verlag der Kunst*, které se specializovalo na vydávání hodnotných a kvalitních knih o umění či edic muzejních sbírek.¹

Autorem knihy je německý spisovatel a historik umění Wolfgang Balzer, který se po druhé světové válce stal prvním ředitelem Státních uměleckých sbírek v Drážďanech. Mimo jiné se věnoval i překladům z francouzštiny. Mezi jeho literární počiny se řadí i kniha *Der französische Impressionismus. Die Hauptmeister in der Malerei* z roku 1958.²

Knihy je určena především čtenářům se zájmem o umění, konkrétně pak o francouzský impresionismus. Nicméně se nejedná o odbornou publikaci a i čtenář, který nemá v této oblasti předchozí znalosti, bude textu až na drobné výjimky rozumět. Těmito výjimkami je několik odborných termínů z oblasti malířství, které se v textu vyskytují a které bude třeba v překladu pro záměr fiktivní zakázky definovat. Podobně bude probíhat také práce

¹ *Verlag der Kunst*. In: Wikipedia [online]. [cit. 23. 2. 2024]. Dostupné z: https://de.wikipedia.org/wiki/Verlag_der_Kunst

² *Wolfgang Balzer*. In: Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde [online]. [cit. 23. 2. 2024]. Dostupné z: [https://saebi.isgv.de/biografie/Wolfgang_Balzer_\(1884-1968\)](https://saebi.isgv.de/biografie/Wolfgang_Balzer_(1884-1968))

s některými proprii, která by návštěvníkům fiktivní výstavy nemusela být známá. U českých i německých čtenářů se předpokládá podobná úroveň znalostí pojednávaného tématu.

3.2.1.2 Místo, čas a médium

Kniha vyšla v Německu v roce 1958. Vzhledem k tomu, že publikace pojednává o objektivních skutečnostech a popisuje historicky neměnné období impresionismu, nebude nutné obsah textu aktualizovat ani místně upravovat.

Výchozí text vyšel knižně a také brožura k fiktivní výstavě je koncipována tak, aby vyšla v tištěné formě. Problémem by však mohl být rozsah obou textů. Brožura si samozřejmě nemůže dovolit pojmout zdaleka tolik informací jako kniha. Stejně tak lze předpokládat, že na rozdíl od knihy čtenáři nebudou celému textu věnovat takovou pozornost.

3.2.1.3 Intence a funkce textu

Záměrem autora je osvětlit čtenáři pojem impresionismu, seznámit ho s historickým pozadím a hlavními představiteli tohoto směru. V neposlední řadě publikace usiluje o zpřístupnění tématu širší veřejnosti bez předchozích znalostí a taktéž chce čtenáře nadchnout pro umění.

Intenci textu odpovídají funkce dle Romana Jakobsona (1995), které jsou v díle zastoupené. Z těchto funkcí převládá funkce referenční. Dále je v textu zastoupena funkce emotivní, využita v následujících příkladech:

Pissarro gesteht 1884 (im Alter von 54 Jahren!): [...] (VT, 133)

Er geht daher 1890/91 zu dem über, was man (nicht gerade schön) das «Seriensystem» nennt.
(VT: 219).

Prostředkem emotivní funkce je užití závorek, v první větě zdůraznění sdělení pomocí vykřičníku. Těmito osobními komentáři vstupuje autor do děje, který tak obohacuje o své mínění vztahující se k dané situaci. Přestože se jedná o důležitou funkci výchozího textu, překlad bude usilovat o její eliminaci. V brožuře vydané k příležitosti impresionistické výstavy by osobní komentáře či subjektivní hodnocení nebyly vhodné. Text brožury má být především objektivní a mínění autora zde není žádoucí. Ve druhé větě autor dodává, že německé označení *Seriensystem* není příliš lichotivé, situace v českém prostředí a konotace domácího označení však vůbec nemusí být stejné, což bude překlad brát v úvahu. V textu se objevuje i vedlejší funkce poetická, jež má za cíl estetizaci sdělení.

3.2.1.4 Účinek

Přestože překlad bude usilovat o zachování funkce výchozího textu, změní se jeho účinek. Účinek knihy *Der französische Impressionismus* spočívá především v seznámení čtenáře s tématem. Čtenář by měl díky knize pochopit veškeré souvislosti, poznat hlavní zástupce směru a vzdělat se v oblasti umění.

Návštěvník výstavy by se v první řadě měl dozvědět to nejdůležitější o vystavovaných dílech a v případě potřeby či zájmu své znalosti dále prohloubit. Brožura tedy primárně slouží k orientaci (i díky výčtu děl v úvodu celého textu) prostorem galerie s přidanou hodnotou v podobě podrobných informací o impresionismu a malířích tohoto směru.

Vzhledem k tomu, že výchozí text obsahuje několik francouzských označení určitých skutečností, galicizmů či čistě francouzských slov, vyznačuje se mírou exotizace, které bude chtít docílit také překlad, více viz kapitola 3.4.1.1.

3.2.2 Vnitrotextové faktory

3.2.2.1 Téma a obsah

Základním tématem knihy je impresionismus a neoimpresionismus, historie těchto období a životopisy nejdůležitějších zástupců jednotlivých uměleckých směrů. V úvodu knihy autor představuje období před impresionismem a předznamenává nástup nového směru. Poté následuje medailonek jednoho z umělců doby (Manet). V další kapitole je popsán jak nástup impresionismu, tak také jeho průběh až po konečná léta daného období, zmíněny jsou také problémy, se kterými se směr musel potýkat. Následují medailonky několika umělců (Monet, Pissarro a Sisley spojeni do jedné kapitoly a Renoir) popisující jejich životy a význam každého z nich pro vývoj impresionismu. V závěru textové části se autor věnuje období neoimpresionismu, na něž navazují medailonky nejdůležitějších malířů tohoto období (Degas a Cézanne). Kniha je dále doplněna o obrazovou přílohu mapující díla zmíněná v textu knihy.

Vzhledem k fiktivní zakázce, která představuje pouze díla impresionistických malířů, byly pro účel překladu vybrány pouze části týkající se tohoto období, a to s výjimkou úvodní části překladu, která je také úvodem první kapitoly knihy. Tato část byla do překladu vybrána, neboť je vhodným úvodem do celé problematiky a návštěvníkům fiktivní výstavy v krátkosti přiblíží body, které k vzestupu impresionismu vedly.

Kapitola s názvem *Die Kampffahre des Impressionismus* tedy popisuje období nástupu uměleckého směru, později známého jako impresionismus, nepříznivé hodnocení směru tehdejší společností, potíže, se kterými se umělci tehdy museli potýkat a v neposlední řadě také zlom a následný vývoj tohoto nového umění. Následující kapitoly *Monet, Pissarro und Sisley* a *Renoir* představují jednotlivé malíře od počátku jejich tvorby přes nejzásadnější životní události až po popis a představení jejich nejhodnotnějších a nejdůležitějších děl.

3.2.2.2 Presupozice

U čtenářů je předpokládána předchozí znalost některých odborných termínů z oblasti umění a malířství, stejně jako některých zmíněných osobností. Především se však jedná o populárně naučný styl textu, který v sobě neobsahuje hlubší odborné znalosti. Většina popisovaných fenoménů je jasná i pro čtenáře bez jakýchkoli znalostí z oblasti umění. Odborné termíny představené níže budou v překladu blíže definovány, neboť text překladu je určen především široké veřejnosti bez předchozích znalostí tématu:

*Die Jüngerer widmeten sich fast ausschließlich der **Freilichtmalerei**; [...]* (VT, 48)

*[...] in Gemälden und noch mehr in kleinen **Gouaschen**, in denen er sich dann auf das Figürliche beschränkt.* (VT, 294)

*In dem Bestreben, die Ausdrucksmöglichkeiten seiner Malerei zu steigern, nähert er sich damals dem Neoimpressionismus Seurats und macht Versuche mit Farbteilung und **pointillistischem Farbauftrag**.* (VT, 306).

3.2.2.3 Výstavba a členění textu

Jak již bylo zmíněno, kniha je rozdělena na dvě části, textovou a obrazovou. Část textová je dále rozdělena do devíti kapitol, z nichž ty kapitoly, které popisují umělecká období, jsou nazvány dle obsahu kapitoly a ty kapitoly, jež pojednávají o jednotlivých umělcích, nesou vždy název pouze příjmení daného malíře (popřípadě malířů). Text je dále členěn do několika odstavců. Součástí knihy je i poděkování autora a citát z Goetheho díla *Maximen und Reflexionen*.

3.2.2.4 Neverbální a suprasegmentální prvky

Důležitou část neverbálních prvků této knihy tvoří její obrazová část, ve které čtenář najde autorem zmiňované obrazy. Tato obrazová část je nicméně pro samotný překlad irelevantní,

neboť fiktivní zakázka je koncipována tak, že návštěvníci výstavy budou mít popisované obrazy před sebou a díla, jež budou v překladu uváděna, jsou součástí této výstavy. Výjimku tvoří několik děl autorů, kteří nespádají do impresionistického období (Courbet či Manet). Tato díla však pro návštěvníky impresionistické výstavy nemají velkou důležitost, a proto ani ona nebudou v překladu zachována.

Mezi suprasegmentální prvky patří také velikostní odlišení počátečních písmen každé kapitoly. Tato písmena jsou dále psána tučně. Zbytek písmen prvního slova každé kapitoly je psán velkými písmeny. Toto grafické zvýraznění autor v celé knize systematicky dodržuje. Z důvodu úspory místa ve fiktivní brožuře a také větší přehlednosti textu nebudou tyto suprasegmentální prvky v překladu zachovány.

Dalšími suprasegmentálními prvky, jež se v překladu nacházejí, jsou uvozovky, pomlčky či středníky. Všechna zmíněná znaménka se v textu vyskytují ve velmi vysoké míře. Uvozovky autor kromě uvození přímé řeči užívá buď k zvýraznění pojmů, anebo k vyznačení názvů obrazu či skupiny umělců:

Die heroische Zeit der werdenden neuen Malerei, «Freilicht» und «Impressionismus» [...] (VT, 19)

Von Manet sah man das «Frühstück im Grünen» [...] (VT, 29)

[...] wurden Manet und seine Freunde nun die «Schule von Batignolles» genannt; auch bezeichnete man sie in den siebziger Jahren als die «Manetbande» (bande à Manet) [...] (VT, 68)

3.3 Metoda překladu

Překlad se v první řadě bude řídit metodou iluzionistickou (Levý 2012, s. 40–41). Bude tedy usilovat o to, aby na čtenáře působil dojmem originálního díla a spolu s tímto úsilím se bude snažit zachovat kvality VT.

Ze dvou extrémů, které Levý zmiňuje (2012, s. 33), tedy překladu volného a věrného, se překlad bude snažit o co největší přiblížení věrnosti. Ačkoliv naprosto věrného překladu dosáhnout nelze, bude se překlad pomocí jisté volnosti snažit věrnosti přibližovat.

„[...] *budeme-li hovořit o věrnosti překladu, budeme do tohoto pojmu zahrnovat i reprodukci stylu originálu, tedy vytvoření jakéhosi „stylového faksimile“, stylového ekvivalentu originálu.*“ (Štícha 2019, s. 19)

Ačkoliv je pro překlad žádoucí napodobit co nejvěrněji styl originálního sdělení, je možné se od této věrnosti částečně odklonit.

„*Překladaři by pak nemělo být upíráno právo, aby on text strukturoval jinak, shledávali pro to nějaké důvody [...]*“ (Štícha 2019, s. 44)

Důvodem upuštění od autorského stylu bude především účel překladu, a to podle Vermeerovy teorie *skoposu* (Knittlová, 2010: 26). VT obsahuje mnoho rozvinutých souvětí s několika vloženými větami. Pokud by se překlad řídil věrností stylu a výstavby originálního textu, bylo by velmi těžké mu porozumět a čtenáři by pravděpodobně některá souvětí pro jejich pochopení museli číst opakovaně. Takové stylizaci textu se překlad bude chtít vyhnout právě určitým zjednodušováním větných struktur či zkracováním a rozdělováním vět. I přes jisté stylové rozdíly bude však překlad usilovat o co nejvěrnější převedení originálního sdělení. Nejdůležitějším prvkem překladu nicméně zůstává čtivost a srozumitelnost s ohledem na cílové čtenáře.

3.4 Typologie překladatelských problémů

3.4.1 Lexikální rovina

3.4.1.1 Slova přejatá, cizí a zastaralá

Vzhledem k tématu, o němž kniha pojednává, objevují se v ní například názvy uměleckých uskupení ve francouzském jazyce.

[...] *auch bezeichnete man sie in den siebziger Jahren als die «Manetbande» (bande à Manet)*
[...] (VT, 69)

V některých případech autor ponechává nejen originální francouzské označení, nýbrž k tomuto oficiálnímu pojmenování dodává ještě německé označení. Uvádí tedy nejprve německé označení a poté původní název v závorce, jak je patrné na příkladu výše.

1874 beschlossen sie, eine eigene Ausstellung zu veranstalten, unter dem Namen «Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs et graveurs». (VT, 79)

[...] (*übrigens nennt sich seit 1879 die Gruppe nicht mehr «Impressionisten», sondern «Artistes Indépendants»*). (VT, 137)

Z dalších uvedených příkladů je zřejmé, že autor k francouzským označením vždy důsledně nedodává také německá pojmenování. Patrně je tomu tak proto, že jsou tato francouzská označení známá také v německém prostředí či si je čtenáři i přes neznalost francouzského jazyka dokáží přeložit. Českému čtenáři by však nemusel být smysl sdělení zřejmý, a proto je v překladu uveden jak oficiální francouzský název, tak také název český, a to i přesto, že by čtenářům k pochopení francouzských označení měla stačit elementární znalost anglického jazyka. Fiktivní zakázka totiž pracuje také s možností, že se výstavy zúčastní i zástupci starší generace, kteří francouzský ani anglický jazyk neovládají.

V překladu tak zůstane zachována cizost, která je však žádaná a jež se vyskytuje i v dalších aspektech textu. Určitá označení, například toponyma či antroponyma, v sobě i tak zachovávají cizí, tedy francouzský, nádech. Tato cizost je patrná i na příkladech uvedených níže:

Er nimmt nun teil an den Zusammenkünften im Café Guerbois [...] (VT, 261)

[...] *war in der belebtesten Gegend von Paris gelegen, am Boulevard des Capucines 35.* (VT, 85)

[...] *der Erlös betrug etwas über 150 Francs [...]* (VT, 96).

Ve výchozím textu se dále objevovala také slova ryze francouzská (*Cénacles*) či slova z francouzštiny přejatá, tedy galicismy. Ty se ve výchozím textu nacházely v názvech ulic (*Boulevard des Italiens*), které čtenáři přibližují francouzské prostředí. Autor zřejmě záměrně užíval také dalších galicismů (*Kameraderie, Clou*). Aby z překladu nezmizel tento záměr, je i v něm patrná snaha o užití galicismů (*bulvár, ateliér, plenér*). V češtině je nicméně užití takových slov poměrně běžné a cizost, kterou by v sobě tato slova měla nést, tedy není tak znatelná.

Kniha byla vydána v roce 1958, což se podepsalo na jejím lexiku. Lze tak najít několik dnes již zcela či částečně zastaralých výrazů. Například spojka *dass*, se v textu objevuje v podobě, která je dnes již považována za zastaralou (*daß*). Tento tvar je od roku 1996 považován za

něspisovný. Stejně je to i se slovy *Einfluss* či *Ausschluss*, která se v textu objevují v zastaralých formách *Einfluß a Ausschuß*.³

Následující výrazy jsou dnes již zastaralé a jejich použití pouze výjimečné:

Kameraderie (VT, 147), *Fleischtön* (VT, 497), *Valeurs* (VT, 257).

Důležitou roli tak v překladu hraje mezičasový faktor, tedy chronologická divergence mezi typy adresátů originálního textu a překladu. S tímto problémem časového rozdílu se překlad vyrovnává pomocí aktualizace, čímž dochází k zpřístupnění textu současníkům (Popovič 1975, s. 176). Překlad se nepokouší o historizaci a zastaralé termíny, představené výše, jsou přeloženy výrazy současnými, nikoli výrazy pro češtinu zastaralými či archaickými.

3.4.1.2 Odborná terminologie

I přes autorovu očividnou snahu o zpřístupnění textu široké veřejnosti svou poetičností a absencí odbornosti se v textu několik odborných termínů vyskytuje. Vzhledem k funkci překladu byly k těmto odborným termínům přidány definice či určitá vysvětlení. Text brožury nepočítá s odbornými znalostmi či presupozicemi návštěvníků výstavy a zároveň usiluje o nejvyšší míru čtivosti a plynulosti s přihlédnutím k jejímu kontextu. Vysvětleny jsou tedy především takové pojmy, které souvisejí s tématem výstavy či s vystavovanými díly.

Správnost termínů z oblasti umění a jejich porozumění širokou veřejností byly konzultovány s doc. PhDr. Josefem Zárubou-Pfeffermannem, Ph.D. Například termín *Tonigkeit* (VT: 163) byl původně překládán jako *tonalita*, avšak bylo vhodné jej nahradit slovem *chromatika*. Finální řešení však pracuje s jednodušším označením *odstíny*, které bude pro všechny čtenáře snadno pochopitelné a neposkytne podnět k nepochopení probírané problematiky. U německého slova *Staffeleibild* (VT: 551) se nabízel doslovný překlad *malba na stojanu*. V kontextu však takové označení působí zvláštním dojmem. Vzhledem k tomu, že autor v této části textu porovnává nástěnné malířství právě s pojmem *Staffeleibild*, figuruje v překladu slovní spojení *závěsné obrazy*, které vyjadřuje možnosti malby tak, jak byly zamýšleny autorem.

³ *Rechtschreibreform*. In: IDS Sprachreport [online]. [cit. 20. 3. 2024]. Dostupné z: <https://pub.ids-mannheim.de/laufend/sprachreport/pdf/sr04-extra.pdf>

3.4.1.3 Propria

Překládaná publikace je bohatá na názvy institucí a obrazů. Dále se v textu objevuje velké množství toponym a vlastních jmen. Poslední jmenovaná, tedy antroponyma, jsou v originálu uváděna většinou pouze jako příjmení, avšak ani k nim nepřistupuje autor zcela systematicky. Důvodem je zřejmě rozdílné povědomí o daných osobnostech, jak ukazuje příklad níže, v němž je jediné jméno, které autor uvádí ve tvaru jak jména, tak příjmení, to Frédérica Bazilla (dle autorových slov méně známého umělce):

[...] *Monet, Sisley, Renoir und der in Deutschland wenig bekannte Frédéric Bazille* [...] (VT: 39).

Překlad se tento problém snažil řešit systematicky a postupuje způsobem, při němž je jméno osobnosti, která se v textu objeví poprvé, vypsáno v podobě jména a příjmení a nadále při opětovném výskytu je užito pouze příjmení dané osoby. Výjimkami jsou jak jména malířů, která jsou zároveň užita jako názvy kapitol, tak i jména malířů, kteří jsou známí pouze svými příjmeními. V originálu jsou jako názvy kapitol použita pouze příjmení (Monet, Pissarro, Sisley a Renoir), avšak v překladu nesou názvy kapitol jak jména, tak příjmení malířů, a při první zmínce v textu jsou jejich celá jména užita ještě jednou. Poté je s těmito jmény zacházeno stejně jako s ostatními, tzn. ve zbytku texty jsou užívány pouze ve formě příjmení. Příklady jmen malířů, kteří jsou známí jen svými příjmeními jsou *Ingres* (Graham-Dixon 2021) a *Raffael* (Pijoan 1985). V českém prostředí je běžnější užívat jejich jména v této formě a nikoli jako *Jean Auguste Dominique Ingres* nebo *Raffael Santi*.

Vzhledem k funkci překladového textu, který má být především čtivý, jsou ženská příjmení uváděna v přechýlené formě. Přestože do českého úzu stále více proniká jejich nepřechýlování, s ohledem na již zmíněnou čtivost textu a samotného čtenáře byla v překladu zachována tradiční forma ženských příjmení. Ženská příjmení jsou tak čtenáři bližší a text působí plynuleji. Například označení *paní Charpentier* místo *paní Charpentierová* působí spolu s označením *paní* nepříjemnou cizostí.

Poměrně problematickým jevem byly názvy obrazů, které se často vyskytují v mnoha různých překladech (*Dáma v zelených šatech* či *Camilla*, *Kupky sena* či *Stohy sena*). V překladu užitá názvy obrazů tak vycházejí především z publikace *Slovník světového malířství* (Westermann 1991), ani zde však nejsou malířská díla kompletní, a proto byly použity také další odborné publikace. Pro ilustraci dané problematiky bude uveden název jednoho z Renoirových obrazů.

Název tohoto obrazu, z francouzského originálu *La fin du déjeuner*, se v německých překladech vyskytuje ve variantě *Nach dem Essen*, ale i *Nach dem Mittagessen*. Do češtiny je toto dílo překládáno převážně názvem *Po obědě*, ale lze ho nalézt také pod jménem *Snídaně v zahradě*. I přesto, že obraz samotný svou atmosférou připomíná spíše čas po obědě, je v překladu nakonec užita varianta *Snídaně v zahradě*, neboť tomuto překladu odpovídá například Renoirův další obraz *Snídaně veslařů* (z francouzského *Le Déjeuner des canotiers*) či dílo Édouarda Maneta *Snídaně v trávě* (z francouzského *Le Déjeuner sur l'herbe*). Názvy těchto slavných obrazů jsou známé právě ve tvaru *snídaně*. Proto překlad i u méně známého díla, které však sestává z totožného francouzského označení *Le Déjeuner*, užívá názvu *snídaně*.

S názvy obrazů pracuje překlad jinak než původní text. V překládaném textu se názvy obrazů vyskytují buď explicitně, v závorkách, nebo o nich autor pouze hovoří, ale nezmiňuje oficiální název. V překladu jsou všechny názvy obrazů uváděny systematicky v závorce, psané kurzivou, spolu s rokem vzniku. Další změnou jsou názvy obrazů, které ve výchozím textu nejsou přímo zmíněny, ale spadají do určitého období či patří k popisované skutečnosti. S ohledem na fiktivní zakázku bylo u jistých umělců třeba obrazy přidat, s vědomím, že na výstavě bude alespoň jeden, ale ideálně více, obrazů u každého z představovaných umělců.

Většina toponym je v překladu doplněna o výraz, který dané toponymum konkretizuje (*přístavní město Le Havre, město Argenteuil*), a to opět především s ohledem na čtenáře a čtivost textu. U překladu francouzských názvů ulic jsou užity jejich originální podoby (*bulvár des Italiens, bulvár des Capucines*), buď z toho důvodu, že název nemá český ekvivalent či je tento ekvivalent hůře pochopitelný a méně využívaný (*bulvár Kapucínek*).

3.4.2 Morfologická rovina

3.4.2.1 Konstrukce se zájmenem *man*

Konstrukce se zájmenem *man* se používá, pokud se jedná o nepojmenovanou osobu, skupinu osob či člověka obecně. Těmto subjektům jsou ve větě přisuzovány určité děje nebo stavy. Účelem takových konstrukcí je umístit do popředí komunikátu samotný fakt děje a subjekt věty pojmout buď zcela všeobecně či anonymně, tím je tento subjekt odsunut do pozadí komunikátu (Štícha 2003, s. 510).

U neosobních konstrukcí je možno rozlišovat různé funkční typy, které bývají do češtiny převáděny několika možnými způsoby. Jedním z těchto způsobů je převedení zájmena *man* anonymizujícím všeobecným subjektem *člověk* nebo *lidé* (Štícha 2003, s. 510).

[...] *in der künstlerischen Gestaltung das festhalten, was **man vor Augen hat*** [...] (VT: 9)

*Zachytit v umělecké kompozici přesně to, na čem **člověku ulpívá zrak*** [...] (CT: 14)

Příležitostně se neosobní konstrukce mohou převést 1. os. pl. (Štícha 2003, s. 512):

*Wenn **man** die beiden Proben, die von der letztgenannten hier reproduziert werden, mit der achtundzwanzig Jahre früher gemalten Ansicht von Saint-Germain-l'Auxerrois **vergleicht*** [...] (VT: 225)

***Porovnáme-li** obrazy zachycující katedrálu v Rouen s obrazem Saint-Germain-l'Auxerrois, který Monet namaloval o dvacet osm let dříve* [...] (CT: 184).

Konstrukce se zájmenem *man* byly dále převáděny:

- a) pasivní konstrukcí reflexivní

[...] *auch **bezeichnete man** sie in den siebziger Jahren als die «Manetbande»* [...] (VT: 69)

*V sedmdesátých letech **byla** tato skupina dále **označována** jako bande à Manet* [...] (CT: 60)

- b) vynecháním zájmena *man* spolu s přeformulováním věty

*Von Manet **sah man** das «Frühstück im Grünen», es war der Clou der Ausstellung.* (VT: 29)

*Zlatý hřeb Salonu odmítnutých **byl** Manetův obraz Snídaně v trávě.* (CT: 28)

- c) 2. os. pl., jež podporuje konativní funkci

*Von Manets Beispiel angeregt, versuchten sie, denselben Weg zu gehen, ja sie gingen ihn einseitiger oder, **wenn man will**: konsequenter als er selbst.* (VT: 41)

*Inspirováni Manetem se tyto mladí umělci snažili následovat jeho příkladu, dokonce jednostranněji či **chcete-li** důsledněji než on sám.* (CT: 38).

3.4.2.2 Modální slovesa

Termín modalita označuje způsoby výpovědi mluvčího v závislosti na jeho postoji k dané skutečnosti (Štícha 2003, s. 89). Jedná se tedy o soubor prostředků, které vyjadřují míru jistoty mluvčího. Jedním z prostředků, který v obou jazycích vyjadřuje různé stupně jistoty a nejistoty jsou právě modální slovesa (Štícha 2015, s. 106).

Sloveso *muset – müssen* rozlišuje v obou jazycích několik významů, mimo jiné význam potřebnostní, pravděpodobnostní či nutnostní (Štícha 2003, s. 111–112). V příkladu níže figuruje sloveso *müssen* ve významu objektivní nutnosti a je stejným způsobem převedeno do češtiny.

*Da sie nur dann, wenn sie konventionelle Sachen einschickten, Aussicht hatten, zum Salon zugelassen zu werden, **mußten** die Jungen auf neue Ausstellungsmöglichkeiten bedacht sein.* (VT: 76)

*Mladí umělci měli naději být Salonem přijati pouze tehdy, splňovala-li jejich díla tehdejší konvence, **museli** proto hledat nové možnosti, kde by mohli svá díla vystavovat.* (CT: 66)

Následující věta ilustruje vysoký stupeň subjektivního přesvědčení o platnosti sdělovaného obsahu, což je pro modální sloveso *müssen* typické (Štícha 2015, s. 113). Do češtiny je modalita převedena pasivní konstrukcí bez doslovného *muset*.

*Es kommt ihm nicht darauf an, einen bestimmten Landschaftsausschnitt porträtmäßig wiederzugeben, zu welchem Zwecke vor allem die Struktur des Naturvorbildes **herausgearbeitet werden müßte**.* (VT: 212)

*Nejde mu o věrnou reprodukci konkrétního výseku krajiny, k čemuž **by bylo** především **třeba vypracovat** strukturu přírodní předlohy, nýbrž chce zachytit dojmy [...]* (CT: 172)

Ve větě níže je konjunktiv modálního slovesa *müssen* užit jako prostředek reprodukce přímé řeči, což je nejběžnější a nejčastější použití tohoto typu konjunktivu v současné němčině (Štícha, 2003: 100). V překladu byla výpověď převedena do nepřímé řeči.

[...] *um zu existieren, **müsse er betteln**gehen [...]* (VT: 132)

[...] *že aby přežil, **musí chodit žebrať** [...]* (CT: 110)

Dále se v textu objevovalo také modální sloveso *sollen*, které ve větě níže představuje událost, která však nastane až v budoucnosti. V překladu by se mohla objevit věta přeložená stejným způsobem, [...] *kteří se později měli stát [...]*, nicméně dnes je jasné, že se daní umělci skutečně vůdčími osobnostmi stali, a tak je v překladu užito již známé skutečnosti bez využití modality. Touto doslovností, která se v originálu nevyskytuje, se překlad především pokouší předložit čtenáři skutečnost co nejjednodušeji.

*Hier schlossen sich 1862 vier junge Maler, die später Führer der neuen Kunst **werden sollten**, in gleichgerichtetem Streben zusammen [...] (VT: 37)*

*Právě v Gleyrově ateliéru se roku 1862 spojili čtyři mladí malíři, kteří se později **stanou** vůdčími osobnostmi nového uměleckého směru [...] (CT: 35)*

K vyjádření modality se v obou jazycích používá také sloveso *können* – moci.

*[...] erhielten die Impressionisten, nicht ohne Schwierigkeiten, einen eigenen Saal, in dem ihre historische Bedeutung nun nicht mehr **übersehen werden konnte**. (VT: 143)*

*Přestože se ani rozdělování sálů neobešlo bez obtíží, historický význam impresionistických malířů již **nemohl být přehlížen**. (CT: 120)*

*Die Gefahr liegt bei dieser Methode darin, daß sie ins wissenschaftliche Registrieren **abgleiten kann**. (VT: 234)*

*Nebezpečí této metody spočívá v tom, že **může vést** k čistě racionálnímu zachycení skutečnosti. (CT: 189)*

Modální sloveso *dürfte* spojené se slovesem v infinitivu v němčině vyjadřuje vysokou míru subjektivního přesvědčení o pravdivosti obsahu sdělované výpovědi. Tímto způsobem je tedy vyjadřován subjektivní názor, nikoliv naprostá a objektivní jistota autora sdělení (Štícha 2003, s. 109). Subjektivnost sdělení se pokusil zachovat také překlad.

*Seine Anfänge weisen ebenfalls auf Corot hin, und unter den Meistern von Barbizon **dürfte** ihm Daubigny dem Temperament nach **am nächsten stehen**. (VT: 332)*

*Původní kresby odkazují na Corota a z barbizonských mistrů **je** Sisleyho malba svým temperamentem **pravděpodobně nejbližší** té Daubignyho. (CT: 268)*

3.4.2.3 Aktivum a pasivum

Čeština i němčina rozlišují dvojí slovesný rod, činný a trpný. Němčina tvoří buď průběhové nebo stavové pasivum (Povejšil 1987, s. 91). V češtině se trpný rod dále dělí na pasivum zvrtné a opisné neboli participiální (Štícha 2003, s. 496). Ačkoliv se participiální pasivum objevuje daleko častěji v němčině (Štícha 2003: 497), lze jej užít i v češtině:

*Die eindringliche Wirkung von Manets Malerei **wurde verstärkt** durch den direkten Einfluß seiner Persönlichkeit. (VT: 51)*

*Podmanivý účinek, který vycházel z Manetových obrazů, **byl** ještě **umocněn** přímým vlivem jeho osobnosti. (CT: 46).*

Pokud subjektem věty není individuální osoba, nýbrž je tento subjekt pojat všeobecně, je v němčině i češtině běžně užíváno pasivum (Štícha 2003, s. 498).

*Obwohl eine solche Atelieregemeinschaft in Wirklichkeit nicht bestanden hat, **wurden** Manet und seine Freunde nun die «Schule von Batignolles» **genannt** [...] (VT: 67)*

*Ačkoli se umělci takto v ateliéru ve skutečnosti nescházeli, **řikalo se** Manetovi a ostatním ze skupiny batignollská škola. (CT: 59)*

*Es **wurden ausgerufen** Arbeiten von Monet, Sisley, Renoir und Berthe Morisot [...] (VT: 95)*

***Dražilo se** celkem sedmdesát obrazů od Moneta, Sisleyho, Renoira a Morisotové [...] (CT: 83)*

Nicméně použití pasiva je v němčině výrazně frekventovanějším jevem a do češtiny je tak dále převáděno aktivními tvary sloves. Pokud by bylo užito pasiva i v češtině, mohl by v některých případech výsledný text působit až komicky (Štícha 2015, s. 533).

*Die Eindrücke, die er dort in den nächsten drei Monaten empfängt, und die Wandlung, die sie in ihm vorbereiten, **werden** in den Briefen an Frau Charpentier **angedeutet**. (VT: 500)*

*Dojmy, které zde během následujících tří měsíců nabyly a proměnu, kterou v něm vyvolaly, **dokumentují** dopisy paní Charpentierové. (CT: 384)*

*[...] und das Durcheinander der Fahrzeuge, die noch **nicht motorisiert sind** [...] (VT: 321)*

*[...] a zmatená vozidla, která ještě **nemají motory**. (CT: 260)*

3.4.3 Syntaktická rovina

3.4.3.1 Slovosled

Pojmem slovosled se rozumí určité pořadí slov ve větách a složených pojmenováních (Štícha 2003, s. 121). Aktuální členění větné (AČV) je založeno na lineárním uspořádání slov ve větě, a to vzhledem k jejímu aktuálnímu komunikativnímu záměru. Tento záměr je vždy vázán na určitou komunikativní situaci či na předcházející kontext. AČV tedy není předem stanoveno, nýbrž vzniká dle mluvčího zároveň s formováním obsahu sdělení s ohledem na téma a réma tohoto sdělení (Štícha 2003, s. 170).

V obou jazycích stává téma výpovědi obvykle na začátku věty. Naproti tomu réma je v české větě obvykle umísťováno na konec věty, zatímco v němčině stojí réma na konci věty jen tehdy, umožňuje-li to větný rámec. Tento větný rámec způsobuje, že réma je či často musí být umístěno doprostřed nebo dokonce na začátek věty (Štícha 2003, s. 170). Podle těchto pravidel bylo v některých případech nutné provést změny slovosledu:

*In dem Schaffen der Künstlergeneration, dem der vorliegende Band gewidmet ist und das sich in den letzten vier Jahren des Jahrhunderts entfaltet hat, **erreicht diese Tendenz den Höhepunkt.*** (VT: 15)

Tyto tendence dosáhly svého vrcholu u generace umělců, která se rozvinula v posledních čtyřech desetiletích devatenáctého století. A právě těmto umělcům je věnována tato výstava. (VT: 16)

Německé adjektivum *populär* musí stát v případě věty níže na konci věty. První složka rámce, tedy verbum finitum, stojí ve větě dle pravidel buď na prvním nebo, jako v tomto případě, na druhém místě. Druhá složka rámce, v tomto případě adjektivum *populär*, zpravidla větu uzavírá (Štícha 2003, s. 146). V češtině mívá v takovém případě adjektivum formu nominativu nebo instrumentálu *populární/populárním* (Štícha 2003, s. 535). Větné konstrukce se slovesem *stát se* spojené s adjektivem se češtině objevují pouze tehdy, není-li možné užití příslušného odvozeného slovesa (Štícha 2003, s. 536). Čeština umožňuje pořadí slov *ihned a populární* prohodit. Nicméně by byla možná i varianta [...] *nestalo ihned populární*. Opačný slovosled zdůrazňuje slovo *ihned*, čehož dosahuje jeho umístěním na konec věty.

*Die Namengebung wurde keineswegs **sofort populär** [...]* (VT: 91)

*Označení impresionisté se v žádném případě **nestalo populárním ihned** [...]* (CT: 79)

3.4.3.2 Interpunkce

Další významnou částí syntaktické roviny byla interpunkce, které bylo v originálním textu velké množství. Autor často používá středník, pomlčku či dvojtečku. V českém úzu se tyto znaky při takové frekvenci nevyskytují a v překladu by nepůsobily přirozeně.

Středník

Dle Internetové jazykové příručky je středník interpunkční znaménko, které svou platností stojí mezi čárkou a tečkou. Užití středníku místo tečky či čárky je zde dáno osobním stylem

autora.⁴ Překlad usiloval o zachování tohoto stylu, nicméně na některých místech došlo k reformulacím vět či jiným úpravám, při nichž byl středník nahrazen tečkou či čárkou.

Der Gegner war die anerkannte Kunst; nicht nur ein verknöchertes, sondern ein mächtiger, rücksichtsloser und gefährlicher Gegner, dessen Sachverwalter – Akademiker und Juroren – mit Unterdrückung und Ausschluß von den offiziellen Ausstellungen arbeitete. (VT: 73)

Protivníkem bylo celospolečensky uznávané umění, a to nejen protivníkem zkonstatěným, ale i mocným, bezohledným a nebezpečným. Správci tohoto uznávaného umění, tedy akademici a porotci, umělce utiskovali a jejich díla vylučovali z oficiálních výstav. (CT: 64)

Takovým příkladem je i věta výše, v níž je středník ve VT nahrazen právě čárkou. Český národní korpus sice variantu ; a to připouští jako možnou (uvádí 412 výskytů), nicméně varianta, která používá čárku (, a to) je značně rozšířenější (přes 56 tisíc výskytů).⁵

Uvozovky

V originálním textu plní uvozovky mnoho funkcí. Označují citace, názvy i obecná pojmenování (viz kapitola 3.2.1). V češtině se však uvozovky používají převážně k vyznačení přímé řeči či doslovných citátů. U ostatních výskytů, názvů uskupení či termínů, je v češtině běžnější použití kurzivy. Překlad tak uvozovky zachovává pouze v případě, že byla zachována přímá řeč. Na mnoha místech byla přímá řeč převedena na nepřímou řeč. Hlavním důvodem byla plynulost a čtivost textu.

Autor dále používá poměrně netradiční uvozovky, tzv. boční («»),⁶ které sice do českého prostředí převedeny být mohou, nicméně jejich použití není běžné. Překlad tedy pracuje s nejběžnějším druhem uvozovek („“).

⁴ *Středník*. In: Internetová jazyková příručka [online]. [cit. 8. 4. 2024]. Dostupné z: <https://prirucka.ujc.cas.cz/?id=173>

⁵ ; a to/, a to. In: Český národní korpus [online]. [cit. 4. 4. 2024]. Dostupné z: https://www.korpus.cz/kontext/view?viewmode=kwic&pagesize=40&attrs=word&attr_vmode=visible-kwic&base_viewattr=word&refs=%3Ddoc.id&q=~6siq0Ai82l22&cutoff=0/
https://www.korpus.cz/kontext/view?viewmode=kwic&pagesize=40&attrs=word&attr_vmode=visible-kwic&base_viewattr=word&refs=%3Ddoc.id&q=~ccQ6lUWYggUw&cutoff=0

⁶ *Uvozovky*. In: Internetová jazyková příručka [online]. [cit. 9. 4. 2024]. Dostupné z: <https://prirucka.ujc.cas.cz/?id=162&dotaz=uvozovky>

Dvojtečka

V češtině se dvojtečka používá nejen k uvozování výřků a přímé řeči, ale její použití signalizuje také vysvětlení ve významu *totiž*, *neboť* atd.⁷ Nicméně užití dvojtečky pro signalizaci není v češtině příliš běžné, a tak i přesto, že dvojtečka v originálním textu přispívá k autorově stylu, překlad s ní takto nepracuje. Příkladem může být věta níže, ve které je dvojtečka použita ve významu *totiž*.

Im nächsten offiziellen Salon, 1865, erschien die «Olympia» – mit dem gleichen Effekt: Skandal beim Publikum [...] (VT: 30)

Další z jeho obrazů, Olympie, se objevil roku 1865, tentokrát přijat oficiálním Salonem. I tento obraz však u tehdejší společnosti způsobil poprask. (CT: 28)

3.4.3.3 Spojování a rozdělování vět

V originálním textu se často vyskytovala dlouhá souvětí s několika vloženými větami. Takové konstrukce by v českém textu působily složitě až nepochopitelně. Kde to bylo možné či vhodné, byly věty rozděleny, zkracovány či došlo ke změně jejich pořadí tak, aby pro českého čtenáře zněly přirozeně a aby text působil čtivě a nepřiliš složitě.

Von den Pariser Malerateliers, die neben der Akademie sich der Ausbildung der Jugend widmeten, war eins der beliebtesten das von Gleyre (1806 bis 1974), der, ein gebürtiger Schwizer, der Kunstauffassung Ingres' nahestand, also vor allem auf das Zeichnerische Wert legte. (VT: 34)

Ze všech pařížských malířských ateliérů, které nabízely mladým umělcům vzdělání mimo Akademii, byl tím nejoblíbenějším ateliér Charlese Gleyra. Tento rodilý Švýcar, který se narodil roku 1806 a zemřel o 68 let později, se svou tvorbou přibližoval stylu Ingresova klasicismu. Největší důraz proto kladl na kresbu. (CT: 32)

Zatímco německý úsek je tvořen pouze jednou větou, překlad tuto část rozděluje na věty tři. Stejně je tomu i ve větě uvedené níže:

Es waren Kampffahre, Der Gegner war die anerkannte Kunst; nicht nur ein verknöcherter, sondern ein mächtiger, rücksichtsloser und gefährlicher Gegner, dessen Sachverwalter –

⁷ Dvojtečka. In: Internetová jazyková příručka [online]. [cit. 8. 4. 2024]. Dostupné z: <https://prirucka.ujc.cas.cz/?id=161>

Akademiker und Juroren – mit Unterdrückung und Ausschluß von den offiziellen Ausstellungen arbeiten. (VT: 73)

Nastaly roky bojů. Protivníkem bylo celospolečensky uznávané umění, a to nejen protivníkem zkostnatělým, ale i mocným, bezohledným a nebezpečným. Správci tohoto uznávaného umění, tedy akademici a porotci, umělce utiskovali a jejich díla vylučovali z oficiálních výstav. (CT: 64)

Ještě výraznější je dělení následujícího úseku. Tato jedna německá věta, o rozsahu osmi řádků, byla v překladu rozdělena na šest vět.

Diese Anekdote wirft ein helles Licht auf ein Moment, das für die französische Kunstentwicklung im neunzehnten Jahrhundert von ausschlaggebender Bedeutung gewesen ist: etwas machen, «wie ich es sehe» – in der künstlerischen Gestaltung das festhalten, was man vor Augen hat - unkonventionell sehen, zeichnen, malen, nicht so, wie eine Schulmeinung es vorschreibt oder wie der Publikumsgeschmack es haben will - das ist das instinktmäßige oder klar erkannte Bestreben, das in den stärksten Begabungen nicht zur Ruhe kommt und das zu einer erstaunlichen Fülle und Mannigfaltigkeit der malerischen Leistungen geführt hat. (VT: 6)

Tato anekdota vrhá na okamžik, který měl v devatenáctém století rozhodující význam pro vývoj francouzského umění jasné světlo. Jedná se o instinktivní snahu či umělecké puzení, které nedají spát ani těm nejtalentovanějším umělcům a které vedly k ohromujícímu množství a rozmanitosti malířských úspěchů. Vytvořit něco přesně tak, jak to člověk vidí. Zachytit v umělecké kompozici přesně to, na čem člověku ulpívá zrak – vidět, kreslit, malovat. A to vše zbavené veškerých konvencí. Vytvořené pouze a jedině podle sebe, ne tak, jak diktuje škola nebo jak by si to přála veřejnost. (CT: 10)

3.4.4 Stylistická rovina

3.4.4.1 Stylová příznakovost

Stylový příznak je běžně popisován u slov a jejich tvarů tam, kde se odchylují od stylové bezpříznakovosti, neutrálnosti.⁸ Takové prvky mají za cíl oživit daný projev, a to za pomoci

⁸ *Stylový příznak*. In: Nový encyklopedický slovník češtiny [online]. [cit. 5. 4. 2024]. Dostupné z: <https://www.czechency.org/slovník/STYLOV%C3%9D%20P%C5%98%C3%8DZNAK>

přenesení původního významu slov. Tyto prvky jsou označovány jako *tropy*.⁹ Níže jsou uvedeny některé z metafor, jež se ve VT objevily.

[...] *bleibt hölzern*. (VT: 4)

Uvedená metafora pracuje s připodobněním ocasu zvířete ke kusu dřeva. Překlad se snažil tuto metaforičnost zachovat následujícím způsobem:

[...] *zůstává prkenný*. (CT: 8).

Další metafora obsažená ve výchozím textu byla přeložena takto:

Zeltdach des Himmels (VT: 322)

nebeská klenba (CT: 261).

V češtině bude lépe fungovat volnější překlad *klenba* než doslovný převod, který by zachoval německé *Zelt*, tedy *stan*.

Poetické funkci VT přispívá také následující personifikace:

Atem der Großstadt (VT: 318).

Převodění tohoto slovního spojení do češtiny s sebou přinášelo mnoho problémů. Doslovný překlad *dech velkoměsta* je nicneříkající a nefunguje ani jako vhodná personifikace. Přesunutím perspektivy bylo možné dospět k řešení, které více odpovídá atmosféře, jež je ve výchozím textu popisována a také samotnému významu dané metafory:

tep velkoměsta (CT: 258).

Výchozí text dále obsahoval úsloví:

[...] *Ich bin am Ende; ich verliere den Kopf*. (VT: 134).

Přestože i v češtině existuje úsloví *ztrácet hlavu*, byl v tomto případě tento doslovný překlad při popisu dané situace příliš mírný. Překlad tedy pracuje s expresivnější variantou:

[...] *že je v koncích a že přichází o rozum*. (CT: 112).

⁹ *Tropy a figury*. In: Nový encyklopedický slovník češtiny [online]. [cit. 5. 4. 2024]. Dostupné z: <https://www.czechency.org/slovník/TROPY%20A%20FIGURY>

3.4.5 Pragmatická rovina

3.4.5.1 Měna

Dle Levého není možné převádět cizí měnu, protože ta je vždy charakteristická pro určitou zemi. Pokud by tedy byly například libry z VT převedeny na koruny, lokalizoval by nám tento posun měnu do českého prostředí (1998, s. 124). Vzhledem k tomu, že i CT hovoří o francouzském prostředí, pro nějž je typická francouzská měna, zůstává překlad věrný frankům.

[...] *der Erlös betrug etwas über 10000 **Francs** (was einen Durchschnittspreis von kaum 150 **Francs** je Bild bedeutet).* (VT: 96)

[...] *přičemž tržby převyšovaly 10 000 **franků**, což znamenalo v průměru sotva 150 **franků** za kus.* (CT: 83)

3.4.5.2 Vynechávky

V překladu došlo k několika vynechávkám, a to hlavně z důvodu již tak informačně nabitého zbytku textu. Vynechávky jsou sice řazeny do pragmatické roviny, nicméně jimi byl ovlivněn také styl výchozího textu.

Wohl aber setzt er – sicher ohne sich dessen bewußt zu sein – eine französische Tradition fort, die, wenn nicht in der Malerei, so doch in der Graphik zu finden war. Um die Mitte des Jahrhunderts war Gavarni ein ebenso innerlich beteiligter Beobachter der Pariser Leichtlebigkeit gewesen; besonders der Gavarni, der 1852/53 die große Folge der «Masques et Visages» schuf, von der Tag für Tag eine Lithographie in der Zeitschrift «Paris» des Grafen von Villedieu erschien. Und was die Goncourts von Gavarnis Kunst geschrieben haben, das gilt auch von der Renoirs. (VT: 424)

Aniž by si to uvědomoval, navazuje na francouzskou grafickou tradici ilustrátora a karikaturisty Paula Gavarniho. To, co bylo napsáno francouzským spisovatelem a kritikem Goncourtem o Gavarniho umění, platí i pro dílo Renoirovo; [...] (CT: 334)

Informace o Gavarnim, které jsou ve výchozím textu obsaženy, byly v překladu úmyslně vynechány. Překlad zachoval pouze ty informace, které jsou relevantní pro pochopení kontextu či se nějak dotýkají popisovaného umělce. Vzhledem k tomu, že výstava Gavarniho jako umělce nijak blíže nepředstavuje a jeho osoba není pro impresionismus a kontext celé výstavy důležitá, nebyly informace týkající se jeho osoby převzaty. Zbytek informací je pro

návštěvníky výstavy irelevantní a s množstvím poznatků, které text už tak obsahuje, by tyto informace mohly čtenáře zahltit, což rozhodně není účelem překladu. Ze stejného důvodu byly vypuštěny i následující informace, které se sice kontextu výstavy týkají, nicméně jsou pro čtenáře nepodstatné:

[...] *in seiner ersten Broschüre über die Impressionisten* [...] (VT: 461).

V následující větě došlo k vynechání, a to opět s ohledem na čtenáře. Vzhledem k tomu, že fiktivní zakázka nepředstavuje Courbetova díla, neměli by návštěvníci šanci popisovaný pokrok posoudit. Obsah sdělení však překlad zachovává.

Man vergleiche eines dieser Bilder mit den «Seinefräuleins» von Courbet, und man wird erkennen, welch außerordentliche Fortschritte die koloristische Erfassung der Wirklichkeit in knapp zwanzig Jahren gemacht hat. (VT: 437)

Při pohledu na tyto obrazy je mimořádný pokrok v barevném zachycení skutečnosti za sotva dvacet let velmi znatelný. (CT: 339)

Mezi vynechávky by se dal zařadit též následující příklad, v němž VT explicitně uvádí dataci. Překlad však tento údaj uvádí vždy v závorce spolu s názvem obrazu a opakování by tedy bylo nadbytečné. Ze stejného důvodu nebyl v překladu explicitně zmíněn ani název náměstí, neboť toto označení se shoduje s názvem samotného obrazu a opět by tedy došlo k duplikaci informace.

*Im selben Jahre, 1866, malt er Kirche und Platz **Saint-Germain-l'Auxerrois*** [...] (VT: 173)

*V témže roce namaloval Monet známé francouzské náměstí s kostelem (**Saint-Germain-l'Auxerrois, 1866**),* [...] (CT: 144)

3.5 Překladatelské postupy a posuny

V překladu bylo nutno se uchýlit k určitým překladatelským postupům, tedy k vědomým řešením, díky nimž bylo dosaženo optimálního překladu. Dle Popoviče lze posuny dělit na konstruktivní či individuální, přičemž konstruktivní posun je objektivní a nevyhnutelný a dochází k němu na základě rozdílnosti obou jazyků, zatímco posuny individuální jsou závislé na překladateli, přičemž vycházejí z interpretace originálního díla a odráží záměr, který překladatel cílovému textu stanovil (Gromová 2009, s. 57–59). Dále budou popsány některé z postupů.

K nejnvýraznější změně na makro rovině došlo ve větě:

*In dem Schaffen der Künstlergeneration, dem der vorliegende **Band** gewidmet ist [...]* (VT: 15).

Zatímco originální text pojednává o svazku, tedy o knize, v překladu musel být tento pojem změněn. V důsledku adaptace nepojednává překlad o svazku, nýbrž o výstavě (viz fiktivní zakázka).

*A právě těmto umělcům je věnována tato **výstava**.* (CT: 18)

Dále bylo v překladu nutno přistoupit k formálnímu vyjadřování syntaktických vztahů. Důvodem bylo již zmíněné množství dlouhých větných struktur, které využívají středníků, dvojteček, závorek a dalších interpunkčních znamének. V češtině se tato znaménka v takto velké míře běžně nepoužívají a pokud by byla převzala tak, jak stojí ve výchozím textu, byl by překlad příliš komplikovaný. Vzhledem k tomu, že překlad usiluje hlavně o plynulost textu, pochopitelnost a přístupnost široké veřejnosti, byly takové konstrukce nahrazovány kratšími, případně vedlejšími větami.

3.5.1 Intelktualizace

Explicace

Pokud se v textu objevil odborný termín, který byl důležitý pro pochopení určitého kontextu výstavy či se nějak dotýkal jejího tématu, snažil se překlad o jeho vysvětlení, které by bylo pro návštěvníky výstavy obsahově vhodné.

*[...] nähert er sich damals dem Neoimpressionismus Seurts und macht Versuche mit Farbteilung und **pointillistischem Farbauftrag**.* (VT: 308)

*[...] experimentoval s dělením barev a jejich **pointilistickým nanášením**. Na rozdíl od impresionismu spočívá pointilismus hlavně v nanášení barev, tahy štětcem jsou pouze body a umělci barvu nemíchají na paletě, nýbrž se barevné body spojí až při pohledu na obraz.* (CT: 248)

Pojem *Freilicht* je v překladu vysvětlen v samém úvodu textu a dále je tedy možno užívat označení *plenér* již bez nutnosti čtenáři cokoli vysvětlovat.

*[...] «**Freilicht**» [...]* (VT: 19)

[...] **malování v přírodě**, takzvaně v plenéru (z francouzského en plein air). (CT: 21)

Výchozí text takto nepostupuje, a proto v něm lze nalézt mnoho různých termínů, které označují jednu skutečnost (*malen im Freien, Freilichtmalerei, Malen draußen in der Natur, Pleinair*).

Von der offiziellen Kunstausstellung, dem «Salon» [...] (VT: 24)

Salon, tehdy jediná oficiální výstava, [...] (CT: 24)

Ve VT uvedeném výše, autor sice popisuje *Salon* jako oficiální výstavu, ale již čtenářům nesděluje, že *Salon* byl tehdy pro umělce jedinou možností, kde mohli svá díla vystavovat. Jedná se tedy o presupozici, kterou by měl čtenář VT mít. Fiktivní zakázka však s návštěvníky s takovými presupozicemi nepočítá, překlad tento problém řeší přidáním slova *jediná*.

Explicitace

Explicitace byla využita hlavně u antroponymů či chrématonymů, a to především z důvodu přiblížení daného označení cílovému čtenáři, případně z důvodu čtivosti a plynulosti textu.

[...] *lernte er in sehr jungen Jahren in **Le Havre** kennen* [...] (VT: 159)

[...] *se seznámil již jako velmi mladý v **přístavním městě Le Havre***. (CT: 132)

*Dieses Wort griff ein Redakteur des **Charivari** (Louis Leroy)* [...] (VT: 89)

[...] *jehož názvu se chytil Louis Leroy, redaktor **deníku Le Charivari*** [...] (CT: 77)

[...] *versuchte man es im März 1875 mit einer Auktion im **Hotel Drouot***. (VT: 94)

[...] *zkusili umělci v březnu následujícího roku uspořádat aukci v **pařížské aukční síni Hôtel Drouot***. (CT: 81)

3.5.2 Generalizace

K nahrazení konkrétního pojmu pojmem obecnějším došlo v následujícím případě. Ve VT věta popisuje situaci v německém prostředí, což by v překladu při doslovném převedení

nebylo pro české adresáty relevantní. Proto byl použit pojem *obecně*, který popisuje nejen domácí situaci, ale také celkově platné povědomí o zmiňovaném umělci.

[...] *Renoir und der in Deutschland wenig bekannte Frédéric Bazille* [...] (VT: 39)

[...] *Auguste Renoir a obecně méně známý Frédéric Bazille* [...] (CT: 37)

3.5.3 Modulace

V několika případech došlo v překladu ke změně perspektivy. Smysl sdělení tedy zůstal stejný, a to i přesto, že byla skutečnost vyjádřena pomocí opozitnosti.

[...] *an deren dunkle Tonigkeit sich der nicht besonders eifrige Gleyre-Schüler* [...] (VT: 163)

Zpočátku se tento spíše zahálčivý žák Gleyrova ateliéru [...] (CT: 135)

In der lange währenden Kampf- und Notzeit hat sich die menschliche Vornehmheit dieser Männer und ihre phrasenlose Kameraderie nicht minder als ihre künstlerische Kraft bewährt. (VT: 146)

Během dlouhotrvajících bojů a strádání se ušlechtilost těchto mužů a jejich bezprostřední přátelství projevily stejně jasně jako jejich umělecká síla. (CT: 122)

3.5.4 Ekvivalence účinku

Výchozí text obsahoval mnoho závorek, které byly v překladu rozepsány do vět. K tomuto řešení se překlad uchýlil především z důvodu plynulosti a čtivosti textu.

[...] *war eins der beliebtesten das von Gleyre (1806 bis 1874)* [...] (VT: 35)

[...] *který se narodil roku 1806 a zemřel o 68 let později* [...] (CT: 33)

Daná část výchozího textu obsahovala velké množství toponym. Překlad tedy u jednoho z nich pracuje s ekvivalentním označením města tak, aby tomuto úseku textu ulehčil:

[...] *in Holland und London* [...] (VT: 181)

[...] *v Holandsku a britské metropoli* [...] (CT: 150).

3.5.5 Kompenzace

Na dalším místě došlo k přesunu expresivity obsažené ve výchozím textu na jiné místo v překladu. Německé bezpříznakové *flankiert* je přeloženo českým knižnějším výrazem *lemované*.

Straßenschlucht, von mächtigen Häuserblocks flankiert (VT: 319)

*Ulice **lemované** masivními bloky domů* [...] (CT: 259)

Na jiném místě v textu naopak došlo k zeslabení expresivity, když bylo německé *Laubwerk*, přeloženo jako *listí*. Německé označení je v tomto případě stylisticky výše než označení české. Vhodnější by byl například pojem *listoví*. Nicméně by zde *listoví* mohlo působit až příliš knižně, a proto bylo nahrazeno stylisticky nižším označením.

[...] *durchsonntem **Laubwerk*** [...] (VT: 366)

[...] *sluncem zalitým **listím***. (CT: 296)

V tomto posunu překlad vychází z myšlenek Otakara Fischera, podle něhož je nutno dílo někde obohatit, protože se nutně někde ochudí (Levý 1998, s. 132).

4 Závěr

Cílem této bakalářské práce bylo vytvořit funkční překlad vybraných kapitol z knihy *Der französische Impressionismus* s ohledem na fiktivní zadání a vyhotovit odborný komentář. Část odborného komentáře je tvořena analýzou výchozího textu, jež stanovuje hlavní body a možné problémy překladu. Těmito problémy a jejich řešením se tato práce zabývá v dalších kapitolách, stejně jako překladačskými postupy a posuny, k nimž v průběhu překladu došlo. Překladačská řešení jsou popsána a ilustrována na příkladech z výchozího textu i z textu překladu.

Záměrem bylo učinit překlad čtivým a srozumitelným pro čtenáře bez znalostí daného tématu a zároveň tyto čtenáře nadchnout pro umění. Největším problémem bylo nalezení rovnováhy mezi zachováním funkcí a stylu výchozího textu a cílem samotného překladu v souvislosti s nároky plynoucími ze stanovené fiktivní zakázky. Zatímco výchozí text obsahoval funkci emotivní, překlad tuto funkci vypouští, neboť použití této funkce by vzhledem k působení cílového textu nebyla vhodná. Zároveň v překladu došlo ke změně autorského stylu, především pokud se jednalo o dlouhá souvětí s několika vedlejšími větami. Hlavním záměrem byla plynulost a srozumitelnost cílového textu, které bylo dosaženo právě částečným odklonem od stylu originálu.

5 Bibliografie

Primární literatura:

BALZER, Wolfgang. *Der französische Impressionismus: die Hauptmeister in der Malerei*. Dresden: Verlag der Kunst, 1958. Lizenz-Nr. 413-455/33/58

Sekundární literatura:

Umění:

BARTOLENOVÁ, Simona. *Musée D'Orsay – Paříž: slavné galerie světa*. Praha: Euromedia Group, k. s., 2013.

BOLOGNA, Gabriella. *Claude Monet: život, osobnost a dílo*. Praha: Rebo International CZ spol s r.o., 2019.

GRAHAM-DIXON, Andrew. *Příběh malířství: jak se dělalo umění*. Praha: Grada, 2020.

KRSEK, Ivo. *Claude Monet*. Malá galerie, svazek 27. Praha: Odeon, 1982.

NEUMANN, Jaromír. *Auguste Renoir*. Malá galerie, svazek 2. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, n.p., 1963.

PERRUCHOT, Henri. *Život Renoirův*. Praha: Odeon, 1976.

PIJOAN, José. *Dějiny umění*. 7. Praha: Odeon, 1985.

PRAHL, Roman, *Edouard Manet*. Malá galerie, svazek 45. Praha: Odeon, 1991.

WESTERMANN, Georg. *Slovník světového malířství*. Praha: Odeon, 1991.

Jazykověda a teorie překladu:

GROMOVÁ, Edita. *Úvod do translológie*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, 2009.

KNITTLOVÁ, Dagmar a kolektiv. *Překlad a překládání*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010.

LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. Praha: Ivo Železný, 1998.

NORD, Christiane. *Textanalyse und Übersetzen. Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*. 3. vydání. Heidelberg: Julius Groos Verlag 1995.

POPOVIČ, Anton. *Teória umeleckého prekladu*. Bratislava: Tatran, 1975.

POVEJŠIL, Jaromír. *Mluvnice současné němčiny*. Praha: Academia 1987.

ŠTÍCHA, František. *Česko-německá srovnávací gramatika*. Praha: Academia 2015.

ŠTÍCHA, František. *Česko-německá srovnávací gramatika*. Praha: Argo 2003.

ŠTÍCHA, František. *O věrnosti překladu*. Praha: Academia, 2019.

Internetové zdroje:

Český národní korpus – InterCorp – čeština [online], 2024. Verze 16. Ústav Českého národního korpusu FF UK. [cit. 2024-04-04]. Dostupné z: <http://www.korpus.cz>

HELLER, Klaus. *Rechtschreibreform*. [online]. [cit. 20. 3. 2024]. Dostupné z: <https://pub.ids-mannheim.de/laufend/sprachreport/pdf/sr04-extra.pdf>

Internetová jazyková příručka (2008–2024). Ústav pro jazyk český AV ČR, v. v. i. [online]. [posl. přístup 9. 4. 2024]. Dostupné z: <https://prirucka.ujc.cas.cz/>

JELÍNEK, Milan a Marie KRČMOVÁ (2017): *STYLOVÝ PŘÍZNAK*. In: Petr KARLÍK, Marek NEKULA, Jana PLESKALOVÁ (eds.), *CzechEncy – Nový encyklopedický slovník češtiny*. [online]. [cit. 5. 4. 2024]. Dostupné z: <https://www.czechency.org/slovník/STYLOV%C3%9D%20P%C5%98%C3%8DZNAK>

KRAUS, Jiří (2017): *TROPY A FIGURY*. In: Petr KARLÍK, Marek NEKULA, Jana PLESKALOVÁ (eds.), *CzechEncy – Nový encyklopedický slovník češtiny*. [online]. [cit. 5. 4. 2024]. Dostupné z: [https://www.czechency.org/slovník/TROPY A FIGURY](https://www.czechency.org/slovník/TROPY_A_FIGURY)

MÜLLER-KELWING, Karin (2022): *Wolfgang Balzer*. In: Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde e.V. [online]. [cit. 23. 2. 2024]. Dostupné z: [https://saebi.isgv.de/biografie/Wolfgang_Balzer_\(1884-1968\)](https://saebi.isgv.de/biografie/Wolfgang_Balzer_(1884-1968))

ROSEN, A – B. ŠIMČÍK – M. VAVŘÍN – A. J. ZASINA: *Korpus Intercorp – čeština*, verze 16 z 12. 10. 2023. Ústav Českého národního korpusu FF UK, Praha 2023. [online]. [posl. přístup 4. 4. 2024]. Dostupný z: <http://www.korpus.cz>

Verlag der Kunst. In: Wikipedia: Die freie Enzyklopädie. [online]. [cit. 23. 2. 2024]. Dostupné z: https://de.wikipedia.org/wiki/Verlag_der_Kunst

6 Přílohy