

UNIVERZITA KARLOVA
FILOZOFICKÁ FAKULTA
Ústav translatologie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Michaela Pokorná

**Komentovaný překlad vybraných kapitol z knihy Miró (colección
Pintores de siempre); Domènec Ribot Martín. Susaeta, 2015.**

Annotated Czech Translation of Selected Chapters from Miró (colección
Pintores de siempre); Domènec Ribot Martín. Susaeta, 2015.

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala PhDr. Mgr. Petře Mračkové Vavroušové, Ph.D. za odborné vedení mé práce, rady, trpělivost a ochotu. Také bych chtěla poděkovat svým kolegyním Kláře Jírové a Janě Vaněčkové za podporu nejen při psaní této práce.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 29. 7. 2019

.....

Michaela Pokorná

Abstrakt

Cílem této bakalářské práce je překlad vybraných kapitol z publikace *Miró*. Tato kniha, jejímž autorem je Domènec Ribot Martín, vyšla v roce 2015 v nakladatelství Susaeta v rámci edice *Pintores de siempre*. Obsahem je život a dílo katalánského umělce Joana Miróa. Pro překlad jsem si vybrala první kapitolu *La infancia y los años de formación* a kapitolu čtvrtou, *Entre Nueva York y París: El éxito*. V teoreticky zaměřeném komentáři jsem provedla překladatelskou analýzu výchozího textu, určila překladatelskou metodu a popsala uplatněné překladatelské postupy a posuny a problémy, kterým jsem během překladu čelila.

Klíčová slova

překlad, překladatelská analýza, překladatelské postupy, překladatelské posuny, překladatelské problémy, styl, text, lexikum, syntax, Joan Miró, surrealismus

Abstract

The objective of this bachelor thesis is to translate selected chapters from the publication called *Miró* by Domènec Ribot Martín. It was published in 2015 by Susaeta editorial in the collection *Pintores de siempre*. The book deals with the life and work of Catalan artist Joan Miró. The chapters selected for the translation are the first chapter called *La infancia y los años de formación* and the fourth chapter called *Entre Nueva York y París: El éxito*. The second part is the theoretical part, the commentary of the translation. First, I made the analysis of the source text, determined the translation method and described the problems I faced during the translation as well as the translation shifts and methods used.

Key words

translation, translation analysis, translation methods, translation shifts, translation problems, style, text, lexis, syntax, Joan Miró, surrealism

Obsah

ÚVOD	7
PŘEKLAD	8
Dětství a učňovská léta	8
Škola umění Francesca Galího.....	12
Galerista Josep Dalmau a první výstava	15
Mezi New Yorkem a Paříží – úspěch	22
První cesta do New Yorku	22
Život v Barceloně.....	24
Keramiky, sochy a další předměty	31
KOMENTÁŘ	33
PŘEKLADATELSKÁ ANALÝZA	33
Vnětextové faktory	33
Vysílatel	33
Záměr autora a důvod vydání.....	33
Příjemce	34
Médium	34
Místo a čas	35
Funkce.....	35
Vnitrotextové faktory	35
Téma a obsah	35
Presupozice	36
Kompozice	36
Neverbální prvky	37
Lexikum	37
Syntax	37
Suprasegmentální prvky.....	38

PŘEKLADATELSKÁ METODA A FIKTIVNÍ ZADÁNÍ.....	39
PŘEKLADATELSKÉ PROBLÉMY	40
Problémy na úrovni lexikální	40
Problémy na úrovni syntaktické	44
Nedostatky výchozího textu	48
ZÁVĚR.....	50
BIBLIOGRAFIE	51
PŘÍLOHA.....	53

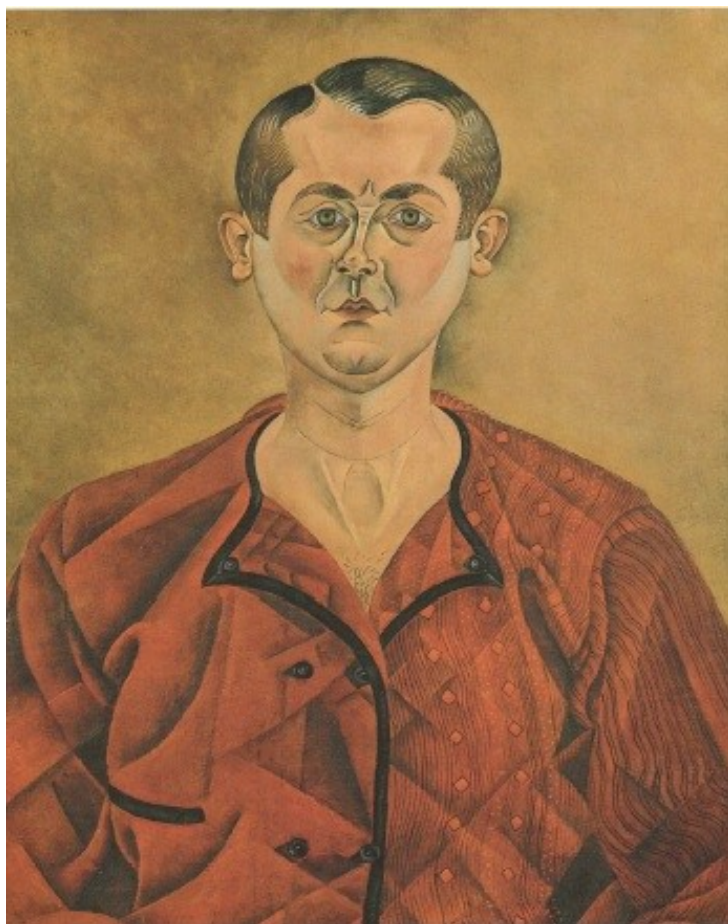
ÚVOD

Joan Miró je bezpochyby jedním z největších španělských umělců a je tedy zajisté dobře znám i českým milovníkům umění. Je však zřejmé, že ve srovnání se Španělskem se v Česku nenabízí mnoho možností, jak se o tomto představiteli surrealismu dozvědět něco více. V České republice máme možnost zhlédnout několik jeho děl v pražské Národní galerii a při cestách do Španělska, především do Katalánska, je prakticky nemožné s Miróovou tvorbou nepřijít do styku a jeho jméno nezaznamenat. Přesto není mnoho publikací v češtině, které by jeho život a dílo přiblížily.

I proto jsem si tuto publikaci, která chronologicky mapuje jak život, tak vývoj díla tohoto autora, vybrala jako předmět své bakalářské práce. Publikaci navíc doprovází velké množství obrazového materiálu, ať už reprodukcí maleb a kreseb či fotografií soch a dalších Miróových děl z veřejných míst, čímž je pro čtenáře ještě atraktivnější a názornější. Pro překlad jsem si vybrala hned úvodní kapitolu, která dokumentuje jeho dětství a ranou tvorbu, a dále kapitolu čtvrtou, která se zabývá Miróovým životem po druhé světové válce, období, kdy se nejvíce proslavil i v zahraničí. Kromě čistě praktického důvodu, jakým je rozsah jednotlivých kapitol, jsem si čtvrtou kapitolu, přes nenávaznost na kapitolu předchozí, vybrala i proto, že se nejvíce zabývá i jinými oblastmi Miróovy tvorby než pouze malbami a kresbami, a to například sochami či keramikou, což považuji za zajímavější jak pro čtenáře, tak pro překladatele, který tak při překladu čelí větším výzvám hlavně při překladu terminologie, která je v tomto oddíle opravdu pestrá.

Po překladu uvedených dvou kapitol následuje část teoretická, komentář překladu, ve kterém nejdříve provedu překladatelskou analýzu výchozího textu, představím fiktivní překladatelskou zakázku a metodu překladu, a nakonec se zaměřím na největší problémy, kterým jsem během překladu čelila, spolu s jejich řešeními a postupy a posuny, které byly během tohoto postupu uplatněny.

PŘEKLAD



Autorretrato (Autoportrét)
1919, olej na plátně, 73 x 60 cm
Paříž: Musée Picasso

Na tomto obraze ze zimy 1919 Miró zachytil sám sebe svým vlastním pohledem, tak, jak se viděl v zrcadle, bez doplňků a bez příkras. Jeho upřený pohled, široké čelo ohraničené vlasy a malá ústa ukazují osobnost, která již ve svých 26 letech musela tvrdě bojovat za svůj sen stát se malířem. V té době má již za sebou první roky učení a představuje nám širokou škálu svých uměleckých dovedností, které je schopen dohromady využít tak, aby vytvořil harmonický celek. Na tomto autoportrétu je ve tváři patrný vliv románských fresek z Pyrenejí a na košili, která se skládá z několika různých vrstev, dokonce přechod v kubistický styl. Obraz nemá pozadí a vyznačuje se volným užitím barev.

Dětství a učňovská léta

Joan Miró i Ferrá se narodil v Barceloně 20. dubna 1893 v 9 hodin večer. Měsíc zrovna dorůstal a Slunce vstupovalo do znamení býka. Přišel na svět v domě svých rodičů, který se nacházel v historickém centru města v ulici, která nedávno prošla rekonstrukcí.

Jeho otec Miquel Miró pocházel z Cornudelly, malé vesnice na jihu Katalánska. Byl zlatník a hodinář a venkov opustil zlákan atraktivitou hospodářského a průmyslového růstu, který tehdy Barcelona reprezentovala. Matka Dolores Ferrá pocházela z Mallorcy, byla dcerou truhláře a během mládí často navštěvovala svého dědečka v Barceloně. Po svatbě začali oba pracovat jako obchodníci a řemeslníci a měli dvě děti, v roce 1893 prvorozeného Joana a v roce 1897 dceru Dolors.

Přestože otcova profese přinášela pouze skromné výdělky, bohatě stačila k tomu, aby si rodina udržela slušnou životní úroveň, mohla se distancovat od dělnické třídy a zařadit se mezi

maloměšťany své doby. Jak uvádí Rosa Maria Malet, historička umění a bývalá ředitelka Fundación Joan Miró: „Docházelo zde k paradoxu, kdy ohleduplní rodiče dělali vše pro to, aby své děti odradili od nebezpečné a riskantní umělecké dráhy, jako správní měšťané však umělce a architekty podporovali svými zakázkami.“ Prostředí města, které se nacházelo v pravém modernistickém rozkvětu, bylo optimální k tomu, aby v budoucím umělci probudilo kreativitu.

Jako dítě docházel do soukromé školy v místě svého bydliště. Z této doby se nedochovaly žádné záznamy, vše ale nasvědčuje tomu, že byl dobrým a disciplinovaným studentem. Jeho matka podle všeho uchovala pár obrázků z dětství, například želvu, dřevák či deštník apod., na kterých je již patrný jeho velký zájem o kresbu. Jedná se o nejstarší kresby datované rokem 1901, které se dnes nachází v muzeu Fundación Joan Miró v Barceloně.

Se svým otcem nevycházel vždy nejlépe. Ten, jako správný hodinář, vyžadoval od svého syna pořádek a spolehlivost a byl by rád, kdyby se věnoval důstojnému povolání a stal se v budoucnosti respektovaným občanem. Něco také muselo způsobit, že se Miró navzdory své představivosti a kreativitě vždy držel společenských zvyklostí, zdržoval se extravagancí a vyhýbal se skandálům, které tak často provázely Picassa nebo Dalího.

Postupem času v Miróovi rostl zájem o kresbu a ilustraci a do domu svých prarodičů, kde trávil každé léto, si vždy vozil své sešity a tužky. Z roku 1906 se dochovala kresba rodné vesnice jeho otce, *Cornudella*, na které zachycuje noční scenerii ve svitu měsíce s několika domy v popředí. *Palma de Mallorca* ze stejného roku znázorňuje několik rybářských lodí kotvicích na pláži. Plachty a stožáry lodí, zachycené jakoby přímo z moře, dodávají celé kompozici na dynamičnosti. Všechny Miróovy kresby do roku 1913 jsou realistické, zachycují venkovské krajiny a stromy, které zobrazuje po třech či čtyřech, což dodává celé kompozici vertikální ráz. Tak tomu bylo například u *Paisaje con árboles* (Krajina se stromy) z roku 1917.

Ve 14 letech projevil zájem zapsat se do školy krásných umění v Llotje. Tehdy se poprvé dostal do střetu s plánem, který měl pro něj a jeho budoucnost přichystán jeho otec. Tím byla obchodní škola, která mu měla zajistit profesionální dráhu a dobré společenské postavení. Doba a katalánská měšťanská mentalita vyzývala děti k poslušnosti vůči svým rodičům. Miró tedy svého otce poslechl a na obchodní školu nastoupil, přesto však našel způsob, jak zároveň docházet i do večerní školy v Llotje.

Miró na tyto hodiny vždy v dobrém vzpomínal, především pak na svého učitele Modesta Urgella. Obdivoval jeho krajiny s prázdnými prostory, kde horizont protíná jedna prostá linie. Zachovalo se pár kreseb z roku 1907, na kterých je patrná podobnost s díly jeho učitele. Dalším

jeho učitelem byl Josep Pascó, proslulý svou znalostí soudobých uměleckých tendencí a snahou zabránit tomu, aby se jeho žáci věnovali dekorativnímu umění. Zachovaly se také dvě kresby z roku 1909, na kterých je patrný právě Pascóův vliv, stejně jako vliv estetiky a modernismu.



Frutas y botella (Ovoce a lahev)

1915, olej na papíře, 48 x 61 cm

Soukromá sbírka

Během studií na škole Francesca Galího se Miró seznámil s impresionismem Paula Cézanna a barvami fauvistů. Některé z jejich prvků převzal u děl jako je tato lahev, kde hlavní roli hrají obrysy jednotlivých předmětů.

V roce 1910, poté, co ukončil studia na obchodní škole, jej však otec přivedl na pozici praktikanta v kanceláři. Pro mladého Miróa se jednalo o tragickou zkušenost. Práce účetního nešla dohromady s jeho duchem, ani kreativním temperamentem. Ve své kanceláři každý nalezený kus papíru vždy využíval ke kreslení, jen aby tak zapomněl na účetní knihy.



La rosa (Růže)

1916, olej na kartonu, 77 x 74 cm

Soukromá sbírka

Silné a rozhodné tahy namalované na základě náhlých vnitřních impulzů se rozprostírají po celé ploše, čímž Miró předmětům dodává rozměr a vyvolává v obraze dojem víru, ze kterého se vynořuje růže, která obrazu dala název. I barva vyvolává pocit závratí a potlačovaného hněvu způsobeného Miróovými prvními pracovními zkušenostmi.

Každý střet s otcem byl pro mladého umělce velmi těžký, on nicméně mlčel, nedával na sobě nic znát a uchovával si vůči němu onu povinnou poslušnost. V nitru ale Miró trpěl něčím, co ho velmi tížilo, a nevěděl, jak tomu utéct. V roce 1911 nakonec upadl do depresí, ke kterým se

navíc přidaly tyfové horečky. Pokud pozornost jeho rodičů dostatečně neupoutalo nervové zhroucení, tyfové horečky zajisté ano.

Miróovi rodiče právě zakoupili venkovské sídlo v Mont-roigu, malebné vesnici nacházející se ve stejné oblasti, odkud pocházel jeho otec. Miró zde pokračoval v rekonvalescenci a léčbě a ve volném čase maloval a kreslil. Zde objevil nový svět – příkrou a drsnou krajinu, důvěrně členěnou přírodními cykly. Svou pozornost obrátil i na venkovská řemesla a pomůcky s nástroji, která se u těchto řemesel používají, během čehož objevil nové textury, formy a rozměry.

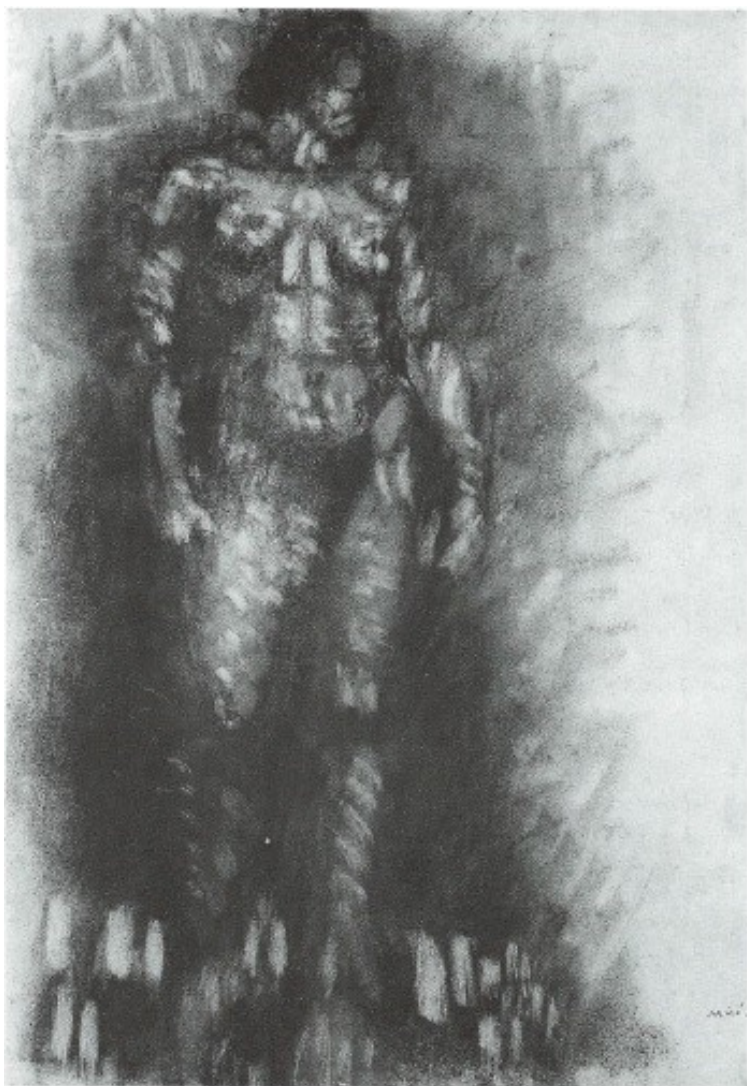
Střety a rozhovory s otcem se opakovaly po celý rok. Zatímco se otec snažil svého syna přivést k rozumu, ten se snažil otce přesvědčit, že jeho vášní je umění, ne obchod. Otec Miróa byl zlatník a jeho zkušenost s umělci nezapadala do jeho maloměšťanské mentality. Umělci pro něj byli ztělesněním rebelie a nepřizpůsobivosti a návrhy svého syna odmítal akceptovat. Miró však byl již dospělý a nakonec se mu v roce 1912 podařilo zapsat do Školy umění Francesca Galího, i když se to neobešlo bez otcových výhrůžek. Miró údajně poznamenal, že při střetech s otcem hrála rozhodující roli jeho matka. Ta se svému synovi ze všech sil snažila pomoci s pořizováním barev, pláten atd., aniž by při tom podrývala autoritu svého muže.

Škola umění Francesca Galího

Poté, co se znovu usadil v Barceloně, začal Miró docházet do školy umění vedené Francescem Galím. Díky osobitému charakteru jejího ředitele se žáci nacházeli ve velmi neobvyklém prostředí, kde se uplatňovaly na svoji dobu velmi pokročilé metody výuky. Pro Miróa byla tato škola zásadní v přípravě na budoucí povolání – poznal zde další budoucí velké umělce, jako byli například Josep Llorens i Artigas, Enric Cristòfol Ricart či Josep Ràfols. S Ricartem v následujících letech sdílel ateliér a s Llorensem i Artigasem v budoucnu spolupracoval na keramických projektech.

Galího škola byla soukromá a její ředitel prosazoval didaktický vzdělávací program příbuzný nově nastupujícímu směru, novecentismu (jedná se o čistě katalánský směr, který se zabývá renovací výtvarného umění a který postupem času navzdory počátečním ideálům nejspíše představoval návrat k základům akademismu). Galí se snažil svým žákům ukázat důležitost interdisciplinarity v umění. Chodili s ním na exkurze, poznávali katalánské románské umění, poslouchali hudbu, četli poezii atd. V této škole žáci diskutovali a analyzovali tvorbu Vincenta van Gogha, Paula Gauguina, Paula Cézanna a dalších, stejně jako fauvistická díla. Uplatňovali

přítom společné hodnoty tvaru, materiálu a barvy. Miró vyprávěl o jednom cvičení, během kterého měli studenti nakreslit předměty, které si pouze ohmatali, ale neviděli je.



Desnudo de pie (Stojící akt)

1915, uhlí na papíře, 62,5 x 47,8 cm
Barcelona: Fundació Joan Miró

Vývoj Miróových kreseb můžeme sledovat v sešitech z dob jeho působení v Cercle Artístic de Sant Lluç (Uměleckém kruhu sv. Lukáše). Je na nich třeba ocenit jak snahu perfektně zvládnout techniku, tak výtvarně zachytit vnitřní energii, která ho ochromovala a zároveň mučila, jak je vidět například u této postavy, která vystupuje ze stínu a je zachycena silnými tahy.

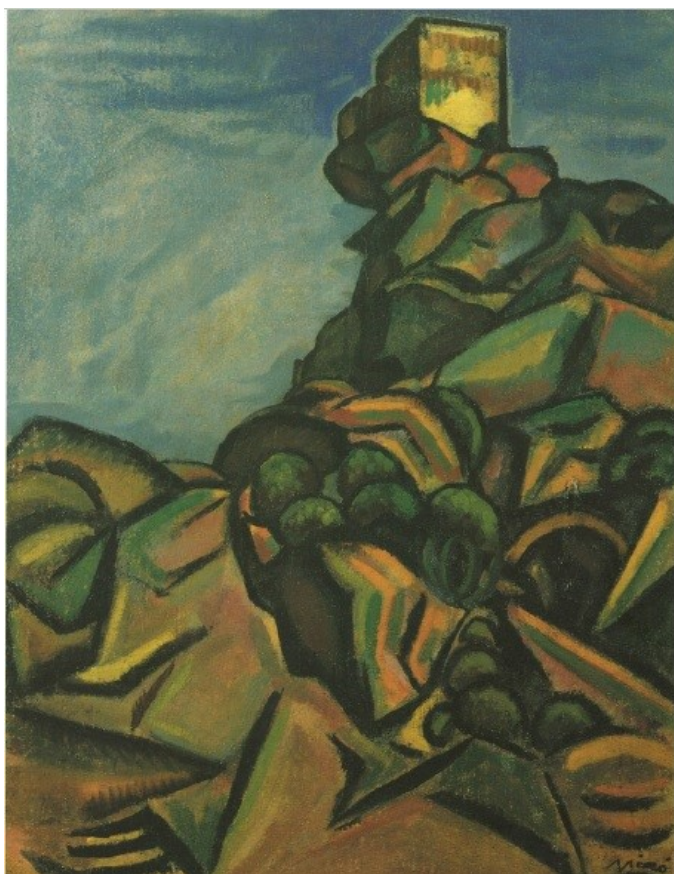
První známé Miróovy malby pochází z roku 1914, ještě z realistického období. Byl i nadále v intenzivním kontaktu s prací a životem na venkově, především pak s jedním prvkem venkovského života, který je prostřednictvím svých tvarů, barev a textur nejvíce spjatý s uměním – půdou. Na obraze *Paisaje de Mont-roig* (Krajina v Mont-roigu) zachycuje silnými tahy štětcem a živými barvami několik hospodářských polí na horském pozadí. Miróův pohled je odlišný od pohledu jiných umělců a nikdy nerespektoval normy perspektivy v krajině.

Navzdory všemu považoval Miró umění za normální povolání jako jakékoliv jiné a věděl, že bez dalšího vzdělání se nikdy nestane profesionálem. V roce 1913 se tak zapsal také do Cercle Artístic de Sant Lluç (Uměleckého kruhu sv. Lukáše), aby tam navštěvoval hodiny kreslení. Tato instituce vznikla několik let předtím z iniciativy skupiny umělců vedených Joanem

Llimonou. Jeho působení v Uměleckém kruhu je třeba přikládat kulturnímu kontextu modernismu, který se vyznačoval výrazným konzervativním charakterem, kde ale bylo možno kreslit lidské postavy na základě živých modelů. Navíc v těchto letech opadlo tabu okolo kresby aktů, která mohla Miróa a další jeho kolegy zapsané ve škole ovlivnit. Kruh byl otevřený všem a jeho členové mohli libovolně navštěvovat hodiny či sezení s modelkami. Docházeli sem umělci každého věku, mezi nimi i jedna jedinečná osobnost, architekt Antoni Gaudí, který v mladých umělcích budil velký respekt.

Miró poznal mnoho nových osobností a navázal velká a důležitá přátelství, například s Joanem Pratsem, který mu byl po celý život nejlepším přítelem. S ostatními umělci založili uměleckou skupinu známou jako Vilanovská škola, podle místa, odkud většina z nich pocházela, a kde obdivovali tvorbu Cézanna a Picassa. O pár let později se seznámil se Sebastiánem Gaschem, spisovatelem a všestranným kritikem umění. Toho doprovázel na četná kabaretní vystoupení na rušné třídě Paralelo v Barceloně, která byla plná varietních divadel. Miró u sebe v kapse vždy nosil malý náčrtník, díky kterému si mohl kdykoliv dělat poznámky.

Jak jeho vzdělání v Galího škole, tak nová přátelství z Uměleckého kruhu – to vše utvářelo Miróa dychtícího po umělecké avantgardě a moderním světě, který byl otevřený vlivu mezinárodní scény.



Mont-roig, Sant Ramon

1916, olej na plátně, 61,5 x 48 cm

Soukromá sbírka

Miróovy pobyty v Mont-roigu a procházky po venkově obohacovaly jeho ducha a spojovaly ho s přírodou, která někdy bujela zelení, někdy nevykazovala žádnou známku života. Tento obraz zachycuje poustevnu Sant Ramon jako kvádr na okraji skály. Stylizace krajiny připomíná ranou kubistickou tvorbu Picassa.

Galerista Josep Dalmau a první výstava

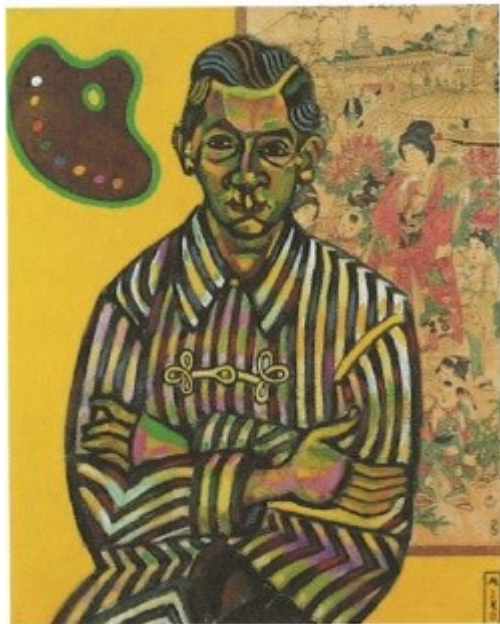
V době, kdy probíhala diskuze o umělecké avantgardě a jejím rozvoji, působila v Barceloně jedna klíčová osobnost. Tou byl malíř, restaurátor, starožitník, obchodník a galerista Josep Dalmau, který se stal známým především díky svým aktivitám zaměřeným na současné umění, ať už se jednalo o obchod či pořádání výstav. Dalmau dobře znal mezinárodní avantgardní hnutí. Roky předtím žil v Paříži a od roku 1911 organizoval výjimečné výstavy ve své barcelonské galerii. V roce 1912 tak uspořádal vynikající expozici kubistického umění s díly umělců jako byl Jean Metzinger, Fernand Léger, Juan Gris či Marcel Duchamp (vystavena zde byla i jeho slavná malba *Akt sestupující se schodů*). Dalšími významnými výstavami Galerie Dalmau, které Miró nutně chtěl navštívit, byly *Perské miniatury* (1913), Otto Weber (1915), Klees van Dongen (1915), Albert Gleizes (1916) atd. Obzvláště na Miróa zapůsobila *Výstava francouzského umění* (1917), kde byla vystavována díla Maurice Denise, Edgara Degase, Pierra Bonnarda, Henriho Matisse, Clauda Moneta, Paula Cézanna, Gustava Courbeta, Paula Gauguina, Édouarda Maneta, Henriho Toulouse-Lautreca a dalších. Galerie Dalmau byla jediným místem, které tyto umělce vřele přijalo, a zahájilo pro jejich současníky první etapu umělecké avantgardy v Barceloně.

Miróova první samostatná výstava se uskutečnila v Barceloně v Galerii Dalmau od 16. února do 3. března 1918 a nabídla více než 60 jeho děl od maleb po kresby.

Kritik umění a spisovatel Josep Maria Junoy poprvé představil Miróovo dílo prostřednictvím kaligramu v katalogu výstavy. Ten tvořil slovo *Miró* vystupující z textu, který přeložen do češtiny zní asi takto: „obrazová síla **M**ateriálu / **I**mpregnovaného / **h**Rou / **O**chromujícího lomu světla“

Jednalo se o výstavu, která pro Miróa představovala závěrečnou etapu jeho vzdělávání a kde nám již představuje svůj osobitý a barevný pohled na realitu. Můžeme postřehnout náznaky expresionismu a také chuť a vůli obraz dále strukturovat. Představil kresby, krajinomalby a portréty. Jedna z maleb, *Mont-roig, Sant Ramon*, zachycuje poustevnu obdélníkového tvaru na vrcholu skály, namalovanou podle kubistických kánonů. Také u *Ermita de Sant Joan d'Horta* (Poustevna Sant Joan d'Horta) Miró vyjadřuje svůj zvláštní zájem o barvy a osobitý pohled na ně. Černé obrysy posilují profil stromů a kostela za doprovodu absolutně volného využití barev a tahů v odstínu červené, fialové, modré a zelené. Jedná se o obrazy, které kritik umění Jacques Dupin řadí pod katalánský fauvismus. Obraz *Calle de Prades* (Ulice Prades) zachycuje zvláštní atmosféru díky kombinaci zatažené oblohy a pronikavého světla, která vytváří silné kontrasty

slunce a stínu na ulici v popředí. Pastózní a barevně výrazné tahy štětcem mohou připomínat malbu van Gogha.



Retrato de Enric Cristòfol Ricart (Portrét Enrica Cristòfola Ricarta)

1917, olej a ilustrace lepená na plátně, 81 x 65 cm
New York: Metropolitní muzeum umění

Portréty, které Miró za celý svůj život namaloval, mají společné téměř brutální zacházení s postavou. Umělec dělá velký dojem silnými tahy a živými barvami, které vynikají na pozadí, na které nalepil japonskou ilustraci v jemných tónech, jež kontrastuje s citronově žlutou zdí.

Co se týče portrétu, žánru, kterému se Miró již nějakou dobu věnoval, můžeme z této první výstavy zmínit *Retrato de Vicens Nubiola* (Portrét Vicenze Nubioly), jenž zachycuje sedící osobu s dýmku, jak se opírá o stůl s karafou, květináčem a několika kusy ovoce. Miró zdůrazňuje všechny rysy silnými tahy černé barvy, u stolu nedodržuje zákony perspektivy a pozadí tvoří volnými, barevnými tahy. *Retrato de Enric Cristòfol Ricart* (Portrét Enrica Cristòfola Ricarta) zachycuje Miróova přítele v pruhované košili sedícího před japonskou malbou. I zde hrají velkou roli výrazné tahy černé. Prázdný prostor v levé polovině obrazu pak autor vyvážil malířskou paletou. Poslední obraz, *Desnudo con flor y pájaro* (Akt s květinou a ptákem), zobrazuje sedící ženu s kopretinou v ruce, ke které přilétá pták. Kompozice je opět založena na typických silných černých obrysech a těle v tónech zelené, žluté a fialové.

Výsledná bilance výstavy je na pováženou. Vše ukazuje na to, že to pro Miróa bylo jedno velké fiasko. Výstava nevedla k prodejům, ani k velkému zájmu veřejnosti. Zareagovali však kritici umění. Přízeň mu projevili Josep Maria Junoy a Antoni Vallescà, mezi kritiky s nejasnějším postojem se zařadili například Josep Llorens i Artigas či Pere Oliver. Nejvýraznější však byla nemilosrdná kritika podepsaná pseudonymem Joan Sacs (což byl umělec a spisovatel konzervativního rázu, vlastním jménem Feliu Elies). Ten nejen že zkritizoval výstavu, ale navíc podpořil otevřený anonymní dopis určený Miróovi, který byl podepsaný údajnými „pohoršenými návštěvníky“ a jehož zřejmým cílem bylo ho zesměšnit. Veřejnost dokonce

vyjádřila nepochopení strháním některých jeho kreseb. To vše v umělci vyvolalo vůči jeho rodnému městu silné znechucení (či jisté prokletí).

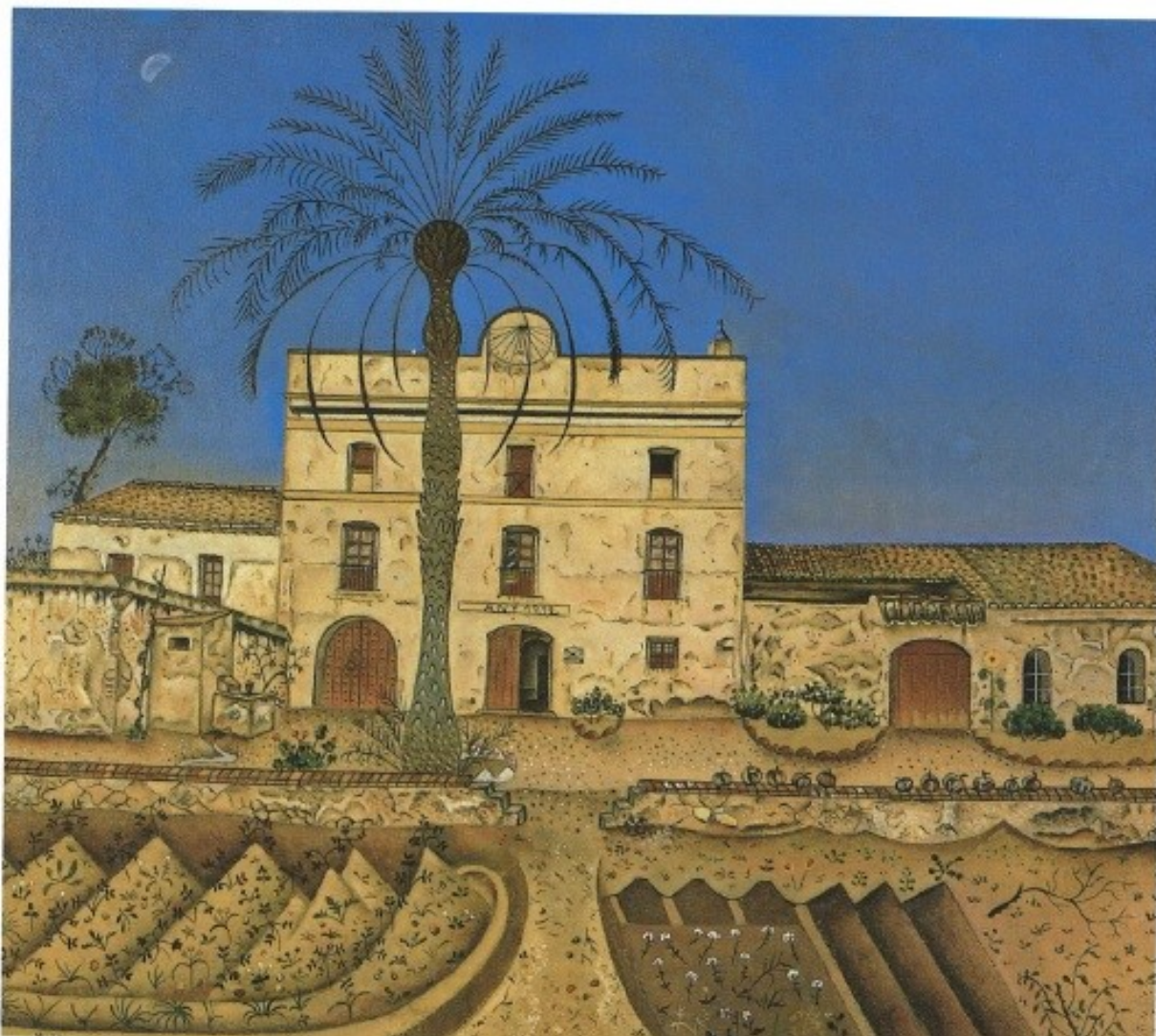
Miró však obdržel i otevřenější a srdečnější odezvy, jakou byl i dopis od malíře a spisovatele Santiaga Rusiñola, který ho poté, co výstavu navštívil a zhlédl jeho kresby a obrazy, povzbudil k další tvorbě. Miróa neúspěch neodradil, naopak sesbíral všechny síly, aby v blízké budoucnosti mohl pokračovat ve své tvorbě a předvést z ní více.

V tom samém roce (1918) založil Miró se svými kolegy Uskupení Courbet. To tvořili Josep Llorens i Artigas, Francesc Domingo, Josep Francesc Ràfols, Enric Cristòfol Ricart, Rafael Sala a samotný Joan Miró. Všichni byli žáky a členy již zmíněného Cercle Artístic de Sant Lluc. Neměli sice žádnou společnou estetiku (i když vycházeli z novecentistického realismu), spojoval je však záměr zrenovovat umění. Uskupení bylo pojmenováno podle Gustava Courbeta, na kterém obdivovali především jeho revolucionářské postoje.

V rámci Uměleckého kruhu mělo uskupení své místo a smysl, což mělo mimo jiné výhodu v tom, že v jeho výstavních sálech mohli pravidelně pořádat své vlastní výstavy. Uskupení nicméně nemělo dlouhého trvání, bylo rozpuštěno následujícího roku s odchodem prvních členů do Paříže.

Léta Miró trávil v Mont-roigu, jak bylo – a do budoucna nadále bude – jeho zvykem, rok 1918 byl však pro jeho uměleckou dráhu obzvlášť významný. Stále více se přibližoval kubismu, aniž by se však vzdálil svým vlastním představám. Jak Miró sám říkal, až kaligraficky vykresloval stromy či střechy pečlivě list po listu a tašku po tašce. Začínal novou, detailistickou etapu, která v roce 1922 vyvrcholila dílem *La masía* (Farma).

U obrazu *La casa de la palmera* (Dům s palmou) pak silné černé tahy kompletně mizí a nahrazuje je poetický lyrismus, kdy se Miró zaměřuje na nekonečné množství detailů (každé stéblo trávy, malý kvítek či nerovnost palmové kůry...). Namaloval zde majestátní katalánskou farmu s palmou v popředí, která dominuje celé kompozici. Vytváří osobité světelné efekty s tmavým nebem, měsícem v poslední čtvrti a silně osvětlenou fasádou domu.



La casa de la palmera (Dům s palmou)

1918, olej na plátně, 65 x 73 cm

Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Počínaje létem roku 1918 Miró opustil silné tahy a křiklavé barvy a zahájil novou etapu své práce. Namaloval sérii obrazů, které lze nazvat detailistickými, právě díky zaměření na detaily, které ho k tvorbě těchto obrazů motivuje.



Huerto con asno (Zahrada s oslem)

1918, olej na plátně, 64 x 70 cm

Stockholm: Moderna Museet

U této série obrazů se Miró ukazuje téměř jako miniaturista a krajinu zachycuje velmi puntičkářsky. Každou brázdou, každou plodinu na zahradě a každý list na stromě vykresluje s naprostou přesností, čímž kompozici dodává téměř kaligrafický nádech.

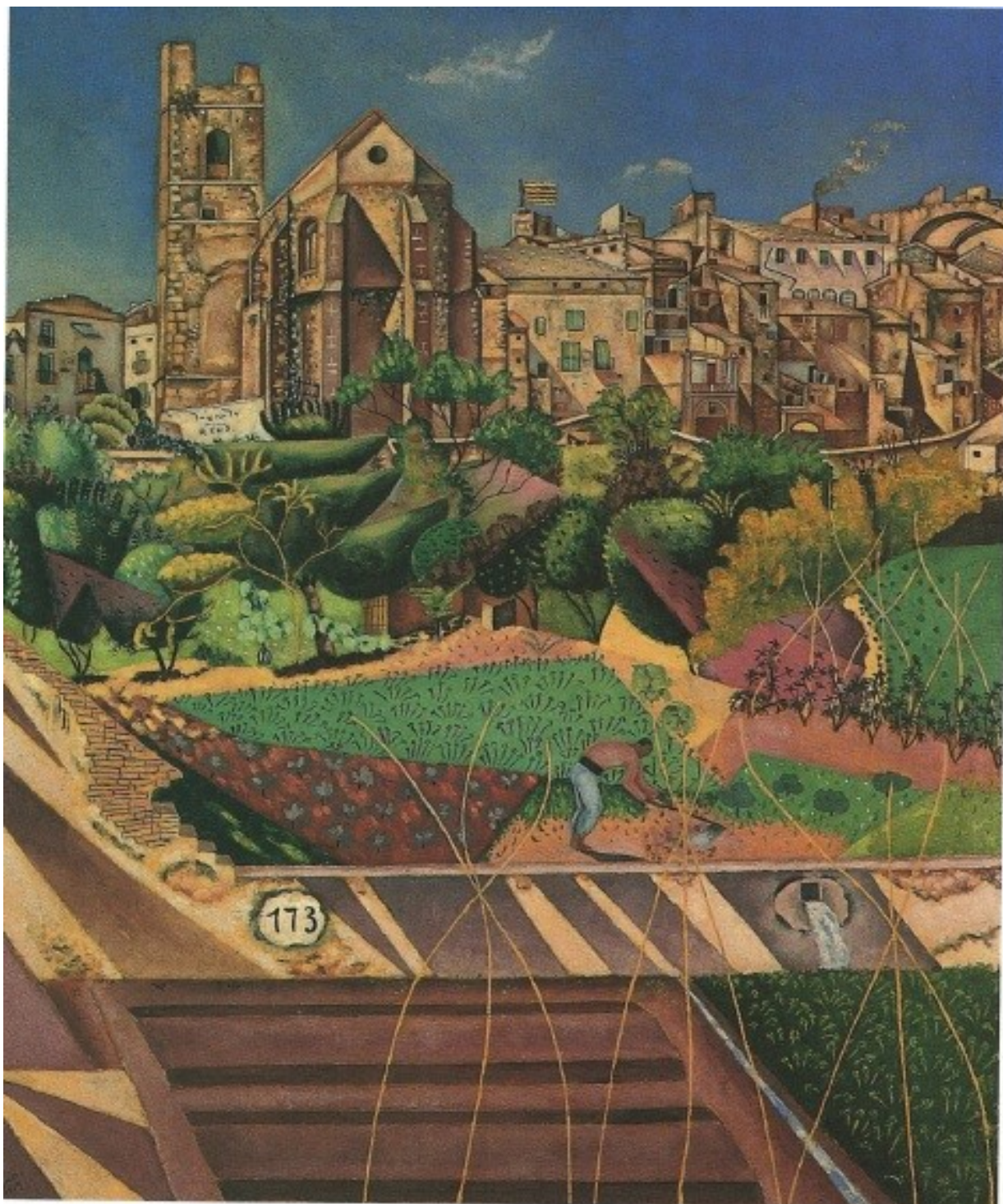
Huerto con asno (Zahrada s oslem), rovněž z roku 1918, je také reakcí na nový způsob chápání malby. V popředí zachycuje zahradu s oslem, která je obklopena stromy. Miró se zaměřuje na jednotlivé plody, větve stromů a snaží se zachytit každý detail. Také *Mont-roig, la iglesia y el pueblo* (Mont-roig, kostel a vesnice) z roku 1919 ukazuje tento nový malířský způsob, poetický realismus, kostel a vesnici zde zachycuje z dálky. Sled stébel na polích je zde vykreslen tak, že směřuje náš pohled odzadla nahoru.

Z Miróovy korespondence s přítelem Ricartem lze usuzovat, že stále více zvažoval odchod do Paříže. Přestože byla Barcelona nejživějším uměleckým městem Španělska, pro Miróa byla malá a provinční. V těchto dopisech vidíme Miróovy prozíravé postřehy o svém okolí a vkusu maloměšťanů. Věděl, že pokud by znovu vystavoval v Galerii Dalmau, kritika by ho ztrhala, nikdo by si nic nekoupil a takzvaní obdivovatelé jeho díla by se jen snažili o ceně smlouvat či dostat jeho obrazy darem.

Z tohoto období pochází i *Autorretrato* (Autoportrét, 1919), na kterém autor zachycuje sám sebe v červené košili. Podařilo se mu zachytit rysy svého obličeje i velikost košile a stále zůstává věrný kubistickým zásadám. O rok později tento obraz věnoval Picassovi, který jej s potěšením přijal.

V roce 1919 se Miró rozhodl připravit na svou cestu do Paříže. Potřeboval trochu času, aby si vyřešil otázku financí. Jeho rodina již souhlasila s tím, že pokryje náklady na cestu a část ubytování. Umělec se také dohodl s obchodníkem Josepem Dalmauem, který si za tisíc peset koupil několik jeho děl, a navíc se zavázal zorganizovat mu v Paříži výstavu.

V březnu 1920 nakonec svou vysněnou cestu do Paříže uskutečnil. Miróova zkušenost v hlavním městě Francie bude klíčová pro jeho další umělecký vývoj. Svůj současný umělecký styl si zachoval až do roku 1922, kdy malbou *La Masía* (Farma) vyvrcholila etapa jeho vzdělávání a započala etapa nová, s výrazným surrealistickým charakterem.



Mont-roig, la iglesia y el pueblo (Mont-roig, kostel a vesnice)

1919, olej na plátně, 73 x 61 cm

Soukromá sbírka

Tímto obrazem vyvrcholila série detailistických obrazů z léta roku 1918. Rozlišení jednotlivých rovin je dáno větším či menším stupněm realismu. Kostel a domy ve vesnici zachycuje tak detailně, že je možné zcela určit, které z nich se ve vesnici stále nachází. Miróova práce na této sérii obrazů byla pravděpodobně inspirována japonskými ilustracemi, které se tehdy těšily velké oblibě.

Mezi New Yorkem a Paříží – úspěch

Období Miróovy osobní a umělecké izolace způsobené válkami trvalo až do roku 1946. Pět let předtím, v roce 1941, došlo po retrospektivní výstavě v Muzeu moderního umění v New Yorku, kterou sponzoroval James Johnson Sweeney, k očekávanému zvýšení zájmu o jeho tvorbu ve Spojených státech. A právě tam se doopravdy proslavil. Ve Francii byl uznáván jen jako avantgardní a surrealistický malíř; co se týče Španělska byl v Barceloně uznáván úzkým okruhem svých přátel, v Madridu pak byl zcela ignorovaný a nikdo ho neznal. Šlo o velké drama mezi ním a jeho zemí a rodným městem.

Zato New York se do Miróa zamiloval již po sérii výstav v Galerii Pierre Matisse uspořádaných v předchozích letech. Ty zaznamenaly velký úspěch, obzvláště od roku 1945, kdy se konala výstava série *Constelaciones* (Konstelace), což byla první ukázka práce umělců z poválečné Evropy.

Větší kritické a analytické studie Miróova vlivu ve Spojených státech, především na nové generace umělců, nám nejspíše chybí. Text J. J. Sweeneyho k retrospektivní výstavě z roku 1941 vzbudil velký ohlas. Miróovské piktogramy ovlivnily umělce jako byl Jackson Pollock, Mark Rothko, Willem De Kooning a Robert Motherwell. Poslední jmenovaný například vliv katalánského umělce explicitně uznal. Clement Greenberg krátce poté zpracoval první monografii o Miróovi publikovanou ve Spojených státech.

První cesta do New Yorku

První cestu do New Yorku Miró podnikl v roce 1947 – pracoval na zakázce *Pintura mural* (Nástěnná malba) v hotelu Terrace-Hilton v Cincinnati. Mělo se jednat o druhou nástěnnou malbu z větší série, se kterou měl v budoucnu nadále pokračovat. Malba měří 3 metry na výšku a 10 metrů na šířku a je umístěna v prosklené kulaté místnosti, ze které je malbu možné zahlédnout i zvenčí. Miró ji namaloval na modré pozadí, které má jakoby navazovat na modrou oblohu a kam umístil své typické figurky zvířat a dalších tvorů obklopených pro něj typickými barevnými hvězdičkami.



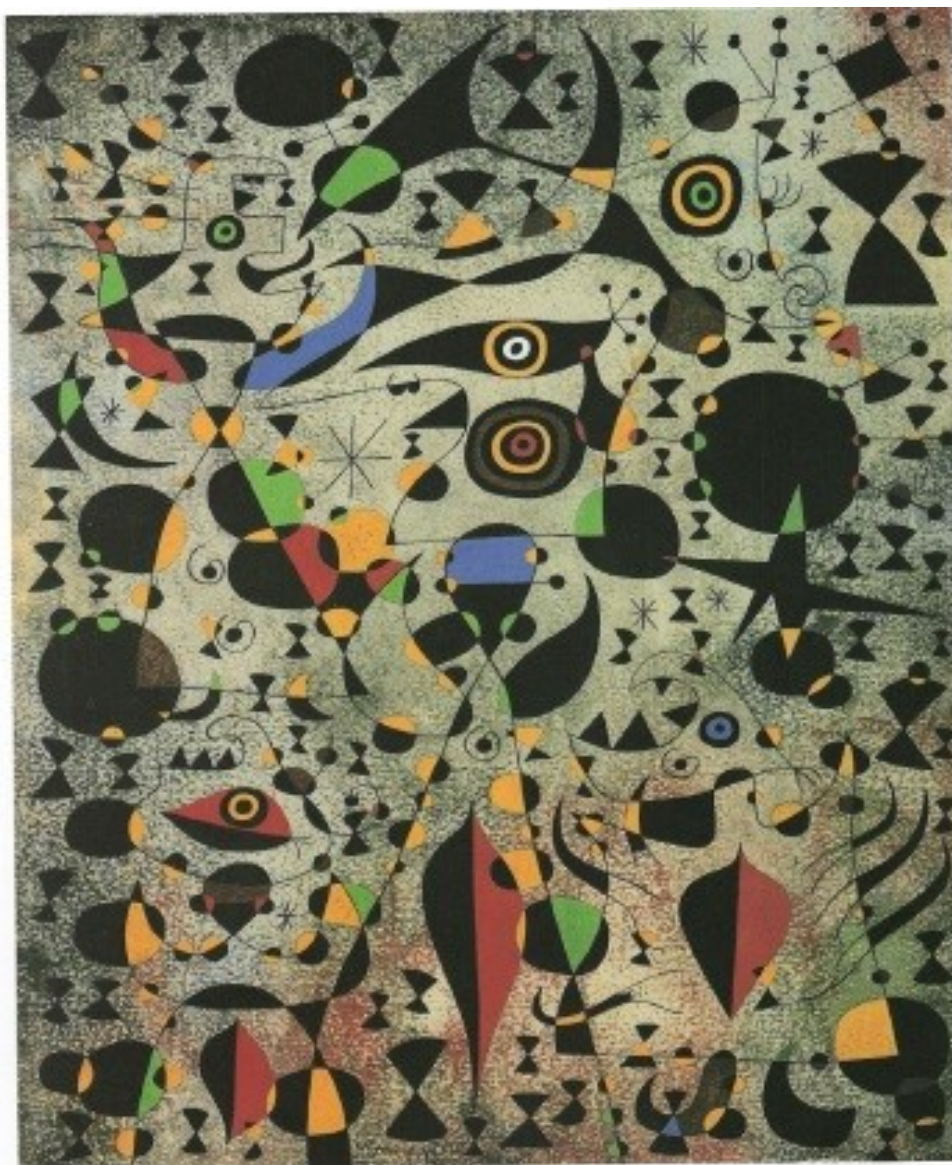
A toute épreuve

1958, dřevorez, 335 x 260 mm

Knihy Paula Éluarda, ilustrace Joan Miró

Miró byl také talentovaný ilustrátor knih, jeho ilustracemi se mohla chlubit více než stovka knih. Pro svého přítele Paula Éluarda, se kterým se přátelil již od dob, kdy byl v kontaktu s Bretonem a surrealisty, vytvořil sérii barevných dřevorezů k dílu *A toute épreuve*.

Po době odloučení a částečné anonymity, která následovala po jeho návratu do Španělska v roce 1940, zažil Miró v New Yorku vzrušující období. Původně plánoval pouze krátkou návštěvu tohoto města, nakonec v něm zůstal téměř devět měsíců. Jak uvádí Jacques Dupin, důležitost a aktuálnost Miróova díla je potvrzena jeho newyorským pobytem. New York se svými obrovskými budovami, dlouhými třídami, životním rytmem a entusiasmem, který se lišil od poválečné Evropy, velkými muzei atd. udělal na Miróa velký dojem. Rovněž se setkal se starými přáteli, kteří stejně jako on utekli před válkou, například s Alexanderem Calderem, Yvesem Tanguyem, Marcelem Duchampem, architektem Josepem Lluísem Sertem a dalšími.



Mujeres rodeadas por el vuelo de un pájaro (Ženy obklopené ptačím letem)
1941, terpentýn na papíře, 46 x 38 cm
Soukromá sbírka

V sérii *Constelaciones* (Konstelace) se v malířově umění neobjevuje nic nového. Najdeme zde stejné figury jako vždy, nakreslené novými liniemi a barvami, které jsou provázané neviditelnými nitěmi sítě, která tvoří prostor a postavy navzájem propojuje.

Miró cestoval do New Yorku s nejrůznějšími plány. Jedním z nich byla spolupráce se Stanleyem Hayterem v jeho proslulém ateliéru grafického umění Atelier 17. Miró si přál zdokonalit svou mědirytecckou techniku, aby dosáhl barevných výsledků, které by se více podobaly barvám jeho vlastních maleb.

Vrátil se ke spolupráci na ilustracích knih umělců a knih určených pro sběratele. Jednou z nich bylo dílo *A toute épreuve* od Paula Éluarda, pro které Miró vypracoval 80 grafických ilustrací vyrytých do dřevěných prken. Celé dílo je ukázkou týmové práce mezi básníkem, umělcem a editorem. Jen tak mohlo vzniknout jednotné dílo: velikostí a formátem, kaligrafii, papíry atd. Šlo o dlouhou práci, která byla započata v roce 1947 a spatřila světlo světa až v roce 1958. V roce 1954 Miró obdržel na Benátském Bienále hlavní cenu za rytiny, díky které se v této disciplíně definitivně prosadil.

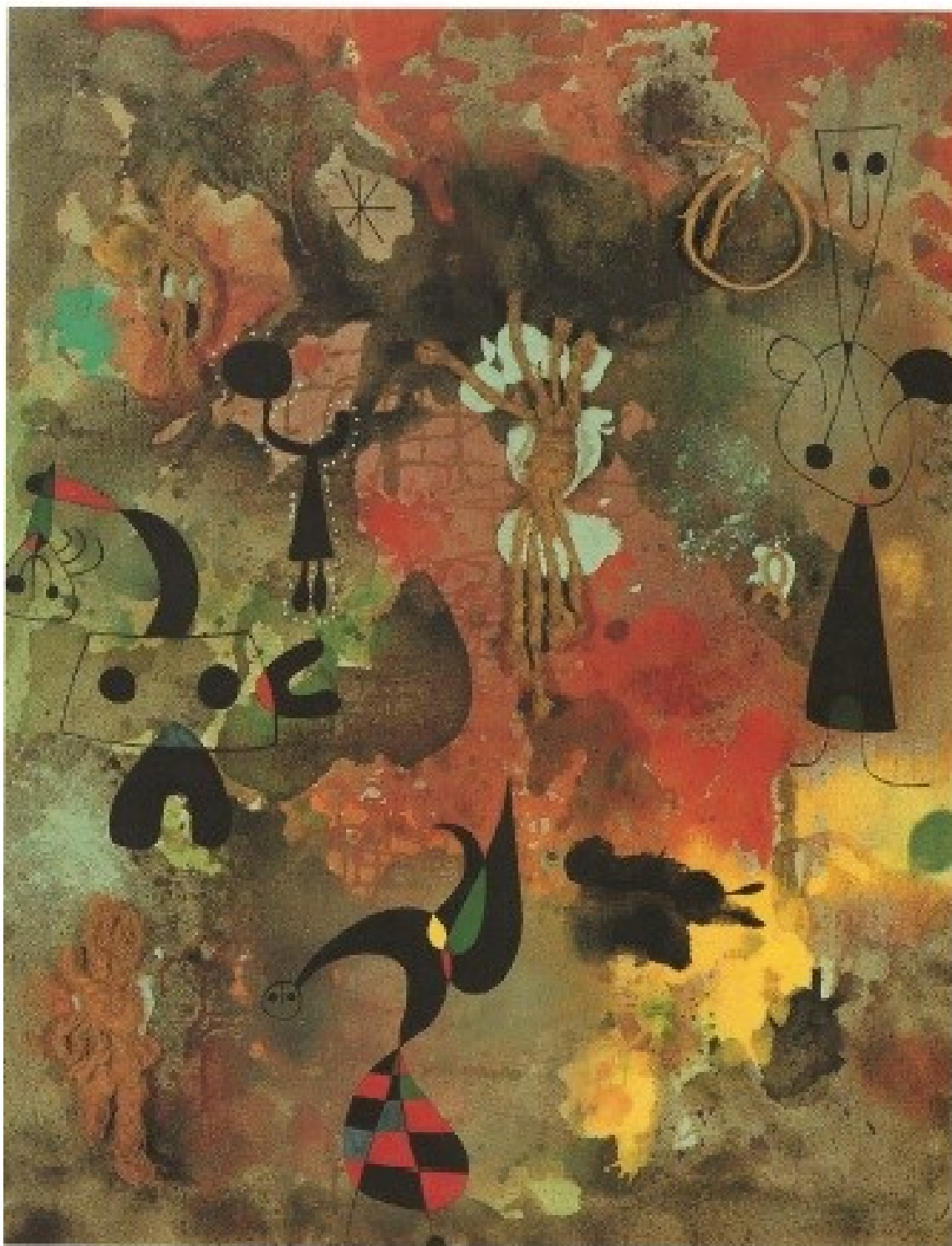
Život v Barceloně

Po návratu z New Yorku v roce 1947 Miró pobýval několik let v Barceloně, často však cestoval do Paříže a dalších měst kvůli svým výstavám. Mezi koncem roku 1947 a prvními měsíci roku 1948 zhotovil 15 maleb, pro něž jsou charakteristické dlouhé a poetické názvy. Jedním z nich je *El diamante sonríe al crepúsculo* (Diamant se usmívá na soumrak), kde vedle sebe můžeme vidět jednotlivé prvky provázané osobitými černými čarami. Kompozici v rovnováze udržují čtyři hvězdičky (či sluníčka) odlišných barev a velikosti.

Na jaře roku 1948 Miró odcestoval do Paříže, kde byl srdečně přijat místními uměleckými kruhy, zvláště pak na první výstavě, kterou tehdy pořádal v Galerii Maeght ve francouzském hlavním městě.

Plodné byly pro Miróa roky 1949 a 1950, kdy vytvořil více než 50 obrazů a další kresby, sochy, ilustrace, sběratelské edice knih atd. Historici umění dělí tvorbu z tohoto období do dvou větších skupin, skupinu velmi propracovaných obrazů a skupinu spontánních, rychle vytvořených děl.

Obrazy z první skupiny si Miró nejprve pečlivě prostudoval a promyslel. Obzvlášť propracovaná jsou pozadí, na nichž jako by barva prýštila přímo z plátna díky užití techniky frotáže, jak lze vidět i na díle *Pintura* (Obraz) z roku 1950.



Pintura (Obraz)

1950, provázek a kasein na plátně, 99 x 76 cm

Eindhoven: Van Abbemuseum

Miró zhotovil tyto propracované obrazy, u kterých věnuje zvýšenou pozornost pozadí. Technika gratáže a frotáže vyvolávají dojem barvy, která se jakoby vynořuje z hlubin látky. Zároveň můžeme vidět i strukturu samotného plátna. U těchto děl má pozadí téměř větší hodnotu než samotný obsah obrazu.

Série spontánních obrazů je naopak výsledkem náhlých komunikačních impulzů. Miró je schopen namalovat obraz pouhými několika rychlými tahy či čarami, které jsou přesto perfektně promyšlené. Na obrazu *La pequeña rubia en el parque de atracciones* (Malá blondýnka v zábavním parku) vidíme monochromní pozadí se silnými černými tahy.



La pequeña rubia en el parque de atracciones (Malá blondýnka v zábavním parku)

1950, olej na plátně, 65 x 96 cm

Berlín: Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz

Možná aby si ulevil od napětí, které v něm vyvolávala tvorba pláten jako je *Pintura* (Obraz) výše, zhotovil Miró sérii velmi spontánních a jednoduchých obrazů, s jednolitým pozadím a postavami namalovanými pouhým jedním tahem, kde síla tahu vyhrává nad dlouhým promyšlením.

U obou sérií obrazů se Miró opět propojuje i jiné umělecké prvky a metody s malbou. Jedná se o malby na podkladech z dřevovláknitých desek, korku či kartonu, na které je možno připevnit dráty, útvary ze sádry, provázky atd. Jde o uměleckou praktiku, jenž je, navzdory odlišnostem, v souladu s informalismem, kterému se věnovali ostatní mladí evropští umělci.

Navzdory kulturní uzavřenosti a izolaci Španělska se Miró dostal do styku s hrstkou milovníků současného umění žijících v Barceloně. Zvláště pak s členy klubu Cobalto 49, založeným původními členy skupiny ADLAN (Amics de l'Art Nou, „Přátelé nového umění“), kterými

byli Sebastià Gasch, Joaquim Gomis, Sixt Illescas, Joan Prats atd., a dále vydavateli uměleckého časopisu *Cobalto*, který vedl Rafael Santos Torroella, se kterým se Miró velmi spřátelil.

Podle Rafaela Santose Torroelly se nejspíše jednalo o „těžká léta“ (v poválečném Španělsku) a „složitou lásku“ Miróa k Barceloně. Umělec se rád chodil po nocích bavit, rád se procházel barcelonskou čínskou čtvrtí, prohlížel si prostředí ulic a hovořil se svými přáteli. Za tohoto komplikovaného vztahu umělce k Barceloně mu Santos Torroella, který zastával pozici uměleckého ředitele Galerie Layetanas, nabídl možnost uspořádat v Barceloně výstavu. Ve svém rodném městě měl totiž Miró naposledy samostatnou výstavu před více než 30 lety. Zpočátku se Miró k této nabídce stavěl zdráhavě, stále měl totiž v paměti neúspěch své první výstavy v roce 1918 a svým způsobem byl vůči svému městu poněkud podezřívavý.

Rafael Santos Torroella mu však chtěl ukázat, že je ve svém městě oceňovaným umělcem, a nakonec z vlastní iniciativy začal v taxi objíždět domy Miróových přátel a sběratelů umění a shromažďovat jeho díla. Výstava se konala od 23. dubna do 6. května 1949 v Galerii Layetanas. Teoretik umění Juan-Eduardo Cirlot napsal k výstavě průvodní text a v katalogu se objevily citace a recenze dalších spisovatelů a básníků – v podstatě se jednalo o poctu Miróovi. Vystavovalo se kolem 60 děl, některé z nich pocházely ještě z prvních období před dvacátými lety.

Tato výstava měla představovat závan svěžího vzduchu pro budoucí umělce, třeba pro ty, kteří právě založili skupinu Dau al Set (Modest Cuixart, Joan Pons, Antoni Tàpies atd.). Je však známo, že Miró s touto novou barcelonskou generací nikdy nenavázal žádné styky či přátelství. Nejspíše se jednalo o další ze „složitých lásek“ mezi Miróem a jeho městem.

O desítky let později tuto výstavu Rafael Santos Torroella zhodnotil jako naprostou katastrofu. Objevila se pouze jedna kritika a ta bohužel nebyla zrovna pochvalná. Jeden kupec Miróových děl, Pierre Matisse, dokonce přijel až z New Yorku, jen aby na výstavě koupil vše, co jen koupit mohl. I díky němu se rozmohlo mezinárodní sběratelství Miróových děl. Katalánsko však proto přišlo o některá z nejlepších děl z první etapy Miróovy tvorby. Ve Španělsku byla poválečná léta dobou mizérie a nejrůznějších omezení, zatímco Spojené státy byly na cestě stát se první světovou ekonomickou velmocí.

V roce 1951 Miró obdržel zakázku od Waltera Gropia na zhotovení další nástěnné malby, tentokrát pro jídelnu Harkness Graduate Center Harvardovy Univerzity v Cambridgi ve státě Massachusetts. Jednalo se o obrovské plátno o rozměrech 1,9 x 5,9 m, které bylo před zasláním

do Spojených států vystaveno v Galerii Maeght v Paříži spolu s podobně rozměrnými díly Picassa, Braqua, Légera a dalších. Na Miróově díle se objevují čtyři pro něj charakteristické postavy. I když u zakázek tohoto typu zpravidla neexperimentuje, potvrzuje, že bravurně zvládá velké prostory. Tím dodává svým kompozicím určitou dávku barev, života a radosti.

Od počátku 50. let se Miró stále více zajímal, jak přiblížit svou tvorbu širšímu publiku. Věnoval se grafickému tisku (litografii a mědirytu) a monumentálním dílům a přál si, aby se jeho dílo dostalo do povědomí větší části veřejnosti. Šlo o snahu, která měla překonat lhostejnost veřejnosti vůči modernímu umění.

Mezi léty 1952 a 1953 namaloval kolem 60 děl, která byla roku 1953 vystavena v Galerii Maeght v Paříži a Galerii Pierre Matisse v New Yorku. Z těchto děl stojí za zmínku *La sonrisa de alas flameantes* (Úsměv rozmáchlých křídel), kde na šedém pozadí, na kterém prosvítá textura plátna, můžeme vidět dva prvky typických hladkých ploch a živých barev na šachovnicovém vzoru, spolu s obrovským červeným sluncem a dalšími hvězdami.



La sonrisa de alas flameantes (Úsměv rozmáchlých křídel)

1953, olej na plátně, 33 x 46 cm

Soukromá sbírka

Padesátá léta pro Miróa představovala dobu expanze, během které se snažil být pochopen masami a snažil se přiblížovat svoji tvorbu lidu. Jeho malba se zjednodušila, aniž by ztratila cokoli z své síly ve snaze porazit lhostejnost lidu z ulice vůči modernímu umění.

Na obraze *El pájaro cae hacia el lago donde las estrellas se reflejan* (Pták padá směrem k jezeru, na kterém se odráží hvězdy) vidíme ptáka, který se prolíná s dalším typicky miróovským stvořením; tento výjev je obklopen hvězdami a je namalován barvami typickými pro Miróa, navíc uvnitř šachovnicového vzoru. Jedná se o díla středních rozměrů, která do Miróovy tvorby nepřinášejí nic nového, ale drží se jeho stálých postupů, u kterých má ve zvyku kombinovat propracovaná pozadí se svým přímočarým rukopisem.



El pájaro cae hacia el lago donde las estrellas se reflejan (Pták padá směrem k jezeru, na kterém se odráží hvězdy)
1953, olej na kartonu, 55 x 46 cm
Soukromá sbírka

U tohoto obrazu Miró dále využívá své ustálené postupy. Můžeme tak vidět stabilitu kompozice, šachovnicové provedení barev, bílou skvrnu, grafické prvky. Vzdává se propracovanosti svých symbolů a přebírá mnohem přímější vyjádření, aby byl snáz pochopen.

V roce 1953 obdržel zakázku na dílo *Pintura* (Obraz) pro Guggenheimovo Muzeum v New Yorku. Miró se dál zajímal o malby velkého formátu, chtěl své umění šířit mezi více lidí. V tomto případě zvolil přímější a rozhodnější vyjádření.

Látku si předem nijak nepřipravoval a dílo tvořil volně, impulzivně a přímo. Stvoření a prvky založené na barevných, hladkých a jednodolých plochách jsou v kontrastu s velmi rozostřenými pozadími vyvedenými ve škále světlých barev. U maleb větších rozměrů vždy tíhnul k vytříbenějšímu provedení.

V roce 1954 namaloval více než 20 obrazů, u kterých si zachovával svůj vlastní styl a umělecké postupy z posledních let. Nejspíše se jednalo o poslední rok, během kterého se intenzivně věnoval malbě. U díla *La noche se retira al ritmo del alba agujereada por el deslizamiento de una serpiente* (Noc se stahuje za rytmu úsvitu proděravělého hadím sklouznutím) zvolil tvrdý podklad z dřevovláknité desky s lehkým bílým podkladovým nátěrem. U díla *Pintura* (Obraz) z roku 1954 zhotovil pozadí v pro něj typické modré barvě, která dává vyniknout tahům a kompozici v primárních barvách (těmi u Miróa myslíme zelenou a fialovou). V roce 1955 ještě namaloval dvanáct obrazů menšího formátu, bez významnějších malířských prvků, ale provedených stylem, kterým svoje umění dovedl k dokonalosti, jak se oceňuje například u obrazu *El canto del pájaro al rocío de la luna* (Zpěv ptáka při měsíční rose). V dalších letech již prakticky nemaloval, kompletně změnil svůj záběr a s velkou energií se pustil do tvorby keramiky a tisků.

La noche se retira al ritmo del alba agujereada por el deslizamiento de una serpiente (Noc se stahuje za rytmu úsvitu proděravělého hadím sklouznutím)

1954, olej na dřevovláknité desce, 108 x 54 cm
Soukromá sbírka

Miró vytvořil sérii na šířku či na výšku protáhlých obrazů, které on sám nazývá *pásy*, a kam umístil velké množství figur a symbolů. Tento na výšku orientovaný obraz, který namaloval na tvrdou dřevovláknitou desku (k jejímuž užívání se opět vrací), ukazuje klasický barevný šachovnicový vzor na jednolitém pozadí.



Keramiky, sochy a další předměty

Jak jsme již zmínili, ve čtyřicátých letech se Miró spolu se svým přítelem Josepem Llorensem i Artigasem poprvé začal věnovat keramice. Až v roce 1953 se však začala rýsovat opravdová spolupráce, která vyústila v plodné období trvající až do roku 1956.

V tomto období svou spoluprací oba umělci dovedli k dokonalosti a položili základy stylu a způsobu tvorby pod společnou značkou Miró-Artigas. Keramiky Joana Miróa jsou společnou prací s Josepem Llorensem i Artigasem a jeho synem Joanem Gardym Artigasem, který se na spolupráci také aktivně podílel.

V roce 1953 začali Miró a Llorens i Artigas pracovat na společném uměleckém projektu. Vytvářeli nové tvary vzdálené od tradičních zaoblených dekorovaných váz. Umínili si, že se v keramických postupech posunou směrem dopředu, čímž se začlení do vlastního sochařského prostředí.

Dalším klíčovým faktorem byl během této spolupráce odchod ze staré dílny Llorense i Artigase v Barceloně a přesun do nové lokality, na statek v krásné vesnici Gallifa uprostřed venkova. Miró miloval venkov a přírodu a našel zde nový zdroj inspirace.

Velkou část své tvorby keramických soch Miró započal během letních pobytů v Mont-roigu. Zde vytvořil spoustu malých sošek s různými, většinou náhodně nalezenými objekty (kůry stromů, nepoužívané hospodářské náčiní, kameny, dýně...). Tyto sochy byly následně předány mladému Joanu Gardymu Artigasovi, který měl ohromný talent na remodelaci těch samých objektů z hlíny (vytváření odlitků odmítli oba hlavní umělci). Syn Llorense i Artigase se tak podílel na zhotovení keramických verzí tvarů a objektů, které našel Miró.

Všechna tato díla byla později nazvána *Terres de grand feu* (Země velkého ohně) a obecně se dá říct, že jde o nezávislé, imaginární, veselé a fantaskní předměty. Jedním z největších z nich je 3 metry vysoké dílo nazvané *Pórtico* (Podloubí), které tvoří devět keramických bloků připodobňujících velkolepou bránu. Tyto bloky jsou zdobeny piktogramy, které připomínají podivné nápisy. Dalším dílem je *Gran palmera* (Velká palma), která je keramickou modelací velkého kmene palmy s působivou texturou a zvrásněností.

Miróovy sochy jsou založeny na skutečnosti, na opravdových nalezených předmětech, které se proměnily díky jeho představivosti. Umělec ve velkém ztvárňuje svůj vlastní malířský svět. Jacques Dupin uvádí jako pravý počátek Miróovy sochařské tvorby jeho léta izolace na Mallorce a Mont-roigu během válečných let v Evropě. V těchto letech Miró neudržel

kontakty s ostatními umělci, s galeriemi ani výstavami. Během svých dlouhých procházek a úvah našel nekonečné množství produktů své země, přírodních či umělých, na kterých mohl postavit svůj vlastní imaginární svět.

V padesátých letech už měl Miró svůj vlastní, velmi vyvinutý styl, který mu umožnil pracovat na komplexních kompozicích. Zároveň projevoval zájem o veřejná místa a sochy velkých rozměrů a svým uměním se také snažil cílit na širokou veřejnost, nejen na návštěvníky svých výstav.

Naplně se začal sochařství věnovat v roce 1956 ve svém novém ateliéru v Palmě de Mallorca. Miró si vždy přál mít velkou dílnu a tento sen se mu konečně splnil. V roce 1956 opustil Barcelonu a definitivně se usadil v Palmě de Mallorca, kde si užíval prostorný a světlý ateliér, který navrhl jeho přítel Josep Lluís Sert. Tam také započal novou etapu, která se měla stát pilířem celé jeho tvorby.



Placa redonda (Kulatá destička)

1956, keramika, průměr 36 cm

New York: Soukromá sbírka

Ve snaze zaujmout širší veřejnost se Miró uchýlil ke keramice, k velkým nástěnným malbám a sochám. Zahájil plodnou spolupráci se svým přítelem a kolegou z učňovských let, Josepem Llorensem i Artigasem, se kterým vytvořil předměty rozličných tvarů a textur. Tyto kulaté destičky jsou ozdobené typickými grafikami a dalšími miróovskými tvary.

KOMENTÁŘ

Následující část je věnována teoretickému komentáři výchozího textu i překladu. Vycházet budu především z modelu Christiane Nordové z její publikace *Text Analysis in Translation: theory, methodology and didactic application of a model for translation-oriented text analysis* (1991), částečně i z teorií Jiřího Levého nastíněných v *Umění překlada* (2012). Nejprve bude provedena analýza tzv. vnětextových a vnitrotextových faktorů, na kterých svůj model Christiane Nordová (1991) postavila. Dále bude stanovena metoda překlada a na závěr budou rozebrány konkrétní překladatelské problémy, kterým jsem při práci čelila, a postupy a posuny uplatněné při jejich řešení. Ty budou definovány podle Dagmar Knittlové (1995) a Josefa Dubského (1988).

Při uvádění příkladů překladatelských řešení bude odkazováno na příslušné strany originálu (O) či překlada (P) písmenem v závorce a číslem stránky.

PŘEKLADATELSKÁ ANALÝZA

Vnětextové faktory

Vysilatel

Publikace vyšla v roce 2015 v nakladatelství Susaeta, konkrétně v edici *Pintores de siempre*. V této edici pravidelně vychází publikace zabývající se životy umělců nejen ze španělsky mluvícího světa (Dalí, Goya, Velázquez), ale i jiných koutů světa (van Gogh, Rembrandt atd.). Dále v edici vyšly i dvě publikace věnující se muzeím, konkrétně madridskému Pradu a Národnímu antropologickému muzeu v Mexico City.

Kniha je považována za kolektivní dílo, vysilatelem je právě nakladatelství Susaeta. Autoři jsou v této publikaci značně upozaděni, když například nejsou ani uvedeni na přebalu knihy. Autorem většiny textu je historik umění Domènec Ribot Martín, popisky obrazů a fotografií však vytvořila Elisa Arnau Gubern, taktéž historička umění. Oba jsou autory vícero publikací věnovaných rozličným osobnostem z dějin umění, o jejich dalším působení je však dohledatelné velmi málo. Podle jmen však můžeme usuzovat, že se jedná o autory z Katalánska či jiné katalánsky mluvící oblasti (Valencie či Baleárské ostrovy).

Záměr autora a důvod vydání

Publikace poněkud překvapivě neobsahuje žádný úvod či předmluvu, ve kterém by autor svůj záměr více nastínil. Autor této publikace chce čtenářům se zájmem o moderní umění a

surrealismus, u kterých již předpokládá základní povědomí o tomto oboru, více přiblížit život a dílo katalánského umělce Joana Miróa. Chronologicky vypráví o životě, a především jeho díle, které chce čtenáři názorně představit. K tomu mu vypomáhají i četné obrázky a fotografie. Do jisté míry pak autor chce také vyzdvihnout velikost tohoto umělce a výjimečnost jeho děl, velký prostor je věnován jejich rozboru ve snaze více je čtenáři přiblížit a dát je do spojitostí s událostmi v Miróově životě.

Jak jsem již zmínila, kniha je jednou z mnoha knih ve větší edici *Pintores de siempre*, která se snaží seznámit španělské čtenáře se životy španělských, hispanoamerických i světových umělců. Kniha nebyla vydána u příležitosti žádné speciální události, jakou by mohlo být například výročí spojené s autorovým životem.

Příjemce

Kniha je určena čtenářům z řad široké veřejnosti se zájmem dozvědět se více o životě tohoto katalánského umělce, především pak o jeho díle. Přesto bych řekla, že není určena zcela laické veřejnosti a předpokládá určité znalosti především z oblasti dějin umění. V knize se popisuje široké spektrum technik, kterým se Miró věnoval, velmi často bez většího vysvětlení, předpokládá se tedy, že je čtenář s uměleckými postupy a technikami dobře obeznámen. Stejně tak se v knize setkáme s velkým množstvím jmen umělců – hlavně u velikánů dějin umění, kteří katalánské umělce ovlivnily, jako byl například van Gogh či Cézanne, se opět předpokládá, že čtenář již tato jména dobře zná, dokáže si je zařadit do kontextu dějin umění, představit si jejich díla. Čtenář by měl vědět, co si může představit pod různými uměleckými směry, jejichž vliv je také zmíněn, například kubismus či fauvismus, aby si byl schopný dát si tyto zmínky do souvislostí. Méně známá jména především katalánských osobností, již autor většinou představuje širěji, a to i přesto, že by se teoreticky dalo očekávat, že čtenář originálu bude znát i tato jména. Musíme brát v potaz, že i pro čtenáře originálu může být kultura, ze které autoři vychází, značně vzdálená – Miró byl Kataláncem a velká část jeho života je s Katalánkem spjata, publikace je však dostupná po celém Španělsku a pro obyvatele Baskicka či Andalusie tak může být Katalánsko podobně vzdálené jako pro českého čtenáře. Člověk, který prožil celý život v Barceloně, bude zajisté znát například jméno Antoniho Tàpiese, Galicijec však toto jméno nemusel nikdy slyšet. Původní text však míří na čtenáře ze všech španělských oblastí.

Médium

Médiem neboli kanálem je v tomto případě psaná forma. Tato kniha byla vydána coby tištěná publikace v brožované formě. Není známo, že by byla dostupná jako e-book.

Místo a čas

Tato publikace byla prozatím vydána pouze v jednom vydání, to pochází z roku 2015. Vidíme tedy, že vznik originálu a překladu dělí jen pár let, časový rozdíl by proto neměl představovat problém, i z toho důvodu, že obsahem je biografický popis života osobnosti žijící ve 20. století. Jediný problém, na který bychom vzhledem k časovému posunu originálu a překladu mohli narazit, jsou popisky obrazů, které obsahují i informace o muzeu či sbírce, kde se dílo aktuálně nachází – to by se přeci jen i za čtyři roky mohlo změnit.

Knihla byla vydána v Madridu, kde nakladatelství Susaeta sídlí. Co se týče jazykové stránky, jde o evropskou variantou španělštiny, musíme však brát v potaz, že autoři pochází z oblasti, kde se rovněž hovoří katalánsky, což se na textu a slovní zásobě také může projevit.

Funkce

Při určení funkcí textu se budeme řídit rozdělením funkcí podle ruského lingvisty Romana Jakobsona (1995). Ten určuje šest funkcí – referenční, emotivní, konativní, poetickou, fatickou a metajazykovou.¹ V tomto textu se nejvíce uplatňuje referenční funkce, sloužící k popisu obsahu komunikace. Částečně zde nalézáme i funkci emotivní – přesto, že autor do textu téměř nevstupuje a snaží se zachovat objektivitu, se můžeme setkat i s hodnotícími výrazy (*lenguaje visual muy elaborado, estilo que dominó a la perfección*). Poetická a zároveň i metajazyková funkce je zastoupena v části pojednávající o výstavě, kterou doprovodil kaligram Josepa Marii Junoye.

Vnitrotextové faktory

Téma a obsah

Tématem textu je život Joana Miróa a představení jeho díla, nejen obrazů, ale i soch, keramik atd. Obsah pak chronologicky pokrývá události v jeho životě. V první kapitole nazvané *La infancia y los años de la formación* je popsáno autorovo dětství, konflikty s otcem a trnitá cesta k umělecké dráze včetně neúspěchu jeho první výstavy, stejně tak se dozvídáme o osobách a směrech, které ho v jeho počátcích ovlivnily. S tímto obdobím jsou prozatím spjaté pouze malby a kresby, které jsou vždy zevrubně popsány a ve velké části případů i doprovázené obrazovými ukázkami. V druhé kapitole *Entre Nueva York y París: El éxito* dojde k posunu o pár desítek let později do období po druhé světové válce. Klíčový je zde Miróův úspěch ve Spojených státech. V tomto období Miró také značně rozšiřuje záběr své tvorby, od maleb a

¹ JAKOBSON, Roman. *Poetická funkce*. Jinočany: H&H, 1995. ISBN 80-85787-83-0, s. 78

kreseb se dostáváme i k sochám či keramice. Jeho obrazy se pak stávají abstraktnější než v první části, kde se věnoval hlavně figurativní malbě.

Presupozice

Presupozice jsem již mírně nastínila výše v oddílu Příjemce. Čtenář originálu i překladu by se měl zajímat o moderní umění. Jak již bylo zmíněno, publikace zřejmě není zamýšlena pro laickou veřejnost. Čtenář by měl by znát jména velikánů světového umění, umělecké směry i nejrůznější malířské techniky a celkovou terminologií., které autor blíže nevysvětluje. To se netýká pouze moderního umění, vhodná je znalost celkového kontextu dějin umění, aby si čtenář mohl vše potřebné zasadit do kontextu Miróovy tvorby. Čtenář by se již o umění měl nějakou dobu zajímat a znát i charakteristiky směrů a technik, aby si je v rámci Miróových děl mohl lépe představit – ilustrace nedoprovází každé zmíněné dílo a zejména u plastických děl nám pouhá fotografie pro jasnou představu nepostačí.

Výhodou je zcela jistě znalost katalánštiny, vzhledem k tomu, jakou kulturu kniha popisuje. Umění jako obor je silně spjaté s Francií a francouzštinou, a tak i letmá znalost tohoto jazyka může být pro příjemce výhodou, což je zřejmé například u Miróem ilustrovaného díla Paula Éluarda, které autor zanechal bez překladu.

Zde navíc vidíme, že výtvarné umění je úzce spjato i s dalšími uměleckými druhy, autor předpokládá i znalost jména tohoto básníka. Čím více se tedy čtenář zajímá o kulturu, tím lépe; optimálně by se mělo jednat o osobu sečtělou a vzdělanou.

Kompozice

Celá publikace je poměrně krátká, má pouze 96 stran. Je dále dělena do šesti větších kapitol chronologicky pojednávajících o obdobích Miróova života a vývoji jeho umělecké tvorby. Z těchto kapitol jsem si pro překlad vybrala první oddíl *La infancia y los años de la formación* a následně čtvrtý oddíl *Entre Nueva York y París: El éxito*. Každá kapitola je dále dělena na několik podkapitol. Kapitoly nejsou nikterak číslovány či děleny zřetelněji než tučným nadpisem, což působí lehce matoucím dojmem, jelikož kapitoly a podkapitoly jsou děleny opravdu neznatelně.

Následuje výčet bibliografie se seznamem děl představených v knize a část nazvaná *Miró en la crítica*, která představuje odezvu kritiků, přátel a návštěvníků výstav na Miróovo dílo, a to formou citací. Celý text mapuje umělcův život od narození po smrt, překvapující však může být, že mimo to se nevyskytuje žádný úvod či poznámky autora, autor do textu v podstatě nevstupuje. Z důvodu autorství Elisy Arnau Gubern pak můžeme odděleně pohlížet na popisy

jednotlivých děl které kromě okolností vzniku díla a jeho popisu obsahují i informace o jeho rozměrech, roku, ze kterého pochází, a sbírce, kde se aktuálně nachází.

Neverbální prvky

Jedná se o publikaci věnující se výtvarnému umění a jak lze očekávat, obsahuje velké množství obrázků – ukázek Miróových děl. Všechny reprodukce jsou barevné a v překladu jsem se je rozhodla zachovat, protože se domnívám, že se jedná o velmi důležitou část knihy, která kromě zvýšení její atraktivity přispívá k lepšímu pochopení výkladu. Kromě věrných reprodukcí obrazů zde najdeme i fotografie soch či nástěnných maleb a jiných děl z veřejného prostoru. Trošku překvapivě v textu nenajdeme jedinou fotografii samotného Miróa. V textu se nenachází tabulky, grafy ani další neverbální prvky.

Lexikum

Jedná se o text zaměřený na moderní umění, velká část lexika je tedy spojena s touto oblastí a bude nutné důkladné zvládnutí odborné terminologie. Hojně jsou zastoupené umělecké směry (*novecentismo, vanguardias, fauvismo*), techniky (*óleo sobre lienzo, estampación gráfica, pinceladas gruesas*), nejrůznější profese (*galerista, ebanista, anticuario*). Také si můžeme všimnout velkého množství vlastních jmen, která označují především různé instituce a spolky (*Agrupación Courbet, ADLAN...*) a instituce (*Fundación Joan Miró, Galerías Layetanas, Museo Picasso*). Problematické mohou být názvy jednotlivých děl, kdy Miró místy volí velmi květnatá a poetická vyjádření. Až k uměleckému překladu se následně dostaneme při překladu kaligramu Josepa Marii Junoye, jehož řešení se následně budu věnovat v části věnované problémům na úrovni lexikální. Autor má též v oblibě rozvíjení substantiv hned několika adjektivy najednou (např. „...y en términos generales se trata de objetos libres, imaginarios, alegres y fantasiosos“; O: 59).

Syntax

Při překladu je třeba brát ohled i na odlišnosti. V textu se velmi často vyskytují dlouhá, květnatá spojení, která jsou ve španělštině možná především za užití polovětných konstrukcí s infinitivy, gerundií a participií či opisných vazeb. Ta při překladu do češtiny představují asi největší problém, protože čeština těmito prostředky nedisponuje, nejčastěji bývají řešeny vedlejšími větami, jak však uvádí Jiří Levý: „V překladech vůbec a zvláště v překladech ze západních jazyků je nápadně mnoho vztažných vět [...] Nadbytek vztažných vět však dodává slohu pedantský, dřevěný charakter. Překladaelé přitom ani nevyužívají možnosti uvolnit souvětí

tím, že by místo spojení podřadného užili spojení souřadného.“² Musíme si tedy dávat pozor, aby v textu vedlejších věty uvozené stále se opakujícími vztažnými zájmeny nepřevládaly, a snažit se hledat i jiná, originálnější řešení. Stejně tak musíme počítat s tím, že u velmi dlouhých souvětí bude nejspíše muset dojít i k jejich rozdělení na několik vět. Je také zajímavé si všimnout, že tato dlouhá souvětí se vyskytují nejčastěji u popisků obrázků. Ty, jak jsem již zmínila, nenapsal autor hlavního textu, odráží se zde tedy jiný autorský styl.

Krátce se můžeme zmínit i o interpunkci, u které musíme brát v potaz rozdíly mezi španělskou a českou normou. Španělština například oproti češtině jinak pracuje se středníky a dvojtečkami, pozor si také musíme dávat u citací (přestože se v textu vyskytují minimálně), jelikož španělština používá jiné uvozovky než čeština.

Suprasegmentální prvky

Mezi suprasegmentální prvky se u psaného textu řadí především jeho grafická úprava. Nejtypičtější bývají zvýraznění například kurzívou či tučným textem. S těmito značeními kniha hojně pracuje – tučný text je v knize použit především pro zvýraznění názvů kapitol a podkapitol, u popisků děl také pro uvedení jejich názvů. U kapitol je však ne příliš zřetelný rozdíl v dělení hlavní kapitoly a podkapitol, což vzhledem k tomu, že nejsou ani číslované, může čtenáře při čtení textu mást.

Kurzíva je běžně užívána u názvů – v textu přímo pro názvy děl, leckdy také pro názvy institucí, spolků či například časopisů, ačkoliv v originále v tomto případě užití kurzívy poněkud kolísá. Všechna tato značení pomáhají čtenáři snáze se v textu orientovat.

² LEVÝ, Jiří. *Umění překlada*. Praha: Apostrof, 2012. ISBN 978-80-87561-15-7, s. 71

PŘEKLADATELSKÁ METODA A FIKTIVNÍ ZADÁNÍ

Po provedení analýzy výchozího textu je velmi důležité stanovit si metodu překladu. K tomu nám může pomoci určení tzv. fiktivní překladatelské zakázky, tzn. pro koho v českém prostředí by mohl text být určen a jaký je rozdíl mezi vztahem originálu ke čtenáři originálu a účastníky této nové komunikační situace. Na této představě pak záleží velké množství rozhodnutí, která překladatel při procesu překládání provede.

Představme si tedy, že překlad celé této publikace mohl vyjít v rámci edice „Mistři světového umění“ nakladatelství Slovart. Presupozice u čtenáře překladu se tedy nebudou významněji lišit od presupozic čtenáře originálu – zůstává předpoklad silného zájmu o umění, minimálně základní znalost této oblasti. Ráda bych do textu z pozice překladatele zasahovala co možná nejméně – chtěla bych se vyvarovat poznámkám překladatele pod čarou a omezit i vnitřní vysvětlivky, nebudou-li nezbytně nutné pro pochopení. I podle Levého jde o „překladatelský postup výjimečný, ke kterému nutno sahat opatrně.“³

Jiří Levý popisuje tři fáze překladatelské fáze: pochopení předlohy, její interpretaci a následnou přestyilizaci.⁴ Nejprve je tedy nutné důkladně nastudovat text originálu, a to nejen překládaných částí, nýbrž publikace jako celku. I z důvodu, že překládáme na sebe nenavazující kapitoly, je možné, že kapitoly mezi kapitolami překládanými budou obsahovat informace, které mohou být klíčové pro chápání pasáží z kapitoly čtvrté, která je součástí tohoto překladu. Je důležité, aby překladatel dokázal perfektně rozklíčovat veškeré pasáže nejen po prosté významové stránce, nýbrž aby byl i schopen odhalit různé metafory, intertextovost, symboliku atd. Jak uvádí Levý, „překlad vyžaduje nejen zevrubnější, ale především uvědomělejší poznání díla než prostá četba.“⁵ Teprve poté může začít samotný překladatelský proces.

V případě nejasností jsem se snažila kromě vyhledávání ve slovnících a internetových zdrojích problematická místa konzultovat i s rodilými mluvčími.

³ LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. Praha: Apostrof, 2012. ISBN 978-80-87561-15-7, s. 115

⁴ LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. Praha: Apostrof, 2012. ISBN 978-80-87561-15-7, s. 50

⁵ LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. Praha: Apostrof, 2012. ISBN 978-80-87561-15-7, s. 51

PŘEKLADATELSKÉ PROBLÉMY

Problémy na úrovni lexikální

Vlastní jména

V textu se velmi často objevují vlastní jména, se kterými však nebyl větší problém a stačilo využít metody opisu⁶, jelikož nebylo nutné transkribovat z jiného písma. Problematické může být pouze prostřední jméno Maria (katalánská verze španělského María), které se vyskytlo u Josepa Maria Junoye a Rosy Marii Malet – ve originále je v této pozici zkráceno jako M.^a, což je sice ve španělštině běžná konvence, v češtině však bylo nutné zachovat celé jméno, jelikož češtině není toto zkracování vlastní.

Většina jmen by čtenářům se zájmem o umění měla být dostatečně známa (Cézanne, Picasso atd.), či byla v textu více přiblížena. Pouze v jednom případě jsem jméno doplnila vnitřní vysvětlivkou, protože nemůžeme předpokládat, že by český čtenář znal španělské odborníky z oboru:

Como indica Rosa M.^a Malet:... (O: 7)

*Jak uvádí Rosa Maria Malet, **historička umění a bývalá ředitelka Fundación Joan Miró*** (P: 9)

Problematickým se také ukázalo španělské nominální odkazování často používané při nazývání Miróa. Autor velmi často místo vlastního jména používá výraz „el artista“ či dokonce „nuestro artista“ – především až familiární „náš umělec“ by však pro českého čtenáře působilo příliš rušivě. Ve většině případů jsem se v těchto případech snažila uplatnit explicitaci a tyto výrazy nahradit přímým pojmenováním Miró, výraz „umělec“ jsem použila jen tehdy, pokud se vlastní jméno v rámci odstavce vyskytovalo příliš mnohokrát.

Názvy děl

I zde jsem narazila na velké problémy, jelikož velmi malá část Miróových děl má zavedený český ekvivalent, podle kterého by bylo možné dílo dohledat i v češtině. Jedinou výjimkou bylo dílo jiného umělce, Duchampův *Akt sestupující se schodů*, jelikož jde o obraz natolik slavný, že se tento název v češtině běžně používá. Zbylá díla, včetně těch, které jsou pod českým názvem dohledatelná, jsem nicméně pro jistotu uvedla se španělským názvem a českým

⁶ LEVÝ, Jiří. *Umění překlady*. Praha: Apostrof, 2012. ISBN 978-80-87561-15-7, s. 107

překladem v závorce. Některá díla, především z kapitoly Život v Barceloně, mají poměrně komplikované, poetické názvy, nicméně jsem se snažila o věrný, přesto však adekvátní překlad. Lehce matoucím dojmem mohou působit již názvy originálu – zjevně šlo o autorův záměr (např. *La noche se retira al ritmo del alba agujereada por el deslizamiento de una serpiente*, O: 60 – *Noc se stahuje za rytmu úsvitu proděravělého hadím sklouznutím*; P: 30)

Názvy institucí

Jedná se především o muzea zmíněná v popiscích – muzea, ve kterých se aktuálně nachází Miróova díla. Bylo důležité rozhodnout, u kterých institucí jsou české ekvivalenty dostatečně známé a používané a kde je naopak lepší zachovat název instituce v příslušném jazyce. Ani v originále nebylo užití těchto názvů jednotné (srov. Paříž: Museo Picasso, str. 7, ale Metropolitan Museum of Art, str. 14). Český překlad jsem volila právě u Metropolitního muzea umění a Guggenheimova muzea v New Yorku. U zbylých muzeí jsem zachovala oficiální názvy v daném jazyce, volila jsem tedy stejný postup jako autor původního textu. Jako příklad můžeme uvést stockholmské muzeum Moderna Museet (převzato ze švédštiny) či německé Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz pro označení berlínské galerie. Již zmíněným Museo Picasso se myslí muzeum v Paříži. Název jsem proto v tomto případě převedla ze španělštiny zpět do francouzštiny – Musée Picasso.

V textu je také zmíněné velké množství uměleckých spolků, kterých byli Miró a umělci z jeho okolí členy. Snažila jsem se zachovávat originální názvy (např. *Dau al Set*, *Cobalto 49*) a jen v případě, kdy součástí názvu byla obecná slova s významovou hodnotou, jako uskupení atd., jsem tato slova překládala (např. Uskupení Courbet, P: 17).

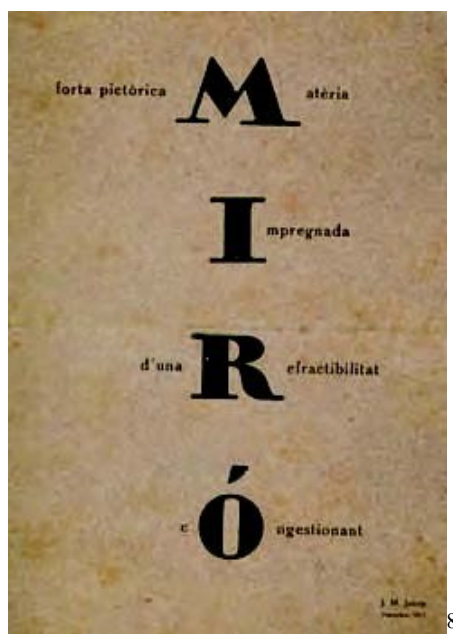
Váhala jsem u výrazu Círculo Artístico de Sant Lluc (P: 13). Oficiální katalánský výraz je *Cercle Artístic de Sant Lluc*, do španělštiny se však častěji než jako Círculo Artístico de San Lucas překládá jako Círculo Artístico de Sant Lluc, jak bylo také užito v originále, čímž se dostáváme na pomezí mezi katalánštinu a španělštinu. Váhala jsem, jestli je tedy důležité ponechat výraz Sant Lluc a jak moc je vhodné přeložit uskupení jako Umělecký kruh sv. Lukáše, které v češtině jako zavedený pojem není, Spolek sv. Lukáše lze naopak dohledat jako podpůrný umělecký spolek působící v Praze založený bratry Barvitiusey⁷. Nakonec jsem si vypůjčila originální katalánský název a český na objasnění uvedla do závorky.

⁷ Spolek sv. Lukáše. *Wikipedie: Otevřená encyklopedie* [online]. Poslední editace 31. 8. 2015 [cit. 2019-07-23] https://cs.wikipedia.org/wiki/Spolek_sv._Luk%C3%A1%C5%A1e

Název spolku ADLAN (O: 54) pak může dle mého názoru být matoucí i pro čtenáře originálu, jelikož autor ho dále nevysvětluje, a dokonce ani neuvádí význam zkratky. Ten jsem v závorce uvedla i s překladem do češtiny (P: 26).

Překlad kaligramu

V kapitole Galerista Josep Dalmau a první výstava se setkáme s kaligramem vytvořeným k příležitosti Miróovy první výstavy (O: 12, P: 15). Autorem je básník Josep Maria Junoy a prostřednictvím kaligramu vytvořil slovo MIRÓ zvýrazněním každého písmene jeho jména ve slovech, která nejspíše měla charakterizovat Miróovu tvorbu. Lehká nepřesnost se však vyskytla již ve španělské verzi otištěné v publikaci (originál Junoye, který pro lepší názornost přikládám, byl v katalánštině).



„*forta pictòrica Matèria Impregnada d'una Refractibilitat Còngestionant*“ (katalánština)

„*fuerza pictòrica Materia / Impregnada / de una Refractibilidad / cOngestionante*“ (španělština)

Jak vidíme, při překladu do španělštiny nebylo možné zachovat přízvuk nad O, přesto měl autor při převodu kaligramu z katalánštiny do španělštiny vzhledem k příbuznosti obou jazyků značně jednodušší práci než my při překladu do češtiny.

⁸ TIPA LIZARRAGA, Ana. La Barcelona de Joan Miró. *Revista Dossier* [online]. 17. 9. 2013 [cit. 2019-07-15]
Dostupné z: <http://revistadossier.com.uy/artes-visuales/la-barcelona-de-joan-miro/>

Kaligram musíme brát jako umělecké dílo a přistupovat k němu tedy značně volněji. Důležité zde bylo zachovat hlavní myšlenku – výsledné vystupující Miróovo jméno, které je značně podstatnější než slova, která ho tvoří. Ani ve španělštině navíc tato slova společně nejsou příliš koherentní, můžeme si s nimi tedy více pohrát a nedržet se přesně struktury originálu.

Užitým postupem zde bude adaptace, tedy „substituce situace popsané v originále, jinou, adekvátní situací“⁹, ke které se překladatel často uchyluje například během překladu přísloví či, jako v tomto případě, slovních hříček.

U písmen **M** a **I** byla práce jednoduchá, jelikož obě slova mají přímý ekvivalent v češtině, zde jsem zvolila slova materiál a impregnovaný. Problém nastal u zbylých dvou částí tvořících písmena **R** a **O**. Slovo „refractibilidad“, které je odvozeno od slova refractar, „lázat (světlo)“, je tedy nejvhodnější převést jako lom světla. Jak však vidíme, nenalézáme zde potřebné R. Ještě větší problém nastává u posledního slova. Ačkoliv slovo „congestionante“ samo o sobě nepředstavuje velký překladatelský oříšek, problematický je zde slovosled, kdy toto adjektivum stojí ve španělštině za podstatným jménem, což v češtině působí značně nepřírozně, proto bylo nejvhodnější adjektivem rozšířit další substantivum. Vypomohla jsem si tedy převedením „lomu světla“ na „hru lomu světla a stínu“, přičemž „lom světla a stínu“ jsem navíc rozvedla právě adjektivem „ochromující“, čímž získáme potřebné R a docílíme toho, že celá hříčka zní přirozeněji. Výsledek (P: 15) je tedy následující:

*„obrazová síla **M**ateriálu / **I**mpregnovaného / **hR**ou / **O**chromujícího lomu světla a stínu“*

Absence přízvuku nad O by, vzhledem k jeho absenci již ve verzi španělské, již neměla představovat závažnější problém.

Další uplatněné překladatelské postupy a posuny

Kromě již výše zmíněného bylo v určitých případech nutné provést další posuny. V této sekci uplatníme posuny, které popisují Dubský (1988) a Knittlová (1995). Jedním z uplatněných posunů bylo například zeslabování – ponechání původního, expresivnějšího výrazu ve významu *vroucí, srdečná*, by bylo v tomto případě nevhodné a nekoherentní:

*...que realizó una **entrañable** colaboración. (O: 59)*

*...který se na spolupráci také **aktivně** podílel. (P: 31)*

⁹ KNITTLOVÁ, Dagmar. *Teorie překladu*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1995. ISBN 80-7067-459-8, s. 9

Problém občas působila i terminologie. Například u pojmu *masonita* se při prvním pohledu nabízí užití kalku a použití výrazu *masonit*. Vhodnější však bude substituovat přirozeněji znějícím a lépe představitelným pojmem, abychom předešli případnému neporozumění:

*Ésta, de formato vertical, realizada sobre la dureza de **la masonita** (soporte que tomó de nuevo), presenta el habitual ajedrezado de colores sobre fondo monocromo. (O: 60)*

*Tento na výšku orientovaný obraz, který namaloval na tvrdou **dřevovláknitou desku** (k jejímuž užívání se opět vrací), ukazuje klasický barevný šachovnicový vzor na jednolitém pozadí. (P: 30)*

Generalizace neboli zobecnění¹⁰ jsme se pak dopustili u popisu Portrétu Vicense Nubioly, když jsme *porrón*, typicky katalánskou nádobu, která je nicméně neznámá v našem domácím prostředí, nahradili obecnějším výrazem *karafa*, který bude srozumitelný i českému čtenáři:

*...el Retrato de Vicens Nubiola, donde aparece el personaje sentado, fumando en pipa y apoyado en una mesa con un **porrón**, un macetero y un par de frutas. (O: 14)*

*...Retrato de Vicens Nubiola (Portrét Vicense Nubioly), jenž zachycuje sedící osobu s dýmku, jak se opírá o stůl s **karafou**, květináčem a několika kusy ovoce. (P: 16)*

Problémy na úrovni syntaktické

Rozdělování vět

Jak jsem již zmínila výše, především u popisků obrázků se uplatňují nepřírozeně dlouhá souvětí. Ty jsem se v několika případech rozhodla rozdělit. Jako příklad může sloužit popis kresby *Desnudo de pie*:

Podemos seguir la evolución del dibujo de Miró a través de los cuadernos realizados en el Círculo Artístico de Sant Lluc, en los cuales se aprecian tanto el esfuerzo por dominar la forma como por expresar plásticamente la energía interna que le embargaba y a la par le torturaba, haciendo surgir la figura de entre las sombras con potentes trazos. (O: 11)

*Vývoj Miróových kreseb můžeme sledovat v sešitech z dob jeho působení v Cercle Artístic de Sant Lluc (Uměleckém kruhu sv. Lukáše). **Je** na nich třeba ocenit jak snahu perfektně zvládnout*

¹⁰ KNITTLOVÁ, Dagmar. *Teorie překladu*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1995. ISBN 80-7067-459-8, s. 29

techniku, tak výtvarně zachytit vnitřní energii, která ho ochromovala a zároveň mučila, jak je vidět například u této postavy, která vystupuje ze stínu a je zachycena silnými tahy. (P: 13)

Celé souvětí bylo rozděleno do dvou vět. V textu s takto dlouhými větami se čtenář může špatně orientovat, či dokonce ztratit, a z tohoto důvodu může dokonce dojít k nepochopení smyslu. Nabízí se uvodit jako novou větu i celek pojednávající o samotném díle („...*jak je vidět například u této postavy*“), obecně však platí, že překladatel by do struktury vět neměl zasahovat příliš, což by se dle mého názoru již stalo v případě, že bychom toto jedno souvětí rozdělili na tři samostatné věty.

Dále rozebereme překlad konstrukcí s již zmíněnými tzv. neurčitými slovesnými tvary, kterými jsou ve španělštině gerundium, participium a infinitiv. Ty nevyjadřují slovesné kategorie a tvoří dva typy konstrukcí, závislé absolutní. Dále je časté jejich užití v tzv. opisných vazbách.¹¹ Báez San José a kol. opisné vazby definují jako spojení neurčitého slovesného tvaru s polopomocným slovesem. Dále uvádí, že v češtině jim nejčastěji odpovídá spojení slovesa a příslovce, případně lze jejich význam vystihnout rozdíly ve vidu.¹²

Nejčastěji při překladu těchto vazeb dochází k tzv. transpozici, kterou Knittlová vysvětluje jako „nutné jazykové změny v důsledku odlišného jazykového systému“.¹³

Gerundium

Gerundiu v češtině přibližně odpovídá přechodník¹⁴, ten se však v dnešní češtině běžně nepoužívá, budeme tedy muset volit jiné způsoby překladu a transponovat. Jak již bylo zmíněno v překladatelské analýze, prostředky výchozího jazyka, které nemají funkční ekvivalent v češtině, jsou nejčastěji překládány vedlejšími větami vztahnými:

*En 1954 realizó más de 20 pinturas, **manteniendo** su personal estilo y manera de hacer de los últimos años. (O: 59)*

*V roce 1954 namaloval více než 20 obrazů, **u kterých si zachovával** svůj vlastní styl a umělecké postupy z posledních let. (P: 30).*

¹¹ BÁEZ SAN JOSÉ, Valerio, KRÁLOVÁ-KULLOVÁ, Jana, DUBSKÝ, Josef. *Moderní gramatika španělštiny*. Plzeň: Fraus, 1999. ISBN 80-7238-054-0, s. 93

¹² BÁEZ SAN JOSÉ, Valerio, KRÁLOVÁ-KULLOVÁ, Jana, DUBSKÝ, Josef. *Moderní gramatika španělštiny*. Plzeň: Fraus, 1999. ISBN 80-7238-054-0, s. 123

¹³ KNITTLOVÁ, Dagmar. *Teorie překladu*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1995. ISBN 80-7067-459-8, s. 9

¹⁴ MACÍKOVÁ, Olga, MLÝNKOVÁ, Ludmila. *Velká španělská gramatika*. Brno: Edika, 2014. ISBN 978-80-266-0566-9. s. 175

V jiných případech se však vhodnější může jevit souřadné spojení, například:

*Miró se nos muestra en esta serie de pinturas casi como un miniaturista, **describiendo** el paisaje con minuciosidad.* (O: 16)

*U této série obrazů se Miró ukazuje téměř jako miniaturista **a krajinu zachycuje** velmi puntičkářsky.* (P: 19)

Co se týče opisných vazeb, se v textu najdeme například opisnou vazbu venir + gerundium. Ta se užívá k vyjádření děje započatého v minulosti, který trvá až k danému okamžiku.¹⁵ Nejvhodnější se zde ukazuje již zmíněné spojení slovesa a příslovce – v tomto případě příslovečným určením času:

*Por lo que respecta al retrato, un género que Miró **ya venía trabajando**, ...* (O: 14)

*Co se týče portrétu, žánru, kterému se Miró **již nějakou dobu věnoval**, ...* (P: 16)

Participium

U polovětných konstrukcí s participiem, které vyjadřují zpravidla předčasnost¹⁶, jsem zvolila překlad pomocí vedlejší věty:

*Pero en 1910, **terminada la etapa de formación en la Escuela de Comercio**, su padre lo puso a trabajar como meritorio en un despacho administrativo.* (O: 10)

*V roce 1910, **poté, co ukončil studia na obchodní škole**, jej však otec přivedl na pozici praktikanta v kanceláři.* (P: 10)

Infinitiv

Infinitiv se ve španělštině často vyskytuje v polovětných vazbách, příkladem může být vazba sin + infinitiv. Zde dojde opět k transpozici:

*Ella, **sin discreditar la autoridad de su marido**, ayudó cuanto pudo a su hijo facilitándole la adquisición de pinturas, lienzos, etc.* (O: 10)

*Ta se svému synovi ze všech sil snažila pomoci s pořizováním barev, pláten atd., **aniž by při tom podřývala autoritu svého muže**.* (P: 12)

¹⁵ BÁEZ SAN JOSÉ, Valerio, KRÁLOVÁ-KULLOVÁ, Jana, DUBSKÝ, Josef. *Moderní gramatika španělštiny*. Plzeň: Fraus, 1999. ISBN 80-7238-054-0, s. 125

¹⁶ BÁEZ SAN JOSÉ, Valerio, KRÁLOVÁ-KULLOVÁ, Jana, DUBSKÝ, Josef. *Moderní gramatika španělštiny*. Plzeň: Fraus, 1999. ISBN 80-7238-054-0, s. 97

Z opisných vazeb s infinitivy je ve španělštině velmi častá například vazba acabar de + infinitiv, která se používá k označení dějů bezprostředně minulých.¹⁷ I zde je na místě překlad pomocí příslovce:

*Los padres de Miró **acababan de adquirir** una masía en Mont-roig, un bello pueblo situado en la misma comarca de donde era natural su padre. (O: 10)*

*Miróovi rodiče **právě zakoupili** venkovské sídlo v Mont-roigu, malebné vesnici nacházející se ve stejné oblasti, odkud pocházel jeho otec. (P: 12)*

Užití interpunkce

Již jsme nastínili, že užití interpunkce ve španělštině se liší od češtiny. Například středníky a dvojtečky jsou ve španělštině častěji, je tedy třeba zohlednit, že při překladu do češtiny se mnohdy nabízí lepší řešení:

El tratadista de arte Juan-Eduardo Cirlot escribió el texto de la muestra y en el catálogo aparecen publicadas citas y reseñas de otros escritores y poetas; en definitiva, se trataba de un homenaje. (O: 56)

Teoretik umění Juan-Eduardo Cirlot napsal k výstavě průvodní text a v katalogu se objevily citace a recenze dalších spisovatelů a básníků – v podstatě se jednalo o poctu Miróovi. (P: 27)

Pro zdůraznění souvislosti mezi první a druhou částí věty bylo nejvhodnějším řešením v tomto případě užití pomlčky. Ve většině případů je pak nejjednodušším a nejpřirozenějším řešením užití čárky:

Tras el matrimonio de ambos, se establecieron como comerciantes y artesanos y tuvieron dos hijos: Joan, el primogénito, en 1893 y Dolors, en 1897. (O: 7)

Po svatbě začali oba pracovat jako obchodníci a řemeslníci a měli dvě děti, v roce 1893 prvorozeného Joana a v roce 1897 dceru Dolors. (P: 8)

¹⁷ BÁEZ SAN JOSÉ, Valerio, KRÁLOVÁ-KULLOVÁ, Jana, DUBSKÝ, Josef. *Moderní gramatika španělštiny*. Plzeň: Fraus, 1999. ISBN 80-7238-054-0, s. 124

Citace se ve španělštině uvozují nejčastěji tzv. bočními uvozovkami. V češtině je jako základní doporučují uvozovky dvojité a užití uvozovek typických pro jiné jazyky, tedy i bočních uvozovek, je považováno za nesprávné.¹⁸ V překladu jsou tedy použity uvozovky dvojité:

Como indica Rosa M.^a Malet: «Se daba la paradoja que mientras los bienpensantes padres de familia hacían todo lo posible para hacer entender a sus hijos cómo era de peligrosa y arriesgada la vida de artista, el buen burgués favorecía, con sus encargos, a artistas y arquitectos.» (O: 7)

Jak uvádí Rosa Maria Malet, historička umění a bývalá ředitelka Fundación Joan Miró: „Docházelo zde k paradoxu, kdy ohleduplní rodiče dělali vše pro to, aby své děti odradili od nebezpečné a riskantní dráhy umělce, jako správní měšťané však umělce a architekty podporovali svými zakázkami.“ (P: 9)

Nedostatky výchozího textu

V původním díle se téměř nevyskytují překlepy ani faktické chyby. Problematická je místy práce s názvy děl. Například u *Terres de gran feu* (O: 59), kde správně je název *Terres de grand feu* – v překladu zohledněno a opraveno. U díla přeloženého jako *Mont-roig, kostel a vesnice* kolísá název – v textu je obraz zmíněn jako *Pueblo e iglesia de Mont-roig*, u ukázky díla je v popisku název *Mont-roig, la iglesia y el pueblo*. Jak bylo zmíněno v analýze, popisky díla a hlavní text publikace mají odlišné autory, domnívám se tedy, že tato formální nejednotnost byla zapříčiněná nedostatečnou spoluprací obou autorů a následnému přehlédnutí během revize. V katalogu barcelonské Fundació Joan Miró je u tohoto obrazu nicméně uveden druhý název¹⁹, považuji ho tedy za správný a v překladu ho použila v obou případech (str. 19 a 21), aby došlo ke sjednocení a čtenáře dva rozdílné názvy nemátly. Stejně tak se Arnau Gubern s Ribotem Martínem neshodli ani na užití členu u série *Constelaciones*, kdy jeden uvádí název série se členem, druhý bez. Já se rozhodla pro verzi bez členu.

Za problematickou považuji pasáž ze strany 52 originálu (P: 21), kde se hovoří o nástěnné malbě v hotelu Terrace Hotel v Cincinnati. Formulace vzbuzuje dojem, že realizace malby

¹⁸ ÚSTAV PRO JAZYK ČESKÝ, AV ČR. *Internetová jazyková příručka* [online]. [cit. 2019-07-23] Dostupné z: <https://prirucka.ujc.cas.cz/>

¹⁹ Catálogo de obras. *Fundación Joan Miró Barcelona* [online]. [cit. 2019-07-23] Dostupné z: <https://www.fmirobcn.org/es/coleccion/catalogo-obras/19889/p-em-mont-roig-la-iglesia-y-el-pueblo-em-p>

právě na tomto místě byla pouze plánována, ale nemuselo k ní vůbec dojít. Je však dohledatelné, že malba se v daném místě opravdu doteď nachází.²⁰ Zohlednila jsem to proto při překladu:

*La pintura mide 3 metros por alto y 10 por largo y **debía ubicarse** en una sala circular abierta al exterior.*

*Malba měří 3 metry na výšku a 10 metrů na šířku a **je umístěna** v prosklené kulaté místnosti, ze které je malbu možné zahlédnout i zvenčí.*

²⁰ Terrace Plaza Hotel. *Cincinnati Preservation* [online]. 26. 2. 2019 [cit. 2019-07-26] Dostupné z: <http://cincinnati-preservation.org/causes/terrace-plaza-hotel/>

ZÁVĚR

V první, praktické části této bakalářské práci jsem provedla překlad dvou vybraných kapitol z publikace *Miró* vydané madridským nakladatelstvím Susaeta. Tato část je kromě vlastního textu doplněná i o obrazový materiál s popisky. V teoretické části jsem nejprve provedla překladatelskou analýzu výchozího textu podle modelu Christiane Nordové, nastínila metodu překladu a rozebrala největší problémy, na které jsem při překladu narazila, a to především na rovině lexikální a syntaktické.

Téma moderního umění je tématem mně velmi blízkým, proto mi práce na překladu vybraných kapitol této knihy přišla velice zajímavá. Čelila jsem velkému množství problémů a překladatelských oříšků, ze kterých mi nejzajímavější přišel překlad kaligramu. Očekávaným, přesto však specifickým problémem této publikace byl výskyt katalánštiny – v několika případech jsem neřešila problémy na pomezí dvou jazyků, ale tří. I to jsem nicméně brala jako velkou výzvu. Myslím, že překlad publikace *Miró* mě velmi obohatil a přinesl mi mnoho poznatků do další překladatelské praxe.

BIBLIOGRAFIE

Primární literatura

ARNAU GUBERN, Elisa, RIBOT MARTÍN, Domènec. *Miró*. Madrid: Susaeta, 2015. ISBN 978-8467740806.

Sekundární literatura

BÁEZ SAN JOSÉ, Valerio, KRÁLOVÁ-KULLOVÁ, Jana, DUBSKÝ, Josef. *Moderní gramatika španělštiny*. Plzeň: Fraus, 1999. ISBN 80-7238-054-0.

DUBSKÝ, Josef. *Capítulos de estilística funcional comparada. Kapitoly z porovnávací funkční stylistiky*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988.

JAKOBSON, Roman. *Poetická funkce*. Jinočany: H&H, 1995. ISBN 80-85787-83-0.

KNITTLOVÁ, Dagmar. *Teorie překladu*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, 2010. ISBN 9788070674598.

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

MACÍKOVÁ, Olga, MLÝNKOVÁ, Ludmila. *Velká španělská gramatika*. Brno: Edika, 2014. ISBN 978-80-266-0566-9.

NORD, Christiane: *Text Analysis in Translation: theory, methodology, and didactic application of a model for translation-oriented text analysis*, Amsterdam: Rodopi, 1991. ISBN 90-518-3311-1.

Příručky a slovníky

KOLEKTIV AUTORŮ. *Španělsko-český a česko-španělský slovník*. Praha: Fin Publishing, 2006. ISBN 80-86002-83-7.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española* [online]. Dostupné z: <https://dle.rae.es/>

ÚSTAV PRO JAZYK ČESKÝ, AV ČR. *Internetová jazyková příručka* [online]. Dostupné z: <https://prirucka.ujc.cas.cz/>

Internetové zdroje

Catálogo de obras. *Fundación Joan Miró Barcelona* [online]. [cit. 2019-07-23] Dostupné z: <https://www.fmirobcn.org/es/coleccion/catalogo-obras/19889/p-em-mont-roig-la-iglesia-y-el-pueblo-em-p>

TIPA LIZARRAGA, Ana. La Barcelona de Joan Miró. *Revista Dossier* [online]. 17. 9. 2013 [cit. 2019-07-15] Dostupné z: <http://revistadossier.com.uy/artes-visuales/la-barcelona-de-joan-miro/>

Terrace Plaza Hotel. *Cincinnati Preservation* [online]. 26. 2. 2019 [cit. 2019-07-26] Dostupné z: <http://cincinnati-preservation.org/causes/terrace-plaza-hotel/>

Spolek sv. Lukáše. Wikipedie: Otevřená encyklopedie [online]. Poslední editace 31. 8. 2015 [cit. 2019-07-23] https://cs.wikipedia.org/wiki/Spolek_sv._Luk%C3%A1%C5%A1e

PŘÍLOHA