

Filosofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze,  
Ústav translatologie

Bakalářská práce

Hana Hlaváčková

Komentovaný překlad: Abstraktní Expresionismus  
Commented Translation: Abstract Expressionism

2012

PhDr. Eva Kalivodová, Ph.D.

Děkuji vedoucí bakalářské práce PhDr. Evě Kalivodové, Ph.D. za cenné připomínky a rady při vedení mé práce.

## Abstrakt

Má bakalářské práce je komentovaný překlad. Úkolem této práce je předložit překlad a spolu s ním komentář, ve kterém budou objasněny konkrétní překladatelské problémy, jejich řešení, typologie posunů a překladatelská metoda. Pro překlad jsem si vybrala studii týkající se dějin výtvarného umění, konkrétně o abstraktním expresionismu – Abstract Expressionism od britského kritika a historika umění Charlese Harrisona. V textu se zaobírá hlavními rysy tohoto výtvarného směru, představuje nejvýznamnější umělce a vysvětluje, v čem spočívá jejich výjimečnost. Před samotným překládáním jsem provedla překladatelskou analýzu textu a na jejím základě zvolila adekvátní překladatelskou metodu. Následně jsem nastínila největší problémy, jež při překládání vznikly a způsob, jakým jsem je řešila. Dále jsem popsala posuny, ke kterým v překladu nevyhnutelně došlo.

Klíčová slova: překlad, komentář, překladatelská analýza, překladatelské problémy, abstraktní expresionismus, dějiny umění.

## Abstract

My thesis is a commented translation. Its aim is to produce a translation, along with a commentary on the translating process, problems and their solutions, translation shifts, and translation method. I have chosen an essay on art history, on the Abstract Expressionism in particular, by a British art historian Charles Harrison. In the text, he describes the main characteristics of this art movement, introduces the greatest painters and explains, what is original and new about them. Before the translating, I have done a translation-oriented text analysis, and then, based upon the analysis results, I specified the translation method. After that I have commented on the most serious difficulties I had and how I dealt with them. I have also described the inevitable shifts.

Key words: translation, commentary, translation-oriented text analysis, translation difficulties, Abstract Expressionism, art history.

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

V ..... dne .....

*podpis*

## OBSAH

1.	Překladatelská analýza originálu .....	str. 20
1.1	Představení textu .....	str. 20
1.2	Autor .....	str. 20
1.3	Intence odesílatele textu .....	str. 20
1.4	Intence autora .....	str. 21
1.5	Příjemce .....	str. 21
1.6	Funkce původního textu a funkce překladu .....	str. 21
1.7	Téma a obsah textu .....	str. 22
1.8	Intertextualita .....	str. 22
1.9	Stylistické zařazení textu .....	str. 22
1.10	Presupozice .....	str. 22
1.11	Výstavba textu .....	str. 23
1.12	Syntax .....	str. 24
1.13	Figury a tropy .....	str. 25
1.14	Lexikum .....	str. 26
1.15	Grafická podoba textu .....	str. 27
2.	Typologie překladatelských problémů .....	str. 27
2.1	Problémy na lexikální rovině .....	str. 27
2.1.2	Propria .....	str. 28
2.1.3	Terminologie .....	str. 29
2.2	Uvozovky .....	str. 30
2.3	Problémy na pragmatické rovině .....	str. 30
3.	Typologie posunů .....	str. 31
3.1	Sémantické posuny .....	str. 31
3.2	Elipsy .....	str. 32
3.3	Temporální posuny .....	str. 32
3.4	Změny slovosledu .....	str. 33
4.	Překladatelské postupy .....	str. 34
4.1	Transformace .....	str. 35
4.2	Modulace .....	str. 35
4.3	Explicitace .....	str. 35
	Seznam použité literatury .....	str. 36

## ABSTRAKTNÍ EXPRESIONISMUS

„Co víme o realitě každodenního světa a realitě malování? Hodně se od sebe liší. Co je tím tvůrčím momentem, o který usilujeme, a odkud se bere? K čemu se vztahuje a jestlipak má i mimo malbu nějakou hodnotu?“ Ad Reinhardt (skupinová diskuse v Ateliéru 35, rok 1950).

Pro označení různých děl generace či společenství umělců, kteří se od čtyřicátých (přínejmenším) do padesátých let soustředili v New Yorku, je pojem „abstraktní expresionismus“ zavádějící, neboť zahrnuje celou škálu děl, od zřídka abstraktní tvorby Willema de Kooninga až po netypicky expresionistické obrazy Barnetta Newmana. Tento pojem je ovšem vžitý a poměrně neutrální.<sup>1</sup>

Je zapotřebí vyhnout se dogmatickému přístupu a na abstraktní expresionismus nahlížet heuristicky, abychom mohli spolehlivě porozumět otázkám techniky a formy i vztahům, které si malíři vytvářeli k tvorbě svých předchůdců, aniž bychom zároveň popřeli možnost vzhledu do obecnějšího a „metafyzického“ pojetí smyslu, který malíři přisuzovali své činnosti a svým tvrzením. Dále je třeba se neodchýlit od pravdy světa, který umožnil soužití, a v určitých rovinách i slučitelnost, velice rozdílných povah a vlastností: jak Newmana, tak de Kooninga; jak abstraktní, tak figurální malby; jak hluboké vážnosti, tak rozverně neomalnosti; jak suchého humoru, tak velkoleposti.

V takto stručném pojednání na tak široké téma je nezbytné vybrat, na co se zaměřit, stejně tak jako najít vhodná kritéria výběru. Můj přístup je tedy založen na přesvědčení, že kvalita a originalita umění Jacksona Pollocka, Willema de Kooninga, Clyfforda Stilla, Barnetta Newmana a Marka Rothka je staví před další umělce, jakými jsou například William Baziottes, Bradley Walker Tomlin, Adolph Gottlieb, Robert Motherwell, Richard Pousette Dart, Franz Kline a Philip Guston, na které se obvykle v přehledech uměleckých skupin nezapomíná.<sup>2</sup> Doufám, že následující text poslouží jako ospravedlnění mého přesvědčení. Za významné (nikoli ústřední) postavy tzv. první generace americké abstraktní malby považuji také Arshila Gorkyho a Hanse Hoffmana.

Svou interpretaci abstraktního expresionismu jako historického fenoménu dále vyvozuji ze zvláštní intenzity umění koncem čtyřicátých let, kdy každý z pětice mnou vybraných umělců dospěl k výraznému, osobitému a vyzrálému stylu.<sup>3</sup> (V roce 1950 bylo Rothkovi 47 let, De Kooningovi a Stillovi 46, Newmanovi 45 a Pollockovi pouhých 38 let.) Pozorností vůči pozdním čtyřicátým létům se pokusím dále obhájit zběžnou pozornost věnovanou Rober-

tu Motherwellovi, jehož série *Elegies to the Spanish Republic* (*Elegie na Španělskou republiku*) se v průběhu padesátých let značně rozrostla z drobných děl z let 1948-49, a Franzi Klimenu, jehož první černobílé velkoformátové malby (*Cardinal – Kardinál, Wotan, Chief – Náčelník*) se datují do roku 1950. Vynecháním Ada Reinhardta jsem si jistější. Přese všechnu kvalitu svých raných prací vyniká díky svým jedinečným černým malbám jako malíř let šedesátých.

Nedostatek prostoru mi nedovoluje se hlouběji věnovat otázkám uměleckých počátků a východisek.

Hlavními vývojovými proudy evropského umění dvacátého století byly, přinejmenším v očích Američanů, kubismus a surrealismus. Tradiční kritické přístupy – kterým dominovala formalistní tendence – je viděly jako protichůdné, ne-li navzájem se vylučující. Kubismus a směry z něj odvozené byly ve své podstatě vnímány jako „vizuální“ a zabývající se „prostorem obrazu“ – vztahem, který panuje mezi skutečným trojrozměrným světem a dvourozměrným světem plátna (tedy tím, co bývá považováno za vlastní problém malování). Na surrealismus pohlíželi jeho odpůrci jako na umělecké hnutí zkažené literárností a teatrálností (tedy v zásadě jako na ne-vizuální hnutí) a jeho přívrženci v něm viděli prostředek k osvobození ducha a „revoluci vědomí“ – pojem, který může mířit k angažovanosti v podmínkách sociálního, politického nebo kulturního útlaku a naději na změnu.

Tedy alespoň Robert Motherwell chápal svou vlastní tvorbu jako „dialektiku mezi vědomím (rovné linie, pečlivě konstruované tvary, vyvážené barvy, abstraktní jazyk) a nevědomím (jemné linie, překrývající se tvary, *automatismus*) sloučenou do celku, který není pouhým součtem svých částí.“<sup>4</sup> Motherwellovy výroky bývají na abstraktního expresionistu netypicky uhlazené, ale to, co se tu naznačuje – že přesně promyšlené a spontánní postupy se při práci nemusí navzájem vylučovat – platí obecně pro všechny abstraktní expresionisty. Umělci se často snaží zmást své kritiky odvoláváním se na zdánlivě protichůdné myšlenky. Výtvarníci tíhnoucí k tvorbě na „hlubší“ úrovni se mohou dopracovat k takovému vyjádření, který kritik není schopen vyložit. V New Yorku čtyřicátých let se toto jistě stávalo.

Koncepty kubismu a surrealismu představovaly krajní polohy, mezi nimiž se v dílech jednotlivých obdivovaných umělců slučovaly nejrůznější možné zdroje vlivu jako projevy nějakého všudypřítomného jevu nebo možnosti.

Určitá díla z doby, jež je v amerických meziválečných sbírkách hojně zastoupená, například od Picassa (*L'Atelier – Ateliér*, 1927-8, Museum of Modern Art, New York), Miróa (*Interior Holandés I – Holandský interiér I*, 1928, MoMA), Légera (*La Ville – Město*, 1919, Philadelphia Museum, původně Gallatin Collection, New York), Matisse (*Baigneuses dans la*

*rivière – Koupající se u řeky*, 1916-17, Art Institute of Chicago, původně Valentine Gallery, New York) nebo geograficky bližšího Stuarta Davise, posloužila americkým umělcům jako východisko k rozvíjení prostoru rozložené krabice syntetického kubismu. Hlavními charakteristickými rysy těchto maleb jsou zřeknutí se přirozeného osvětlení a plastického formování vztahů mezi jednotlivými prvky ve prospěch ostře ohraničených, plochých tvarů, jejichž rozmístění a prostorové vztahy jsou obvykle podmíněny barvami, v souvislosti s kompozicí, která umožňuje vnímat „logický“ prostor, pouze je-li tak vymezen; prostor je buď celý zaplněn tvary a plochami (jako u Légera), nebo znázorňuje skutečný krabicový prostor (jako je tomu u interiérů Picassa a Miróa), nebo je totožný se samotným plátnem, čímž se umělec vyhne tomu, aby obraz působil jako odkaz na konkrétní prostor – nanesením jemného, avšak krycího podkladu na celé plátno (jako u Matisse a často u Miróa dvacátých a třicátých let).

Mezi lety 1942-44 někteří američtí malíři zasazovali své náměty, jakkoli navzájem odlišné, do „uzavřeného“ prostoru, vytvořeného podle zásad syntetického kubismu: Motherwell (*Pancho Villa Dead and Alive – Pancho Villa živý a mrtvý*, 1943), De Kooning (Bez názvu, 1944, Eastman Collection), Pollock (*Male and Female – Muž a žena*, 1942, *Guardians of the Secret – Strážci tajemství*, 1943), Baziotes (*The Parachutists – Parašutisté*, 1944), Tomlin (*Burial – Pohřeb*, 1943). Podstatná je zde variace mezi uspořádáním odvíjejícím se od součinnosti plochých, koláží inspirovaných tvarů (jako to vidíme nejjasněji u Tomlina) a intenzivním rozrušením těchto forem ve jménu „postsurrealistického“ automatismu (což lze nejjasněji vidět u Pollocka). Některé z Gottliebových raných „piktografických“ maleb z konce čtyřicátých let také vyvolávají představu pozdně kubistického prostoru, třebaže zploštělého pod vlivem rozškatlukovaných maleb Torres-Garcii z přelomu dvacátých a třicátých let a vlastních piktografů Paula Kleea. Výjimečný *Self-portrait (Autoportrét)* Clyfforda Stilla z roku 1945 vypovídá, stejně jako Pollockova díla z téhož období, o tom, jak představivost přisuzuje obsahu významnější roli než prostorovému uspořádání, což nakonec vyústí – stejně jako u Pollocka – ve zrušení kubistických kompozičních prostředků.

Už před nějakými deseti lety samozřejmě s interiérovým prostorem v duchu syntetického kubismu pracovali Hans Hofmann a Arshile Gorky, jejichž malby z poloviny třicátých let představují klíčový přechod mezi evropskou a americkou malbou. Gorky se přistěhoval do Států v roce 1920 z Arménie, Hofmann v roce 1933 z Mnichova.

Zdá se, že Gorky byl přesvědčen o významnosti čtveřice pozoruhodných Evropanů – Miróa, Matisse, Picassa a Légera – dříve, než jeho vrstevníci De Kooning, Gottlieb, Newman, Rothko a Still (všech šest se narodilo mezi lety 1903 a 1905) i před dalšími mladšími umělci, Pollockem, Motherwellem a Klinem (narozeními mezi lety 1910-1915). Svá učňovská léta



ovšem strávil tvorbou v pozdně kubistickém a surrealistickém stylu, přičemž vývoj amerických umělců, ovlivněný nejrůznějšími zájmy Evropy dvacátého století, nabral od čtyřicátých let pozoruhodné obrátky. Teprve v roce 1947, v roce, kdy Pollock vytvořil své první lité plátno, rok po Stillově samostatné výstavě v galerii Art of this Century, rok před svou sebevraždou, dospěl Gorky ke skutečně nezávislému stylu, ve kterém sjednotil (jako to ještě rozhodněji a radikálněji učinil Pollock) do té doby nesjednotitelné: kresbu jako zobrazovací činnost a malbu jako činnost uplatňující plošnost plátna (*Agony – Agonie, The Betrothal II – Zasnoubení II, Year after Year – Rok za rokem, The Limit – Omezení, The Orators – Řečníci*, vše z roku 1947). Prostředkem k takovému vyjádření byl nový typ malířskosti, osvobozený od zobrazovací funkce, která u kresby zůstává.

Svou prací i sledováním uměleckého růstu svých obdivovaných vzorů, od Cézanna přes Picassa a Kandinského v přechodném období až po Miróa a dokonce Duchampa, a v pozdějším období pod vedením Roberta Matty,<sup>5</sup> byl Gorky příkladem rozvíjejícího se vztahu mezi americkým a evropským malířstvím. Dohady, zdali bychom na něj měli pohlížet jako na „posledního surrealistu nebo na průkopníka nové americké malby“, je nejlepší ponechat stranou. Zdá se, že lze souhlasit s Rubinem, který ho popisuje jako „malíře přechodného období“<sup>6</sup>, pokud tímto označením nemíníme snižovat hodnotu jeho posledních maleb.

Gorky byl mladší než Hans Hofmann (narozen v roce 1880), který měl jedinečné předpoklady k tomu, aby mladé generaci zprostředkoval hlavní tendence evropského umění začátku dvacátého století. Vyrostl v Mnichově v době secese. V letech 1904 až 1914 pobýval v Paříži, která v té době byla svědkem fauvistického a kubistického hnutí, a byl blízkým přítelem Roberta Delaunaye. V roce 1915 založil uměleckou školu v Mnichově, kde o několik let předtím formuloval své zásady abstraktní tvorby Kandinskij, jehož malby ze zásadního přechodného období zde v době války Hofmann opatroval.

Ve stejném roce, kdy zavřel svou mnichovskou školu, učil Hofmann v Art Students' League v New Yorku, kam se zrovna zapsal také Pollock, a v roce 1934 otevřel Hans Hofmann School of Fine Arts v New Yorku.

Hofmann zažil různé varianty kubistického, fauvistického a expresionistického směru na vlastní kůži. Jeden z posluchačů jeho přednášek, Clement Greenberg, na nějž Hofmannova výuka a diskuse s ním hluboce zapůsobily, napsal: „O tom, jak Matisse přistupoval k barvám, jste se mohli dozvědět více od Hofmanna než od samotného Matisse“ a „nikdo v této zemi, ať tehdy nebo nyní, neporozuměl kubismu důkladněji než Hofmann.“<sup>7</sup>

Hofmann důrazně a srozumitelně zasvěcoval studenty do svého zaujetí pro soulad mezi barvou a tvarem, kde měl prostor obrazu zplastičňet díky tomu, že barvy převezmou funkci

kresby a budou podmiňovat rozmístění znázorňovaného. Tímto sloučil aspekty kubistického a fauvistického přístupu a do značné míry tak připravil půdu pro poválečné malířství barevných polí (colour field painting) a zejména pro pomalířskou abstrakci (post-painterly abstraction).<sup>8</sup>

Ve čtyřicátých letech Hofmann s abstraktními expresionisty příležitostně vystavoval, ale zcela začlenit do jejich skupiny se nedá: vyrostl v jiné generaci (byl například o 32 let starší než Pollock), v jiné zemi (Státy poprvé navštívil v 52 letech) a také svou prací se odlišoval. Jeho vrcholná tvorba, jakkoli hodnotná a nesmírně různorodá, zůstala v určitém smyslu evropská. Důkazy v podobě neustálého pátrání po „podstatě“ a všudypřítomné tíhnutí ke kompozici jako k procesu zjevného usouvztažňování jednotlivých částí<sup>9</sup> prozrazují věrnost některým evropským postupům.

Koncem třicátých let u Hofmanna studovala i Lee Krasnerová, která se v roce 1945 vdala za Pollocka. S Hofmannem ho seznámila o 3 roky dříve. Skutečnost, že „nová“ americká malba se obvykle vyznačuje novou živostí povrchu<sup>10</sup> přisuzoval Greenberg Hofmannovu vlivu, ale lze jen těžko uvěřit, že bez něj by se této „živosti“ nedosáhlo. Přeci jen to byla výslednice mnoha sil.

Fakt, že otázky týkající se pozdního kubismu si kladli nejpokrokovější evropští malíři současně, pro Američany představoval zásadní a vlivný kontext. Jedna z poloh evropského surrealismu, ta, která v sobě slučovala „automatické“ techniky<sup>11</sup> se zájmem o primitivní umění a archetypální náměty, zajišťovala nezbytný protichůdný kontext. Americké užití představy automatismu bylo poměrně široké, tudíž v této souvislosti bylo považováno za slučitelných tolik různorodých zdrojů vlivu, kolik v kontextu pozdního kubismu verzí obrazového prostoru. (Samozřejmě, že v mnoha Picassových a Miróových dílech byly oba jevy, přinejmenším potenciálně, přítomné současně.) Protože americké umělce přitahovalo spíše jungovské než freudovské chápání nevědomých, podvědomých a předvědomých symbolů a metafor,<sup>12</sup> byli s to spojit svůj zájem o spontánní techniky se zájmem o heroické nebo epické náměty. V obou případech podle nich vznikají archetypy. Kupříkladu u Pollocka došlo k symbióze Miróova a Massonova výtvarného vyjádření zkoumání sebe sama s výřečnou obrazností mexických muralistů – zejména Orozca – jejichž práce na něj už dříve udělala dojem. Zdá se, že Picasso třicátých let – v době vzniku *Guernicy* – okolo roku 1940 ztělesňoval možnosti obsažené v tomto spojení, stejně jako Picasso dvacátých let – kdy vytvořil *Trois Danseuses (Tři tanečnice)* – symbolizuje možnost existence nosného námětu umístěného do pozdně kubistického prostoru. Zejména Pollock musel být *Guernicou* fascinován.<sup>13</sup> Mnoho newyorských umělců Picassa považovalo za více či méně všemohoucího. „Během práce pro Správu pro podporu zaměstnanosti (WPA) jsme si zkoušeli tajný způsob automatické kresby... v té době nás hodně

ovlivňovali Stuart Davis a Léger. Ale Picasso byl pro nás Bůh. Měl na nás ohromný vliv.“ (Peter Busa)<sup>14</sup>

Ve čtyřicátých letech, hlavně mezi roky 1944-46, se vzájemně mísily následky přetrvávajícího vlivu kubismu s tím, co vyplynulo ze surrealistických strategií usilujících o „osvobození kompozičních procesů od vědomé kontroly“.

Robert Motherwell se v teoretických aspektech evropského surrealismu náležitě orientoval, zejména díky Seligmannovi, Mattovi a Paalenovi, a stal se tak do značné míry jakýmsi mluvčím. Sám od sebe do surrealismu zasvětil Pollocka, Gorkého a Rothka.<sup>15</sup> Měl hodně načteno o estetice a dějinách umění, a už v roce 1941 byl představen kruhu imigrantů-surrealistů v New Yorku, mezi které patřili Tanguy, Masson, Duchamp, Ernst a Breton. Zamlada se stal blízkým přítelem Roberta Matty, mladého jihoamerického malíře, který tehdy chtěl znovu oživit spontaneitu, od které evropští surrealisté ve třicátých letech ve velkém upustili. V roce 1942 se seznámil s Bazioteselem a Pollockem, a na sklonku téhož roku spolu s Kamrowskim a Peterem Busou<sup>16</sup> pravidelně navštěvovali Mattův ateliér, kde diskutovali mimo jiné o nutnosti nalézt „nová zobrazení člověka“ (podle Matty<sup>17</sup>) a možnostech využití automatických technik.

Stejně jako Pollock, i Motherwell se propracovával od ztvárnění prostoru obrazu v duchu syntetického kubismu k větším malbám s „aktivnějším“ povrchem, na rozdíl od Pollocka k tomu ovšem užíval umělečtějších a méně razantních prostředků. Kupříkladu od roku 1943 se věnoval koláži, která pro něj neznamenalou pouhé rozšíření repertoáru možností, jak přistupovat k povrchu malby, spíše se zdá, že mu umožňovala naznačit svět hmatatelných vztahů, obdařených určitými asociacemi. V takovémto světě bylo možno sloučit kubistické přístupy ke kompozici se surrealistickou juxtapozicí bez hrozící ztráty kontroly. Jako by byl automatismus pro Motherwella něčím bytostně teoretickým, co nikdy efektivně nevyužil v praxi. Ze srovnání třeba s Pollockovou tvorbou, které se počátkem čtyřicátých let musela podobat, vychází Motherwellova tvorba jako nespontánní a nespontánní. Tam, kde Pollock předefinoval tradiční působnost, Motherwell následoval evropské vzory. V padesátých letech, kdy u něj dochází ke zjednodušování tvarů a zvětšování formátů, směřuje jeho tvorba spíše k výřečnosti než k velkoleposti.

Možná, že pojem automatismu – nakonec jde v zásadě o literární a strategický pojem – ve skutečnosti nezvládl dostat všem požadavkům, kvůli kterým byl přijat. Hans Hofmann sympatie k surrealismu nesdílel, přinejmenším do poloviny čtyřicátých let, kdy podle všeho pod vlivem děl mladších malířů svůj postoj přehodnotil.<sup>18</sup> Zabýval se otázkami formy, tzn. manifestací napětí a hloubky v ploše obrazu a kompozicí jako určitou strukturou, přesto v zásadních dílech z počátku čtyřicátých let, jakým je třeba *Effervescence (Vření)* z roku

1944, rozvolňuje cákaná a kapaná barva povrch natolík, že již nevyvolává asociace s kubistickým členěním prostoru fyzického světa. Tato díla o několik let předcházejí Pollockovým litým plátnům a zdůrazňují, že navzdory nezpochybnitelné roli, kterou surrealistický automatismus hrál při uvolňování kubistického obrazového prostoru, to nebyla jediná možná technika, jež toho byla schopna. Z touhy po úniku – z potřeby vyhnout se kubistickému odkazování ke světu<sup>19</sup> vyzvaly závěry, ze kterých vyplývaly stejné prostředky. Automatismus (ideologie grafismu jako sebeobjevování) a malířskost dovedená do krajnosti (osobité prostředky odklonu od omezující formy) značí pro Pollocka jednu a tu samou věc.

Důkladný pohled na archetypální, agresivní, živočišnou, sexuální a mýtickou obrazovost, uplatňující se v Pollockových dílech z počátku čtyřicátých let – přibližně od *Male and Female* (*Muž a žena*, 1942), přes *Mural* (*Freska*, 1943) namalované pro Peggy Guggenheimovou, *Night Ceremony* (*Noční obřad*, 1944), a kvaše a perokresby z roku 1946, jež na jedné straně silně připomínají Miróa a na druhé Massona, až po *Sounds in the Grass* (*Zvuky v trávě*, 1946) - odhaluje postupný odklon od využívání jednotlivých, specifických (třebaže „rozpadajících se“) námětů (*Pasiphäe – Pásifaé* a *She Wolf – Vlčice*, 1943), přes hromadění různých typů námětů (*Mural – Freska, Gothic – Gotika*, 1944) směrem ke stavu, ve kterém se procesu tvorby přisuzuje větší důležitost, než jejímu výsledku. Právě v tomto smyslu se Pollock vymaňuje ze značné závislosti na cizích dílech, se kterými souzní (např. *Guernica*) a posouvá se ke svébytnému způsobu sebevyjádření, přičemž možnost, že by zobrazovaný námět byl nositelem významu, není nijak popřena. Což můžeme chápat jako dosažení určitého stupně seberealizace.

V roce 1945 se Pollock přestěhoval z New Yorku do maloměsta East Hampton na Long Islandu. Jak poznamenává Ellen Johnsonová, od této chvíle ustupují „bájně“ názvy děl do pozadí a objevují se pojmenování evokující svět přírody. Můžeme se oprávněně domnívat, že to přinejmenším odráží změnu Pollockova postoje ohledně možného rozsahu zpracovatelných témat. Proces spojení s malbou, o kterém Pollock mluví,<sup>20</sup> podle mého názoru úzce souvisí s rostoucím pocitem začlenění v širším kontextu jeho života mezi lety 1946-50. Proslulost maleb z této doby to dokládá. (Úchvatný obraz *No. 31 – Č. 31* z roku 1950 Pollock přejmenoval; prý se jmenoval *Jeden*, neboť se s ním cítil být zajedno.)

Třebaže zobrazované představy mohou být v Pollockových litých plátnech z roku 1946 – například *Sounds in the Grass*, *Shimmering Substance* (*Mihotavá hmota*) nebo *Eyes in the Heat* (*Oči v žáru*) – nerozpoznatelné, jsou vždy přítomné. Ale to, co se děje na povrchu – totiž ta součást malby, která si nárokuje reálné místo na ploše, kterou skutečně vnímáme jako plochou – se buď postupně ukrývá, mizí nebo získává nadvládu nad zobrazovaným, vzniklým

v průběhu dřívějších, méně spontánních fází malování. S tím, jak tempo malování nabíralo na rychlosti a Pollock se dostával „do obrazu“, vžíval se stále více do nanášení barvy, která mu nesloužila jako nástroj k zobrazování, ale jako prostředek k napodobování života v rámci malby, ke ztělesnění významu zobrazovaného.<sup>21</sup>

Co se týče barvy i textury, výsledek je velice hutný a bohatý; malby ze série *Sounds in the Grass* jsou poměrně malé, a jako by neposkytovaly dostatek prostoru pro takový rozmach, jaký s sebou výše popsaný vývojový proces nevyhnutelně přinášel. Nešlo o to, že by čtyři okraje plátna vymezovaly nedostačující prostor; šlo o to, že se nedostávalo místa mezi povrchem plátna a zdrojem pohybu, který určoval stopu, po které se štětec vydá, tzn. do této doby ramenem malíře. Tento pocit „prostorové nouze při malování“ mohl být přímým důsledkem fyzického násilí, k jakému se Pollock při malování uchýloval (což popisuje zejména Motherwell, očitý svědek Pollockových výtvarných technik, o jehož výpovědi bych se jinak nerad opíral).<sup>22</sup>

Třebaže Pollock vyřešil otázku kompromisu mezi technikou a dalšími zájmy a potřebami sám a po svém, nebyl jediný, kdo čelil tomuto problému. Zdá se, že v polovině čtyřicátých let šlo o všeobecnou výzvu. Přinejmenším Mattovi se změnilы priority, posunul se od existenciálních témat a uvědomil si potřebu nového prostoru, ve kterém by se tato témata mohla projevit: „V určitém momentu jsme se přestali bavit o tom, kdo jsme, co prožíváme a jak nás mění naše tvorba, a tak dále, ale začali jsme komunikovat rukama, zkoušeli jsme vystihnout prostor tak, jako to dělají tanečníci.“<sup>23</sup>

Přesunout se od plátna na stojanu nebo na zdi k ještě většímu plátnu položenému na podlaze tedy mohlo uspokojit nejenom Pollocka, ale i ostatní. Mohlo se mu zdát, že tato změna vycházela z čistě praktických a specifických důvodů – z prostorových požadavků, atd. – nicméně s sebou přinesla zásadní a překvapivé důsledky, které dalece přesáhly Pollockovu tvorbu.

Tuším, že za většími plátny a delšími vzdálenostmi, které musela urazit barva, mohla stát také Pollockova touha malbu více otevřít, chtěl se vyhnout tomu, aby dlouhá a uspokojivě intenzivní práce vyústila v zahlcený povrch, kde by nerezonovaly znázorněné emoce.

Kapání a cákání barvy a používání suchých štětců, klacků a zednických lžic může mít z velké části praktické vysvětlení, umožňovalo totiž Pollockovi zaujímat poměrně vzpřímenou pozici a vzdálenost od podlahy a plátna. Malovat na vzdálenost paže lze, pokud je plátno na stojanu nebo na zdi, nikoli na zemi. Pollock už neudrhuje rovnováhu pomocí ramen, ale boků; přirozený rytmus – Pollock byl už od počátku rytmickým malířem – se nevyhnutelně zvýraznil, což mělo za následek delší a rozmáhlejší pohyby ruky nanášející barvu. Mohl se nad

plátnem více rozhoupat. Zemská přitažlivost a tekutější barva zajišťovala, že se na malbě vzniklé tímto způsobem budou více uplatňovat „náhodné“ efekty, o které se Pollock pod vlivem automatismu zajímal minimálně od roku 1936 (kdy se zúčastnil Siqueirovy experimentální dílny). Vnímá je jako prvky osvobozující tvůrčí proces i zobrazovaný námět od neuvolněného přístupu.

Vyřešení technických a fyzických problémů, tedy těch, které se týkaly přístupu k tvorbě, znamenalo i zodpovězení zásadních otázek uměleckého vyjádření. Toto byly Pollockovy vlastní nejasnosti spojené se sebevyjádřením, ale díky způsobu, jakým k nim přistupoval, sloužily jeho malby jako příklady možného uchopení těch záležitostí, které se týkaly i jeho současníků – dalších abstraktních expresionistů a více či méně všech, kteří sdíleli nebo mohou sdílet jeho intuici. Došlo k jednomu z těch pozoruhodných spojení technického a ideového radikalismu, která se do dějin umění zapisují jako opravdový převrat.

Hofmann od roku 1940 lije a kape barvu na plátno stylem a s úmyslem, který není nepodobný Pollockově (nejranějším příkladem je pravděpodobně *Spring (Jaro)*, malá olejomalba na překližce z roku 1940). Co tyto obrazy od tvorby mladšího Pollocka odlišuje, je podrobné propracování vztahů a souvislostí v iluzivní prostorové hloubce – „součinnost“ vystupující na povrch Hofmannových děl. V souvislosti s tím, co Pollocka přivedlo k jeho technice, padají různě často zmínky o automatismu surrealistů (zejména Massona), Ernstových experimentech s kapáním barvy i o pokusech, které se prováděly v Siqueirově dílně. Nakonec není důležité, jak Pollock maloval, ale jaké to pro něj bylo, takhle malovat, neboli jaký měla v těchto chvílích jeho technika smysl.<sup>24</sup>

Při práci rozhodně nepanovala žádná anarchie. (Jak řekl Busa: „Pollock byl malíř od přírody. Mohl se v malbě úplně utápět, a nakonec z toho vyšel s těmi nejúžasněji uspořádanými lyrickými efekty. Přesně věděl, co dokáže...“ a Matta: „Velmi se zajímal o barvu.“)<sup>25</sup> Jde o to, že zatímco Hofmann vnímal techniku kapání a lití barvy čistě teoreticky jako jeden z možných aspektů malby a jako kompoziční činitel, Massonovi umožňovala objevovat formu a pro Ernsta mohla znamenat odchýlení se od běžných postupů, Pollockovi zformovala jeho malířské vyjadřování. Mohl tak listovat svým efektním slovníkem plným archetypů, mýtů a nejrůznějších stvoření a vybrané směsce vdechnout malbou život v zrcadlení – totiž život „v okamžiku malování“.<sup>26</sup> Přestože pro nás Pollockovy celoplošné malby s propletenými stopami barev z let 1947 až 1950 mohou představovat nové pojetí prostoru obrazu po analytickém kubismu,<sup>27</sup> podvědomě v nich vnímáme – pokud k nim přistupujeme s pochopením a bez předsudků (ať už formalistických, literalistických, nebo jiných) – stopy života obsahu.

V určitých dílech (prvních z celoplošných litých maleb z roku 1947, jako jsou *Full Fathom Five (Pod hladinou)*, *Cathedral (Katedrála)*, a některých dalších z počátku padesátých let) jsou tyto stopy viditelné „u povrchu“: náznaky jiného života zachycené v jiném okamžiku, jako exotické organismy zalité v jantaru, přinášející s sebou silný, jedinečný prožitek. To, že nelze převést do jiných pojmů, než jaké určují naše vnímání (tzn. vysoká míra idiomatičnosti), mu nijak neubírá na konkrétnosti.

Myslet si, že by Pollockův přístup spočíval pouze v takovémto ztělesňování, by bylo samozřejmě mylné. Povrch plátna bylo nutné oživovat pomocí prostředků, jež byly dostupné v malířství dané doby. Určitá kunsthistorická „naivita“ Pollockových metod mu jistě pomohla se oprostit od určitých zažitých přístupů k malování (viz výše) a umožnila mu vyloučit přežaté aspekty ze své zásoby témat; nic ho ale nemohlo osvobodit od „hlubších“ gnozeologických požadavků, jež byly kladeny na umění dvacátého století. Čelil zvláště – tak jako svým způsobem každý z předních abstraktních expresionistů – charakteristickým problémům vyplývajícím ze střetu mezi souhrnným odkazem iluzionistické funkce malby (výchozí bod pro všechny významné malby vzniklé do roku 1947) a nyní nepopíratelnou skutečností, že z malby se stal objekt a její plocha už nevyprávěla fiktivní příběh.

### Poznámky

1. Označení „akční malba“, se kterým přišel Harold Rosenberg, nebo „americká malba“, které prosazoval Clement Greenberg („American-Type Painting“, čímž se chtěl vymezit vůči evropské malbě), představují v rámci americké umělecké kritiky zaujatější postoje. Rosenbergův esej *The American Action Painters*, původně vydán v časopise *Art News* v roce 1952, poté v Rosenbergově první esejistické sbírce *The Tradition of the New*, nabídl přinejlepším záhy vyjádřené hluboké sympatie k celému hnutí a přesvědčení o plodnosti spolupráce mezi básníky a malíři, za což byli druzí jmenovaní jistě vděční. Ovšem když popustí uzdu svému teatrálnímu stylu, stává se, že význam za ním trochu pokulhává. Greenbergův esej o americké malbě vyšel nejdříve v jarním vydání *Partisan Review* v roce 1955 a poté v jeho sebraných esejích *Art and Culture*. Při psaní přistupuje k vnější podobě obrazu vždy s velkou zodpovědností, ale jeho vzrůstající oddanost modernistické logice historičnosti (zejména v druhé polovině padesátých let, zčásti možná jako reakce proti Rosenbergově fanatickému existencialismu) ho svádí k omezeným interpretacím. (V září 1965 vyšel v časopise *Artforum* výborný článek tehdejšího šéfredaktora Philipa Leiderera, ve kterém nastiňuje povahu polemiky

mezi těmito dvěma postoji, a částečně to vztahuje i k mladším kritikům, především Michaelu Friedovi.)

Se slábnoucím vlivem Rosenbergovy kritiky posiloval modernistický postoj, což je znát hlavně v pracích mladších kritiků ovlivněných Greenbergem. Formální prvky abstraktně expresionistických maleb byly zpětně zdůrazňovány nejpilnější americkou kritikou šedesátých let (tedy modernistickou kritikou, pejorativně označovanou jako „formalistní“) do té míry, že došlo k potlačení mnoha jiných prvků, jež byly potřeba k sestavení uceleného obrazu. Stalo se tak v zájmu následující generace malířů, kteří se jen málo zaobírali tím, co bychom označili za obsah nebo námět, a jejichž malby bylo nutno vnímat v kontextu vývojových proudů stojících mimo abstraktní expresionismus.

Druhý, konkurenční kritický přístup bývá hanlivě označován jako „literalistický“ a myšlenkově se opírá o některé aspekty tvorby Jaspera Johnse a do značné míry také o tvorbu a spisy experimentálního sochaře Roberta Morrisa. Tento přístup můžeme vnímat jako odezvu na „doslovnost“ a „zjevnost“ povrchu malby a malířských technik abstraktního expresionismu, především v díle Jacksona Pollocka. (*Artforum* publikoval v dubnu 1970 Leiderův článek o Franku Stellovi *Literalism and Abstraction*, ve kterém demonstuje vývoj těchto protichůdných ideologií na Pollockově díle.) Důležitým otázkám vyvstávajícím z kritického uvažování o abstraktním expresionismu hrozilo, že zapadnou do bažiny obviňování, které zaznívalo jednak z tábora bujné avantgardy a znehodnocujícího a zkaženého materialismu, i z opačné strany od elitářské estetiky a pošetilé ontologie.

Navzdory tomu, co vyplývá z ohromného množství dochovaných spisů i prohlášení přímo od samotných abstraktních expresionistů, význam, který ve čtyřicátých letech přisuzovali problematice námětu a obsahu, začali brát jejich obdivovatelé v potaz až poměrně nedávno. Současnější studie, patrně v návaznosti na postupné vydávání původních materiálů ze čtyřicátých a počátku padesátých let, to trochu vyvažují, nebo alespoň poskytují dostatek informací k utváření jiných názorů. Katalog k zásadní výstavě „New York School – The First Generation Painting of the 1940s and 1950s“, uspořádané v Los Angeles County Museum v roce 1965, obsahoval úryvky z textů a prohlášení všech vystavovaných umělců a první skutečně podrobnou bibliografii hnutí (sestavenou Lucy Lippardovou). Aktualizovaný katalog vydalo nakladatelství Thames and Hudson pod názvem *The New York School*. Nedávno vydaná studie o abstraktním expresionismu od Irvinga Sandlera svou historickou podložeností a čerpáním z původních pramenů výrazně přispěla k vytvoření ucelené představy o abstraktním expresionismu. (*Abstract Expressionism: The Triumph of American Painting*, vydáno v New Yorku a Londýně, 1970.) Z jeho poznatků čerpá pousta autorů, zejména ti, kteří nemají pravi-



delný přístup k původním dokumentům, autora těchto řádků nevyjímaje.

2. V Los Angeles County Museum vystavovali Baziotes, De Kooning, Gorky, Gottlieb, Guston, Hofmann, Kline, Motherwell, Newman, Pollock, Poussette-Dart, Reinhardt, Rothko, Still a Tomlin. Samostatné kapitoly Sandler věnuje Gorkému, Baziotesovi, Pollockovi, De Kooningovi, Hofmannovi, Stillovi, Newmanovi, Gottliebovi, Motherwellovi a Reinhardtovi, o Jamesu Brooksovi, Bradley Walkeru Tomlinovi, Franzi Klinemu a Philipu Gustonovi pojednává jako o „pozdějších gestických malířích.“

3. „Když se z revoluce stala instituce, když se v avantgardy stalo obecně uznávané umění, myslím, že se to datuje od roku 1950.“ - Ad Reinhardt (z přednášky na půdě londýnského Institute of Contemporary Arts, 28. května 1964, in: *Studio International*, prosinec 1967).

4. Z prohlášení in: Sidney Janis, *Abstract and Surrealist Art in America*, New York, 1944.

5. Viz Ethel Schwabacherová, *Arshile Gorky*, New York, 1957: „Gorky často nazíral práci jednoho umělce očima jiného umělce...na Duchampa se mohl dívat očima Matty.“

6. William Rubin, *Arshile Gorky, Surrealism, and the New American Painting*, in: *Art International*, únor 1963.

7. Clement Greenberg, „The Late Thirties in New York“, 1957, in: *Art and Culture*, Boston, 1963.

8. S pojmem „pomalířská abstrakce“ („post-painterly abstraction“) přišel Clement Greenberg, který tak nazval jím uspořádanou smíšenou výstavu v Los Angeles County Museum v roce 1964. Obvykle se jím označuje tvorba Morrisse Louise, Julese Olitskiho, Kennetha Nolanda a Helen Frankenthalerové, někdy se jím souhrnně míní celá „washingtonska škola“ šedesátých let.

9. „Výraz je tvořen vztahy mezi tvary.“- Hofmann v panelové diskuzi během setkání umělců v Ateliéru 35 v roce 1950, in: *Modern Artists in America*, New York, 1951.

10. Clement Greenberg, *Hofmann*, Paříž, 1961.

11. Za „automatickou“ považovali surrealisté jakoukoli techniku, která jim umožňovala oprostít se od vědomé kontroly nad kompozicí; můžeme tak vzpomenout Arpovo pohazování kousků roztrhaného papíru nebo provázků, Picabiovy inkoustové skvrny, Ernstovy frotáže a dekalkomanie, nebo surrealistické hry zkoumající slovo i obraz, např. *Le Corps Exquis*, které se účastnil i Motherwell. Přistupovali k těmto technikám strategicky - jakmile odhalili zajímavou myšlenku či neobvyklou strukturu, opět začali tvořit vědomě a kontrolovaně, aby

je mohli dále rozvést. Pro Pollocka představoval automatismus spíše rytmus, kterému se během malování poddával.

12. „...Jungianem jsem už dlouho...malování je existenciální stav....Malování je sebeobjevování.“ Pollock při rozhovoru se Seldenem Rodmanem v červnu 1956, in: *Conversations with Artists*, New York, 1957. Když Pollock v roce 1939 zahájil svou psychoanalýzu, tak pod vedením jungovského terapeuta.

13. Viz Rosalinda Kraussová, „Jackson Pollocks's Drawings“, in: *Artforum*, leden 1971: „Během své osmnáctiměsíční psychoanalýzy mezi roky 1939-40 pokreslil Pollock na 69 stránek...které potom rozebíral se svým terapeutem...Téměř polovina těchto výtvorů přímo odkazuje k Picassově *Guernice*. Dr. Henderson poznamenal, že šlo o snová podobenství, která Pollock vytvářel přímo pro účely terapeutických sezení, nešlo tedy o kresby vzniklé nezávisle na terapii, jež by Pollock následně nosil na sezení, aby tak usnadnil asociační experimenty. Máme si tedy myslet, že mezi lety 1939-40 okupovala Pollockovy sny *Guernica*?“ Zmíněné kresby byly vystaveny ve Whitney Museum v New Yorku v roce 1971.

14. In: „Concerning the Beginnings of the New York School 1939-43“, Peter Busa a Matta poskytli rozhovor Sidneymu Simonovi, *Art International*, léto 1967.

15. Viz „Concerning the Beginnings of the New York School 1939-43“, rozhovor Sidneyho Simona s Robertem Motherwellem, *Art International*, leden 1967.

16. Viz „Concerning the Beginnings of the New York School 1939-43“. Baziotes, Mattův přítel z mládí, se seznámil s Pollockem, De Kooningem, Kamrowskim a Busou při práci pro federální projekt na podporu umění (Federal Art Project) patřící pod Správu pro podporu zaměstnanosti (Works Progress Administration). FAP zaměstnával umělce během Velké hospodářské krize. Malíři buď dostávali zakázky na výzdobu veřejných prostor, nebo se věnovali malbě v ateliéru. Pravidelná práce pro Správu povzbudila mnoho „umělců na částečný úvazek“, mimo jiné i De Kooninga, aby sami sebe začali vnímat jako profesionály.

17. In: „An Interview with Matta“, Max Kozloff, *Artforum*, září 1965.

18. V roce 1947 byla jeho malba *Fury II. (Běsnění II.)* součástí výstavy na téma zobrazení pojmu, „The Ideographic Picture“, kterou Barnett Newman uspořádal pro Betty Parsons Gallery.

19. Greenberg cituje Hofmanna, který se podle vlastních slov snažil fanaticky „vykreslit“ z kubismu asi patnáct let. Greenberg, *Hofmann*.

20. „Když jsem v obraze, vůbec nevnímám, co dělám. Teprve když se „oťukáme“, zjistím, kam to směřuje. Nebojím se něco změnit, klidně ten obraz zničím, a tak dále, protože každá malba žije vlastním životem. Snažím se, aby se dostal ke slovu. Jedině když s malbou

ztratím spojení, výsledek nestojí za nic. Jinak je to čirá harmonie, jednoduché kompromisy, a obraz dopadne dobře.“ Z Pollockova vyjádření, in: *Possibilities*, zima 1947-8.

21. „Jacksonovi to bylo odjakživa jasné: pokud něco myslíte vážně, bude to na výsledku znát“- Franz Kline při rozhovoru s Frankem O’Harou, „Franz Kline Talking“, *Evergreen review*, podzim 1958.

22. Viz např. Motherwellův popis Pollockovy práce na koláži pro výstavu v *Art of this Century* v roce 1943, in: H.H. Arnason, „On Robert Motherwell and his Early Work“, *Art International*, leden 1966. Motherwell zde popisuje, jak Pollock na obraz plive, pálí ho a trhá.

23. Matta in: „Concerning the Beginnings of the New York School 1939-43“.

24. „Maluju přímo, rovnou...Malířská metoda se mi nabídne sama na základě toho, co potřebuju. Své pocity chci spíše vyjádřit, než je objasňovat. Zvolená metoda mi jenom umožňuje něco sdělit. Když maluju, víceméně vím, o co mi jde. Dokážu ovládat tok barvy: neodehrává se nic náhodného, stejně tak jako to nikde nezačíná a nikde nekončí.“ Pollock, z vlastního vyprávění ve filmu *Jackson Pollock* od Hanse Namutha a Paula Falkenberga, 1951.

(In: Bryan Robertson, *Jackson Pollock*.) Srovnej s pozn. 20; Pollockovo vyšší sebevědomí je možná následkem jeho lepších technických dovedností.

25. In: „Concerning the Beginnings of the New York School 1939-43“.

26. Viz pozn. 20.

27. Jasný názor na dané téma zastává Clement Greenberg ve svém eseji *American-Type Painting*: „Myslím, že není přehnané tvrdit, že Pollock mezi lety 1946-50 navázal na analytický kubismus tam, kde ho Braque a Picasso opustili, když se ve svých kolážích z let 1912 a 1913 odvrátili od čisté abstrakce, kam analytický kubismus podle všeho směřoval.“

## 1. PŘEKLADATELSKÁ ANALÝZA ORIGINÁLU

### 1.1 Představení textu

Pro svou bakalářskou práci jsem si vybrala jednu ze studií ze sborníku *Concepts of Modern Art*. Studie britských a amerických kritiků a historiků umění vybral a uspořádal původem řecký vydavatel uměleckých textů a publicista Nikos Stangos. Tato publikace chce čtenáři se zájmem o výtvarné umění představit nejdůležitější směry a tendence světového umění od začátku 20. století do doby svého prvního vydání, tedy do roku 1974. Upravené vydání, ze kterého jsem si vybrala text k překladu, vydalo v roce 1981 nakladatelství Thames & Hudson.

### 1.2 Autor

*Abstract Expressionism*, studii, kterou jsem si zvolila, napsal britský historik umění a pedagog Charles Harrison v roce 1972 přímo pro Stangosův sborník.

Charles Townsend Harrison (11.1. 1942 – 6.8. 2009) se zařadil mezi nejvýznamnější britské historiky umění. Věnoval se akademické dráze, psal pro umělecky zaměřená periodika, pořádal výstavy a vydal množství odborných pojednání. Soustředil se zejména na moderní americké a evropské umění, ale i na teorii umění či africké sochařství.

Zadavatel textu je tedy i odesílatelem textu a není totožný s autorem textu.

### 1.3 Intence odesílatele textu

Nikos Stangos v předmluvě představuje koncept a strukturu díla. Jeho záměrem bylo vydat obohacující a fundovaný přehled nejvýznamnějších výtvarných hnutí a uskupení. Požádal o spolupráci osmnáct autorů, z nichž každý měl pojednat o určitém uměleckém směru či skupině. Autoři si vybrali podle své specializace a výsledkem je kolážový přehled z osmnácti studií.

Vyjadřuje zde také přesvědčení, že texty budou přístupné pro běžného čtenáře bez odborného vzdělání v oboru, a srozumitelnou formou mu nabídnou nové informace a souvislosti. Lze ovšem očekávat, že každý autor pracuje s jazykem vlastním způsobem a uchopí text alespoň částečně po svém.

#### **1.4 Intence autora**

Autor se snažil dostat požadavkům zadavatele textu. Napsal čtyřiceti stránkovou studii na dané téma se záměrem zařazení do sborníku, aniž by mezi ostatními texty stylisticky či sémanticky vyčnívala.

#### **1.5 Příjemce**

Zamýšleným příjemcem by měl být běžný čtenář, u něhož se nepředpokládají hluboké znalosti dané problematiky ani odborné terminologie. Obávám se ovšem, že studie o abstraktním expresionismu se od tohoto pojetí poněkud odchyluje. Myslím, že autor určité znalosti u příjemce předpokládá, neboť se věnuje pouze některým aspektům širokého tématu, nevysvětluje odborné výrazy, používá nejednoznačné označení nebo si vymýšlí vlastní, spoléhá na to, že některé detaily si čtenář domyslí, počítá u něj s určitými presupozicemi (např. obeznámeností s dalšími výtvarnými směry, umělci, atd.). V některých případech jde až příliš do hloubky, jinde jenom přelétne po povrchu.

Myslím, že cílová skupina čtenářů již určitou znalost tématu má, a text si přečtou k jejímu rozšíření a prohloubení.

Příjemcem původního textu mohl být anglosaský čtenář, toužící dozvědět se více o vývoji moderního evropského a amerického umění, kupříkladu i posluchači Harrisonových přednášek, pokud by byli zvědaví na tvorbu svého vyučujícího.

Abstraktní expresionismus se vyvíjel a prosazoval v Americe od konce druhé světové války do počátku šedesátých let, tudíž i tehdejšího čtenáře by od popisovaných fenoménů dělila minimálně časová vzdálenost.

Potenciální současný český příjemce by musel překonat jak prostorovou, tak časovou vzdálenost od vzniku textu. I tak by ale text mohl najít své čtenáře, třebaže dnes se na dané téma nabízí velké množství publikací. Sice neobsahuje žádné ilustrace, což u textu o výtvarném umění považuji za značnou nevýhodu, ale nabízí nadčasové, pravdivé informace, autentické výpovědi a citace, specifický úhel pohledu i svědectví o stavu a přístupu umělecké kritiky dané doby.

#### **1.6 Funkce původního textu a funkce překladu**

Původní text byl psán v britské kultuře, britskou angličtinou a popisuje jeden z projevů americké kultury. Byl napsán za účelem informovat a vzdělat své čtenáře, s úmyslem, aby s odstupem (časovým, prostorovým i kulturním) nabídl nový pohled na danou problematiku.

Může tedy být čten jako výpověď o utváření výtvarných projevů vlastní či cizí kultury, v závislosti na tom, jedná-li se o britského či amerického příjemce. Ovšem vždy ve vlastním jazyce.

Přestože text pojednává o jevu zakořeněném v cizí kultuře a odráží tehdejší kulturní, politickou i sociální situaci, je jeho překlad možný, i když je nutné počítat se ztrátou konotací, jež by vyvolaly u původně zamýšleného čtenáře ve výchozí kultuře. V původním textu jsou implicitně i explicitně přítomny prvky, které v překladu ponесou pro příjemce překladu nové informace o výchozí kultuře, nejenom o vlastním tématu studie. Překlad se tak bude vyznačovat další funkcí, a to umožnění částečného vhledu a poznání popisované kultury.

### **1.7 Téma a obsah textu**

Téma textu je vyjádřeno už v názvu, obsahem studie je rozbor abstraktním expresionismem. Na začátku autor vymezuje pojem *abstraktní expresionismus*, a uvádí, na základě jakých kritérií zvolil umělce, kterým se chce ve své studii věnovat, postupně pojednává o jejich přístupech a vývoji, význačných dílech. Snaží se dobrat příčin, díky kterým konkrétní umělci dospěli ke svému výtvarnému vyjadřování. Co se týče dalšího uvedení textu, objasnění motivů a důvodů k napsání, vše autor ponechává na textovém okolí, tedy předmluvu a doslov zadavatele textu na začátku sborníku.

Třebaže autor místy poněkud rychle střídá myšlenky a myšlenkové pochody, je text povětšinou koherentní.

### **1.8 Intertextualita**

Text je uvozen citátem, autor hodně cituje a odvolává se na konkrétní výroky. Opírá se o svědectví jak samotných umělců, tak lidí, kteří je znali a byli jim blízcí. Na konci textu je přítomen rozsáhlý poznámkový aparát.

Splňuje také představy, které máme o odborném funkčním stylu i žánru studie.

### **1.9 Stylové zařazení textu**

Text vykazuje charakteristiky odborného stylu. Očekávala bych, že text bude napsán populárně naučným stylem, aby byl přístupný širšímu publiku. Ovšem autor se drží teoretického, vědeckého stylu, používá a nevysvětluje odborné termíny, pouze málokdy se uchýlí k opisu nějakého jevu, který předtím popsal komplikovaným způsobem, náročným na porozumění a vyžadujícím značnou schopnost interpretace. Často používá málo frekventovaná slova cizího původu, a to i tehdy, nabízí-li se domácí ekvivalent.

S distancovaným a suchým stylem textu trochu kontrastuje fakt, že autor neuzívá autorského plurálu. Jak uvádí Dušková, v odborném stylu se nejčastěji k explicitnímu odkazování používá *we*, stejně jako v češtině, kde se v podobných typech textů často vyskytuje plurál skromnosti. Zde ovšem autor odkazuje přímo k sobě: *I have also predicated my interpretation of Abstract Expressionism as a historical phenomenon upon the particular intensity of the art of the later forties, when each of the five artists I have singled out established distinct, individual and mature styles.* (str. 170)

K označení obecného konatele užívá autor *one*: *One wants to establish a view of Abstract Expressionism which is broadly heuristic rather than dogmatic...* (str. 169)

Jako jiné prostředky skromnosti užívá autor metatextové obraty typu *I offer this concentration upon the late forties, somewhat tentatively, as further justification for the scant attention paid to Robert Motherwell, ...I hope the text which follows will serve as some justification of that conviction.* (str.170)

Při odkazování ke všeobecnému konateli je i v tomto textu standardně užíváno pasíva.

### 1.10 Presupozice

Autor u svého čtenáře předpokládá určitou informovanost, a spoléhá na společně sdílené znalosti o světě. Jedná se o presupozice vázané na popisovanou kulturu i jiné kultury. Autor má za to, že příjemce je obeznámen i s jinými výtvarnými směry, názory a výzkumy C. G. Junga a S. Freuda, nejznámějšími světovými malbami a nejběžnějšími termíny z oblasti výtvarného umění. Dá se předpokládat, že běžný příjemce se zájmem o umění těmito znalostmi může disponovat, a to bez ohledu na to, zda žije v cílové nebo výchozí kultuře.

Dále se ovšem v textu objevují informace, které by bylo vhodné českému, a možná i britskému příjemci vysvětlit. Jedná se zejména fakta vyplývající ze sociokulturního kontextu předválečné a poválečné Ameriky.

### 1.11 Výstavba textu

Jak jsem již zmínila, text je součástí většího celku, je tedy nutné ho vnímat v kontextu sborníku. Samotná studie byla pro mé účely příliš dlouhá, věnovala jsem se tedy pouze první polovině.

Co se horizontálního členění textu týče, není rozdělen na kapitoly, pouze na odstavce, oddělující od sebe jednotlivé myšlenkové celky. Text začíná názvem, pod ním je uvedeno

jméno autora, poté následuje úvodní citát, který částečně zastupuje předmluvu. Následně navazuje hlavní stať.

Autor vychází z velkého množství sekundární literatury a podporuje své úvahy a názory konkrétními citacemi, jen v té části textu, se kterou jsem pracovala, se nachází osm citací. Jsou do textu včleněny běžným způsobem, tak, jak to u podobného typu textu očekáváme. Jedná se o tradiční projev intertextuality.

Dále je zde velké množství číslovaných koncových poznámek, obsahující delší vyjádření umělců, vymezení termínů a pojmů s vysvětlením jejich původu, bibliografické údaje a další. V textu je na ně upozorněno číslem v horním indexu. Neustálé listování na konec textu, aby si čtenář mohl přečíst poznámku, je poměrně rušivé, ale autor zjevně nabyl dojmu, že se jedná o optimální řešení.

Vertikální členění textu působí občas trochu zmateně a jednotlivé myšlenkové celky na sebe někdy nenasazují úplně hladce.

### 1.12 Syntax

Syntax je zde do určité míry dána funkčním stylem textu. U odborného textu můžeme očekávat dlouhá, komplikovaná souvětí a v tomto textu jsou početně v drtivé převaze nad větami jednoduchými. Zdá se, že autor našel v komplikované syntaxi zalíbení a nehodlá se jí vzdát, třebaže s kratšími větami a přehlednější syntaxí by text působil přístupněji a srozumitelněji. Věty jsou v rámci souvětí často spojeny paratakticky, autor využívá i juxtapozice. Např. na str. 180: *The point is that where for Hofmann the drip-and-spatter technique was essentially an aspect and a function of composition in the abstract, where for Masson it was a means to the invention and “discovery” of form, where for Ernst it was perhaps significant as a “departure”, for Pollock this activity involved the very shaping of pictorial form.*

Někdy tak vznikají rozvláčná souvětí, v nichž je občas těžké se orientovat.

Je zde patrná snaha o dosažení určitého stylového efektu, bohužel chvílemi na úkor snadného porozumění a vstřícnosti vůči příjemci.

Polovětné vazby jsou hojně zastoupeny, zejména gerundia, např. ve funkci podmětu, na str.206: *My **painting** is direct...* Dále participia: *...the term ‘Abstract Expressionism’ is misleading, **embracing** as it does at one extreme the work of Willem de Kooning, which is rarely abstract, and at the other the work of Barnett Newman, which is not characteristically expressionist.* (str. 169). A infinitivy, jako na str. 175: *He became an early and close associate of Roberto Matta, a young South American painter then concerned **to revive** the strategies of spontaneity which the European Surrealists had largely abandoned in the thirties.*



Z hlediska větné modality se autor v textu drží výhradně oznamovacích vět. Jediné stylové vybočení můžeme vidět v případě citací autentických výpovědí, kde dochází k apoziopoezi: *'I've been a Jungian for a long time...painting is a state of being...painting is self discovery.'*

V textu je vysoká koncentrace parentezí, oddělených pomlčkou i závorkami. Oba příklady jsou ze str. 170: *In conventional critical attitudes – largely dominated by a formalist tendency – these developments have been seen as antithetical if not mutually exclusive. Surrealism has been seen by its antagonists as an art movement vitiated by literariness and theatricality (i.e. as essentially non- or anti-visual)...*

Aktuální členění větné autor většinou bezpříznakově dodržuje. Ke zdůraznění někdy užívá vytýkáci konstrukce: *It was not until 1947, the year before his suicide, the year that Pollock painted his first all-over drip paintings, and the year after Still's one-man show at "Art of this Century", that Gorky achieved a truly independent style...str. 173.*

### 1.13 Figury a tropy

Autor oživuje svůj odborný text několika literárními figurami. Některé jsou velmi běžné a používají se v nejrůznějších typech textů, jako například metonymické přenesení autorova jména na dílo: *...as in the Matisse and many Miros of the twenties and thirties*, str. 172.

Relativně často užívá syntaktický paralelismus, zde s gradací: *It was not until 1947, the year before his suicide, the year that Pollock painted his first all-over drip paintings, and the year after Still's one-man show...*a zde s protikladnými dvojicemi: *...both Newman and De Kooning; both abstract painting and figure painting; both deep seriousness and high vulgarity; both the deadpan and the sublime.* V té samé větě na str. 169 se vyskytuje i paronomázie – *One needs also to maintain some truth to a world which allowed the coexistence, and at certain levels the compatibility, of very different **characters** and **characteristics**...*Paronomázií dále můžeme najít na straně 203: *from one camp of rampant avantgardism and **debased** and **debasing** materialism.*

Autor využívá i stylistické síly triády: *Hofmann exhibited occasionally with the Abstract Expressionists during the forties, but **in generation** (...), **in origin** (...) and **in his work**, he evades complete integration with them.*

V textu se objevuje i litotes: *...dripped and poured paint is often deployed in a manner and to ends **not dissimilar** to Pollock's.* (str. 180)

V citaci jednoho z umělců se objevuje tato metafora: *...for fifteen years he drew obsessively in order to "sweat Cubism out",* str. 205.

### 1.14 Lexikum

Na úrovni lexika se odráží vnětřtextové i vnitřtextové faktory. Užitě lexikum je do určité míry podmíněno typem textu a jeho funkčním stylem, nedochází zde k žádným výrazným odchylkám, kterými by se autor snažil docílit nějakých zvláštních efektů.

Osoba autora se zde mimo jiné projevuje užíváním britské varianty angličtiny. Na základě stylu textu, včetně lexika, si příjemce utváří představy a předpoklady ohledně autora, týkající se jeho původu, vzdělání, povolání, atd. Protože v textu ani v jeho okolí se informace o autorovi nenacházejí, musí si je čtenář vyhledat jinde.

Text je psán soudobým jazykem, nevyskytují se v něm žádné překvapivé archaismy ani neologismy. Nachází se v něm množství cizích slov, nejčastěji řeckého původu (*heuristic, dogmatic, epistemological, ...*)

Frekvence odborných výrazů je přiměřená, ovšem očekávala bych, že s ohledem na zamýšleného příjemce budou alespoň některé vysvětleny a popsány, což ovšem autor neudělal. Jedná se o termíny z oblasti dějin umění, psychoanalýzy, výtvarných technik a další.

Má-li autor na výběr mezi lexikální jednotkou z domácí slovní zásoby a jednotkou přejatou, ve snaze o co nejintelektualizovanější vyjádření volí cizí ekvivalent.

Už z povahy tématu vyplývá, že v textu se vyskytuje množství abstraktních výrazů. Podle Bečky můžeme v podobných typech textů očekávat přibližně stejný poměr výskytu abstraktních a konkrétních výrazů.

V textu se nachází hodně proprií, jmen umělců, kritiků, sběratelů umění, ale i názvy muzeí, galerií a periodik. Názvy muzeí jsou většinou uváděny celé, pouze v případě *Museum of Modern Art* v New Yorku autor při další zmínce používá všeobecně uznávanou zkratku MoMA. Zkratkou je v textu označen i projekt *Works Progress Administration*, celý název a stručná vysvětlivka jsou uvedeny až v poznámkovém aparátu.

Celý text působí dojmem, že autorovou snahou bylo napsat studii, která by se líbila primárně jemu, a na čtenáře příliš ohledy nebral. Odborné lexikum, v kombinaci s komplikovanou syntaxí a někdy trochu nejasnou kohezí, text místy činí poněkud obtížně uchopitelným.

### 1.15 Grafická podoba textu

Z grafického hlediska text vykazuje všechny standardní rysy kratšího odborného textu.

Chce-li autor na nějaké slovo upozornit, učiní tak pomocí kurzívy, kterou jsou vytištěny názvy děl, textů a odborné termíny.

Zvláštností je autorova tendence k nadužívání uvozovek. V mé části textu se objevuje šedesát šest případů, z toho ve čtrnácti případech z důvodu citace či parafráze. Dalšími důvody jsou vysvětlování a vymezení určitého pojmu, přičemž tento je v uvozovkách, nebo fakt, že jde o názvy galerií a výstav nebo autorovy vlastní termíny. Uvozovky přitáhnou ke slovu pozornost a lze s ním potom zacházet mnohem volněji. Vytváří zdání částečně přeneseného pojmenování, v případě, že autor nenašel vhodné slovo, které by obsáhlo všechnu zamýšlenou sémantiku, použil jiné, a uvozovky naznačují, že je třeba ho interpretovat poněkud volněji.

## 2. TYPOLOGIE PŘEKLADATELSKÝCH PROBLÉMŮ

Při překládání jsem se setkala s nejrůznějšími druhy překladatelských problémů, vyplývajících ze strukturálních rozdílů mezi výchozím a cílovým jazykem, z přítomnosti kulturních a politických reálií popisované kultury, převodu terminologie i pramenící z povahy autorova stylu. Ráda bych zde ty nejzásadnější stručně popsala.

### 2.1 Problémy na lexikální rovině

Některé lexikální jednotky angličtiny mají ve srovnání s českými tendenci být sémanticky obsáhlejší a tvárnější, často mohou mít vágnější sémantiku, která se vyjasní až začleněním do kontextu. Při překladu je nutné to reflektovat, např. ve větě *What is this creative thing that you have struggled to get and where did it come from?* (str. 179) bylo nutné mnohovýznamové *thing* nahradit něčím s poněkud užším významem. Rozhodla jsem se pro *moment*, který není tak mnohovýznamový, ale zároveň je dostatečně neurčitý.

Angličtina také stylisticky toleruje časté opakování slov, čehož autor textu velkou měrou využívá. Ve větách na str. 178 a 179 bylo nutné pomocí synonym substituuovat opakující se *problem*: *Although Pollock's solution to the **problem** of reconciling his technique with his needs and concerns was highly individual, he was not alone in confronting the **problem**. It seems to have been a general **problem** in the mid-forties. The solution of technical and physical **problems** – **problems** of approach – thus entailed solutions to fundamental **problems** of expression. Třebaže Pollock vyřešil **otázku kompromisu** mezi technikou a dalšími zájmy a potřebami sám a po svém, nebyl jediný, kdo čelil tomuto **problému**. Zdá se, že v polovině čty-*

řícátých let šlo o všeobecnou výzvu. Vyřešení technických a fyzických **problémů**, tedy těch (0), které se týkaly přístupu k tvorbě, znamenalo i zodpovězení zásadních **otázek** uměleckého vyjádření

Autor velice často opakuje slova s širokou sémantikou a rozsáhlými možnostmi užití, jedná se o slova *need, concern, problem, imagery*, apod.

### 2.1.2 Propria

V textu se vyskytuje velké množství proprií, bylo tedy nutné si stanovit jednotný způsob převodu. Ve výchozím textu odlišuje názvy uměleckých děl kurzívou, názvy galerií, muzeí a uměleckých sbírek píše základním písmem, pouze v jednom případě je odliší uvozovkami (galerie Art of This Century).

V překladu uvádím originální názvy děl na prvním místě, poté v závorce český překlad. Často se jedná pouze o pracovní překlad, neboť se mi ustálené a zavedené překlady v češtině nepodařilo dohledat, což se samozřejmě netýká některých známých děl (např. Picasovy *Tři tanečnice*, Pollockovy *Oči v žáru*, apod.) Abych zamýšlenému příjemci usnadnila případné vyhledávání děl, uvedla jsem je s původním názvem i tam, kde autor volí anglický překlad. Autor je ve svém přístupu místy nekonzistentní, např. Légerovu malbu *La Ville* uvádí pod francouzským názvem (třebaže se běžně uvádí i pod anglickým ekvivalentem *The City*), a hned vedle pojmenovává Matissovo plátno pouze anglicky, *Bathers by the River*.

Co se názvů muzeí, galerií a uměleckých sbírek týče, používám jejich oficiální názvy. Jedná se vesměs o americké instituce a v jednom případě o britskou. U těch nejproslulejších sice existují oficiální české názvy, ale vzhledem k tomu, že v textu se vyskytují i méně známé instituce, musela bych u nich vytvořit pracovní překlad, který by mohl ztížit jejich dohledání. V zájmu konzistentního postupu jsem se tedy rozhodla zachovat jejich původní název.

Jména umělců nepředstavovala problém, pouze příjmení žen jsem přechýlila.

### 2.1.3 Terminologie

Vzhledem k odborné povaze textu se zde vyskytují odborné výrazy. Spadají zejména do oblasti výtvarného umění, dějin a kritiky umění, psychoanalýzy a filosofie.

Některé výtvarné termíny z textu jsou v češtině zcela běžné a nepředstavovaly žádný problém, např. kubismus, surrealismus, apod. Dále se zde vyskytují názvy výtvarných směrů spjatých s americkou kulturou, jejichž převod do češtiny nemá konzistentní charakter. Jedná se zejména o *colour painting* a *post-painterly abstraction*, které jsou obvykle charakterizovány jako směry abstraktnímu expresionismu příbuzné či z něj odvozené. Při bližším zkoumání problému jsem zjistila, že termín *colour painting* není příliš rozšířený a k označení daného směru se používá spíše *colour field painting*. Konzultací s paní docentkou Marií Klimešovou z Ústavu pro dějiny umění FF UK jsem zjistila, že označení se do češtiny buď přejímá ve své původní podobě, nebo se překládá jako *malířství* či *malba barevných polí*, a *post-painterly abstraction* se běžně překládá jako *pomalířská abstrakce*. Rozhodla jsem se termíny přeložit do češtiny a v závorce uvést původní, celosvětově používaný termín. Stejně jako v případě uměleckých institucí, mým hlavním rozhodovacím kritériem snaha umožnit příjemci snadné dohledání termínu.

Komplikovaný byl i převod označení *enlarged box (...their usage of the “enlarged box” space of Synthetic Cubism)*. Radila jsem se s panem profesorem Petrem Wittlichem z Ústavu pro dějiny umění FF UK a ten byl toho názoru, že v českém kontextu se používá *prostor rozložené krabice*. Termín *picture space* podle něj odpovídá *prostoru obrazu* nebo *obrazovému prostoru*. Mezi těmito synonymickými vyjádření v překladu variuji.

Na dvou místech textu je použito označení *push-and-pull: The significant variation is between a method of ordering dependent upon the push-and-pull of flat “post-collage” forms...a The particularization of relationships in illusioned depth – the “push-and-pull” of Hofmann surfaces(...)*, str. 180. *Push* a *pull* jsou ekonomické termíny, označující možné obchodní strategie. Mohou vyjadřovat určitou koordinaci, vztah akce a reakce. Je to ale také vlastní pojmenování specifického přístupu Hanse Hofmanna, který se ve svých abstraktních malbách snažil co nejživěji ztvárnit pohyb, dění, život. Zvláštním a promyšleným užitím tvarů a barev vytváří iluzi prostoru a pohybu.

Jako český ekvivalent jsem zvolila slovo *součinnost*, postrádá sice ekonomické konotace, ale vyjadřuje jistou interakci, koexistenci, při které se jednotlivé prvky navzájem ovlivňují a vyvolávají určitý efekt.

V textu se vyskytuje také francouzský název hry, *Le Corps Exquis*, který jsem se rozhodla zachovat, neboť odkazuje k francouzskému původu surrealistů. Co se týče francouzšti-

ny, autor na straně 180 zřejmě ze stylistických důvodů uplatnil francouzskou výpůjčku: *It was certainly no anachronism in the métier.*

## 2.2 Uvozovky

Jak jsem již zmiňovala, autor velmi nadužívá uvozovek. Činí tak z různých důvodů, které jsem nastínila výše. V českém překladu by takové množství uvozovek bylo neúnosné, musela jsem tedy jejich množství zredukovat. V každém případě jsem provedla krátkou analýzu, na základě které jsem se rozhodla pro další postup. Některé uvozovky bylo nutné nebo vhodné ponechat.

Několik příkladů, kdy jsem uvozovky neponechala: *the notion of “First Generation” American painting* jsem po poradě s prof. Wittlichem změnila na tzv. *první generace americké abstraktní malby*. Pomocí uvozovek se autor může distancovat od daného názoru, nebo tak dát najevo, že myšlenka není jeho vlastní, *the “proper” concern of painting – tedy to, co bývá považováno za vlastní problém malování*. Někdy autor užije uvozovek, aby zeslabil sémantiku slova, pokud by v daném kontextu mohla mít nežádoucí účinek: *...each of the five artists I have singled out established distinct, individual and “mature” styles – každý z pěti mnou vybraných umělců dospěl k výraznému, osobitému a vyzrálému stylu*. Autor staví do kontrastu mladost umělců a vyspělost jejich stylů, ale nechtěl, aby se kvůli slovu *mature* objevilo příliš konotací se stářím. Jinde tak dává najevo, že určitou osobu a její činnost shledává neobvyklou: *...writings of the “sculptor” Robert Morris – spisy experimentálního sochaře Roberta Morrise*, a někde jde o připodobnění, *for Masson it was a means to the invention and “discovery” of form, where for Ernst it was perhaps significant as a “departure”...* Toto jsou pouze některé z mnoha případů.

## 2.3 Problémy na pragmatické rovině

Text byl napsán v určité kultuře a pojednává o další kultuře, je tedy zřejmé, že v sobě ponese některé jejich rysy, které nemusejí být příjemci překladu jasné. Jedná se o několik drobných informací, které bylo vhodné do překladu doplnit. Ve větě *...Still’s one-man show at “Art of this Century”* jsem doplnila, že se jedná o galerii Art of this Century. Na str. 177: *through the Guggenheim Mural of 1943* jsem text pro čtenáře zlogičtila přidáním informace – **Freska, 1943, namalovaná pro Peggy Guggenheimovou**, a na téže straně: *In 1945 Pollock moved from New York to East Hampton, Long Island. V roce 1945 se Pollock přestěhoval z New Yorku do maloměsta East Hampton na Long Islandu*. Přidala jsem vysvětlivku ohledně East Hamptonu, aby pro příjemce vynikl kontrast mezi multikulturním, živoucím městem, které nikdy nespí, a

klidnějším místem v méně zalidněné oblasti. Ozřejmí to i důsledky, jež mohlo přestěhování mít na Pollockovu tvorbu.

Další vysvětlivka se týká kulturně-politické realie předválečné Ameriky. Správa pro podporu zaměstnanosti, působící během Velké hospodářské krize, měla i zvláštní sekci na podporu umělců, Federal Art Project. Rozlišovalo se mezi figurativním a abstraktním uměním, a mezi malováním v ateliéru a prací pro výzdobu měst, jako byla výroba plastik pro náměstí, fresek a reliéfů na stěny budov, apod. I autor tento koncept částečně vysvětluje v koncových poznámkách, já jsem vysvětlení pouze mírně rozšířila.

Jiné problémy při překladu pramenily z komplikovanosti autorova stylu, musela jsem je řešit individuálně a nedají se zde příliš klasifikovat. Většinou šlo o fakt, že se autor snažil vměstnat složité myšlenkové pochody, vyjádřené pomocí slov se širokou sémantikou či vlastních termínů, do dlouhých souvětí.

### 3. TYPOLOGIE POSUNŮ

Posuny jsou při překládání nevyhnutelné. Popovič rozlišuje čtyři typy posunů: konstitutivní, kterému se nelze vyhnout, neboť je podmíněn rozdíly mezi výchozím a cílovým jazykem. Druhý typ, individuální, vzniká na základě překladatelova idiolektu, třetí nazývá tematický a označuje jím převod kulturně a jazykově vázaných prvků do cílového jazyka. Čtvrtý posun, negativní, je nežádoucí a vzniká následkem nepochopení originálu.

Levý pojednává o chybách následkem posunů, uvažuje o nich jako o odehrávajících se na těchto rovinách: na jedné straně obecné vyjádření, na straně druhé specifický pojem; stylová neutralita vs. stylová expresivita; opakování výrazu vs. jeho obměňování.

#### 3.1 Sémantické posuny

Na sémantické rovině jsem vědomě učinila několik posunů. V případě metaforického vyjádření na straně 205, ...*he “drew obsessively” in order to “sweat Cubism out”*, jsem mohla použít české vyjádření *vypotit se z něčeho*, ale v daném kontextu mi nepřišlo příliš vhodné, rozhodla jsem se tedy pro *snažil se fanaticky „vykreslit“ z kubismu*.

Nezachovala jsem také jeden případ paronomázie: ...*very different characters and characteristics – velice rozdílné povahy a vlastnosti*. Pokud bych ji chtěla zachovat, vypadalo by to jako zbytečný kalk.

K posunům došlo i v rámci odkazování na všeobecného konatele. Často zůstal nevyjádřený: *One wants to establish a view...One needs also to maintain... – Je zapotřebí...Dále je třeba...* (str.169). *From 1943 on he was for instance devoted to collage, not merely, one suspects, as an extension of his range of approaches... – Kupříkladu od roku 1943 se věnoval koláži, která pro něj neznamena pouhé rozšíření repertoáru možností, jak přistupovat k povrchu malby, spíše se zdá, ...* (str. 176).

### 3.2 Elipsy

Text působí velice upovídáním dojmem a autor často volí komplikovanější a obsírnější způsob vyjádření. Ve snaze tento jev alespoň částečně zmírnit jsem v několika situacích zvolila elipsu. Jde například o elipsu podstatného jména, str. 169: *...both abstract painting and figure painting – jak abstraktní, tak figurální malby*, nebo předmětu: *My approach to the subject is therefore predicated... – Můj přístup je tedy založen na přesvědčení...*

A na straně 170 slovesná elipsa: *I have considered Arshile Gorky and Hans Hofmann as significant figures **involved in** but not central to the notion of “First Generation” American painting. Za významné (nikoli ústřední) postavy tzv. první generace americké abstraktní malby považují také Arshila Gorkyho a Hanse Hoffmana.*

### 3.3 Temporální posuny

V překladu došlo i k posunům na rovině času.

Například v tomto případě jsem převedla anglickou větu v perfektu a pretéritu do českého přítomného času: *What is this creative thing that you have struggled to get and where did it come from?* (Str. 169). Vypadá to, že věta má obecnější platnost a nevztahuje se pouze do minulosti, což by se stalo, kdybych v češtině použila minulý čas. Také jsem užitím množného čísla zahrнула mluvčího do skupiny, ke které se obrací, jinak by působil jako někdo, kdo stojí zcela mimo výtvarné dění: *Co je tím tvůrčím momentem, o který usilujeme, a odkud se bere?*

Podobně jsem řešila další případ, chtěla jsem, aby i v češtině měl nadčasovou platnost: *Artists have often tended to confuse their critics by sustaining interests which are apparently ideologically incompatible. Umělci se často snaží zmást své kritiky odvoláváním se na zdánlivě protichůdné myšlenky.*



### 3.4 Změny slovosledu

V češtině je gramatická funkce slovosledu až druhotná, je tedy možné v této oblasti učinit nějaké posuny. Příslovečné určení na konci anglické věty lze v české větě přesunout na začátek: *It was certainly no anarchism in the métier. Při práci rozhodně nepanovala žádná anarchie.*

Se slovosledem souvisí i změny na úrovni aktuálního větného členění. K nim jsem přistupovala nejčastěji ze stylistických a sémantických důvodů. Např. na str. 172: *Hans Hofmann and Arshile Gorky had of course worked with synthetic-cubist “interior” space some ten years earlier, and their paintings of the mid thirties provide...– Už před nějakými deseti lety samozřejmě s interiérovým prostorem v duchu syntetického kubismu pracovali Hans Hofmann a Arshile Gorky, jejichž malby z poloviny třicátých let...Zde umožňuje výměna tématu a rématu plynulejší navázání další věty. V jiné větě jsem příslovečné určení času v rematické pozici vyměnila za předmět: *Among Hofmann’s students in the late thirties was Lee Krasner, whom Pollock was to marry in 1945. Koncem třicátých let u Hofmanna studovala i Lee Krasnerová, která se v roce 1945 vdala za Pollocka.* Myslím, že většina čtenářů by za závažnější informaci považovala fakt, že Lee Krasnerová si vzala za manžela Pollocka, než že se tak stalo v roce 1945.*

Zde se obsahově zatíženější část výpovědi objevuje na začátku věty (str.180): *The automatism of the Surrealists (particularly Masson), experiments with dripped paint by Ernst, and the experiments conducted in Siqueiros’s workshop have all been mentioned more or less frequently as sources for Pollock’s technique.* V překladu jsem toto rozložení nezachovala: *V souvislosti s tím, co Pollocka přivedlo k jeho technice, padají různě často zmínky o automatismu surrealistů (zejména Massona), Ernstových experimentech s kapáním barvy i o pokusech, které se prováděly v Siqueirově dílně.* Pokud bych chtěla neobvyklé členění zachovat, musela bych se uchýlit například k užití pomlčky, kterými je text už tak zatížen.

Podle Popovičovy klasifikace bychom výše zmíněné posuny popsali jako konstitutivní a individuální.

#### 4. PŘEKLADATELSKÉ POSTUPY

Při výběru překladatelských metod a postupů jsem vycházela z faktu, že bych chtěla překlad v rámci možností učinit přístupnějším pro zamýšleného recipienta. Cílem mého překladu bylo zachovat sémantický invariant, pragmatiku a funkci textu, a orientovat ho na příjemce v cílové kultuře. Nyní zde představím postupy a metody, podle kterých jsem při překládání postupovala. Patřilo mezi ně i seznámení s popisovanými uměleckými díly, abych byla schopna jejich popis co neadekvátněji přeložit.

Můj postup odpovídal fázím, které popisuje Levý. Po přečtení a pochopení předlohy následovala interpretace, hledání sémantického invariantu a adekvátní překladatelské koncepce.

Na gramatické rovině jsem využila **transpozice**. Například ve větě *Stuart Davis and Léger were big influences in those days* jsem podstatné jméno premodifikované přídavným jménem transponovala do nedokonavého slovesa: *V té době nás hodně ovlivňovali Stuart Davis a Léger*. (Str. 175)

Další příklad můžeme nalézt na straně 206: *“My painting is direct...”* V tomto případě je gerundium převedeno opět na sloveso, „Maluju přímo, rovnou...“

Na syntaktické rovině se v překladu odehrávaly **transformace**. Nejčastěji se jednalo nejspíše o změnu slovesného rodu, kupříkladu zde z trpného rodu v angličtině do činného rodu v češtině: *...the space is identified with the canvas surface itself – and is thus prevented from functioning in reference to a particular “real” space – prostor je totožný se samotným plátnem, čímž se umělec vyhne tomu, aby obraz působil jako odkaz na konkrétní prostor*, str. 172. Nutnost změny je zde zapříčiněna povahou slova *vyhnout se*. V jednom z dalších případů je v originále užito pasíva, aby podmět mohl stát v tematické pozici: *Picasso was seen by many of the New York painters as more or less omnipotent*. V českém překladu jsou tématem newyorští umělci: *Mnoho newyorských umělců Picassa považovalo za více či méně všemohoucího*. (Str. 175)

Mezi další změny syntaktických struktur, k nimž v překladu došlo, patří rozdělení dlouhých souvětí. Většinou se tak stalo v zájmu zvýšení srozumitelnosti. Např. toto souvětí na straně 179 jsem rozdělila na dvě souvětí – *The dictates of gravity and the increased fluidity of the paint ensured that a painting produced in this manner would be more prone to those “accidental” effects which, in the name of automatism, Pollock had been concerned to exploit since at least 1936 (the year of his participation in Siqueiros’s experimental workshop) as a means of “freeing” both procedure and imagery from self-conscious attitudes towards the*

*technology of painting. Zemská přitažlivost a tekutější barva zajišťovala, že se na malbě vzniklé tímto způsobem budou více uplatňovat „náhodné“ efekty, o které se Pollock pod vlivem automatismu zajímal minimálně od roku 1936 (kdy se zúčastnil Siqueirovy experimentální dílny). Vnímá je jako prvky osvobozující tvůrčí proces i zobrazovaný námět od neuvolněného přístupu.*

Na sémantické rovině jsem využívala princip **modulace**.

Zápornou větu jsem změnila na větu kladnou s opačným lexikálním významem slovesa: *They are not the same realities – Hodně se od sebe liší.*

Kladnost a zápornost se střídají i zde: *One wants to establish a view – Je zapotřebí se vyhnout přístupu,...* (Oba příklady str. 169).

*Space has not allowed any extended considerations – Nedostatek prostoru mi nedovoluje...Str.170.*

Využila jsem také konkretizaci, *for at least a decade – přinejmenším od čtyřicátých do padesátých let,* (str.169) i neurčitější obrat místo konkrétnějšího: *She introduced him to Hofmann in 1942. S Hofmannem ho seznámila o 3 roky dříve.* A opačný úhel pohledu: *Hans Hofmann, a much older man than Gorky... – Gorky byl mladší než Hans Hofmann...Str. 173.*

V překladu jsem vykládala nedořečené a zlogičťovala pomocí **explicitace** (např. *You could learn more about Matisse's colour... – O tom, jak Matisse přistupoval k barvám, jste se mohli dozvědět více...str. 174*). V případě, kde hrozilo syntaktické přetížení, jsem zvolila **redukci** (str. 177: *I would suggest that the procedures of integration with the painting of which Pollock spoke **reflect, or are dependent upon, or are implied by** a growing sense of integration... – Proces spojení s malbou, o kterém Pollock mluví,<sup>20</sup> podle mého názoru **úzce souvisí** s rostoucím pocitu začlenění v širším kontextu jeho života...)*

Popsala jsem zde některé z nejzásadnějších problémů, jež se při překládání vyskytly, a některé posuny, ke kterým došlo. Doufám, že se mi podařilo text přeložit tak, aby jeho četba byla pro příjemce radostnější, než četba originálu.

## SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

### **Primární literatura:**

HARRISON, Charles: Abstract Expressionism. In: *Concepts of Modern Art*. Ed. STANGOS, Nikos. 2.vyd. Londýn: Thames and Hudson, 1981, s. 169-211. ISBN-13: 9780500202685

### **Sekundární literatura:**

BALEKA, Jan. *Anglicko-český slovník výtvarného umění*. 1. vyd. Voznice: Leda, 2003, 197 stran. ISBN 80-7335-033-5

DUŠKOVÁ, Libuše a kol. *Mluvnice současné angličtiny na pozadí češtiny*. 3.vyd. Praha: Academia, 2006. 673 stran. ISBN 80-200-1413-6.

KOL. AUTORŮ. *Longman Dictionary of Contemporary English*. 4. vyd. Harlow: Longman, 2007, 1949 stran. ISBN 1-405-80673-7

KOL. AUTORŮ. *Příruční mluvnice češtiny*. 4. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2012, 799 stran. ISBN 978-80-7106-624-8

LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. 3.vyd. Praha: Ivo Železný, 1998, 386 stran. ISBN 80-237-3539-X

MINÁŘOVÁ, Eva. *Stylistika češtiny*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2009, 84 stran. ISBN 978-80-210-4973-4

NEWMARK, Peter. *A Textbook of Translation*. 1. vyd. New York: Prentice Hall, 1988, 292 stran, ISBN 0-13-912593-0

NORD, Christiane. *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*. 2. vyd. Amsterdam: Rodopi, 2005. 274 stran. ISBN 90-420-1808-9

PELÁNOVÁ, Anita. *Výtvarné avantgardy 20. století, 1900-1945*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2010, 144 str. ISBN 978-80-246-1783-1

POPOVIČ, Anton. *Teória uměleckého prekladu*. 2. vyd. Bratislava: Tatran, 1975, 293 stran.

TINDALL, George B., SHI, David. E. *Dějiny Spojených států amerických*. 5. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008. 904 stran. ISBN 978-80-7106-588-3

VILIKOVSKÝ, Ján. *Překlad jako tvorba*. 1. vyd. Praha: Ivo Železný, 2002, 246 stran. ISBN 80-237-3670-1

Elektronické zdroje:

Naše řeč, 1988, ročník 71, č. 5, [online] BEČKA, J.V. Sloh konkrétní a abstraktní [cit. 2012-05-20]. Dostupné na World Wide Web:

<http://nase-rec.ujc.cas.cz>

[http://www.pbs.org/hanshofmann/push\\_and\\_pull\\_001.html](http://www.pbs.org/hanshofmann/push_and_pull_001.html), cit. 2012-05-04

www.wikipedia.org