

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Komentovaný překlad:

Vybrané obrazy z muzea Pabla Picassa v Paříži

(Picasso au musée Picasso, Tableaux choisis)

Anette Robinson

avec la collaboration d'Isabelle Bréda

Ústav translatologie FF UK

Soňa Jarošová, MKF – ITA

2011

Poděkování:

Chtěla bych poděkovat PhDr. Šárce Belisové a PhDr. Jovance Šotolové za podnětné a inspirativní vedení a za cenné rady a připomínky.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných zdrojů a literatury.

V Praze, dne

Anotace

Překladatelská bakalářská práce *Vybrané obrazy z muzea Pabla Picassa v Paříži (Picasso au musée Picasso, Tableaux choisis)* se skládá z praktické a teoretické části. Praktickou část tvoří překlad vybraných kapitol francouzské populárně naučné publikace věnované výkladu několika výtvarných děl Pabla Picassa vystavených v pařížském muzeu Picasso, které uchovává významnou sbírku jeho tvorby. Teoretickou část tvoří komentář k překladu, ve kterém autorka nejprve analyzuje výchozí text a poté rozebírá proces překládání s jednotlivými překladatelskými problémy a vysvětluje volbu svých řešení. Navzdory nadčasovosti a univerzálnosti, s jakou je originál koncipován, se autorka zamýšlí nad kulturně společenskými rozdíly francouzského a českého příjemce tohoto či podobného textu, a v závěru celé práce se snaží argumentovat ve prospěch přejímání určitých francouzských stylistických zvyklostí.

Klíčová slova:

Překlad (francouzština-čeština); Komentovaný překlad; Výtvarné umění; Picasso, Pablo (1881-1973); Malířství.

Summary

The bachelor's dissertation, commented translation *Selected paintings from the Museum Picasso in Paris (Picasso au musée Picasso, Tableaux choisis)* consists of a practical and a theoretical part. The practical one is presented by selected chapters from a French educative and instructional publication focused on the interpretation of several Pablo Picasso's paintings exhibited in the Paris Museum Picasso that preserves an important collection of Picasso's works. The theoretical part is formed by a commentary on translation in which the author starts by analysing the initial text. Then she continues by studying the process of translation, giving examples of individual translation problems and explaining different choices of solution. Despite of atemporality and universality of the text, the author deliberates on the cultural and social differences between the French and the Czech recipient of the text. At the end, the author tries to give arguments for encouraging the adoption of certain French stylistic usages.

Key words:

Translation (French to Czech); Commented translation; Figurative Arts; Picasso, Pablo (1881-1973); Painting.

Obsah

1. Úvod	5
2. Překlad: <i>Picasso – vybrané obrazy z Musée Picasso</i>	6
2.1 Matka a dítě, 1907	6
2.2 Paul jako Harlekýn, 1924	9
2.3 Závod nebo Modrý vlak, 1922	12
2.4 Modrý autoportrét, 1901	16
2.5 Minotaurus a mrtvá kobyła, 1936	19
3. Komentář překladu	23
3.1 Základní charakteristika výchozího textu (originálu)	23
3.2 Analýza kontextových a textových faktorů	23
3.2.1 Kontextové faktory	24
- Autor	24
- Příjemce	24
- Kód, místo, čas	25
- Funkce textu	25
3.2.2 Textové faktory	26
- Téma a obsah	26
- Výstavba a členění	27
- Lexikum a terminologie	27
- Morfologie	28
- Syntax a styl	29
3.3 Metoda překladu a překladatelské problémy	30
3.3.1 Překladatelská strategie	30
3.3.2 Typologie překladatelských problémů a jejich řešení	31
- Lexikum – termíny, názvy děl, místní názvy	31
- Gramatika a syntax	34
- Dynamické prostředky stylu	39
3.3.3 Příklady překladatelských posunů	39
- Překlad nadpisů a podnadpisů	39
- Překlad citací	41
- Vnitřní vysvětlivky	42
4. Závěr	45
5. Bibliografie (seznam použité literatury a použitých zdrojů)	46
6. Příloha - text originálu: <i>Tableaux choisis, Picasso au musée Picasso</i>	

1. Úvod

Tato práce se skládá ze dvou částí. První praktická část obsahuje překlad pěti vybraných kapitol z francouzské populárně naučné publikace *Tableaux choisis, Picasso au musée Picasso*. Autorka Anette Robinson v této knize představuje umělecké dílo Pabla Picassa skrze interpretaci dvanácti obrazů z různých období jeho tvorby. Druhá teoretická část práce představuje komentář výchozího textu a jeho překladu. V tomto komentáři se věnuji podrobné obsahově-formální analýze textu originálu, dále analýze vlastního překladu a problémům, které při překladu vyvstaly, jakož i jejich řešení. Cílem práce je co možná nejlépe aplikovat dosud nabyté znalosti z teorie a praxe překladu z francouzského do českého jazyka.

Výchozí text z oblasti moderního malířství jsem si vybrala z několika důvodů, které by se daly rozdělit na osobní a pragmatické. K osobním důvodům patří v první řadě dlouholetý zájem o moderní malířství. Především je mi blízká tvorba umělců, kteří působili v první polovině dvacátého století ve Francii, a Picasso byl jedním z klíčových osobností této doby. Dalším významným osobním důvodem je zálibení, které nacházím ve francouzských populárně naučných textech věnovaných mladým čtenářům. Sama jsem totiž vyrostla na překladech, které byly pořízeny z francouzských edic s tímto zaměřením a dodnes je mám v živé paměti i úctě. Zpětně jsem v těchto textech shledala některé styčné body, které tvoří jakousi francouzskou metodologii populárně vzdělávacího jazyka a stylu. K pragmatickým důvodům patří dostupnost a rozsah odborné literatury v češtině, kterou jsem konzultovala při překládání, hlavně ale při dohledávání terminologie či českých názvů uváděných děl a institucí. V neposlední řadě bych uvedla odborníka, který mi laskavě překlad přečetl a poskytl pomoc v otázce odborných termínů. Byla jím kostýmní výtvarnice Zuzana Ježková.

2. Překlad

MATKA A DÍTĚ, 1907

„Matka a dítě“. Název jako stvořený aby opěvoval lásku, něhu a štěstí. Tady to však neplatí. Vše jakoby unášelo násilí, dokonce i jemnost citů.

V roce 1907, když bylo Picassovi 26 let, dokončil ve svém ateliéru Bateau-Lavoir obraz *Matka a dítě*. Obrazů matky s dítětem již namaloval několik, ale tento se stal mezníkem v celém jeho díle. V následujících deseti letech námět mateřství nezobrazoval. Definitivně se jím totiž rozešel s „přívětivým“ malířstvím a vydal se hledat novou uměleckou řeč. Kompozice obrazu je přitom velmi jednoduchá a dokonce i klasická. Obě postavy jsou vyobrazené zepředu, neboli „z anfasu“, do výšky prsou, a zblízka, takže zaujmají celou plochu plátna. Dítě je v popředí, jakoby sedělo matce na klíně.

Pár oválů a kapka odvahy

Nejvíc nás zarazí dětský rukopis. Lidské tvary jsou tak zjednodušené, že z nich zbývají jen ovály. Postavy nemají nohy, ty utíná dolní hrana obrazu, ani nemají krky, protože mají hlavy posazené přímo na trup. Matka má na hlavě modrý klobouk, který jí zakrývá vlasy. Spodní část jejího obličeje je zčásti skrytá za holou hlavou dítěte. To by samo o sobě nebylo nic pohoršlivého... kdyby ovšem tyto postavy nevypadaly jako zrůdy!

Odkud čerpal Picasso inspiraci?

Picasso namaloval přesný opak toho, co by člověk očekával. Místo něžné matky s nevinným děťátkem se díváme na dvě tváře, které působí až hrozivě. Místo pastelových odstínů shledáme samé ostré barvy. Na obličeje použil červenou a na pozadí zelenou a modrou. Picasso přitom ale věděl, proč si vybral právě tyto barvy. Svým osobitým způsobem navázal na tradici, jejíž kořeny sahají až do středověku a kde byla Marie oděna v modrých a Ježíš v červených šatech. Je snad Picassův obraz novodobá verze Madony s děťátkem?

Zničit staré a vytvořit nové

Ve středověku se umělci neinspirovali živými bytostmi. Obraz vždy působil stroze, přísně a vznešeně. Teprve s příchodem renesance v 16. století se z Panny Marie stala něžná maminka a z Ježíška skutečné dítě. Právě tuto ustálenou představu mateřství chtěl Picasso rozbít. Narušil typické ztvárnění mateřské lásky a tím i klasickou malířskou techniku. Doposud se umělci

vždy snažili co nejpřesněji vystihnout to, co viděli, tedy trojrozměrný objekt. Objem, světlo a stín malíři vystihovali za pomoci techniky stínování, která využívá odstupňování valéru barev. U Picassa nic podobného nenajdeme. Obličej není vyveden plasticky, nýbrž je vyšrafován. To vytváří určitý dojem hloubky, která ale není realistická.

Proč je vlastně vyšrafován? To proto, že začátkem léta roku 1907 Picasso objevil africké umění s jeho maskami a obličejí pomalovanými pruhy barev. Hluboce jej zasáhla návštěva pařížského muzea afrického a oceánického umění. Tam poznal, že existuje takové umění, které se nespokojuje s pouhým kopírováním skutečnosti. Je to umění primitivní a „bezprostřední“. Od této chvíle začal Picasso vyhledávat právě onu bezprostřednost a tento nový pohled na svět jej poté vždy nutil začínat od nuly.

Proč tato těla vyvolala pohoršení?

Podívejte, kolik mají tyto *Slečny* společného s obrazem *Matka a dítě*. Například obličej. Vypadají, jako africké masky, nebo jako hlavy soch iberského umění, (jak se říká primitivnímu umění ve Španělsku). Ve skutečnosti se obrazem *Avignonské slečny* Picasso velmi vzdálil jakémukoliv tradičnímu umění. Prostor je zde rozštěpený a postavy mají zdeformovaná těla, jakoby byla namalovaná z několika úhlů zároveň, což vytváří dojem, že se díváme do rozbitého zrcadla.

To tu ještě nebylo

Tento obraz otřásl dějinami malířství, podobně jako *Mona Lisa* o čtyři století dříve. Vůbec poprvé se umělec nesnažil vyobrazit ženskou krásu, ale skutečnost těla v jeho nahotě. A kdože jsou tyto slečny? Prostitutky. A proč zrovna z Avignonu? Tím se myslí Avignonská ulice v jedné nebezpečné čtvrti v Barceloně. Název vymyslel básník André Salmon, Picassův přítel. Téma obrazu pochopitelně veřejnost šokovalo. Co však všechny, včetně Picassových přátel, překvapilo, byl úplně nový přístup k malbě. Jediný člověk, který Picassa neměl za zoufalce ani za blázna, byl sběratel Kahnweiler. Měl jej dokonce za hrdinu. Obraz *Avignonské slečny* ho přesvědčil o tom, že Picasso půjde za svým tvůrčím instinktem, i kdyby měl jít sám, a bez ohledu na to, co tvrdí, či co si myslí jeho okolí.

Hrdinství a provokace

Vytržené z dobového kontextu, *Matka a dítě* a *Avignonské slečny* by mohly nepochybně ještě dnes působit jako provokace. Některé obrazy nám ukazují to, co očekáváme, a líbí se nám vlastně proto, že uspokojují naši představu o tom, jak má být určité téma znázorněno. Jiné,

například Picassovy, nás přímo pobouří, zato ale díky nim pochopíme, že úloha obrazů není jen zrcadlit skutečnost a líbit se.

Popisky

Matka a dítě, léto 1907, Paříž. Olej na plátně, 81 x 60 cm.

Matka a dítě, detail.

Bateau-Lavoir, Dům na Montmartru v Paříži, kde žili umělci na začátku minulého století. Došlo zde k největší revoluci v umění 20. století, ke zrodu kubismu.

Maska Grebo (Pobřeží slonoviny). Soukromá sbírka P. Picassa. U Picassa si můžeme všimnout stejných geometrických tvarů i podobně zjednodušených a čistých výrazových prostředků.

Matka a dítě, detail. Ne náhodou oblékl Picasso své postavy do modré a červené, jakkoliv jsou tyto barvy nezvyklé pro portrét Madony s dítětem. Ve středověku však byla červená barva kanonicky určená pro Krista, modrá zase pro Pannu Marii.

Dříve byly obrazy skladbou. Mé obrazy jsou rozkladem. (Picasso)

Mary Cassattová, *Matka a dítě*, 1897. Pastel na papíře, 55 x 66 cm, Musée d'Orsay. Pastelové barvy se velmi hodí pro znázornění tématu mateřské lásky. Vystihují pocit jemnosti a něhy. Mary Cassattová se spolu s Berthou Morisotovou řadí k impresionistům.

Rafael Santi, *Krásná zahradnice*, 1506. Olej na dřevě, 122 x 80 cm, Musée du Louvre. Název tohoto obrazu je pochybený. Jedná se o Madonu s dítětem.

Barvy: Červená, modrá a žlutá jsou tzv. primární barvy. Zelená (žlutá + modrá), oranžová (červená + žlutá) či fialová (modrá + červená), jsou barvy sekundární. Zelená s červenou, oranžová s modrou a žlutá s fialovou jsou barvy vzájemně komplementární.

Les Femmes d'Alger (O. J. M.) (Avignonské slečny), detail. Zjednodušené tvary, jednolitě barevné plochy, jediná linka spojující levé oko s nosem a šrafování coby stínování. To je jen několik charakteristických znaků Picassovy malby.

Les Femmes d'Alger (O. J. M.) (Avignonské slečny), léto 1907, olej na plátně: 244 x 234 cm. The Museum of Modern Art, New York.

Troufalý námět, především však skandální způsob vyobrazení. Více než nahými postavami byla na počátku minulého století veřejnost šokována Picassovým stylem.

Daniel-Henry Kahnweiler, Obchodník s uměním, sběratel, kritik, vydavatel. Tento Němec pozorně sledoval všechny umělce první poloviny 20. století. Se svou galerií v rue Vignon v Paříži se stal nejvýznamnějším prodejcem Picassových děl.

Karel Appel, *Ptající se děti*, 1948. Olej na dřevě, přibitý na prkenný podklad, 85 x 56 cm.

Musée national d'Art moderne, Paříž.

Tento holandský malíř patřil do umělecké skupiny CoBrA, která působila v letech 1948-1951. I zde můžeme vnímat touhu znázornit za pomoci primitivního umění spontánní a „divoký“ projev, na téma dětství.

Modigliani, *Hlava z profilu*, 1911-1912, Musée national d'Art moderne, Paříž.

Podobně, jako Picasso, i Modigliani se inspiroval primitivním uměním a hledal nové výrazové formy. Modigliani se vyznačuje protáhlými tvary. Profil obličeje je podlouhlý a oči zúžené.

PAUL JAKO HARLEKÝN, 1924

Toto je Paul, nejstarší Picassův syn. Malíř jej namaloval, když mu byly tři roky a je to jeden z nejslavnějších dětských portrétů, jaké kdy Picasso vytvořil.

Paul se narodil 4. února 1921. Jeho matku, tanečnici slavného souboru Ballets russes Olgu Chochlovou, si Picasso vzal v roce 1918. Když Picasso obraz maloval, byly Paulovi pouhé tři roky, přitom bychom mu klidně hádali pět či šest let. To proto, že není příliš běžné, aby dětská postava zaujímala celou výšku obrazu. Paul má výrazné, tmavohnědé oči svého otce. Picasso mu vymaloval do nehybné tváře hluboký, zasněný a upřený pohled což spolu s jeho postojem vytváří pocit klidu a vyrovnanosti. Opírá se o těžké zelené křeslo, aniž by na něm docela seděl. Na klauna v harlekýnském kostýmku vypadá se svým černým kloboukem a spojenýma ručkama v klíně až příliš způsobile...

Nedokončené dílo

Některé části obrazu jsou vypracovány s důslednou pečlivostí. Například obličej nebo ruce vypadají, jako vytesané z mramoru. Jiné části oproti tomu zůstaly vyvedeny jen jako barevné plochy a zdají se nedokončené. Například na křesle, klobouku i oděvu je vidět ještě počáteční kresba na neutrálním šedobéžovém pozadí. Nejzřetelněji je to však vidět na botách a na spodní části křesla, které zůstaly jen lehce načrtnuté. Tento obraz je vlastně něco mezi malbou a kresbou.

Co dělá Paula tak živým?

Že by dítě zůstalo takto nehybně stát modelem? To sotva... Právě proto má Paul tvář jako z porcelánu, jako by jej Picasso maloval z paměti. A přece působí tak živě! Podívejte se dolů,

na tu „třetí“ nohu. To je jasný důkaz, že se dítě pohnulo a malíř musel změnit jeho postoj. To samé ostatně platí i pro klobouk. Picasso tyto tzv. autorské opravy nechal schválně v obraze vidět, aby byly zřetelné chlapcova živost a pohyb.

Stejně tak se nesnažil zakrýt malířskou techniku. Místy například prosvítá podklad, což znamená, že Picasso nejprve celé plátno natřel velkým štětcem vodorovnými pohyby. Vybral si jemnou šedobéžovou barvu, někdy se také používá šedavá, nebo světle růžová. Na klobouk a na křeslo poté zvolil podkladový, přerušovaný tah štětce a skrze něj lze spatřit základ. Některé prvky, jako límec, volány, nohy křesla či chlapcovy boty jsou jen načrtnuté tenkým štětcem, jiné, například modro-žluté kosočtverce (kostýmu), jsou zas vyvedeny jen v barevných plochách a nejsou plasticky tvarovány. Ohyby látky jsou znázorněny klikatou čarou ohraničující kosočtverce. Tvář a ruce jsou naopak tak propracovány, že se nám zdá, jakoby z obrazu vystupovaly. Stín zachycuje Picasso starou malířskou technikou, které se říká šerosvit.

Picasso záměrně některá místa nedokončil. Nechtěl v nás totiž vyvolat klamný pocit, že se díváme na opravdovou trojrozměrnou dětskou postavu. Naopak, tím, že se vzdálil realistickému pojetí a upustil od představy hloubky, se mu podařilo vnést do obrazu život.

Proč právě Harlekýn?

Picasso synka neoblékl do harlekýnského kostýmu náhodou. Harlekýn, slavná postava italského divadla, patří do prostředí cirkusu, který malíř již od dětství miloval. Klauni, žongléři a akrobati ho fascinovali, stejně jako jejich paralelní svět a kočovný život.

Cirkusovní šašci

Postava Harlekýna se v jeho díle poprvé objevila na konci roku 1904. Po dobu devíti měsíců poté pracoval na *Kejklířích*. Jak vypráví jeho tehdejší družka Fernanda Olivierová, Picasso tehdy chodil každý týden do cirkusu Medrano v Paříži, klábosil v zákulisí s klauny, z nichž nejznámější se stal jistý Grock. Na Cirkus Fernando, chodívali o několik let dříve za inspirací impresionističtí malíři, jako představení tohoto cirkusu, který se původně nazýval Renoir, Degas, Toulouse-Lautrec nebo Seurat...

V roce 1904 Picasso přesídlil do nového ateliéru, kde se velmi brzy začali scházet nejen malíři, ale také tehdejší básníci. André Salmon, Max Jacob nebo Guillaume Apollinaire Picassovi rozuměli. Říkali mu „básník barev“ a odhalovali mu krásu „básní slov“. A skutečně, podíváme-li se na některé Picassovy obrazy, grafiky a skicy z té doby, vypadají jako ilustrace k Apollinairovým básním. I díky němu se Picasso s Harlekýnem začal stále více ztotožňovat.

Líbil se mu ten šibalský kouzelník, který baví obecenstvo a přitom zůstává tajemný. *Paul jako Harlekýn* proto není jen obyčejný dětský portrét, byť se v něm Picasso určitě trochu shlížel. Když byl ještě malý, sám se v takovém převleku již vyobrazil. Není to ani něžný portrét malíře, jež tak dobře dětem rozuměl. Chlapec na obraze nám vypráví ještě něco jiného: vypráví o lidech od cirkusu, kteří nosí převlekové kostým. A možná je to příběh všech lidí, kteří se rozhodli nosit masku, pod kterou se schovává jejich pravé já.

Popisky

Paul jako Harlekýn, 1924, Paříž. Olej na plátně: 130 x 97 cm.

Paul jako Harlekýn, detail.

Co to je skica? Než malíř namaluje obraz, vytvoří si nejprve skicu. Ta může být více či méně vypracovaná a také může mít různou podobu. Může to být kresba tužkou nebo uhlem na papíře, či přímo na plátně, nebo to může být malba vodovými či olejovými barvami. (V takovém případě se jí říká malovaná skica).

Co je to „autorská změna“? Tak se říká změně, kterou malíř udělá na svém obraze během malby tak, že původní verzi přetře vrstvou barvy. Podle tradiční malířské školy nesmí být autorská změna vidět, Picasso se však touto tezí neřídil. U některých starých obrazů byly autorské změny objeveny, jestliže se z barev vytratil pigment, nebo když byly takové obrazy čištěny.

Paul jako Harlekýn, detail. Picasso svého syna maloval zesponu, aby zachytil jeho výraz v obličejí, ačkoliv měl sklopený pohled.

Paul jako Harlekýn, detail. Kdyby Picasso svůj obraz „dodělal“, určitě bychom se dnes nepodivovali nad touto třetí nohou.

Maya s panenkou, 16. Ledna 1938, Paříž. Olej na plátně, 73 x 60 cm. Na tomto obraze je Picassovo druhé dítě, tříletá Maya. Na její blondřavé vlásky Picasso použil celou škálu zelené barvy. A proč taky ne? Podobně, jako Paul, i Maya při pózování hýbala nohama, ale i hlavou. Její panenka má roztomilý obličejík, jak se patří. Jak by ne, vždyť není živá, nehýbe se!

Když malíř říká: Tenhle obraz není ještě hotový, ještě mu něco chybí, musím ho dodělat. Tak v devíti případech z deseti si můžeš být jistý, že aby ho dodělal, tak ho ale vážně „dodělá“.

Víš, jak to myslím, jako když se musí „dodělat“ nějaký špatně zastřelený odsouzenec, kulkou z revolveru do hlavy. (Hélène Parmelin)

Cirkusácká rodina (Kejklíři), 1905. Tuha, hnědá tužka conté, technika stínování. 37,2 x 26,7 cm.

Studie k obrazu Kejklíři, National Gallery of Art, Washington.

Šašek, 1905. Bronz, 40 x 35 x 23 cm. Jednoho večera, když se vrátili z cirkusu Medrano, rozhodl se Picasso, že vymodeluje podobiznu svého přítele Maxe Jacoba. A do druhého dne se zábavný a někdy trochu cynický Max Jacob proměnil v „Šaška“.

Renoir, *Klaun*, 1909. Olej na plátně, 120 x 77 cm. Musée de l'Orangerie v Paříži, sbírka Waltera Guillauma. Podobně, jako Picasso, jen o několik let dřív, slavný malíř Auguste Renoir nechal pózovat svého syna Clauda, kterému říkali Coco.

Harlekýn: Harlekýn je, spolu s Pierotem a Kolombínou, jedna z postav italského divadla, tzv. komedie dell'arte, což byl ve Francii v 18. století velmi oblíbený styl. V takovém převleku bychom si klidně mohli myslet, že Paul žil v 18. století! To je výhoda scénického kostýmu, který není spjat s určitým místem ani dobou.

ZÁVOD NEBO MODRÝ VLAK, 1922

Dvě ženy, opilé větrem a svobodou, běží po mořském pobřeží. Když Picasso tuto malou kvaš maloval, jistě ho ani nenapadlo, že se stane součástí divadelního jeviště.

V roce 1924 Picassa navštívil přítel Sergej Ďagilev, vedoucí slavného baletního souboru Ballets russes. Poznali se v roce 1917 díky Jeanu Cocteauovi, neboť společně pracovali na několika představeních.

Ďagilev si prohlížel Picassovy poslední výtvořky a v tom doslova zkoprněl před malým obrázkem na dřevě. Dvě ženy, oblečené na způsob antických Řekyň v bílých tunikách, se oddávají opojnému běhu po mořské pláži. Picasso tuto drobnou kvaš namaloval o dva roky dříve v Bretani. Je to obrázek malých rozměrů, 34 cm x 42 cm, ale Ďagilev z něj měl pocit nesmírnosti. Nebe, moře, písek i obě postavy, vše je tak monumentální!

Vstup na scénu

Ďagilev v té době zrovna připravoval nové vystoupení, balet *Modrý vlak*. Výpravu (kulisy, scénu) svěřil kubistickému sochaři Henri Laurensovi, což byla sama o sobě už velká premiéra. Stále však ještě neměl vybranou oponu. Že ne? Vždyť ji právě objevil! Oponou se tak stalo také dílo kubistického umělce, Picassův *Závod*.

Proč řadíme Picassa i ke klasickým malířům?

Picasso zde vůbec poprvé spojil růžovou a modrou, jeho oblíbené barvy, ve kterých se vyžíval postupně v tzv. modrém a poté v růžovém období. Jejich význam je tu však už jiný. Růžová je

barva ženských těl, barva živého, a modrá již neznamená chlad a chmury, nýbrž moře, nebe, svěžest a dálky. K tomu Picasso změnil techniku malby. Vzdal se olejových barev, které by dílo zbytečně zatížily, a rozhodl se pro jemné a zároveň syté tempery.

Pár obratlů navíc

Tyto dvě tmavovlasé ženy v bílých tunikách držících na jediném rameni, s mohutnými těly, krásnými, jako sochy, jsou známkou Picassova záměru vnést do obrazu něco z klasického antického umění.

Picasso velmi ctil jednoho francouzského malíře 17. století, Poussina, díky němuž se do malířství vrátily klasické motivy antické mytologie. Také hluboce obdivoval neoklasicistního malíře 19. století Ingrese. Ten bez rozpaků prodloužil linii krku či zad o pár obratlů, jen aby tak dodal obrazu na harmoničnosti. Podle něj se nemělo umění přizpůsobovat přírodě, ale naopak příroda umění.

Podobně jako Ingres, ani Picasso se nebál vzdorovat všem zákonům anatomie a dokonce ani gravitaci. Obě nohy v popředí a dopředu natažená paže pravé ženy jsou očividně příliš dlouhé. Žena vlevo má zase tak zakloněnou hlavu a pravou paži, že to vypadá, jakoby se jí měly vykloubit. Přitom obraz vytváří neuvěřitelně silný dojem pohybu. Picasso jednoho dne prohlásil: „Když chcete zachytit pohyb, musíte jít dál, než pohyb sám.“ Kupříkladu nohy obou žen leží na jediné pomyslné lince, ubíhající doleva nahoru, jakoby to celé byl jediný krok.

Jak se z obrazu stane opona?

Proč si Ďagilev pro svou oponu vybral právě tento obraz? Obě mohutné ženy, pravda, trochu připomínají tanečnice Ruského baletu (Ballets russes), proslulé svými mohutnými těly a silnými klouby. Nejvíce však Ďagilevovi učarovala ta radost vyzařující z jejich běhu a scenerie mořského pobřeží. Jeho balet totiž pojednává právě o jižních plážích a sportu.

Příliš mnoho avantgardy

Představení *Modrý vlak* mělo premiéru 20. června 1924 v divadle Champs-Élysées v Paříži. V programu, který ilustroval Picasso, čteme samá věhlasná jména. Hudbu složil současný skladatel Darius Milhaud, scénář napsal básník Jean Cocteau, kostýmy navrhla Coco Chanel, scénu vytvořil sochař Henri Laurens a choreografii sestavila sestra znamenitého ruského tanečnicka Bronislava Nižinská. A k tomu opona od Picassa. Nejobratnější jevištní malíř Shervodschižé přenesl Picassův *Závod* na obrovské plátno. Picasso, který premiéru sledoval

z hlediště, byl unesen. Po představení šel dokonce sám od sebe oponu podepsat, s věnováním Ďagilevovi. *Modrý vlak* zcela nově pojednával o aktuálním tématu. Zachycoval pravidelné zákazníky luxusního vlaku, který byl známý pro svou honosnou výzdobu. Celý balet se odehrával na pláži, kde vystupovali samí sportovci a frivolně založení lidé.

Vztahovační diváci

Publiku se však tato „baletní operetka“ příliš nezamlouvala. Choreografie prý byla chaotická, hudba neobvyklá (Milhaudovi tehdy bylo pouhých 32 let) a scénář pohoršlivý. Prázdniny u moře – to bylo docela choulostivé téma, pro „zazobané“ diváky. Zkrátka to byl skandál a Picassovi to připomnělo ohlas na kubistický balet *Parade*, uvedený o sedm let dříve.

Picasso končí s kubismem?

První představení souboru Ballets russes na kterém se Picasso podílel, se jmenoval *Parade*. Jeho tehdejší přátelé z kubistického období se na něj kvůli tomu dívali skrz prsty.

„Malovat kulisy byl zločin“

Jean Cocteau dosvědčoval: „Nikdo z jeho okolí nechtěl věřit, že mě bude následovat tam, kam jsem ho zatáhl. Montmartre i Montparnasse sužovala diktatura: jediným povoleným potěšením byly španělka a to, co se vešlo na kavárenský stůl. Malovat kulisy? To byl zločin. Největším přestupkem však bylo, že jsme za Ďagilevem museli odjet do Říma, přičemž kubistický étos nepřipouštěl žádné cestování, které by přesáhlo severo-jihní spojnici vedoucí z náměstí Abbesses k bulváru Raspail.“ Kubisté byli o to více překvapeni, neboť znali Picassovu vášeň pro cirkus a lidové umění vůbec. Jeho záliba ve všem prostém a střízlivém jej do té doby nepřipustila k okázalému světu divadla. Picassův život se velmi zásadně změnil s příchodem první světové války. Zůstal v Paříži, čímž se odloučil od svých přátel. Tak skončil kupříkladu jeho vztah s kubistou Braquem. V roce 1915 přišel o svou milovanou ženu Evu, která zemřela na tuberkulózu. Eva jí říkal proto, že pro něj byla první mezi ženami.

„Královské období“

Okruh jeho přátel se však rozšířil. Ďagilev s Cocteauem jej seznámili s hudebními skladateli Erikem Satiem, Igorem Stravinským a Dariusem Milhaudem, ale také s tanečnicí. Mezi nimi byla i ruská baletka Olga Kokhlová, kterou si Picasso v roce 1918 vzal za ženu. Změnil se i jeho způsob života. Z chudých čtvrtí Montmartru a Montparnassu se odstěhoval

poblíž Champs-Élysées, do ulice la Boétie, kde tehdy sídlil jeho nový kupec umění Paul Rosenberg. I v tomto „královském období“, jak jej pojmenoval Max Jacob, však Picasso nepřestával tvořit a vynalézat.

Popisky

Závod, nebo Modrý vlak, léto 1922, Dinard. Kvaš na překližce: 34 x 42,5 cm.

Závod, detail.

Špatný malíř vytvoří oponu, která nic neuvádí. Dobrý malíř, postupně, jak oponu tvoří, nechá vyniknout scéně za ní, kam se ponoří oko i mysl. Jean Cocteau, *Picasso a Radiguet*.

Antika v malířství. Od dob renesance (16. století) všichni malíři spatřovali v antice ideál morální i fyzické krásy. V období klasicismu, v 17. století, si malíři jako Poussin vybírali náměty z mytologie, aby „povznesli duši“. A v období neoklasicismu, (přelom 18. a 19. století) oslavoval malíř David a jeho stoupenci ctnosti dokonalého člověka.

Závod, detail. Tato žena se tělem i duší oddává opojnému běhu. Oproti tělu má neúměrně malou hlavu. Její rovný nos z profilu nápadně připomíná tzv. řecký profil.

Picassovi giganti (kolosy, obři, velikáni). Od dvacátých let se Picasso jal malovat giganty, ženy i muže nadlidských rozměrů. Hovoří se tady často o jeho klasickém, či neoklasickém období. V létě 1917 totiž během cesty do Itálie objevil antické sochy a sochy Michelangelovy. Picassovi giganti mohou také připomínat tělnaté ženy, jak je maloval Renoir, kterého Picasso velmi obdivoval.

Panova flétna, léto 1923, Antibes. Olej na plátně: 205 x 174,5 cm. Stojí tyto dvě postavy skutečně na pláži? Prostor za nimi přetíná vodorovná čára, rozdělující dvě barevné plochy, jakoby stáli na divadelním jevišti.

Ingres, *Roger osvobozující Angeliku* (detail), 1819. Olej na plátně, 147 x 199 cm, Musée du Louvre. Můžeme zde spatřit stejně odevzdané držení těla a stejný příliš dlouhý krk a zvrácenou hlavu, jako na Picassově obraze.

Scénická fotografie z představení *Modrý vlak*. Scéna Henriho Laurence představuje kubistické převlékácké kabiny. Celý balet se odehrával na pláži v jižní Francii. Když se zvedla opona, „Modrý vlak“, hvězda celého představení, již odjel.

Modrý vlak. Tak byl nazýván vlak, který jezdil na trati mezi Paříží a francouzskou riviérou. V období po první světové válce se zámožní Pařížané odjížděli v létě provětrat k moři. S touto novou vlnou turismu přišel do módy sport. Hrál se tenis, golf. Bylo to období kultu těla. Program souboru Ballets russes na květen a červen 1924. Od června 1924 byla opona k *Modrému vlaku* používána pro všechny další představení souboru.

Fotografie kostýmů navržených Coco Chanel. Kostýmní návrhářka dostala následující zadání: „Vytvořit opravdovější, než skutečnost sama“. Tanečníci a baletky tak na sobě měli opravdové sportovní oblečení značky Coco Chanel.

Parade: baletní představení Sergeje Ďagileva z roku 1917. Hudba Erik Satie, scénář Jean Cocteau, choreografie Leonid Mjasin, scéna a kostýmy Picasso. Byla to jeho první spolupráce s divadlem. Bylo to naprosté divácké fiasko, ale básník Apollinaire tehdy poprvé použil slovo, ze kterého jeho následovníci posléze udělali termín: surrealismus. Picasso poté spolupracoval na třech dalších představeních souboru Ballets russes. *Tricorne* (1919), *Pulcinella* (1920) a *Quadro Flamenco* (1921). *Modrý vlak* byl posledním z těchto představení.

Georges Braque, *Najāda*, projekt na oponu, 1924. Tužka, akvarel a tempera na papíře.

Wadsworth Atheneum, Hartford. Picasso byl vůdčím umělcem. Řada dalších dobových malířů jako Juan Gris, Léger, Marie Laurencin, André Derain, Georges Braque, se nechali svést Ruským baletem. Tento projekt opony byl vytvořen pro adaptaci Molièrovoy komedie *Protivové*.

Kostýmový návrh pro Akrobata, 1917, Řím. Akvarel a olověná tuha na ručním filigránovém papíře 28 x 20 cm. Kromě opony Picasso navrhl scénu a kostýmy pro představení *Parade*. Věčný nespokojenec. Když Picasso odjel do Říma, byl už jeho styl jinde. Nenašel totiž v kubismu odpovědi na všechny své otázky. Neustále o sobě pochyboval. Směr, u jehož zrodu stál, nakonec sám opustil. Proto lze v celé jeho tvorbě spatřovat ovoce, které přinesly jeho nashromážděné zkušenosti.

Fotografie zachycující realizaci opony pro představení *Parade*, 1917, Řím. V roce 1917 Picasso osobně spolupracoval na realizaci opony, scény i kostýmů pro představení *Parade*. Oponu pro představení *Modrý vlak* měl na starosti jevištní malíř.

MODRÝ AUTOPORTRÉT, 1901

Picasso na tomto autoportrétu vypadá jako stařec. Přitom mu je pouhých dvacet let. Velké tmavé oči, propadlé tváře a depresivní výraz prozrazují jeho duševní stav. Venku... i uvnitř je noc a zima.

Rok 1901 se chýlil ke konci. Picasso žil střídavě v Barceloně, měště svého mládí, a v Paříži, která tehdy španělské umělce přitahovala jako magnet. Usídlil se v ateliéru na bulváru de Clichy č. 130, poblíž Montmartru, kde se scházeli všichni tehdejší umělci. Časy byly těžké, zákazníků málo. A na prahu ledová zima...

Samota a ticho

Tak začaly tři roky těžkého pesimismu, který pronikl do veškeré Picassovy tvorby. Maloval zachmuřené, někdy zoufalé postavy a zřekl se jasných barev ve jménu modři, do které zahalil vše. Mrtvolně bledá a pohublá tvář jakoby na tomto portrétu vystupovala z neznáma na plátně. Jeho tělo je natočené ze tří čtvrtin, jakoby právě vstoupil do prostoru obrazu z pravé strany, zatímco tvář je zobrazena přímo. Pohled, který můžeme zachytit, je pohled Picassa na sebe sama. Celá kompozice se soustředí na tuto tvář, tvář zralého muže, ačkoliv Picasso byl jen dvacetiletý.

Proč takový kontrast?

Picasso vsadil na jednoduchost. Vyobrazil se v kabátě zapnutém až ke krku, se zdviženým límcem. Vypadá, že přichází z venku. Přitom ale nic nenapovídá o tom, kde se skutečně nachází. Pozadí je kompaktní, bez jediné linky značící horizont. Nenajdeme ani známku perspektivy, což však bylo tehdy běžné. Malíři konce 19. století, zejména Gauguin, Degas či Van Gogh již programově neuznávali tradiční perspektivní techniku. Picasso také nechtěl vystihnout vnější svět, nýbrž vnitřní život. Naše oko ihned upoutá velmi bledý obličej, který vytváří silný kontrast s jednolitou, nebo také „monochromní“ modrou plochou na pozadí a také s barvou vlasů. Picasso si vlastně pohrává se dvěma různými styly.

Kabát a vlasy maximálně zjednodušil a zploštil, zdůraznil jen tmavou konturou. Smíchal námořnickou a indigo modř a rovnoměrně ji nanestl, takže nelze rozlišit texturu látky. Naopak pečlivě vypracovává to, co jej zajímá především, tedy obličej. Vymodelovává jej pomocí modravého stínování. Způsob vypracování a tah štětce, (jinak také „faktura“) jsou velmi důkladné a značí pečlivé propracování.

Co je to „modré období“?

V období od konce roku 1901 až do roku 1904 modrá barva zaplavila všechny Picassovy obrazy. Modrá je barva moře, nebe, noci, barva dálek a hlubin. Je to ale také barva ledu, zimy, samoty a smrti. „Začal jsem malovat modře, když jsem si uvědomil, že Casagemas zemřel“, svědčil se jednou Picasso historiku Pierru Daixovi. Španělský malíř Casagemas byl Picassův blízký přítel, který se dne 17. února 1901 v Paříži zastřelil z nešťastné lásky. Picassa přítelova smrt hluboce zasáhla a věnoval tomuto tématu pět obrazů.

Picasso nebyl jediný, kdo se soustředil na modrou. V té samé době působila v Německu skupina expresionistických malířů „Modrý jezdec“ (Der Blaue Reiter). Používali právě tuto

barvu k vyjádření něčeho, co ruský malíř Kandinskij nazval „duchovno v umění“. Odborný výzkum v oblasti barev se modré věnoval dále ve 20. století a podnítil jej zejména francouzský malíř Yves Klein, představitel monochromní malby.

Bolest v modré, láska v růžové

Modré období skončilo, když se Picasso v květnu roku 1904 usídlil ve svém atelieru Bateau-Lavoir. Pro práci potřeboval ticho a samotu. Maloval proto v noci za světla svíčky nebo petrolejové lampy, s plátnem opřeným přímo o podlahu. Jeho atelier byl zařízen skromně, zato byl však plný „malířských stojanů, pláten všech rozměrů, po zemi se válely tuby barev, štětce, kanystry s benzínem, nádoba na rozdělávání leptu. Neměl záclony. Všude stály velké nedokončené obrazy, místnost byla prosycena prací, ale prací v takovém nepořádku!“ Tak popsala Picassův atelier Fernanda Olivierová, když jej poprvé navštívila v roce 1904. Fernanda vrátila Picassovi chuť do života a díky ní postupně opustil modrou monochromii. S obrazem *Kejklíři* z roku 1905 modré období vystřídal období růžové.

Popisky

Modrý autoportrét, konec roku 1901, Paříž. Olej na plátně: 80 x 60 cm.

Modrý autoportrét, detail.

Dobové ovzduší. Ve Francii, stejně jako ve Španělsku, byl v módě splín. Pobledlí mladí lidé s chřadnoucím výrazem se znechuceně vlekli životem, aniž by k chmurám měli zvláštní důvod. A umělci, kteří většinou žijí bídě, ztělesňují tento světobol celé jedné generace. Expresionistický obraz. Je noc a zima, Picasso je nemocný. Nic v obraze to nepotvrzuje, ale přitom to je z něj cítit. To je expresionismus. Ale i zde Picasso vybočuje. V té době totiž expresionisté naopak barvami velmi hýřili. Byli nazváni „Fauvisté“, což je odvozeno od francouzského slova „fauve“, neboli „dravý“.

Modrý autoportrét, detail. Kruhy pod očima, vyvedené studenou (modrou či nazelenalou barvou) dodávají pohledu na hloubce. Náznak teplé barvy (červená) na rtech navrácí do obličeje život.

Edouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe (Snídaně v trávě)*, 1863. Olej na plátně: 208 x 265 cm. Musée d'Orsay. Tento dnes tak slavný obraz v roce 1863 veřejnost šokoval. Kontrast a syrovost barev nanesených bez odstínů, to jak jsou postavy jednolitými barvami a černou konturou zploštělé, odmítnutí optického klamu, to vše bylo odsouzeno jako provokace.

Smrt Casagemase, léto 1901, Paříž. Olej na plátně: 27 x 35 cm. Casagemas byl Picassův přítel. Jeho smrt přiměla Picassa malovat modře. Zde ještě barvy i šrafované stínování

prozrazují vliv Van Gogha.

Snídaně v trávě podle Maneta, červen 1961, Mougins. Olej na plátně: 130 x 195 cm. To není kopie, ale volná studie! Adaptace klíčových děl minulosti, tento dialog s dávnými mistry, umožnil Picassovi přenést známý námět do nové podoby malířství.

Co je to plošná malba? Tak se nazývá způsob malby, kdy se barva nanáší rovnoměrně a vytvoří tak jednolitou vrstvu bez odstínů, která malbě dodá plochý ráz. Každá barva má širokou škálu odstínů, od nejtmaší po nejsvětější. Pokud malíř v rámci jedné barvy pracuje s „postupným odstíňováním“, navozuje dojem objemu a hloubky. To Picasso odmítal.

Jak pracovat s modrou barvou? Když budeme chtít namalovat hory na obzoru, nepoužijeme odpovídající hnědou barvu, (takové barvě se říká „lokální“), ale většinou sáhneme po modré. Ta dodá obrazu hloubku a oddálí pozadí.

La Vie (Život), 1903. Barcelona. Olej na plátně: 197 x 127,3 cm, Museum Cleveland. Toto plátno je největším obrazem z modrého období. Předcházela mu řada skic a nákresů.

Zkoumání obrazu pomocí rentgenu ukázalo, že Picasso původně zamýšlel vyobrazit sebe, poté však svůj záměr změnil a nahradil portrétem Casagemase. Milenecký pár i matka s děťátkem evokují mimořádně smutný život. Postavy uprostřed obrazu naopak ukazují, že v umění a tvorbě přetrvává věčný život.

Fotografie ateliéru Bateau-Lavoir s Picassovými popisky. Bateau-Lavoir (Lodní prádelna), jak jej nazval Max Jacob, se původně jmenoval „Maison du Trappeur“ (Zálesácká bouda), podle dřevěné konstrukce, se nachází v srdci Montmartru, na adrese 13, rue Ravignan.

Van Dongen, *Autoportrét v modrém*, 1895. Olej na plátně: 92 x 60 cm. Musée national d'Art moderne (uložené v Musée d'Orsay), Paříž. Malířova osamělá silueta se vyjímá na pozadí okna. Expresionistický fauvista a Picassův blízký přítel Van Dongen se také usídlil v Bateau-Lavoir, v roce 1906. Tento obraz je jeden z mála, kde používá jedinou dominantní barvu.

MINOTAURUS A MRTVÁ KOBYLA, 1936

Od roku 1933 se v Picassově díle objevil nový námět: Minotaurus. Tento netvor povstal z řecké mytologie, aby pomohl Picassovi vyprávět nový příběh, příběh jeho vlastního života.

Psal se únor 1936. Picasso se svou modelkou (a od roku 1927 i novou družkou) Marií-Terezou Walterovou a s jejich dcerou Mayou pobýval na pár dní u moře. Dokonalá idyla? Nebylo to tak docela jednoduché. Picasso byl v té době ženatý a rozcházel se se svou první ženou Olgou, která ale odmítala rozvod. Jeho povinnosti k Olze a zároveň láska k Marii-Tereze mu ze života udělaly peklo. Byl na pochybách a to ho paralyzovalo. Od května 1935

nebyl schopný vytvořit jedinou sochu ani obraz a poslední cestou k sebevyjádření se mu stalo psaní.

Docela dojemný netvor

Jak z toho ven? Za pomoci umění. Právě v Juan-les-Pins se Picasso postupně vrátil k malování a stvořil tuto mocnou a tajemnou kvaš. Na břehu moře je temná jeskyně, z níž vychází netvor. Pravou paží svírá mrtvou kobylu a táhne ji s sebou. Druhou paží má vztyčenou a dlaní jakoby cosi odstrkoval. Míří směrem k mladé dívce s věncem květin okolo hlavy, která celou scénu pozoruje zpoza závoje. Ten netvor, to je Minotaurus, muž s býčí hlavou. I když... je to trochu podivný netvor, s téměř něžným a trochu váhavým pohledem.

Jak Picasso svůj obraz vystavěl?

Podobně, jako psaný text, i tento obraz se čte zleva doprava. Tvoří jej tři hlavní části. Uprostřed je nejdůležitější část, dvojice Minotaura s kobylou. Na levé straně je tmavý vchod do jeskyně a na pravé straně je bíle ustrojená dívka. Divákův pohled tak směřuje od temna jeskyně ke světlu, znázorněném mladou dívkou.

Když ruce mluví

Z černé jeskyně se natahují zvláštní, jemné a bílé ruce. Jsou to ženské ruce. Vypadají, jakoby Minotaura o něco úpěnlivě prosily, jakoby žadonily. Ten má však odvrácená záda a vzdaluje se. Paže, svírající kobylu, je přitom výrazně mužská, silná a svalnatá. Proč však Minotaurus natahuje druhou paží, jako kdyby se cítil v ohrožení? Možné nebezpečí by totiž mohlo přijít jediné od mladé dívky na pravé straně, která svými rysy připomíná Marii-Terezu. Ona sama přitom vypadá, že je v moci té neskutečné ruky, až nepřírozeně velké vůči zbytku Minotauraova těla. Navíc je to jediná jeho část, u které se Picasso pozdržel. Napravo před dívkou je obrovská pěst. Co má tento uřatý úd znamenat? Je to snad pozůstatek nějaké antické sochy? Jaký by měla význam? To zůstane již navždy tajemstvím, Picasso se k tomu nikdy nevyjádřil.

Kat, či oběť?

Centrální dvojice Minotaura s kobylou tvoří pár. Samec a samice, temnota a světlo, hrubá síla a slabost. Téměř určitě netvor a jeho oběť. Přitom se však zdá, že Minotaurus kobylu vysvobodil z nebezpečí, když ji vynesl z temné jeskyně. Je tedy skutečně zručným netvorem?

Nebo je naopak sám obětí? Ve skutečnosti si Picasso jen vybral nový převlek, podobně, jako když sám sebe vyobrazoval jako Harlekýna. Pod minotauří maskou se skrývá Picasso.

Proč Minotaurus?

Korida je rituální obřad, ve kterém se diváci cítí velmi blízko torerovi. Picasso tyto muže velmi obdivoval za odvahu, s jakou riskovali v aréně vlastní život. Ostatně Picassův první známý obraz, který namaloval ve věku osmi let, znázorňuje právě toreadora.

Tragédie lásky

Picasso odjakživa pociťoval stejnou náklonost k býku jako k torerovi. Minotaurus ho fascinoval právě proto, že v něm spatřoval současně člověka i zvíře. Když pak sám „oblékl“ minotauří převlek, ukazoval dvě různé povahy: vítěze torera a poraženého býka. Zároveň vítězí i prohrává, zraňuje a trpí. Podobně to má s ženami. Zároveň miluje i ničí. Takový je jeden z možných klíčů k rozluštění *Minotaura a mrtvé kobyly před jeskyní*. Picasso v obraze vyjadřuje svou složitou milostnou situaci, rozpolcenost mezi city chovanými k Olze a k Marii-Tereze. „Lidský, až příliš lidský“ Minotaurus, jak Picasso často o tomto obraze tvrdil, uprchl ze svého labyrintu. Ruce, které se po něm natahují z jeskyně, by přitom klidně mohly patřit Olze, která se ho snaží nechat uvězněného uvnitř. Nebo je to snad špatné svědomí nevěrného manžela? Mrtvá kobyla nemůže být nikdo jiný, než Marie-Tereza, která je však zároveň i dívkou napravo, symbolizující nevinnost a čistotu. Proč je ta dívka schovaná za obrovskou sochou znázorňující pěst? Proč se tu pěst snaží Minotaurus oddálit? Bojí se snad nevinnosti? Picassovo dílo je sice autobiografické, ale ukrývá ještě mnohá tajemství.

Popisky

Minotaurus a mrtvá kobyla před jeskyní, naproti mladá dívka, 6. května 1936, Juan-les-Pins. Kvaš a čínská tuš na papíře, 50 x 65 cm. Musée Picasso, Paříž.

Minotaurus a mrtvá kobyla, detail.

Minotaurus, postava řecké mytologie. Napůl býk a napůl člověk, Mínótauros byl potomkem Pásifaé, manželky krétského krále Mínóa, svedené býkem. Mínós toužil pomstít smrt svého syna Androgéa, který byl zabit býkem athénskému králi. Uzavřel proto Mínótaura do labyrintu, ze kterého nebylo možné najít cestu ven. Atéňané museli každých sedm let vydat Mínóovi sedm panen a jinochů, jako potravu pro Mínótaura. Příběh skončil smrtí... netvora, kterého zabil athénský hrdina Théseus.

Minotaurus a mrtvá kobyla, detail. Na býčí hlavu Picasso použil pero, čínskou tuš a temperu. Celou ji hustě pokreslil černým inkoustem, včetně chlupatého krku. Rohy a uši poukazují na býka, ale ty zešíroka otevřené oči, to je Picasso!

Bakchanálie, 1955. Lavírovaná kresba, čínská tuš a zesvětlování bílou temperou: 50 x 65,5 cm. Dar Jacqueline Picassové. Tato kvaš rovněž znázorňuje scénu inspirovanou řeckými mýty. Faun Nessos s temnou zvířecí hlavou se na ní zmocňuje bakchantky hrající na tamburínu. Její kypré tvary připomínají tělo mrtvé kobyly.

Mrtvý Minotaurus v Harlekýnském kostýmu obraz byl použit jako opona ve hře Romaina Rollanda *14. červenec*). 28. května 1936, Paříž. Kvaš a čínská tuš: 44,5 x 54,5 cm. Minotaurus je mrtvý. Není pochyb o tom, že zde je obětí on. Má na sobě Picassův oblíbený harlekýnský kostým.

Picasso kreslí. Picasso po sobě zanechal přes 7000 kreseb. Použil veškeré kreslířské nástroje – tužky, pastelky, uhel, tuhu, čínskou tuš, akvarely, pastel, tempery, olejové barvy – a tvořil na všech použitelných podkladech – kreslířský papír, dopisní papír, kraftový papír, obálky, noviny, či dokonce krabičky od cigaret.

Edward Quinn, Fotografie *Picasso schovaný za proutěnou maskou býka*. „Jak je možné proniknout do mých snů, tužeb a myšlenek, které ve mně tak dlouho klíčily, než ze mě vyšly? A hlavně, jak je možné uchopit něco, co, co jsem (do své tvorby) vložil mimovolně?“ (Picasso)

Postava Minotaura v surrealismu. Roku 1933 vyšlo první číslo surrealistické revue *Minotaure*. Surrealisté spatřovali v postavě Minotaura zosobnění temné síly, která překračuje veškeré ustanovené zákony. Picassův blízký přítel Michel Leiris ostatně považoval literaturu za „tauromachii“ (býčí zápasy) a literární dílo za rituální úkon.

Goya, *Corrida*, 1825. Olej na plátně: 38 x 46 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid. Španělsko je zemí koridy a Goya je bezpochyby jejím dvorním malířem. Kromě četných obrazů (olejomaleb?) vytvořil také Goya roku 1816 na námět býčích zápasů celou řadu grafik. *Korida, smrt toreadora*, 19. září 1933, Boisgeloup. Olej na dřevě: 31,2 x 40,3 cm. Červený plášť visí mezi těly býka i koně, jako proud krve. Zvítězil býk, mužský element, zlo. Kůň s vyhřezlými vnitřnostmi symbolizuje ženství. Stejný motiv Picasso použil pro postavu koně na obraze *Guernica*.

André Masson, *Výtrysk krve*, 1936. Olej na plátně: 100 x 127 cm. Musée national d'Art moderne, Paříž. Stejně jako Picasso se i Masson vášnivě věnoval námětům býčích zápasů a postavě Minotaura, od roku 1935. „Je to imaginární, alegorická korida“, vysvětloval Masson, který v tomto obraze použil tradiční symbol smrti, kostlivce. Kruhovitá aréna představuje vír

života, nebo také nevyhnutelnost osudu.

Korida v literatuře. Prosper Mérimée popisoval již v 19. století ve své *Španělské cestě* koridy jako o „nejnádhernější představení, jaká si člověk dokáže představit“. Ve 20. století se tauromachie staly symbolem, a to zejména díky dílům spisovatelů jako byli Hemingway, Garcia Lorca, nebo Cocteau. „Korida je představení, ve kterém je španělská poezie vyjádřena zcela naplno. Je to podívaná a současně je to věda.“, shrnul ve svém díle *La Corrida du lermi* Jean Cocteau.

3. Komentář překladu

3.1 Základní charakteristika originálu

Publikace *Tableaux choisis, Picasso au musée Picasso* je populárně naučným průvodcem uměleckého díla Pabla Picassa. Obsahuje výklad dvanácti obrazů napříč celou malířovou tvorbou. Kniha byla vydaná v roce 1991 nakladatelstvím Éditions Scala. Toto nakladatelství, založené roku 1981, se specializuje na publikace o muzeích, hradech a zámcích a dalších turistických místech či pamětihodnostech¹. Veškerá produkce nakladatelství Scala probíhá ve spolupráci s odborníky dané instituce, v tomto případě muzea Picasso v Paříži, a slouží mimo jiné k prezentaci různých sbírek nebo dočasných výstav.

Jedná se tedy o určitý vymezený typ populárně naučné literatury. Promítá se do něj francouzská kulturní politika: snaha o demokratizaci umění a o popularizaci návštěv muzeí a výstav. Je psaný velmi dostupným jazykem, aniž by však podceňoval čtenářovo a potažmo návštěvníkovo vzdělání v oblasti umění. Lze také předpokládat marketingovou strategii orientace na kupující. Tím jsou ve francouzském prostředí v nejčastějším případě rodiče, kteří podobnou publikaci koupí nejen pro sebe, ale také (a možná především) pro své děti, s dobrým pocitem kvalitní investice do jejich vzdělání.

Jednotlivé kapitoly jsou psány jako výklad k obrazům. Proto kniha obsahuje bohatou obrazovou přílohu. Texty jsou proto velmi orální, simulují vyprávění a výklad průvodce a vyznačují se charakteristikami takového výkladu: poutavost, vkládání anekdot, názornost a zároveň stručnost.

Také tento způsob psaní je silně vázán na francouzskou kulturní politiku, orientovanou na rodinu. Je to hlavní důvod, proč je výklad směřován na mladší publikum. Kdo někdy navštívil

¹ Prezentace nakladatelství Editions Scala. Dostupný z WWW.< <http://www.bibliomonde.com/editeur/scala-215.html> >.

jakékoliv muzeum či galerii ve Francii, jistě se setkal se skupinkami dětí, školáků či mladých studentů, nebo jen rodin s dětmi, kteří v doprovodu vzdělaného průvodce obdivovali umělecká díla. Mnohokrát jsem se k takové skupině sama přidala, výklad byl totiž vždy velmi zajímavý a poučný.

Jako je tomu v případě této publikace, autorka – průvodkyně zařazuje rovněž do svého výkladu informace o umělcově životě, pouze však takové, které souvisí s daným plátnem. Popisy tak střídá vyprávění a celek lze připodobnit k mozaice, ve které se zrcadlí Picasso ze všech možných úhlů.

3.2 Analýza kontextových a textových faktorů

3.2.1 Kontextové faktory

AUTOR

Autorka Anette Robinsonová pravidelně spolupracuje s nakladatelstvím Éditions Scala v rámci edice *Oeuvres choisies*. Tato edice se soustřeďuje na zpřístupnění slavných uměleckých děl dětem ve věku 6-15 let. Robinsonová již v edici *Oeuvres choisies* publikovala tituly *Le Louvre* (1989), *Matisse au Musée national d'art moderne* (1993), *Matisse au Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou* (1994) a v roce 2003 na sebe upozornila monografií « *Guernica* » de Picasso. V dostupných kritikách² je oceňována zejména její schopnost interpretovat i složité umělecké dílo dnešnímu mladému čtenáři, zaujmout ho a vzdělat. S ohledem na její dosavadní produkci v edici zaměřené na mládež lze říct, že Robinsonová je v tomto žánru velmi zkušená autorka. Na většině uvedených knih spolupracovala s publicistkou a spisovatelkou Isabellou Bréda.

PŘÍJEMCE

Příjemcem výchozího textu je primárně mladý adresát. Celá edice je koncipovaná jako „iniciace k umění“ (initiation à l'art) pro děti a mládež ze základních škol, do zhruba patnácti let. Jak jsem již ale naznačila částí věnované základním charakteristikám originálu, adresát není definován pouze věkem, ale také z hlediska kulturně-společenského a v neposlední řadě i marketingového. Kniha má za cíl zaujmout mladého čtenáře, ale rovněž oslovit jeho rodiče, či

² Např. dostupný z WWW.<<http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/2296766001/anette-robinson-guernica-de-picasso.fr.html>>.

dospělé příbuzné, kteří mu knihu pořídí. Z marketingového hlediska bychom ji mohli zařadit po bok velmi populárních animovaných filmů (Doba ledová, Shrek...), určených pro rodinný konzum.

Z hlediska kulturně-společenského je charakteristický přístup, s jakým se francouzské děti setkávají po celou dobu svého školního vzdělávání. Tento přístup je vede k samostatnému uvažování o čemkoliv, od matematických úloh, přes literaturu, až po umění. Stačí se naučit vnímat a pozorovat. Tento způsob vzdělávání má ve francouzském školství velmi silnou tradici a francouzský čtenář je na něj zvyklý. Adresát českého překladu však není oproti francouzskému příjemci znevýhodněn. Text je psán vstřícnou formou a o velmi známém umělci. Text je nadčasový, univerzální, a přínosný pro čtenáře téměř jakékoliv věkové kategorie.

KÓD, MÍSTO, ČAS

Výchozí text obsahuje základní charakteristiky populárně naučného stylu. Výtvarnická odborná analýza Picassových děl je podaná beletristickou formou za účelem popularizace vědeckého poznání. Text je věcně správný, objektivní a přehledně členěný. Je psán spisovným jazykem, styl je výkladový a odborně popisný. Spjatost textu s časem jeho vzniku je minimální. Tento faktor přispívá k univerzálnosti celé publikace. Je věnována výhradně zmiňovaným uměleckým dílům, postrádá jakékoliv ideologické zatížení, ani prvky, které by odkazovaly na dobu psaní a vydání. Na spjatost textu s místem vydání můžeme nahlížet dvojím způsobem. Jedná se o výběr obrazů z konkrétní instituce, kterou je Musée Picasso v Paříži. Jelikož kniha vyšla vysokým nákladem, ve více vydáních (1991, 1999) a je dostupná v široké distribuci, slouží určitým způsobem jako reklama muzea. Kniha jako objekt tedy je spjatá s místem. Vlastní obsah knihy oproti tomu k instituci neodkazuje vůbec (mám na mysli rozbory obrazů), obdobně bychom našli v běžné literatuře o malířově díle nebo v rozborech uměleckých děl obecně.

FUNKCE TEXTU

Text je orientován především na kontext a jeho primární funkce je poznávací (referenční). Četné jsou odborné popisy nebo vysvětlující pasáže. Velmi zřetelné jsou také funkce konativní a fatická, autor se snaží různými prostředky oslovovat čtenáře a začleňovat jej do svého výkladu. Za tímto účelem používá například inkluzivní plurál ([...] Ce qui nous trouble [...] s. 21). Text je rovněž velmi různorodý, obsahuje řadu narativních pasáží, kde autorka vypráví okolnosti vzniku některého z děl, či jeho osud. I v takovém případě dominuje funkce

referenční, ale živý styl a poutavost anekdot dává prostor estetické funkci beletristického slohu. V textu čtenář nalezne i citace. Ty autorka používá s různými cíli, jako dynamizující prvek ([...] lui qu'ils appellent « poète en images » [...] s. 30) a pro dodání autentičnosti, především je-li citován sám Picasso. ([...] *Autrefois un tableau était une somme d'additions. Chez moi, un tableau est une somme de destructions.* s. 22) V umění všeobecně kolují různé bonmoty a termíny, které kdosi někde někdy pronesl, funkce metajazyková je zastoupena také. V žádném místě se naopak nezviditelňuje autorka, text tedy neobsahuje funkci expresivní, pokud za ni nepovažujeme výrazy, které vyjadřují subjektivní vnímání uměleckého díla. ([...] Si seulement ces personnages n'avaient pas des visages de monstre ! [...] s. 21) Existuje ale vůbec v umění objektivní vnímání?

3.2.2 Textové faktory

TÉMA A OBSAH

Tématem výchozího textu je rozbor pěti vybraných obrazů Pabla Picassa. Ke každému dílu je přistupováno velmi individuálně, vždy je ale zařazeno do historických souvislostí a rovněž do kontextu Picassova osobního a profesionálního života. Takto pojatá geneze díla čtenáři pomáhá vnímat vlastní obsah obrazu, který je podle autorky vždy velmi těsně spjat s Picassovými životními událostmi. Zajímavé je, že díla nejsou v publikaci řazena chronologicky, (tak jsou ostatně umístěna v muzeu Picasso), ale tematicky. První dva obrazy, *Matka a dítě* (1907) a *Paul jako Harlekýn* (1924) patří do oddílu Picasso a děti (*Picasso et les enfants*), druhý obraz *Závod nebo modrý vlak* (1922) je součástí oddílu Picasso, umělec století (*Picasso, l'artiste de son siècle*) a zbývající dvě díla tvoří oddíl Picasso tváří tvář sám sobě (*Picasso face à lui-même*). Zároveň je patrné, že autorka vybrala a seřadila obrazy podle náročnosti kompozice. První obraz představuje portrét matky s dítětem, který je ale přes veškerou kontroverznost kompozičně velmi jednoduchý. Autorka skrze něj vysvětluje vliv primitivního umění, ale i malířský odkaz na klasické a dokonce středověké kánony. Poslední obraz má naopak již poměrně složitou strukturu a různé způsoby interpretace. Autorka obraz interpretuje vzhledem k životopisným faktům umělce a její výklad klade daleko více otázek, na které čtenář může hledat odpovědi sám. Považuji tento způsob obsahového uspořádání za didaktický.

Pro francouzský způsob analýzy uměleckého díla, textového, hudebního nebo výtvarného, je typické vyhledávání odkazů na jiná díla a tudíž podporování vědomí tradice. I v tomto případě jsou veškeré možné souvislosti podtrhávány. ([...] Et si le tableau de Picasso était la version

XX^e siècle de la Vierge à l'enfant ? [...], s. 22). Kromě hlavního analyzovaného obrazu je však text doplněn o řadu jiných uměleckých děl, především jiných umělců a na nich autorka názorně ukazuje odkazy, na které ve výkladu upozorňuje. Obsah publikace se v zásadě věnuje třem hlavním tématům: Pablo Picasso, vybrané obrazy z jeho tvorby a jejich interpretace v rámci evropského výtvarného umění.

VÝSTAVBA A ČLENĚNÍ

Publikace *Picasso au musée Picasso* obsahuje úvod, prezentaci budovy muzea (L'Hôtel Salé), výklad dvanácti uměleckých děl, chronologický životopis P. Picassa a soubor fotografií z umělcova života. Hlavní výkladová část je rozdělena do šesti tematických oddílů. Každý oddíl tvoří jedna až tři kapitoly – každá věnovaná jednomu uměleckému dílu. Kapitoly jsou po formální stránce shodné. Na první straně čtenář nalezne reprodukci rozebíraného díla, tato úvodní strana neobsahuje text, jen popis k dílu, podobně jako je známe z muzeí. Nadpis kapitoly tvoří název díla, spolu s rokem jeho vzniku. Následuje krátký úvod, graficky odlišený od zbytku statě – text úvodu je podtržený. Vlastní text výkladu je vždy rozdělen do pěti až deseti odstavců. Text na sebe navazuje jako celek, každý odstavec je však uvozen podtitulem. Podobné členění usnadňuje četbu a pochopení. Důležitou součástí výstavby a členění kapitol jsou ilustrační fotografie, další obrazové reprodukce a zmenšeniny, detailní záběry právě rozebíraného motivu apod. Každá z obrazových složek je opatřena vlastním krátkým textem: kanonizovaným muzejním popisem, (pokud se jedná o reprodukci celého obrazu), vysvětlivkou, (většinou se jedná o vysvětlení terminologie použité ve vlastním výkladu, srov. s. 27, „Qu'est-ce-qu'une esquisse ?“), citací (dynamizující prvek, srov. s. 77), či komentářem k obrazové příloze (srov. s. 79). Výrazné členění a grafické rozrůznění vzhledu stránky umožňuje čtenáři stále se vracet k úvodní reprodukci a pohlížet na ni vždy z jiného úhlu podle „návodu“ autorky.

LEXIKUM A TERMINOLOGIE

Lexikum výchozího textu je typické pro výklad. Obsahuje odborné termíny z oblasti výtvarného umění, uměleckých směrů, výtvarných technik a materiálů. Tyto termíny jsou však použité v situacích, ve kterých se nedá či nehodí použít termín obecnější. Terminologie je také koncentrovaná v popiscích, často se jedná o použitou techniku či materiál. Samotný text není zbytečně intelektualizován a použité termíny bývají vysvětleny přímo v textu, ve vysvětlivkách, nebo na konci knihy v glosáři uměleckých pojmů.

Kromě terminologie z oblasti výtvarného umění se čtenář setká rovněž s termíny z oblasti

divadelní scénografie, historickými pojmy a rovněž s řadou osobních jmen, místních označení, institucí a ustálených názvů děl.

Výběr lexikálních prostředků ovlivňuje řada faktorů. Prvním z nich je tematika, tzn. umění. V publikacích o umění – výtvarném či literárním se zpravidla setkáme s vyšší úrovní jazyka. V případě studovaného textu se tato vyšší úroveň projevuje zejména na lexikální úrovni, méně již na úrovni syntaktické či formální. Jako další faktor lze uvést již zmiňovaný vzdělávací charakter publikace a adresáta pocházejícího z určitého sociálního prostředí: střední a vyšší střední společenské vrstvy. Výrazy jsou záměrně vybírány na vyšší, nežli obecné úrovni. ([...] David et ses disciples glorifient la vertu de l'homme idéal [...] s. 78). Najdeme rovněž výrazy poněkud literární, které ale ve francouzské verzi nenabývají přemělkovaného charakteru, jaký by zřejmě vyvolalo použití literárních obrátů v češtině. ([...] Ses immenses yeux sombres, ses traits creusés, son expression abbatue trahissent son état d'âme [...] s. 89)

MORFOLOGIE

Na morfologické úrovni bych zdůraznila především užití slovesných časů. Navážu také na výše uvedený postřeh o tom, že se úroveň jazyka projevuje více na lexikální úrovni, nežli na jiných.

Nejvíce zastoupený slovesný čas je prézens indikativu. Autorka jej používá v různých slohových postupech. V popisech má přítomný čas svou primární hodnotu, popisující aktuální stav. ([...] De la grotte sortent de curieuses mains [...] elles semblent implorer quelque chose au Minotaure qui tourne le dos [...] s. 96). Důvod tohoto užití přítomného času je o to relevantnější, že v určitém smyslu simuluje výklad průvodce, který popisuje objekt, který „čtenář“ vnímá současně. Přítomný čas nalezneme také v jeho významu všeobecné platnosti, například ve vysvětlujících komentářích. ([...] Qu'est-ce qu'une esquisse ? Avant de réaliser son tableau, un peintre fait un projet [...] on parle alors d'une esquisse peinte [...] s. 27). Zajímavé je, že autorka užívá prézens rovněž v popisech již neexistujících reálií. (Le Train bleu. Nom du train qui relie Paris à la Côte d'Azur. Après la Première Guerre mondiale, les Parisiens aisés partent s'aérer au bord de la mer [...] s. 80). Další velmi hojné užití ve výchozím textu lze vypožorovat v narativních pasážích, kde se jedná o tzv. historický či narativní prézens. ([...] Au printemps 1924, Picasso reçoit la visite d'un de ses amis, Serge Diaghilev [...] s. 77 ; [...] La première représentation du Train bleu a lieu le 20 juin 1924 [...] s. 80). Řidčeji je pro vyjádření historické přítomnosti užíváno také futurum (futur simple). ([...] Olga Kokhlova, que Picasso épousera en 1918 [...] s. 83).

Z minulých časů autorka užívá nejčastěji minulý čas složený (passé composé) a imperfekt (imparfait), oba tyto časy vyjadřují většinou předčasnost ve vyprávění či popis stavu děje v minulosti. ([...] Picasso aime beaucoup Poussin, ce peintre [...] qui a réintroduit dans la peinture [...] s. 78 ; [...] Ingres n'hésitait pas à rallonger un dos ou un cou de quelques vertèbres [...] il considérerait que l'art n'avait pas à se plier à la nature [...] s. 78-79 ; [...] Sa vie est devenue un véritable cauchemar [...] s. 95 ; [...] Cela reste un mystère, Picasso se n'en est jamais expliqué [...] s. 97)

Výjimečně je užito jiných slovesných způsobů, pokud to nevyžaduje gramatická shoda, jako např. hypotetická otázka v kondicionálu ([...] serait-il lui même la victime ? [...] s. 97), podmínková konstrukce ([...] comme s'il s'agissait d'un décor de théâtre [...] s. 79), nebo bezpříznakové užití konjunktivu ([...] pour que la ligne soit [...] s. 78). Poněkud zvláště pak působí jedno místo s koncentrací minulého času jednoduchého (passé simple), které jinak autorka neužívá téměř nikde (vyjma citací, např. Apollinaire). Jedná se o komentář na s. 21 k názvu ateliéru Le Bateau-Lavoir. ([...] Cité d'artistes [...] où vécurent les artistes [...] là eut lieu la plus grande révolution artisitique [...]). Autorka zřejmě převzala tuto definici z jiného pramene, aniž by ji přepsala vlastním stylem.

SYNTAX A STYL

Některé syntaktické a stylistické aspekty jsem již zmínila v obecné charakteristice výchozího textu, pokusím se je tedy v této části shrnout a doplnit.

Základním rysem tohoto populárně naučného útvaru je současné zastoupení a dokonce mísení řeči psané a mluvené. Dalo by se použít označení „smíšený komunikát“, který se však častěji objevuje v souvislosti s takovým případem, jako je například projev pedagoga při výuce. Primárně je sice mluvený, ale vychází z původní psané formy. Přednosti takového projevu spočívají v orientaci na vnímatele a v co nejefektivnějším zprostředkování informace. V tomto případě je situace obrácená: primární projev je psaný, ale zdá se, že vychází z původního mluveného projevu. Tato původní, tzv. sekundární forma je zde součástí stylistické strategie autora.

Jak bývá zvykem v populárně naučných textech, i zde se prolínají různé slohové postupy. Pro daný útvar existuje samostatný termín: situační útvar. Jedná se o takový komunikát, který, ať už v psané či mluvené podobě, odráží bezprostřední vztah k vnímateli. Osobnost tvůrce bývá naopak stírána a anonymizována autorským plurálem nebo pomocí neosobních konstrukcí. Text má nociónální povahu a ve výkladu dominují fakta (například kalendářní data) a logické argumentace. Styl je smíšený, nese rysy publicistiky a krásné literatury, což je pro populárně

naučný komunikát běžné. Jednotlivé kapitoly jsou vystavěny na klasické horizontální linii, obsahují název, úvod, stať neboli řešení zvolené problematiky. Systematicky však chybí závěry, které ale pro dané kapitoly, jejich rozsah a obsah nemají opodstatnění. Součástí textu jsou i speciální útvary slovníkové formy a bohaté ilustrační prostředky. Spojení jazykového sdělení s prostředky jiných kódů napomáhá jednoznačnému vnímání a snadnému pochopení příjemcem.

Orientaci v textu zpřehledňuje i grafická stránka, zejména systém velikosti a typu písma.

Jak uvádí prof. PhDr. Marie Krčmová, CSc. v kapitole o odborném funkčním stylu v *Současné české stylistice*, jedná se ve většině podobných bohatě ilustrovaných populárně naučných a encyklopedických pracích o překlady zahraničních publikací. Tento fakt dále rozvedu v části věnované překladatelské strategii.

3.3 Metoda překladu a překladatelské problémy

3.3.1 Překladatelská strategie

K překladu jsem přistupovala s ohledem na tyto základní parametry: Prvním je česká tradice populárně naučných publikací o malířství. Ráda bych uvedla inspirativní zdroj, kterým pro mě byla kniha známé rozhlasové redaktorky Olgy Spalové *Malá světová obrazárna*. (1971) Jedná se původně o rozhlasový cyklus Rozhlasová obrazárna. Každý týden byl posluchačům představován jeden slavný obraz světového malířství, spolu s povídáním o autorovi a okolnostech vzniku obrazu. Ze stylistického hlediska zde nalézám těsnou paralelu s výše zmiňovaným mísením mluveného a psaného projevu. Spalová se přirozeně soustředí více na kontext, historické pozadí a autora, neboť posluchač si za situace téměř úplné nemožnosti cestování plátno mohl jen představovat, nebo jej musel vyhledávat ve specializovaných publikacích, které v té době nebyly v dnešní grafické a barevné podobě zdaleka dostupné. Záměr publikace, sloh a styl jsou však velmi podobné. Oproti české tradici jsem přihlížela k četným příručkám a ilustrovaným populárně naučným publikacím encyklopedického typu. Jednalo se z velké části o překlady z němčiny, což se projevovalo především v nesprávném psaní velkých a malých písmen a porušování českých pravopisných pravidel v přejatých či cizích slovech. Překlady jako takové jsem však rušivě nevnímala.

Druhým důležitým parametrem byl adresát překladu, respektive rozdílnost českého čtenáře oproti francouzskému.

Jak jsem již zmiňovala v obecné charakteristice výchozího textu, byla edice *Tableaux choisis* koncipována pro mladší a laické publikum. Kromě zaměření na adresáta je rovněž součástí vydavatelské strategie této edice co nejširší překlad, (momentálně jsou k dispozici verze anglická, německá, španělská, ruská, hebrejská a čínská). Stejně byla přeložena i další autorčina díla – obrazy H. Matisse a průvodce Louvrem. Přístupnost výkladu příslušníkům cizích kultur, turistům navštěvujících francouzskou metropoli, tedy autorka jistě brala též v potaz.

Český čtenář se v tomto ohledu nijak zvlášť nevymyká. Soustředila jsem se proto v překladu na čistotu češtiny a na jasné vyjádření abstraktních popisů, které jsou typickým rysem francouzského jazyka. V některých místech jsem se uchýlovala k explicitaci a vnitřním vysvětlivkám, vždy však s rozvahou a závažným opodstatněním.

Příjemce překladu jsem si určila jako širší laické publikum, primárně sice mladší, ne však dětské. Domnívám se, že by podobná publikace obohatila každého laika a zároveň by byla příjemným osvěžením i znalejším amatérům. Problém spatřuji spíše v otázce ediční, protože vydání překladu zaměřeného na pařížské muzeum nemá u nás v populárně naučné sféře opodstatnění.

3.3.2 Typologie překladatelských problémů a jejich řešení

LEXIKUM, TERMÍNY, NÁZVY DĚL A MÍSTNÍ NÁZVY

Odborná konzultace k malířské terminologii

Odborná terminologie je v originále omezena na nezbytnou míru a většina pojmů je vysvětlena přímo v textu, ve zvláštním komentáři, nebo v glosáři na konci publikace, který však není součástí překladové práce. Setkala jsem se s některými pojmy, které buďto nemají jednoslovný český ekvivalent a pokud existuje, užívá se výhradně v profesionálním prostředí jako termín profesní mluvy. Konzultace s odborníkem mi pomohla obtížná místa vyřešit. Nezřídka jsem se na doporučení odborníka uchýlovala k vysvětlení či opisu, v zájmu co nejlepší srozumitelnosti.

Prvním takovým termínem byl pojem „aplat de couleurs“. Definice encyklopedie Larousse zní: „Aplat ou à-plat: Surface, plage de couleur uniforme, dan sune peinture, une impression etc.“ Jedná se tedy o termín poměrně vágní, označující uniformní vyvedení barevné plochy bez valéru a stínování. Český ekvivalent se mi nepodařilo dohledat a konzultovaný odborník se domnívá, že jednoslovný termín v češtině neexistuje. Proto jsem se rozhodla pro následující řešení:

Formes simplifiées, couleurs en aplat [...] s. 24 → Zjednodušené tvary, jednotlivé barevné plochy [...]

Certaines parties du tableau [...] sont traitées en aplat de couleurs [...] s. 27 → [...] části obrazu jsou vyvedeny jen jako barevné plochy [...]

Il utilise un aplat bleu marine [...] s. 91 → [...] námořnickou modř [...] nanesl rovnoměrně [...]

V kapitole *Modrý autoportrét* je pojem „aplat de couleurs“ vysvětlen. Toto místo bylo citlivé vzhledem ke kvalitě, jakou pojem získává v titulku „Qu'est-ce qu'un aplat de couleur?“ Překlad není úplně správný, tj. má širší záběr, což by mohlo být považováno za zobecňování. Vzhledem k dalšímu výskytu v textu jej však odborník zhodnotil jako postačující:

Qu'est-ce qu'un aplat de couleur ? [...] s. 91 → Co je to plošná malba?

Dalším problematickým termínem byl pojem „rehaut“. Jedná se o techniku stínování a vytváření dojmu plastičnosti, za pomoci různých materiálů. Definice Larousse zní: „Retouche en clair pour faire ressortir une partie d'un dessin/peinture.“ Tento termín existuje i v české malířské odborné terminologii (rehaut), setkáme se s ním ale jen v odborné literatuře a usoudila jsem za nevhodné používat jej ve svém překladu proto, že by bylo nutné jej zvlášť vysvětlovat. Proto jsem zvolila opis:

Mine de plomb, crayon conté et rehauts de crayon brun [...] s. 30 → Tuha, hnědá tužka conté, technika stínování [...]

Encre de Chine et lavis, avec rehauts de gouache blanche [...] s. 96 → Lavírovaná kresba, čínská tuš a zesvětlování bílou temperou.

Dokladem toho, že existují i hojně užívané pojmy, které postrádají český ekvivalent je například výraz „repentir“, který značí „autorskou změnu“. Jedná se o takovou změnu, kdy malíř během malby změní nějaké místo na svém obraze tak, že jej přetře. Výraz „autorská změna“ je tedy ustálené slovní spojení, nicméně původně vzniklé opisem. (viz. s. 28)

Dále mi odborník poskytl cenné připomínky v místech, kde jsem použila nevhodné výrazy. Např. pojem „technique du modelé“ jsem zkoušela přeložit jako „techniku reliéfu“ či „techniku plastické modelace“. „Dégradé de couleurs“ jsem převedla jako „postupné odstiňování barev“, „décorateur“ v divadle může být „dekoratér“, současný pojem je ale spíše „jevištní malíř“, „eau-forte“ se v českém ateliéru říká „lept“, nikoliv „roztok kyseliny dusičné“, nebo „lučavka královská“, atp. Pro všechny tyto uvedené výrazy existují v češtině ustálené pojmy, které člověk může znát jen z praxe:

Pour rendre le volume, [...] il utilise la technique du modelé : il dégrade les couleurs [...] s. 22 → Objem [...] vystihovali malíři za pomoci techniky stínování, která využívá odstupňování valéru. [...]

Pas de modelé pour le visage [...] s. 22 → Obličej není vyveden plasticky [...]

Picasso utilise une touche mouchetée [...] s. 28 → [...] zvolil [...] přerušovaný tah štětce [...]

[...] c'est un décorateur qui avait réalisé le rideau [...] s. 80 → Oponu pro představení [...] měl na starosti jevištní malíř.

[...] La touche du pinceau, la « facture », est soignée et montre un travail en épaisseur. [...] s. 91 → Způsob vypracování a tah štětce (jinak také „faktura“) jsou velmi důkladné a značí pečlivé propracování.

[...] une cuvette à eau-forte [...] s. 93 → nádoba na rozdělávání leptu [...]

Názvy děl, institucí a přepis jmen

Určité problémy působil rovněž překlad názvů četných uváděných uměleckých děl. Například u jednoho z nejznámějších Picassových obrazů *Avignonské slečny* jsem se setkala ve starší odborné literatuře s názvem *Slečny z Avignonu*, což je název pochybený, vzhledem k tomu, že se nejedná o město Avignon, nýbrž avignonskou ulici v Barceloně. Velmi obtížně jsem dohledávala název obrazu Karla Appela *Ptající se děti*. Tento holandský umělec, představitel uměleckého hnutí Art Brut, vytvořil totiž celou řadu dřevěných fresek, kde figurují „děti“ zosobňující neúčinnou revoltu společnosti. K nejznámějším patří dílo *Ptáme se našich dětí* (1949), ostatní mají ale podobné názvy: *Děti se táží*, *Co říkají děti*, atp. Byť se jedná o názvy děl, nejsou tak kanonizované jako v případě titulů literárních. Je to způsobeno především vysokým počtem překladů děl o umění pocházejících z období po listopadu 1989. Je otázkou, zdali existují názvy „správné“ a „nesprávné“, zda se má překladatel obracet k vysoce odborným publikacím z předlistopadového období, které jsou dodnes autoritou v řadě oblastí, i do jaké míry je název ustálen, především jedná-li se o umění cizí a současné. V jednom případě jsem se rozhodla upustit od ustáleného českého překladu díla *Ženy běžící po pláži* ve prospěch názvu nalezeného náhodně na internetu *Závod*. Ve francouzském originále je použitý název *La Course*. Jednoslovný výraz jsem zvolila také z toho důvodu, že se název díla vyskytuje v textu na více místech jako větný člen, který je tudíž v češtině skloňován, což by s názvem *Ženy běžící po pláži* působilo kostrbatě.

Názvy institucí uváděné v popiscích jsem zachovala v originále (muzea ve Španělsku, Spojených státech a ve Francii). Je to úzus uplatňovaný ve většině publikací. Výjimku tvoří uvedení názvu *Musée Picasso* v titulu celé práce. Použila jsem explicitní název *muzeum*

Pabla Picassa v Paříži, neboť muzea věnovaná Picassově tvorbě sídlí rovněž v Barceloně, v Antibes či v jeho rodné Malaze. V popiscích k hlavním obrazům je ostatně název *Musée Picasso* vypuštěn, uváděn je jen zástupný název *Paris*.

Osobní jména umělců jsem většinou uváděla rovněž v originále (Jean Cocteau, Apollinaire...), ženská jména jsem přechylovala (Mary Cassatová, Bertha Morisotová), v případě ruských jmen jsem použila běžnou transkripci (Sergej Ďagilev, Olga Chochlová, Bronislava Nižinská...) a u skloňování – kterému jsem se většinou snažila vyhnout – jsem využila publikaci *Jak užívat francouzská vlastní jména ve spisovné češtině* (2002), například u jména Darius Milhaud.

Nedohledala jsem jméno ani původ jevištního malíře, který je v originále uváděn jako Shervodschizé. Ponechala jsem toto jméno ve stejné podobě i v překladu.

GRAMATIKA A SYNTAX

Nejzásadnější změnu jsem provedla na úrovni slovesného času. V originále dominuje čas přítomný, který nabývá různých hodnot. Široce užitý historický přezens jsem přeložila jako minulý čas, vhodnější pro naraci, v popisných pasážích jsem zachovala přítomný čas. Zvolila jsem tento postup pro celek, nemyslím si však, že by v češtině přítomný čas ve vyprávěcích pasážích vadil. Opět si dovoluji v tomto případě odkázat na *Malou světovou obrazárnu* Olgy Spalové, která také kombinuje vyprávění s popisem. V popisech užívá čas přítomný, ve vyprávění však střídá jak čas minulý, tak přítomný:

Od té doby, kdy Picassovi jeho otec jako učitel kreslení dával znova a znova kreslit holubí nohy, neodložil tužku nebo štětec kromě chvil, kdy dělal grafiku [...] Když dostal v pětadesáti letech k dispozici stěny a prostory hradu v Antibes, vytvořil pro ně 23 fresek na cementových deskách [...]³

ale

Picasso tvoří svobodně to, co právě tvořit chce [...] Maluje modrý obraz žebrajícího žida [...] ilustruje líbeznými liniemi Ovidiovy Proměny a rozkládá svět v obraz zkázy *Guernikou* a *Válkou* [...] Jeho současníci vydávají manifesty [...]⁴

V překladu jsem se snažila důsledně rozlišit popis od vyprávění, a to i v drobných celcích, jako například:

³ SPALOVÁ, Olga. *Malá světová obrazárna*. Praha : Svoboda, 1971, s. 200

⁴ Ibid.

Picasso peint exactement l'inverse de ce que l'on attend. On pense à une mère tendre et à un enfant innocent, et on découvre deux visages presque menaçants. [...] En fait, Picasso ne choisit pas ces couleurs au hasard. Il reprend, à sa façon, une tradition qui remonte au Moyen âge [...] (s. 22)

→

Picasso namaloval přesný opak toho, co by člověk očekával. Místo něžné matky s nevinným děťátkem se díváme na dvě tváře, které působí až hrozivě. [...] Picasso přitom ale věděl, proč si vybral právě tyto barvy. Svým osobitým způsobem navázal na tradici, jejíž kořeny sahají až do středověku [...]

Z gramatického pohledu lze dále poukázat na obecnou menší četnost sloves v originále. Nezřídka se vyskytují věty bez finitního slovesa. V některých případech jde o věty zvolací, zvyšující expresivitu textu. Ve všech případech jsem do české věty sloveso vložila, zdálo se mi syntakticky neudržitelné je vypustit.

Jusqu'ici, rien de scandaleux. (s. 21) → To by samo o sobě nebylo nic pohoršlivého...

Chez Picasso, rien de tel. Pas de modelé pour le visage, mais des hachures. (s. 22-23) → U Picassa nic podobného nenajdeme. Obličej není vyveden plasticky, nýbrž je vyšrafován.

Que de points communs entre le *Mère et enfant* et ces *Demoiselles* ! (s. 24) → Podívejte, kolik mají tyto *Slečny* společného s obrazem *Matka a dítě!*

Rester immobile devant un peintre ? Impossible pour un enfant. (s. 28) → Že by dítě zůstalo takto nehybně stát modelem? To sotva.

Mais quelle extraordinaire impression de mouvement ! (s. 79) → Přitom obraz vytváří neuvěřitelně silný dojem pohybu.

Février 1936. (s 95) → Psal se únor 1936.

Un drôle de monstre, au regard presque tendre et à l'allure hésitante... (s. 95) → [...] je to trochu podivný netvor, s téměř něžným a trochu váhavým pohledem.

Ráda bych se rovněž vyjádřila ke grafické stránce a k užití interpunkčních znamének. V textu originálu je užití interpunkce příznakové. Přispívá k výraznému členění vět a slouží jako dynamizující prostředek. Stejnou platnost má i grafické rozlišení písma. Zejména interpunkce však podléhá v každém jazyku odlišným pravidlům⁵, proto ji obecně nelze celistvě přejímat. Domnívám se však, že v tomto druhu textu, kde má interpunkce svou stylistickou roli, je možné ji nadužít podobným způsobem, jako v originále. Dokonce jsem v některých místech interpunkční znaménka použila jako substituční prostředek za obtížně převeditelnou syntax originálu.

⁵ Je třeba dbát i na typografická pravidla. Ve francouzštině jsou například všechna interpunkční znaménka složená ze dvou znaků (např. otazník či dvojtečka) odděleny mezerou od slova, za nímž stojí.

Otazníky se vyskytují velmi často. Autorka vkládá do výkladu série otázek, typických pro výklad ve škole. Formu otázky mají i některé podtituly. Funkce tohoto postupu je fatická, udržuje kontakt se čtenářem a zároveň jej nutí kriticky myslet. Někdy následuje odpověď, jindy zůstanou otázky holé. Většinu otázek jsem v překladu zanechala:

Et si le tableau de Picasso était la version Xxe siècle de la Vierge à l'enfant ? [...] s. 22 → Je snad Picassův obraz novodobá verze Madony s děťátkem?

Mais pourquoi des hachures ? C'est que, au début de l'été 1907 [...] s. 23 → Proč je vlastně vyšrafován? To proto, že začátkem léta 1907 [...]

Que vient faire ce membre coupé ? S'agit-il d'un vestige d'une sculpture antique ? Quelle signification Picasso a-t-il voulu lui donner ? [...] → Co má tento uťatý úd znamenat? Je to snad pozůstatek nějaké antické sochy? Jaký by měla význam?

Užití vykřičníku se obecně ve francouzštině výrazně liší od češtiny. Setkáme se s ním vyjma ryze odborných textů téměř všude. Rozdílná je především jeho funkce v textech, například v publicistice. V českém textu působí vykřičník agresivněji, čtenář si jej běžně spojí například s bulvárním tiskem apod. V populárně naučných textech je vykřičník ve francouzštině užíván hojně. Namátkou jsem vybrala dva příklady z rozdílných pramenů:

[...] Mais il n'y croit guère, il y a un autre roi en France, Henri IV d'Angleterre, et son territoire est tellement restreint : un tout petit domaine situé entre Orléans et Bourges ! [...]⁶

[...] la justice condamne Jean-Pierre Clamadieu et Yves-René Nanot, l'actuel et l'ancien dirigeant de Rhodia, à rembourser – de leur poche ! – les 2,1 millions d'euros versés à [...]⁷

Vlivem překladů se však vykřičník objevuje stále častěji i v českých textech. V populárně naučných publikacích pro mladší publikum nepůsobí rušivě. Nevyjadřuje zde agresivitu, jak by tomu bylo v českém publicistickém textu, nýbrž podtrhává orální charakter mluveného projevu, značí naléhavost a podobně, jako vykřičník, je nositelem fatické funkce sdělení. Našla jsem ostatně několik užití vykřičníků ve zmiňované publikaci O. Spalové:

On nehledá, ale maluje to, co už našel! [...] (Spalová: 1971, s. 200)

Velké ploché nohy a ruce [...] známe z Gauguinových Tahit'ánek. A tváře! (Spalová: 1971, s. 201)

Jsem přesvědčena o tom, že vykřičník v případě tohoto textu zachovat lze, protože tvoří součást stylu i žánru. Uvedu názorné příklady. Nejprve takové, kde jsem vykřičník zachovala,

⁶ DUROSELLE, Geneviève ; PRACHE, Denys. Les Rois de France. Paris : Hachette, 2000. ISBN 2-218-01404

⁷ GUEBERT, Romain. Grande lessive patronale. *Le Point*. 2008 n° 1892-1893. S. 90

dále takové, kde jsem jej odstranila, a nakonec ojedinělé situace, kdy jsem vykřičník použila, aniž by figuroval v originále:

Si seulement ces personnages n'avaient pas des visages de monstres ! [...] s. 21 → [...] kdyby ovšem tyto postavy nevypadaly jako zrůdy!

Pourtant, c'est bien un enfant, un enfant vivant ! [...] s. 28 → A přece působí tak živě!

Cela rappelle à Picasso l'accueil fait à Parade, sept ans plus tôt ! [...] s. 81 → [...] Picassovi to připomnělo ohlas na kubistický balet Parade, uvedený o sedm let dříve.

C'est la victoire du taureau, le mâle et le mal ! [...] s. 98 → Zvítězil býk, mužský element, zlo.

[...] le ciel, la mer, le sable, les femmes, tou test monumental. [...] s. 77 → Nebe, moře, písek i obě postavy, vše je tak monulmentální!

Dalším hojně užívaným interpunkčním znakem jsou tři tečky. Jedná se opět o dynamizující prvek, přibližující psaný text k mluvené řeči. Často se v textu vyskytuje jako známka nedokončené věty, značící až literární expresivitu. V těchto případech jsem trojtečku zanechávala:

[...] c'est l'hiver et la nuit, en dehors... et en dedans ! s. 89 → Venku... i uvnitř je noc a zima.

[...] L'hiver s'annonce glacial... [...] s. 89 → A na prahu ledová zima...

V některých případech jsem větu musela upravit tak, aby byl zachován celkový účinek odmlky:

[...] Quelques années auparavant, des peintres impressionnistes comme Renoir, Degas [...] venaient puiser leur inspiration dans les spectacles du cirque Fernando... [...] s. 30 → Na představení cirkusu [...] chodívali o několik let dříve za inspirací impresionističtí malíři, jako Renoir, Degas, Toulouse-Lautrec nebo Seurat...

Un drôle de monstre, au regard presque tendre et à l'allure hésitante... [...] s. 95 → I když... je to trochu podivný netvor, s téměř něžným a trochu váhavým pohledem.

Tři tečky jsem rovněž užívala i v místech, kde se v originále nevyskytovaly, například pro napojení jiné věty, či jako substituční prostředek odlišné syntaktické struktury, která podle mého názoru jistě odmlčení navozuje:

[...] Jusqu'ici, rien de scandaleux. Si seulement ces personnages n'avaient pas des visages de monstres ! s. 21 → To by samo o sobě nebylo nic pohoršlivého... kdyby ovšem tyto postavy nevypadaly jako zrůdy!

[...] il paraît bien sage, pour un clown déguisé en Arlequin. s. 27 → Na klauna v Harlekýnském kotýmku vypadá [...] až příliš způsobile...

Dále rozeberu užití uvozovek⁸. V originále, stejně jako v překladu se setkáme se třemi rozdílnými situacemi, ve kterých jsou uvozovky použité.

V první řadě uvozovky slouží ke zvýraznění terminologie. V některých případech jsem uvozovky ponechala, v jiných jsem použila zkratku tzv. V překladu ji lze použít místo uvozovek, nehodila by se však jako zástupce výrazu „dit(e)“/ „le(a)dit(e)“, navzdory sémantické rovnocennosti.

Les personnages sont vus de face, en « vue frontale » [...] s. 21 → Obě postavy jsou vyobrazené zepředu, neboli „z anfasu“.

Picasso n'efface pas ces erreurs, ces « repentirs » [...] s. 28 → Picasso tyto tzv. autorské opravy nechal schválně v obraze vidět.

[...] qui contraste avec le bleu sans nuance – ou « monochrome » [...] s. 91 → silný kontrast s jednolitou, nebo také „monochromní“ modrou plochou na pozadí [...]

[...] il rompt avec la peinture dite aimable [...] s. 21 → [...] rozešel se s „přívětivým“ malářstvím [...]

Uvozovky autorka používá rovněž v případech zvláštního užití výrazu. V překladu jsou zachovány a opět použity i tam, kde v originále nefigurují. To z toho důvodu, že čeština hůře snáší abstraktní jazykové situace:

[...] un art primitif, « spontané » [...] s. 23 → Je to umění primitivní a „bezprostřední“.

La preuve : ce troisième pied, tout en bas. [...] s. 28 → Podívejte se dolů, na tu „třetí“ nohu.

Dále jsou uvozovky použity uvnitř textu pro četné citace. Autorka cituje (bez uvedení pramene) Picassa i různé osobnosti, se kterými spolupracoval. Často je takto „odcitováno“ pouze jediné slovo či slovní spojení. Tyto nepravé citace slouží k dodání autenticity vyprávěče. Ponechala jsem je. V některých případech jsem citát v překladu uvedla dvojtečkou. V originále bývá zvykem, že mluvčí, který větu pronesl, je uveden až po citaci.

Ils l'aident à découvrir la « poésie en mots », lui qu'ils appellent le « poète en images ». [...] s. 30 → Říkali mu „básník barev“ a odhalovali mu krásu „básní slov“.

[...] « Faire plus vrai que vrai », voilà la consigne donnée à Coco Chanel [...] s. 81 → [...] Coco Chanel dostala následující zadání: „Vytvořit opravdovější, než sama skutečnost“ [...]

⁸ Opět je zde třeba dbát různého typografického úzu. Ve francouzských textech mají uvozovky formu: « » a od slova, které uvozují, jsou oddělena mezerou.

[...] « Il faut aller plus loin que le mouvement pour arrêter l'image », a dit un jour Picasso. [...] s. 79 → Picasso jednoho dne prohlásil: „Když chcete zachytit pohyb, musíte jít dál, než pohyb sám.“

Citace, které nejsou součástí výkladu, tj. tvoří samostatnou poznámku, jsou v originále uvedeny kurzívou. Kurzíva je dále standardně užívaná pro všechny názvy děl a to i jejich zkrácených podob. Navzdory českému úzu jsem zachovala kurzívu i ve zkrácených názvech děl, pro snadnější orientaci v textu.

DYNAMICKÉ PROSTŘEDKY STYLU

Na dynamice výchozího textu se podílí několik faktorů. Kromě již analyzované interpunkce a citací je výrazným stylistickým prvkem zahrnutí čtenáře do „děje“, neboli do výkladu. Oslovování čtenáře jsem v originále spatřovala v celkovém stylistickém přístupu, v již zmiňovaném kopírování prostředků mluvené řeči. Svou úlohu zde hrají vykřičníky, odmlky a záměrně nedokončované věty, věty zvolací a neslovesné a v neposlední řadě inkluzivní plurál. Tento stylistický aspekt textu jsem vnímala jako důležitý, snažila jsem se jej proto v překladu obsáhnout v co nejširší míře. Některé syntaktické prostředky originálu, především příznaková stavba vět, mi nepřišly dostatečně expresivní, proto jsem na některých místech použila přímé oslovení čtenáře:

Que de points communs entre la *Mère et enfant* et ces *Demoiselles* ! [...] s. 24 → Podívejte, kolik mají tyto *Slečny* společného s obrazem *Matka a dítě!*

La preuve, ce troisième pied, tout en bas. [...] s. 28 → Podívejte se dolů, na tu „třetí“ nohu.

3.3.3 Příklady překladatelských posunů

PŘEKLAD NADPISŮ A PODNADPISŮ

K závažnému posunu jsem se uchýlila v samotném titulu celé práce. Tento titul by měl být překladem názvu publikace: *Tableaux choisis, Picasso au musée Picasso*. (Tedy: Vybrané obrazy, Picasso v muzeu Picasso). Z názvu přepsaném do normálního textu bez typografického rozlišení nevyplývá, že *Tableaux choisis* je název ediční řady. Ta se například do bibliografického údaje většinou nezahrnuje, samotný název je tedy pouze *Picasso au musée Picasso*. Rozhodla jsem se, že do názvu své práce zahrnu informaci o tom, že se jedná o vybraná díla a že zdůrazním, o jaké muzeum se jedná, jelikož kulturní instituce zasvěcené Pablu Picassovi existují rovněž v několika dalších evropských městech. Že se jedná o Picassovy obrazy (metonymické označení Picasso za „obraz P. Picassa“) jsem již nezdůrazňovala, ve prospěch stručnosti názvu. S ohledem na názvy některých českých muzeí,

nesoucích jméno umělce (např. Muzeum Bedřicha Smetany) jsem do názvu začlenila i první křestní jméno, pod kterým je Picasso známý. (Křestních jmen měl podle španělského zvyku ještě několik.) Název, který jsem nakonec zvolila (*Vybrané obrazy z muzea Pabla Picassa v Paříži*) bych použila i v případě, že bych překládala celou publikaci.

S názvy kapitol, tedy jednotlivých děl, nebyl závažnější problém, všechna díla jsou totiž dostatečně známá a jejich český překlad dohledatelný. Jediný posun jsem učinila v kapitole *La Course ou Le Train bleu*, u obrazu, jehož oficiální český překlad originálu *La Course* je *Ženy běžící po pláži*, což však nebyl vyhovující název z důvodu častého skloňování názvu obrazu v textu. Proto jsem zvolila doslovný překlad *Závod*, se kterým jsem se sice setkala, nikoliv však v ověřených zdrojích.

Volněji jsem překládala názvy podkapitol, které mají v originále povahu dynamickou, jakožto i výrazný grafický význam. Rozdělují jednotlivé odstavce, mají formu hesel nebo krátkých otázek. V některých případech byl možný téměř doslovný překlad:

Solitude et silence (s. 89) → Samota a ticho

Většinou jsem však hledala název s obdobnou funkční hodnotou:

Du jamais vu (s. 24) → To tu ještě nebylo

Des mains qui parlent (s. 96) → Když ruce mluví

Zvlášť bych se chtěla vyjádřit k podtitulu posledního odstavce v kapitole *Závod nebo Modrý vlak*. Podnadpis v originále zní *La « période duchesse »*. Mohl by nás zmást podobný podnadpis v kapitole *Modrý autoportrét, Qu'est-ce que « la période bleue »*? „La période bleue“, neboli „modré období“, je ve své podstatě termín. Označuje jedno z mnohých období Picassovy tvorby. Tento a další názvy období, jako např. růžové, kubistické, klasicistické, africké (či negerské), monumentální atd. byly vytvořeny teoretiky umění pro snazší orientaci v Picassově rozsáhlém a stále se proměňujícím díle. „La période duchesse“ však neoznačuje určité období tvorby, je to pouze slovní hříčka přiřknutá Picassovu příteli Maxi Jacobovi, který se zřejmě takto vyjádřil o období Picassova života, kdy vyšel z chudoby a začal žít okázalým způsobem života. Jelikož se jednalo o výrazný kontrast životního stylu, použila jsem výraz „královské období“. Královský způsob života ve mně vyvolává okamžité asociace s bohatstvím, doslovný překlad, tedy „vévodské období“ je podle mého názoru asociálně chudší.

PŘEKLAD CITACÍ

Početné citace přítomné v textu nemají povahu vědeckou, tj. nepodílí se na jeho odbornosti. V takovém případě by musela autorka uvádět zdroje, které neuvádí. Tyto citace patří k prvkům beletrizujícím, často jsou uváděny v rámci anekdot, jako svědectví Pabla Picassa a jeho současníků (Jean Cocteau, Hélène Parmelin, Fernande Olivier...). Dodávají textu na autenticitě, autorka přebírá věty, útržky vět či pouhá slovní spojení (např. název atelieru apod.) přímo „z úst“ těch, kteří je vyslovili. Vzhledem k obecnému charakteru těchto citací a také vzhledem k tomu, že nejsou uváděny zdroje, překládala jsem většinu citací sama, nejsou totiž objektivně dohledatelné. Nepřesnost těchto citátů je ještě zdůrazněna neurčitými a vágními uvedenými, jako např.:

« Il faut aller plus loin que le mouvement pour arrêter l'image », a dit un jour Picasso. [...] (s. 79) → Picasso jednoho dne prohlásil: „Když chcete zachytit pohyb [...]“

« C'est en pensant que Casagemas était mort que je me suis mis à peindre en bleu », confie un jour Picasso à l'historien Pierre Daix. (s. 92) → „Začal jsem malovat modře [...]“, svěřil se jednou Picasso historiku Pierru Daixovi.

Zajímavé bylo několik případů slovních hříček:

Autrefois un tableau était une somme d'additions. Chez moi, un tableau est une somme de destructions. (s. 22) → Dříve byly obrazy skladbou. Mé obrazy jsou rozkladem.

Neuf fois sur dix, quand un peintre te dit : Non, cette toile n'est pas tout à fait terminée, il lui manque un petit quelque chose, il faut l'achever, neuf fois sur dix, tu peux être sûr que pour l'achever, ça, il va l'achever... Tu sais, comme on achève les fusillés – d'un coup de revolver dans la tête. (s. 29) → Když malíř říká: Tenhle obraz není ještě hotový, ještě mu něco chybí, musím ho dodělat. Tak v devíti případech z deseti si můžeš být jistý, že aby ho dodělal, tak ho ale vážně „dodělá“. Víš, jak to myslím, jako když se musí „dodělat“ nějaký špatně zastřelený odsouzenec, kulkou z revolveru do hlavy.

Ils l'aidaient à découvrir la « poésie en mots », lui qu'ils appellent le « poète en images ». [...] (s. 30) → Říkali mu „básník barev“ a odhalovali mu krásu „básní slov“.

Setkala jsem se ale i s několika případy, kdy citovaný výrok opravdu existuje a používá se v umění k označení dané realie. Uvědomila jsem si, nakolik je pro překladatele důležité mít co nejširší všeobecný rozhled a také jsem pochopila důležitost konzultace s odborníkem. Například:

[...] un groupe de peintres [...] se sert de cette couleur pour exprimer ce que le peintre russe Kandinski appelle « le spirituel dans l'art ». [...] s. 93 → Používali právě tuto barvu k vyjádření něčeho, co ruský malíř Kandinskij nazval „duchovno v umění“. [...]

VNITŘNÍ VYSVĚTLIVKY

Překladatel při své práci přirozeně tíhne k intelektualizaci, jinak také explicitaci, neboli přílišnému vysvětlování, protože se často setkává s těžko převoditelnými reáliemi, které má tendenci opisovat. Překladatelská tradice u nás se snaží vysvětlování obecně co nejvíce usměrňovat, v beletrii jej například najdeme jen zřídka. Není samozřejmě příjemné číst text a stále přeskakovat mezi ním a vysvětlivkami pod čarou či v poznámkovém aparátu na konci knihy. Na druhou stranu si myslím, že s ohledem na čtenáře, který je při četbě překladu už tak připraven o zhruba 10 % hodnoty originálu, by se poznámky (pod čarou nebo v příloze) i vnitřní vysvětlivky vkládat měly. Francouzská knižní politika (a nejen ona⁹) mi v tomto pohledu přijde velice inspirativní. Vysvětlivky a poznámky pod čarou totiž běžně vkládá nejen do překladů cizích děl (všeobecně platí, že čím je vzdálenější kultura, z níž pochází originál, tím více vysvětlivek. – pomímám obsah samotný, který hraje samozřejmě také svou roli), ale i do francouzských literárních děl. Když pominu školní ediční řady, které jsou v podstatě zároveň výkladem (např. edice *Collection Petits classiques* při nakladatelství *Larousse*), setkáme se s poznámkami pod čarou u většiny vydání klasické – starší i moderní francouzské beletrie. U překladů funguje tendence informovat čtenáře nejen o jemu neznámých reáliích (namátkou: poznámky pod čarou označené jako N.d.T. francouzského překladu *Jednoho dne Ivana Děnisoviče* v edici 10/18 – *Domaine étranger*, nakl. Julliard, Paris 1975, přeložili Lucia a Jean Cathala; nebo například nedávno pořízený překlad z japonštiny románu *Le chat, son maître et ses deux maîtresses* vyšlý v edici folio nakladatelství Gallimard, 2005, přeložili Cécile Sakai a Jean-Jacques Tschudin), ale i o faktech, které jsou pro čtenáře originálu samozřejmostí, kdežto čtenáři překladu nutně uniknou. Domnívám se, že je vysvětlování a vypracovávání poznámek krokem směrem ke čtenáři a k jeho vzdělání, nikoliv namířený proti němu a znesnadňující jeho četbu.

Ve výchozím textu k této práci bylo součástí záměru celého komunikátu čtenáře vzdělat a informovat, proto autorka vysvětlovala použité cizí či speciální termíny přímo v textu a po obou stranách hlavní statě jsou kratší komentáře a popisky vysvětlující poznámky. Veškeré

⁹ Masivní a volná cirkulace veškeré kulturní produkce skrze internet (časopisy, filmy, seriály, knihy) je pro dnešní dobu příznačná. S tímto oběhem je spojena i významná překladatelská činnost. Je zcela běžné setkat se s vysvětlivkami, například i u titulků k cizojazyčným seriálům.

tyto vysvětlivky jsou však součástí hlavního textu, poznámky pod čarou se v publikaci nevyskytují. Na konci celé publikace je již zmiňovaný glosář použitých výtvarných termínů. Poznámky pod čarou jsem z důvodu již tak velké členitosti textu nedělala, ale některá zpřesnění a objasnění jsem vložila přímo do textu. Vzhledem k tomu, že autorka takto postupuje na mnoha místech sama, nepůsobí mnou vložené vysvětlivky rušivým dojmem. Uvedu několik příkladů ze svého překladu a pokusím se ospravedlnit svůj postup:

V části *Les fous du cirque*, (Cirkusovní šašci) kapitoly *Paul comme Arlequin* píše autorka o cirkusu Medrano, kam Picasso rád chodil. Vzápětí zmiňuje jiný název cirkusu, Fernando, který je však pouze dřívějším jménem Medrana. Na první pohled (i v originále) to vypadá, že se hovoří o dvou různých cirkusech, ve skutečnosti je to však jeden a ten samý. Nevím, je-li tato reálie dostatečně známá pro francouzského čtenáře, považovala jsem však za logičtější tuto reálii vysvětlit:

À cette époque [...] i lva toutes les semaines au cirque Medrano [...]. Quelques années auparavant ; des peintres impressionnistes comme Renoir, Degas [...] venaient puiser leur inspiration au cirque Fernando...
[...] s. 30 → [...] Picasso tehdy chodil každý týden do cirkusu Medrano [...]. Na představení tohoto cirkusu, kteřý se původně nazýval Cirkus Fernando, chodívali o několik let dříve za inspirací impresionističtí malíři jako Renois, Degas [...]

Jako jakousi vnitřní vysvětlivku ve svém překladu považuji také upřesnění, která jsem použila ve větách zmiňujících baletní soubor *Ballets russes*. Jedná se o umělecký název slavného tanečního souboru. V české i zahraniční odborné literatuře se vyskytuje často ve svém původním znění, tzn. „*Ballets russes*“, bývá však také překládán, česky jako „Ruský balet“. Ve *Slovníku světového malířství* vydaného nakl. Odeon Artia, (překladem z němčiny), jsem objevila tuto hrubou chybu: [...] navrhoval dekorace a kostýmy pro ruský balet Sergeje Ďagileva, jeho *Parade*.¹⁰ Zde překladatel zjevně netušil, že jde o jméno souboru, převedl „Ruský balet“ jako ruský balet a z textu se zdá, že představení *Parade* bylo ruským představením, jako by ostatní Ďagilevova představení ruská nebyla. Abych zdůraznila, že se jedná o jméno souboru a zároveň čtenáři podala informaci o tom, že existuje i český název, použila jsem tyto vnitřní vysvětlivky:

Sa mère est une danseuse des Ballets russes, Olga Kokhlova [...] s. 27 → Jeho matku, tanečnici slavného souboru *Ballets russes* Olgu Chochlovou [...]

¹⁰ WESTERMANN, Georg (Verlag). *Slovník světového malířství*. Praha : Odeon – Artia, 1991. ISBN 80-207-0023-4, s. 523

[...] les baigneuses sont assez proches des danseuses de Ballets russes [...] s. 80 → mohutné ženy [...] připomínají tanečnice Ruského baletu (Ballets russes) [...]

Na jednom místě jsem použila vysvětlivku jazykovou:

[...] À cette époque, les expressionnistes font plutôt éclater les couleurs. On les appelle les « Fauves ». s. 90 → V té době totiž expresionisté naopak barvami velmi hýřili. Byli nazýváni „Fauvisté“, což je odvozeno od francouzského slova „fauve“, neboli „dravý“.

Jinou překladovou vysvětlivku si přímo vynutila povaha dané pasáže (originálu). Jedná se o samostatný komentář vysvětlující význam a původ názvu slavného atelieru Bateau-Lavoir. Jelikož autorka vysvětluje původní jméno (Maison du Trappeur), pokládala jsem za nutné přeložit i název pozdější:

Le Bateau-Lavoir (qui doit son nom à Max Jacob) était anciennement appelé « La Maison du Trappeur », à cause de sa carcasse de bois. [...] s. 93 → Bateau-Lavoir (Lodní prádelna), jak jej nazval Max Jacob, se původně jmenoval „Maison du Trappeur“ (Zálesácká bouda), podle dřevěné konstrukce [...]

Ačkoliv jsem v textu našla některé nepřesnosti, které jsem nejprve v překladu opravila či zpřesnila, nakonec jsem je zhodnotila jako nedůležité a do konečné verze překladu jsem je nezařadila. Například s kapitole L'Autoportrait bleu, v části Qu'est-ce que la « période bleue » ? autorka píše o období Picassovy tvorby, která je historicky vymezena lety 1901 až 1904. Navazuje takto:

À la même époque, un groupe de peintres expressionnistes allemands, « Le cavalier bleu » (Der Blaue Reiter) [...].

Tato věta je z historického hlediska nepřesná: Německá skupina Der Blaue Reiter totiž vznikla až roku 1912 a i když „v tom samém období“ mohli být její členové aktivní, nevystupovali pod názvem, který si dali až o desetiletí později. Proto jsem nejprve zvolila tento překlad:

V té samé době působila v Německu¹¹ skupina expresionistických malířů, kteřá se později pojmenovala „Modrý jezdec“ (Der Blaue Reiter) [...]

¹¹ Skupina skutečně působila v Německu, vznikla v Mnichově

Označila bych jej však jako příklad zbytečné intelektualizace překladu.

4. Závěr

Závěrem se pokusím zhodnotit svou práci, především z hlediska přínosu, který pro mě osobně představuje.

Z hlediska samotného překladu si uvědomuji některé prvky, které by mi mohly být vytčeny: je to především snaha kopírovat originál v jeho stylu a v prostředcích, které jej v originále vytvářejí. Například užití interpunkce či příliš zdůrazněné zahrnování čtenáře. Tento přístup jsem zvolila vědomě a vnímám jeho nedostatky. Vycházela jsem ze svého vnitřního přesvědčení, které vnímám vůči francouzské knižní kultuře všeobecně. Francouzský knižní průmysl čítá daleko menší počet překladů, nežli český. Kromě jistých výhod vydávání překladů v jakékoliv zemi (rozdílnosti domácí produkce, větší otevřenost k cizím vlivům) však existují i nevýhody. Jednou z nich je narušení či zrušení domácí tradice, což u nás v oblasti populárně naučné literatury platí. Francouzská tradice v psaní i vydávání populárně naučných publikací je velmi silná a myslím se, že se z ní lze v některých aspektech inspirovat. Mám na mysli právě styl psaní a také nakladatelskou politiku, která vynakládá značné prostředky na seriózní literaturu orientovanou na mladší publikum.

Na překladu je rovněž jisté znát přístup k celku a určitá volnost v přístupu k detailu. V komentáři jsem nevyočítávala případy transpozic, modulací, koncentrací a dalších překladatelských postupů. Snažila jsem se naopak v komentáři ukázat, jak jsem přistupovala k originálu, tzn. vysvětlit, jakým způsobem jsem originál četla a chápala, dále nastínit základní překladatelskou strategii a zachytit nejvýraznější posuny.

Bakalářský překlad a vypracování komentáře k překladu byly pro mě z profesionálního hlediska velmi přínosnými aktivitami. Uvědomila jsem si při této práci některé prvky spojené s praxí překladatele, prvky, které jsem do té doby znala pouze z teorie. Předně je to přístup k originálu, jiný druh čtení textu a vnímání jeho obsahu, formy a významů, které nesou. Dále je to čas, který překladatel potřebuje k vyhledávání a ověřování, i čas nutný k uzrání překladu, potíže s udržením střízlivého odstupu od vlastního textu. Ověřila jsem si, jak přínosná je konzultace s odborníkem na dané téma a poznala, nakolik je důležitý co nejširší vědomostní rozhled. Ačkoliv bylo překládání spojené i s méně příjemnými chvílemi, (marné vyhledávání, neplodná korespondence s vydavatelstvím kvůli informacím o autorce atp.), celá práce by se dala popsat jako neustálé obohacování se o nové informace a zajímavá fakta. To je pro mě velkou motivací a inspirací pro další překladatelskou činnost.

5. Seznam použité literatury a zdrojů

Výchozí text:

ROBINSON, Anette. *Tableaux choisis, Picasso au musée Picasso*. Paris : Éditions Scala, 1991. ISBN 2-86656-085-X

Sekundární literatura z oblasti malířství a výtvarného umění:

BALEKA Jan, *Výtvarné umění, výkladový slovník*. Praha : Academia, 2010. ISBN 978-80-200-1909-7

BARILLEAU, Michèle; GIBOULET, François. *Histoire de la peinture*. Rennes : Hatier, 2000. ISBN 2-88003-108-7

FRONTISI, Claude & kol. *Histoire visuelle de l'Art*. Paris : Larousse/VUEFF, 2001. ISBN 2-03-509307

KOVAŘÍK, Petr. Dvacet malířů dvacátého století. *Mladý svět*, 1977, roč. XIV, č. 16, s. 1-8.

POLEHLOVÁ, Veronika. *Nový pohled na antický mýtus ve výtvarném umění první poloviny 20. století*. Brno : Filozofická fakulta MUNI, 2008. Dostupný z Archivu závěrečných prací v informačním systému Masarykovy univerzity:< http://is.muni.cz/th/180201/ff_b/?lang=en>.

SPALOVÁ, Olga. *Malá světová obrazárna*. Praha : Svoboda, 1971. ISBN 25-034-71

WALTHER, Ingo F. *Pablo Picasso, 1881-1973, genius století*. Bratislava : Benedikt Taschen, 1992. ISBN 3-8228-9692-6

WESTERMANN, Georg (Verlag). *Slovník světového malířství*. Praha : Odeon – Artia, 1991. ISBN 80-207-0023-4

ZYKMUND, Václav. *Stručné dějiny moderního malířství*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1971. ISBN 14-178-71

Jazykové a jazykovědné zdroje:

Internetová jazyková příručka ÚJČ AV ČR, 2008 [online]. Ústav jazyka českého Akademie věd ČR, v.v.i. [cit. 2011-05-29]. Dostupný z WWW:< <http://prirucka.ujc.cas.cz/>>.

ČECHOVÁ, Marie, kolektiv autorů. *Současná česká stylistika*. Praha : ISV nakladatelství, 2003. ISBN 80-86642-00-3

Le Petit Larousse illustré 1998, Larousse - Bordas 1997, ISBN : 2-03-301-198-4

NEUMANN, Josef; HOŘEJŠÍ, Vladimír & kol. *Velký francouzsko český slovník I, II*. Praha : Academia, 1974. ISBN 501-21-857

SEKVENT, Karel; ŠLOSAR, Dušan. *Jak užívat francouzská vlastní jména ve spisovné češtině*. Praha : Academia, 2002. ISBN 80-200-0989-2

VLASÁK, Václav; LYER, Stanislav. *Česko-francouzský slovník I, II*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1987. ISBN 14-160-87

Lingea Lexicon5, *Velký slovník francouzsko-český a česko-francouzský* (jazykový software), 2008