

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Ústav translatologie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Eva Ullrichová

Komentovaný překlad: *Les Impressionnistes*

(Anne Distel, Nathan/Réunion des Musées nationaux, Paris 1988, str. 3–47)

Commented translation: *Les Impressionnistes*

(Anne Distel, Nathan/Réunion des Musées nationaux, Paris 1988, pp. 3-47)

Poděkování

Děkuji vedoucí práce PhDr. Šárce Belisové za vstřícný přístup, cenné rady a podnětné připomínky k překladu. Dále děkuji Else Rescan za konzultaci problematických míst v originále a Tereze Šmejkalové za pomoc s jazykovou stránkou práce.

Prohlášení

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

V Praze dne 20. 5. 2014

Eva Ullrichová

Abstrakt

Tato bakalářská práce se skládá z českého překladu knihy Anne Distelové *Les Impressionnistes* a teoretického komentáře překladu. Výchozí text seznamuje dětské čtenáře s tématem impresionismu a expozicemi v pařížském muzeu Orsay. Komentář zahrnuje analýzu výchozího textu (na základě přizpůsobeného modelu Christiane Nordové), koncepci metody překladu a podrobný popis překladatelských problémů, v němž jsou na konkrétních příkladech rozebrána možná řešení.

Klíčová slova

překlad, překladatelská analýza, překladatelský problém, překladatelský posun, impresionismus, impresionisté, výtvarné umění

Abstract

This bachelor thesis consists of the Czech translation of a book by Anne Distel *Les Impressionnistes* and a commentary on the translation. The source text is intended for young readers, it deals with the topics of impressionism and Musée d'Orsay in Paris. The commentary comprises an analysis of the source text (based on Christiane Nord's Model), a concept of translation method, and a detailed description of translation problems including examples and examining possible solutions.

Keywords

translation, translation analysis, translation problem, translation shift, impressionism, impressionists, art

Obsah

Úvod.....	6
Překlad.....	7
Komentář.....	29
1. Analýza výchozího textu.....	29
1.1. Vnětextové faktory.....	29
3.1.1. Médium.....	29
3.1.2. Autor.....	30
3.1.3. Místo.....	30
3.1.4. Čas.....	31
3.1.5. Příjemce.....	31
3.1.6. Záměr vysílatele a funkce textu.....	31
1.2. Vnitrotextové faktory.....	32
1.2.1. Téma a obsah.....	32
1.2.2. Presupozice.....	32
1.2.3. Horizontální a vertikální členění.....	33
1.2.4. Neverbální prvky.....	33
1.2.5. Morfosyntax.....	34
1.2.6. Lexikum.....	35
1.2.7. Suprasegmentální prvky.....	36
2. Koncepce překladu.....	37
3. Překladatelské problémy a jejich řešení.....	38
3.1 Překlad na rovině lexikální.....	38
3.1.1. Odborná terminologie.....	38
3.1.2. Vlastní jména.....	39
3.1.3. Lexikum jako stylistický prostředek.....	41
3.2 Překlad na rovině morfologické.....	41
3.3 Překlad na rovině syntaktické.....	42
3.4 Překlad titulků.....	43
3.5 Překlad a intertextualita.....	43
3.6 Suprasegmentální úpravy.....	44
3.7 Převod francouzských reálií.....	45
3.8 Časový faktor a vazba textu na vnější realitu.....	45
3.9 Oprava chyb a nepřesností.....	47
Závěr.....	48
Bibliografie.....	49
Příloha – kopie výchozího textu.....	51

ÚVOD

Tato bakalářská práce se skládá ze dvou částí: překladu knihy Anne Distelové *Les Impressionnistes* a doprovodného komentáře, který zahrnuje analýzu výchozího textu, stanovení koncepce překladu a typologii překladatelských problémů a jejich řešení.

Knihu *Les Impressionnistes* jsem pro překlad zvolila z důvodu osobního zájmu o výtvarné umění. Jde o čtivý, zajímavě koncipovaný text s atraktivním tématem, určený pro mladší čtenáře. Tato populárně naučná příručka vysvětluje historický koncept a rysy impresionismu na pozadí expozice v muzeu Orsay. Hlavní výklad je doplněn zajímavostmi, medailony jednotlivých malířů a rovněž mnoha ilustracemi a reprodukcemi. Domnívám se, že české čtenáře by přilákal zejména svým poutavým stylem, nápaditým uspořádáním a velmi vhodně zvoleným poměrem obecných a rozšiřujících informací. Na druhou stranu je třeba zvážit fakt, že kniha se silně pojí k francouzskému prostředí a také přímo k prostorám muzea Orsay. Ve fiktivním zadání jsem proto předpokládala, že by kniha byla v nabídce pro české návštěvníky muzea Orsay.

Publikace má poměrně nevelký rozsah, přibližně odpovídá dvaceti normostranám, a přeložila jsem ji tedy ve své bakalářské práci celou. Snažila jsem se o funkčně ekvivalentní překlad, který by zachoval všechny důležité rysy originálu, zejména jeho informativní charakter a komunikaci se čtenářem. Rysy originálu, překladatelské problémy a zvolené strategie jsou rozvedeny v komentáři v druhé části práce.

PŘEKLAD

Impresionisté a muzeum Orsay

Pařížské muzeum Orsay bylo otevřeno v roce 1986 v budově bývalého vlakového nádraží, postaveného v roce 1900. V jeho sbírkách se nacházejí díla z majetku francouzského státu, která pocházejí z druhé poloviny 19. století a z počátku 20. století.

Je zde vystaveno více než tisíc obrazů (ale také sochy, umělecké předměty, architektonické výkresy či dobové fotografie). Několik stovek z těchto děl pochází od malířů, kterým se říkalo „impresionisté“.

Kdo byli impresionisté? Podle čeho tak byli pojmenováni? A co je na nich tak zvláštního, že pro ně bylo zavedeno speciální označení?

Právě na takové otázky tento stručný průvodce odpovídá. Pomůže vám těmto obrazům lépe rozumět a porovnávat je s dalšími. A hlavně by vás mohl nalákat, abyste se na ně přišli podívat osobně. Až ho zaklapnete, budete se v muzeu Orsay ve společnosti Maneta, Moneta, Renoira, Berthe Morisotové a dalších malířů cítit jako doma.

Jak to všechno začalo

Kolem roku 1850 působilo ve Francii mnoho malířů. Pracovali na výzdobě veřejných památek a kostelů, prodávali obrazy těm, kteří si mohli dovolit vyzdobit si jimi doma stěny. Každý, kdo byl trochu zámožnější, si chtěl dát namalovat svůj portrét, a to nejlépe od umělce, který uměl předvést své zákazníky v tom nejlepším světle, v elegantním obleku a s vyznamenáními, pokud nějaká měli. Nezapomínejme, že v té době byla fotografie ještě v plenkách.

Znalci umění kupovali také zátiší, krajiny nebo takzvané žánrové malby, které zachycovaly nějaký příběh nebo se inspirovaly exotickými zeměmi. Existovalo také pár velmi bohatých milovníků umění, kteří vlastnili významné sbírky. Některé čítaly až několik set obrazů od starých mistrů i současných malířů.

Každý chodí na Salon

V té době však existovalo jedno místo, kde mohl tvorbu současných umělců vidět každý: Salon. Téměř každoročně se totiž v Paříži koncem jara konala velká oficiální výstava. Trvala několik týdnů a zahrnovala stovky, někdy až tisíce maleb, ale také soch, kreseb či architektonických projektů.

Salon probíhal v několika budovách na dolním konci bulváru Champs-Élysées, které byly později zbourány, aby uvolnily místo Velkému a Malému paláci. Na Salonu se platilo vstupné, ale jeden den v týdnu byl vstup zdarma. To se pak hrnuly davy. Počet návštěvníků se někdy vyšplhal až na půl milionu – stejně jako na velkých výstavách v dnešní době.

Vystavená díla byla obvykle na prodej, většina návštěvníků se na ně však přicházela jen podívat. Umělci vystavující na Salonu byli totiž považováni za nejlepší ve své době. Právě proto přitáhli na výstavu tolik lidí. Navíc díla, která byla vyhodnocena jako zvláště podařená, byla oceněna a jejich autor dostal medaili. Jako největší poctu mohl dokonce získat Řád čestné legie. To pro něj znamenalo opravdovou slávu!

Vystavovat nemůže jen tak někdo!

Ale pozor, dveře Salonu nebyly otevřené pro každého umělce. Aby dílo mohlo být vystaveno, musela je schválit porota složená z umělců a různých významných osobností. Umělci v podstatě skládali takovou přijímací zkoušku. To samozřejmě umožňovalo zavrhnout nepovedené obrazy. Ale porota také mohla odmítnout obrazy jen proto, že se jí zkrátka nelíbily...

Někteří z odmítnutých umělců rozhodnutí respektovali, jiní naopak protestovali. Jak by mohli prorazit mimo Salon? Soukromé galerie, v jakých se dnes vystavují a prodávají obrazy, v té době prakticky neexistovaly. Být vyloučen ze Salonu znamenalo přijít téměř o všechny šance, jak se proslavit na veřejnosti a u případných zákazníků. Malířům proto nezbývalo než se svého umění vzdát, nebo umřít hladu.

V roce 1863 dostali odmítnutí umělci díky zásahu samotného císaře Napoleona III. možnost veřejně vystavit svá díla. Byl mezi nimi také Édouard Manet, kterého dnes považujeme za jednoho z největších mistrů všech dob. Tak proč jej odmítli? A proč se zpočátku veřejnost jeho obrazům tak vysmívala?

Označení „realista“ nebylo nic lichotivého

Manet popravdě nebyl první velký umělec, který se potýkal s nepříjemnostmi. Nedlouho před ním byl ostře kritizován také Gustave Courbet. Maloval lidi tak, jak je vídal v každodenním životě, a nijak věci nepřikrášloval. Jeho náměty proto připadaly lidem hrubé, nehodné zájmu. Říkali o něm, že je „realista“, což byla tehdy velká urážka. Také jeho výrazný, rozmáchlý styl malby byl pokládán za výsměch skutečnému umění. Jeho dvě velká plátna *Ateliér* (1855) a *Pohřeb v Ornans* (1850), která můžete vidět v muzeu Orsay, jsou dnes oceňována jako jeho

mistrovská díla. Ve své době však zůstávala nepochopena. Proč vlastně? Jaký druh malby se tedy líbil většině kritiků, kteří utvářeli všeobecný vkus?

Tito lidé se zajímali zejména o „vážné“ náměty, které vycházely například z mytologie, starověkých dějin nebo Bible. Kromě toho musela být malba pečlivá, hladká, „nablýskaná“ a s vhodným, znaleckým rukopisem. Příliš kontrastním barvám bylo lépe se vyhnout. Více se cenily tmavší odstíny, které pod vrstvou laku odhalovaly dovednost malíře. Právě takový styl se vyučoval na Akademii krásných umění, kde mnozí z umělců v mládí studovali.

Chcete-li si o tomto oficiálním, uznávaném umění udělat představu, zajděte se podívat na *Zrození Venuše* od Alexandra Cabanela. Tento obraz patřival Napoleonovi III. V muzeu Orsay si nenechte ujít ani rozměrné plátno Thomase Coutura *Římané během dekadence*, které rovněž sklízelo velký obdiv.

Na druhou stranu všichni, kdo tuto tradiční, uhlazenou malbu odmítali, byli považováni za rebely. A nejlepší způsob, jak se jich zbavit, bylo vyloučit je ze Salonu. Právě proto byl Édouard Manet s velkým povykem odmítnut, když předložil porotě *Snídani v trávě* (1863) a *Olympii* (1863), dvě díla, která dnes patří k nejslavnějším obrazům v muzeu Orsay.

Jak se z „odmítnutých“ stali „impresionisté“

Mezi lety 1865 a 1870 se na Salonu pokoušela vystavovat skupina mladých malířů, kteří se navzájem znali, obdivovali Courbeta s Manetem a nesnášeli Cabanela. Nejprve byli přijati, ale pak už je porota systematicky odmítala. Vcelku rychle totiž pochopila, do kterého tábora tito malíři patří.

Vyčítali jim, že neumějí malovat, že vystavují nedokončené obrazy, že se zabývají příliš všedními tématy – a mladí umělci už toho měli dost. Na Salonu vystavovat nemohli, a tak se odhodlali k velkému činu, aby je mohla soudit veřejnost! Na jaře roku 1874 si pronajali prostory na pařížském bulváru des Capucines, aby tam mohli vystavit svá díla. Kritici a návštěvníci se pak na výstavu přišli podívat, ale většina z nich si utvořila názor už dopředu: tihle umělci musejí být určitě mizerní malíři, protože jsou to přece skoro samí „odmítnutí“! Oni i jejich obrazy byli lidem pro smích.

Výstava zahrnovala malby Clauda Moneta, Pierra-Augusta Renoira, Edgara Degase, Paula Cézanna, Camilla Pissarra, Alfreda Sisleyho, Armanda Guillaumina a také jedné mladé ženy, Berthe Morisotové. To byla švagrová Edouarda Maneta, který na bulváru des Capucines vystavovat nechtěl. Postupně totiž začínal mít na oficiálním Salonu úspěch. Nejprve inspiroval nové umělecké hnutí a poté byl sám ovlivněn svými mladými přáteli, zvláště Claudem Monetem.

Neumějí malovat nic než jen „imprese“

Právě Claude Monet představil na výstavě v roce 1874 plátno s velmi náznakově načrtnutou lodí v mlze a s rudým sluncem. Pojmenoval je *Imprese, východ slunce* – a slovo „imprese“ znamená dojem.

Tento obraz je dnes v majetku pařížského muzea Marmottan. Jeden novinář vymyslel slovo „impresionistický“, aby si ze skupiny mladých malířů udělal legraci. Tento termín měl úspěch a sami umělci, kterým se do té doby říkalo „Nezávislí“ nebo „Neústupní“, se rozhodli jej přijmout. Právě proto se o této slavné výstavě z roku 1874 mluví jako o „první výstavě impresionistů“.

Do roku 1886 skupina zorganizovala sedm dalších výstav. Neúčastnili se jich pokaždé ti samí umělci jako v roce 1874. Někteří ubyli, ale také přišly nové posily: Gustave Caillebotte a Američanka Mary Cassattová. Mezi posledními se přidali mladší umělci Paul Gauguin, Alfred Seurat a Paul Signac. Jejich malba však již nese odlišné znaky oproti dílům starší generace a mluvíme u nich o „postimpresionismu“ („post“ znamená po).

Každý malíř z impresionistické skupiny má samozřejmě vlastní styl a originalitu a rozvíjí zcela osobní tvorbu. Podívejme se však nejprve na to, co je všem společné.

Nejprve jejich věk: je jim mezi 30 a 40 lety. Dále sdílejí odmítavý postoj k oficiálnímu umění, nad nímž se rozplývá porota Salonu a také veřejnost, která se podle ní řídí. A konečně mají také společné přání být moderní, být malíři své doby, opustit temnou, nezáživnou malbu a využít zářivé barevné tóny co nejbližší bezprostřednímu vidění. Toto přání vede k tomu, že opouštějí ateliér a stavějí si stojan venku pod širým nebem – odborně se tomu říká malování „v plenéru“.

Malování v plenéru

Jako příklad uveďme Monetovu krajinomalbu *Regata v Argenteuil* (**viz obraz č. 5 v barevné příloze**). Umělec se snaží několika tahy štětce zachytit na plátně svůj světelný dojem z jednoho velmi krásného dne na řece Seině. V té době bydlel nedaleko Paříže, v městečku Argenteuil, kde byly tenkrát břehy ještě poseté venkovskými domky. Továrny, které tam stojí dnes, se v té době teprve nesměle začínaly objevovat. Pařížané tam měli plachetnice a organizovali závody (regaty). Právě ty jsou námětem obrazu.

Monet však především chce svými štětci a barvami vystihnout chvějivé, roztříštěné odlesky, které tančí na hladině. Vybírá správný tón: velmi sytou oranžovou pro domek na břehu, který kontrastuje s okolní zelení, a nakonec velké modré nebe, tak modré jako voda. Postavy jsou znázorněny jen několika tahy štětce, a přesto v nich naše oko vidí

rozpořádané siluety. Na celém obraze jsou jasně viditelné tahy štětce; místy prosvítá dokonce i holé plátno. Tato „nedbalost“, která je samozřejmě jen zdánlivá, kritiky pobuřovala. V té době se před náznakovou linií dávala přednost jasné kresbě. Dodejme, že toto dílo je jen studie. Monet často maloval motivy svých obrazů přesněji.

Tuto studii získal jeden z tehdy nemnoha Monetových obdivovatelů, Gustave Caillebotte, který sám také maloval. Byl nadšený do plachetnic a vlastnil dům v Petit-Gennevilliers, nedaleko městečka Argenteuil.

Kouzlo každodennosti... a nádech novosti

Malování v plenéru není to jediné, co měli impresionisté společného. *Kolébka* od Berthe Morisotové, která byla rovněž představena na výstavě roku 1874, před námi otevírá další proud v impresionismu, zabývající se každodenním, intimním životem. (**Viz obraz č. 8 v barevné příloze.**)

Obraz zachycuje malířčinu sestru, jak se dívá na své dítě v kolébce. Tato rodinná scéna na umělkyni silně zapůsobila. Jako malířka Berthe Morisotová obdivovala kontrast tmavých šatů a bílého mušelínu kolem kolébky, efekt průhledné látky, za níž sotva rozeznáváme růžovou dětskou tvářičku. Na to se Berthe Morisotová chtěla zaměřit.

Obličej matky je zřetelný, ale při bližším pohledu vidíme, že jeho obrysy nevymezují žádná přesná linka. Malířce v její době vyčítali, že nepropracovala sestřinu ruku, modelovanou jen střídáním světlých a tmavých tahů. Způsob malby Berthe Morisotové se ostatně velmi podobá Manetovu.

Impresionisté chtěli vnést do umění něco nového a často se také inspirovali jinými technikami než jen malbou. Nové možnosti otevírala například fotografie, která byla právě vynalezena. Nabízela nečekané členění obrazu nebo „momentky“ z každodenního života, který právě patřil mezi oblíbená témata impresionistů. Tito umělci také obdivovali japonské dřevořezy, které byly tehdy v Evropě velkou novinkou. Oceňovali jejich svěží, veselé tóny a jednobarevné plochy.

Každý má svůj styl

Prohlédněte si fotografie výtvarných děl z období mezi lety 1872 a 1880, naleznete je v barevné příloze uprostřed knihy. Na ty z obrazů, které jsou vystaveny v muzeu Orsay, se můžete jít podívat osobně. Povšimněte si prvků, které jsme zmínili u *Regaty v Argenteuil* a *Kolébky*.

Věděli jste například, že Monet a Renoir často malovali stejný námět, aniž by svá díla podepsali? O třicet nebo čtyřicet let později po nich obchodník musel chtít upřesnění, kdo je autorem – tolik se jejich obrazy podobaly!

To samozřejmě neznamená, že by každý z umělců neměl svůj vlastní styl. Monet rád maluje hru světla, měnícího se podle ročních období nebo počasí. Renoir se zajímá především o figury, a tak pro nás zaznamenal život svých současníků. Degas je zručný kreslíř a chce zachytit nestálost a pohyb krátkého okamžiku, ať už jde o nervózní dostihové koně, nebo baletky na scéně či na hodině tance v pařížské Opeře (**viz obrazy č. 11 a 12 v barevné příloze**); má rád překvapivé prostředí a osvětlení. Pissarro a Sisley se soustředí zejména na krajiny (**viz obrazy č. 13 a 14 v barevné příloze**).

Okolo roku 1880 se mnohé mění. Umělci se vyvíjejí a čím dál víc se od sebe začínají lišit. Například Monet, který zemřel ve velmi vysokém věku v roce 1926, neustále zkoušel nové experimenty – stejně jako Cézanne, Pissarro a Renoir. V jejich způsobu malby tedy nastávají změny, jimiž se od impresionistického období odchyľují.

Jak se stát malířem okolo roku 1850?

Hlavní francouzskou vysokou školou pro umělce byla pařížská Akademie krásných umění, stejně jako dnes. Skládaly se na ni přijímací zkoušky. Ve dvacátém století na této škole působili slavní umělci a nabízeli tradiční vzdělání založené na cvičení kresby, znalosti starověkých děl, studiu anatomie a pravidel perspektivy. Vyučující také studentům doporučovali kopírovat mistrovská díla v muzeu Louvre.

Na konci studia se nejlepší žáci mohli ucházet o takzvanou Římskou cenu. Vítěz měl skvělé vyhlídky na zářnou kariéru a byl poslán na dokončení studia do Říma. Na výlohy francouzského státu tam pobýval v nádherném paláci obklopeném zahradami – ve vile Medicejských. Stejná cena se udělovala také sochařům, architektům a hudebníkům. Vila Medicejských dodnes patří Francii a ubytovává umělce stejně jako tenkrát.

Soukromé ateliéry

Většina budoucích impresionistických malířů z Akademie krásných umění odešla. Mnozí umělci považovali její styl výuky za překonaný, příliš tradiční, zkostnatělý. Raději navštěvovali volné hodiny v soukromých ateliérech, kde se studenti složili, zaplatili si model a nechali si radit od vyhlášeného mistra.

Impresionisté také dělali studie podle starých mistrů a mnozí z nich si pamatovali své dlouhé návštěvy Louvru s tužkou nebo štětcem v ruce. Velmi brzo začali upřednostňovat malování v plenéru. K jejich oblíbeným námětům patřilo okolí Paříže, a zvláště lesy ve Fontainebleau, kde se mnoho z nich usadilo.

Jak se díla dostala do muzeí?

Impresionisté byli proti tradičním malířům v menšině, a proto měli obtížný začátek kariéry. Veřejné dražby děl, které zorganizovali, skončily fiaskem (konaly se v aukční síni Drouot, jež tam stojí dodnes). Jejich díla si chtělo koupit jen málo znalců či obchodníků s obrazy – a těch bylo mnohem méně, než kolik je dnes galerií. Přesto se našlo několik spřátelených malířů, podnikatelů, továrníků, lékařů, ale také jeden slavný operní pěvec – a jeden pekař, kteří si obrazy za nízké ceny koupili.

Tito umělci si tedy těžko vydělávali na živobytí. S přicházející slávou se však většina z nich dočkala sladké odplaty, zvláště po roce 1900. Jejich díla se začala prodávat za značné částky.

Každý z těchto malířů namaloval několik stovek, nebo dokonce několik tisíc pláten, jako tomu bylo u Moneta, a zvláště Renoira. Mnohá z děl patřila sběratelům a následně se dostala do sbírek muzeí nejen ve Francii, ale po celém světě. Muzeum Orsay již po více než sto let vlastní zvláště významnou sbírku impresionistických obrazů, jež ovšem získávalo postupně.

Děkujeme dárcům!

Francouzský stát, který pravidelně nakupuje díla současných umělců, jich od impresionistů pořídil za jejich života jen málo. Svě omezené finanční prostředky si šetřil pro umělce věrné oficiálnímu proudu. To díky sběratelům umění, jejich darům a dílům odkázaných v závětech se impresionisté dostali do muzeí. Tři čtvrtiny impresionistických děl vystavených v muzeu Orsay byly muzeu darovány nebo odkázány. Například malíř Gustave Caillebotte mu v roce 1894 odkázal celou svou sbírku, která zahrnovala mezi nejvýznamnějšími díly Renoirův *Bál v Moulin de la Galette* (**viz obraz č. 10 v barevné příloze**) a Monetovu *Regatu v Argenteuil* (**viz obraz č. 5**). Avšak i v tomto roce se zvedly ostré protesty: jak můžete v muzeu připustit „něco takového“?

Někteří další sběratelé jako například Étienne Moreau-Nélaton, Antonin Personnaz či potomci doktora Paula Gacheta (přítele Cézanna, Pissarra a Van Gogha) darovali muzeu své sbírky pod podmínkou, že zůstanou pohromadě. Podle toho byly pak výstavní sály uspořádány.

I v dnešní době stát získává nové obrazy. Dědici nějakého malíře nebo sběratele mohou také tím, že věnují obraz, splatit dědickou daň – tento postup se nazývá „postoupení“ díla. Tímto způsobem muzeum Orsay získalo Monetovu *Slavnost 30. července* (**viz obraz č. 6 v barevné příloze**) a střední část jeho *Snídaně v trávě* (**viz obraz č. 4**).

Kde jsou k vidění další impresionistická díla?

Muzeum Orsay zastává v oblasti impresionismu přední pozici. Nezapomeňte však navštívit také muzeum Marmottan, které se rovněž nachází v Paříži. Své sbírky mu odkázali syn Clauda Moneta Michel a také potomci přítele a sběratele impresionistů Georgese de Bellia. Další významná díla patří muzeu v Malém paláci. Muzeum Orangerie zase vystavuje sbírku Jeana Waltera a Paula Guillauma a dva sály jsou zde navíc věnovány Monetovu poslednímu mistrovskému dílu – *Leknínům*.

Velmi významná díla se nacházejí i ve francouzských regionálních muzeích: za zmínku stojí například města Rouen, Lyon, Nantes, Lille, Le Havre nebo Nice.

Můžete také navštívit domy, kde strávili poslední část svého života Monet a Renoir. Monetův dům se nachází ve vesnici Giverny, v údolí Seiny mezi Paříží a Rouenem. Obklopuje jej Monetova nádherná zahrada včetně jezírka s lekníny, které maloval. Uvidíte také Monetovy ateliéry a dům, který je udržován ve stavu, v jakém jej umělec zanechal.

Renoirův dům, nazvaný Les Collettes, najdete v městě Cagnes-sur-Mer, poblíž Nice. Místní olivovníky a pomerančovníky připomínají nesčetná plátna, která zde umělec na sklonku života namaloval. V domě jsou také k vidění díla z Renoirova pozdního období.

Na závěr je třeba zmínit velká světová muzea, v jejichž sbírkách jsou impresionisté zastoupeni: zvláště mnoho se jich nachází ve Spojených státech, kde se tato malba u znalců těšila velké oblibě. Další významné sbírky můžete zhlédnout ve Velké Británii (v londýnské Národní galerii, v galerii Tate a v galerii Courtauld Institute of Art), ve Švýcarsku, Německu, Rusku (muzea v Petrohradu a Moskvě) či v Japonsku. V Česku se za impresionistickými obrazy vydejte do Národní galerie v Praze.

Galerie portrétů

Frédéric Bazille [vyslovuje se Frederik Bazil] (1851–1870)

Zemřel v prusko-francouzské válce v roce 1870, příliš mladý na to, aby se dožil plného rozmachu impresionismu. Přesto má tento vysoký, sympatický mladík také své místo mezi spřátelenými malíři. Často stál modelem svým přátelům Monetovi a Renoirovi (**viz obrazy**

č. 7 a 4 v barevné příloze). Měl to štěstí, že pocházel ze zámožné rodiny z Montpellieru, která jeho uměleckou dráhu podporovala. On zase pomáhal svým přátelům. (**Viz obraz č. 3 v barevné příloze.**)

Paul Cézanne [Pól Sézan] (1839–1906)

Narodil se v jihofrancouzském městě Aix-en-Provence a na studia odešel do Paříže, stejně jako jeho přítel spisovatel Émile Zola. Byli si velmi blízcí s Camillem Pissarrem a vzájemně se ovlivňovali, zvláště na počátku sedmdesátých let 19. století, když Cézanne bydlel poblíž Paříže v Auvers-sur-Oise a Pissarro v nedaleké vesnici Pontoise. Na impresionistických výstavách v letech 1874 a 1877 se z celého okruhu vystavujících malířů snesla největší kritika právě na Cézanna. Po roce 1882 se vrátil do Aix-en-Provence a vyvíjel se velmi osobitým způsobem. Dospěl k velmi strukturovanému umění, které významně ovlivnilo malíře 20. století.

Edgar Degas [Edgar Dega] (1834–1917)

Degas pocházel z rodiny bohatých francouzských bankéřů, z nichž někteří se usadili v Itálii a jiní v Americe. V mládí proto často pobýval v Itálii a svým vzděláním se tak blížil tradičním malířům. Originálního umělce z něj naopak dělalo jeho přání malovat stejně jako jeho přítel Manet výjevy ze života (například baletky, koňské dostihy nebo dělnice) a také jeho troufalé kompozice (neváhal nějakou postavu na kraji plátna ostře useknout). Zúčastnil se všech impresionistických výstav kromě té v roce 1882.

Degas hodně experimentoval: používal pastel, tiskl grafiky, dělal sochy (například vytvořil na pevné kostře baletku z vosku a oblékl jí skutečnou tylovou sukénku) a také fotografoval.

Édouard Manet [Eduár Mane] (1832–1883)

Přestože Manet s impresionisty nikdy vystavovat nechtěl, jeho tvorba je zcela jasně jedním ze zdrojů tohoto uměleckého směru. Důležitým datem v jeho dráze je rok 1863, kdy na Salonu odmítnutých vystavil svou *Snídani v trávě*. Představuje totiž počátek rozepře, při níž generace mladých nezávislých umělců a kritiků stála proti veřejnosti, která nechápala, že se právě boří předsudky a zavedená pravidla oficiálního umění.

Manetova nezávislost se projevovala již od doby, kdy začal umění studovat. Například se velmi zajímal o španělskou malbu 17. století, zvláště o Diega Velázqueze, který nadlouho

upadl v zapomnění a v této době ho lidé začínali znovu objevovat. Pod vlivem Moneta, kterého poznal před rokem 1870, začal později malovat v plenéru.

Za života byl tvrdě odmítán, měl však také zastánce mezi slavnými francouzskými spisovateli: Charlese Baudelaira a později Émila Zolu. Manetova *Olympie*, kterou namaloval v roce 1863 a roku 1865 s ní způsobil skandál, se do francouzských národních sbírek dostala až v roce 1890 díky veřejné sbírce, uspořádané Claudem Monetem. Rovněž zásluhou Clauda Moneta, podporovaného slavným politikem Georgesem Clemenceauem, byla *Olympie* roku 1907 vystavena v muzeu Louvre. Tato výstava se stala zářivým symbolem Manetova všeobecného uznání.

Claude Monet [Klód Mone] (1840–1926)

Monet se narodil v Paříži a mládí strávil v přístavu Le Havre v Normandii. Tam poznal Eugèna Boudina a Holanďana Johana Jongkinda – malíře, kteří se zajímali především o krajinomalbu a naučili Moneta pozorovat přírodu a snažit se ji zachytit věrně.

Od své účasti na Salonu v roce 1865 na sebe Monet přitahoval pozornost. V následujících letech se velmi obtížně snažil prosadit své světelné vnímání světa. Jeho obraz *Imprese, východ slunce*, představený na první výstavě impresionistů, dal název celému uměleckému směru. Stejně tak vesnice Argenteuil, kde pobýval do roku 1878 a kam za ním přátelé malíři občas jezdili, se stala symbolem jednoty a rozkvětu impresionismu.

Po roce 1880 Monet začíná malovat své slavné „cykly“ – to znamená, že opakuje na několika plátnech tentýž motiv, například kupky sena nebo průčelí rouenské katedrály. Od roku 1899 pak tvořil ve své zahradě ve vesnici Giverny proslulý cyklus *Lekniny*, které pozoroval v různém světle podle měnící se denní doby.

Monet zemřel po první světové válce, stal se nakonec uznávaným a bohatým umělcem, známým po celém světě. V té době již nastupovala nová generace umělců jako Pablo Picasso, Henri Matisse a další. Teď byla řada na nich, aby se snažili prosadit nové přístupy v umění.

Berthe Morisotová [Bert Morizotová] (1841–1895)

Berthe Morisotová byla ve skupině malířů vystavujících v roce 1874 jedinou ženou. Dokázala své rodiče přesvědčit o tom, že je jí souzena umělecká dráha. Za švagra měla Édouarda Maneta, který ji také silně ovlivnil. Často malovala ženy a děti ze vzdělaných buržoazních kruhů, jež ji obklopovaly. Je jasně patrné, že po roce 1880 se na její paletě podepsal vliv jejího přítele Renoira.

Berthe Morisotová často seděla modelem Manetovi. Poznáváme ji v ženě v bílých šatech na *Balkoně* (**viz obraz č. 2 v barevné příloze**) a je to také ona, kdo se schovává za vějířem na dalším skvostném Manetově obraze, rovněž vystaveném v muzeu Orsay.

Camille Pissarro [Kamil Pisaro] (1830–1903)

Pissarro byl z celé impresionistické skupiny nejstarší. Jeho autoportrét (vlastní podobizna), jenž se také nachází v muzeu Orsay, jej znázorňuje jako muže s dlouhým bílým vousem.

Narodil se na Ostrově svatého Tomáše, který tvoří součást souostroví Antily a v té době patřil Dánsku. Jeho otec, původem z Bordeaux, se tam živil jako obchodník. Přesto Pissarro prožil celou svou uměleckou dráhu ve Francii. Během studií v soukromých ateliérech poznal svého nejbližšího přítele Cézanna stejně jako Armanda Guillaumina, Moneta a Maneta. Pissarro se jako jediný účastnil všech výstav impresionistů v letech 1874 až 1886. Na poslední z těchto výstav představil díla vytvořená podle „divizionistických“ principů, objevených Georgesem Seuratem. Tyto principy spočívaly v rozkladu odstínů na malé tečky čistých, nemíchaných barev. Pissarro však tento postup brzy opustil.

Pobýval ve vesnicích a městečcích východně od Paříže: v Louveciennes, Pontoise a pak v Érany-sur-Epte. Maloval venkov, práce na poli, ale také Paříž a její bulváry nebo přístav v Rouenu.

Auguste Renoir [Ógyst Renoár] (1841–1919)

Narodil se ve městě Limoges a zemřel v Cagnes-sur-Mer na jihu Francie, hlavní část života však strávil v Paříži, kde také prožil dětství. Pocházel ze skromných poměrů (otec byl krejčí a matka švadlena), a proto musel brzy začít pracovat. Ve třinácti letech vstoupil do učení jako malíř porcelánu a následně vystřídal různá dekorátérská povolání. V roce 1862 pak nastoupil na Akademii krásných umění. Tradiční vzdělání však jeho povaze nevyhovovalo a ve školních soutěžích se příliš nevyznamenal. V soukromém ateliéru se sblížil se Sisleym, Monetem a Bazillem, kteří sdíleli jeho názory.

Na Renoirových raných plátnech je znát jeho obliba kompozic s jednou nebo více postavami – cítíme zde vliv Gustava Courbeta. Stejně jako jeho přátele i Renoira odmítlo několik porot na Salonech, jimž předkládal svá díla do roku 1873. Kvůli tomuto neúspěchu se zúčastnil výstavy impresionistů v roce 1874 a následně i v letech 1876, 1877 a 1882.

Nejprve měl velmi blízko ke svému příteli Monetovi, přestože sám maloval spíše figury než krajiny. Monetovi se však velmi brzy vzdálil. Zdá se, že v osmdesátých letech 19. století zcela opustil neostré linie stejně jako modravé a růžové tóny, typické pro jeho

impresionistické období, během kterého namaloval *Bál v Moulin de la Galette* (**viz obraz č. 10 v barevné příloze**). Začal upřednostňovat přesnou malbu spojenou s palčivými, ostře kontrastujícími barvami. Později se vrátil k teplým odstínům, v jeho malbě začíná převládat červená, zvláště na jeho posledních dílech.

Stejně jako Monet žil i Renoir dostatečně dlouho na to, aby se dočkal slávy. Přestože byl na sklonku života kvůli revmatismu upoután na vozík, nepřestal malovat až do své smrti.

Alfred Sisley [Alfred Sisle] (1839–1899)

Sisleyho otec byl původem anglický kupec, který se usadil v Paříži. Umělecké dráze svého syna byl zřejmě spíše příznivě nakloněn.

Od počátku šedesátých let 19. století Sisley navázal styky se skupinou, k níž patřili Monet, Renoir a Bazille. Jeho první malby prokazují, jak je svým přátelům, a zvláště Monetovi blízký. Sisley maloval zejména půvabná místa v okolí Paříže (například Argenteuil, Bougival, Marly, Louveciennes nebo Sèvres). V roce 1882 se usídlil ve vesnici Moret-sur-Loing nedaleko Fontainebleau.

[Zajímavosti]

[str. 9]

Jak Zola obhajoval Maneta

Přestože byl Manet kritizován, měl také své zastánce. Jedním z nich byl Émile Zola, velký francouzský spisovatel. 7. května 1866 napsal Zola do tehdejších francouzských novin *L'Événement*:

„Mým oblíbeným dílem je bezpochyby *Pištec*, letos odmítnuté plátno [...] Dle mého soudu nelze dosáhnout působivějšího účinku jednoduššími prostředky [...] Manetovo místo se nachází v Louvru, stejně jako místo Courbetovo a místo každého umělce s tak originálním a silným nábojem [...] Možná se chvalořečník dočká stejného posměchu jako prve malíř. Jednoho dne budeme oba pomstěni [...] Je nemožné – rozumějte, nemožné –, aby se Manet nedočkal dne své slávy.“

(*Pištec*: **viz obraz č. 1 v barevné příloze**.)

[str. 12]

Kritik, který měl mít na umění nos

Dva roky po výstavě z roku 1874 napsal Albert Wolff ve francouzském deníku *Le Figaro*:

„U Durand-Ruela byla právě otevřena výstava čehosi, co bylo označeno za malbu. Nevinný kolemjdoucí [...] vstoupí a jeho zděšeným očím se naskytne strašlivá podívaná. Jako vystavující se zde sešla skupinka nešťastníků zachvácených bláznivými ambicemi – pět nebo šest choromyslných a mezi nimi jedna žena. Někteří lidé se z těchto věcí mohou potřhat smíchy, mně se z nich svírá srdce. Tito takzvaní umělci, kteří si říkají „neústupní“ či „impresionisté“, popadnou plátno, barvu a štětce, nahodí namátkou pár barev a dávají v sázku celek [...] Vystavují na veřejnosti kupu hrubostí, aniž by pomysleli na osudné následky, jež mohou jejich díla přivodit. Včera zadrželi na ulici le Peletier, kde se výstava koná, mladíka, který odtamtud odcházel, vrhal se na kolemjdoucí a kousal je [...] Ale teď vážně: pomatence bychom měli litovat.“

[str. 34]

Kritikové umění

Kolem roku 1860 neexistovalo rádio ani televize. Získávat informace, a hlavně sledovat výtvarné dění bylo možné pouze v novinách. Své komentáře k Salonu tam publikovalo mnoho profesionálních kritiků umění. Návštěvníci, zahlcení stovkami vystavených děl, se řídili podle jejich názorů, když obdivovali určitý obraz nebo se nějakému jinému vysmívali.

Později – a o tuto změnu se velmi zasloužili impresionisté – začalo přibývat soukromých výstav v galeriích umění. Kritikové o nich pravidelně psali v novinách, jako je tomu dnes.

Celkově se tisk o impresionistech vyjadřoval velmi špatně. Většina novin patřila do nepřátelského tábora – do tábora „oficiálního“ umění a tradice. Kritikové zacházeli od úsměvných karikatur až k nevybíravým urážkám. Naštěstí existovali také nadšenci, kteří s myšlenkami impresionismu souhlasili, a dokonce je vášnivě hájili. Patřil k nim například spisovatel Émile Zola. Principy, které využíval ve svých románech, se blížily principům jeho přátel malířů.

[Popisky k obrázkům]

[str. 3]

Hlavní dvorana muzea Orsay.

[str. 4]

Velké nástěnné hodiny původního nádraží Orsay.

[str. 6]

Pavilon krásných umění na Světové výstavě roku 1855 (podle obrázku z novin).

[str. 9]

Zápas idealismu a realismu (podle karikatury Honorého Daumiera z roku 1855): malíř v dřevácích stojí proti zastánci akademické tradice, jehož nahota a přilba připomínají Antiku.

[str. 11]

Umělec, kterého na Salonu odmítli (podle karikatury Honorého Daumiera z roku 1855). Muži odnášejí stoh jeho obrazů jako raněného na nosítkách.

[str. 12]

Claude Monet při malbě na svém plovoucím ateliéru, jež si nechal zařídit. Za ním sedí jeho žena Camille. (Podle malby Édouarda Maneta, který za svým přítelem do Argenteuil často jezdil a společně s ním maloval na březích Seiny.)

[str. 16]

Claude Monet při malbě venku na své zahradě v Argenteuil (podle malby Augusta Renoira).

[str. 33]

Nezbytné malířské potřeby.

[str. 34]

Jak se malíři učili: kopírování děl ve velké galerii Louvru (podle amerického umělce Winslowa Homera, 1868).

[str. 36]

Soukromý ateliér. Nacházíme se v ateliéru Gustava Courbeta. Obvykle zde místo býka s pastevcem stávali modelem nazí muži nebo ženy! (Podle obrázku z novin, 1862.)

[str. 38]

Aukce v pařížské aukční síni Drouot v roce 1867 (podle dobové grafiky).

[str. 41]

Monetova zahrada ve vesnici Giverny: japonský most nad jezírkem s lekníny.

[str. 43]

Frédéric Bazille

(podle obrazu A. Renoira)

Paul Cézanne

(podle vlastní podobizny malíře, vystavené v muzeu Orsay)

[str. 44]

Edgar Degas

(podle vlastní podobizny malíře, vystavené v muzeu Orsay)

Édouard Manet

(podle obrazu H. Fantin-Latoura)

[str. 45]

Claude Monet

(podle obrazu A. Renoira, vystaveného v muzeu Orsay)

Berthe Morisotová

(podle E. Maneta, viz obraz č. 2 v barevné příloze)

[str. 46]

Camille Pissarro

(podle vlastní podobizny malíře, vystavené v muzeu Orsay)

Auguste Renoir

(podle obrazu F. Bazilla, vystaveného v muzeu Orsay)

[str. 47]

Alfred Sisley

(podle obrazu A. Renoira)

[Popisky – umístění obrazů]

[str. 8]

Oba tyto obrazy se nacházejí v přízemí v pavilonu *Amont*, nalevo od hlavní dvorany.

[str. 9]

Přízemí, sál č. 3 (*salle 3*), nalevo od hlavní dvorany.

Přízemí, galerie soch – hlavní dvorana.

Olympie: přízemí, sál č. 14, nalevo od hlavní dvorany.

Snídaně v trávě: 5. patro, Galerie impresionistů (*Galerie des impressionnistes*), sál č. 29.

[str. 12]

Díla Caillebota a Cassattové se nacházejí v 5. patře v Galerii impresionistů (*Galerie des impressionnistes*) v sálech č. 32 a 35. Postimpresionistická díla jsou vystavena ve 2. patře v Galerii neoimpresionistů a postimpresionistů (*Galerie néo et post-impressionniste*).

[str. 13]

5. patro, Galerie impresionistů (*Galerie des impressionnistes*), sál č. 31.

[str. 14]

5. patro, Galerie impresionistů (*Galerie des impressionnistes*), sál č. 31.

[str. 15]

5. patro, Galerie impresionistů (*Galerie des impressionnistes*), sál č. 29.

[str. 16] – zrušit poznámku

[str. 33]

Rozmístění těchto obrazů v muzeu je uvedeno v popiscích v barevné příloze.

[str. 40]

5. patro, Galerie impresionistů (*Galerie des impressionnistes*), sál č. 31.

[druhou poznámku na str. 40 zrušit]

[třetí poznámku na str. 40 zrušit]

5. patro, Galerie impresionistů (*Galerie des impressionnistes*), sál č. 29.

[str. 43]

5. patro, Galerie impresionistů (*Galerie des impressionnistes*), sál č. 31.

[str. 44]

Přízemí, sál č. 13, napravo od hlavní dvorany.

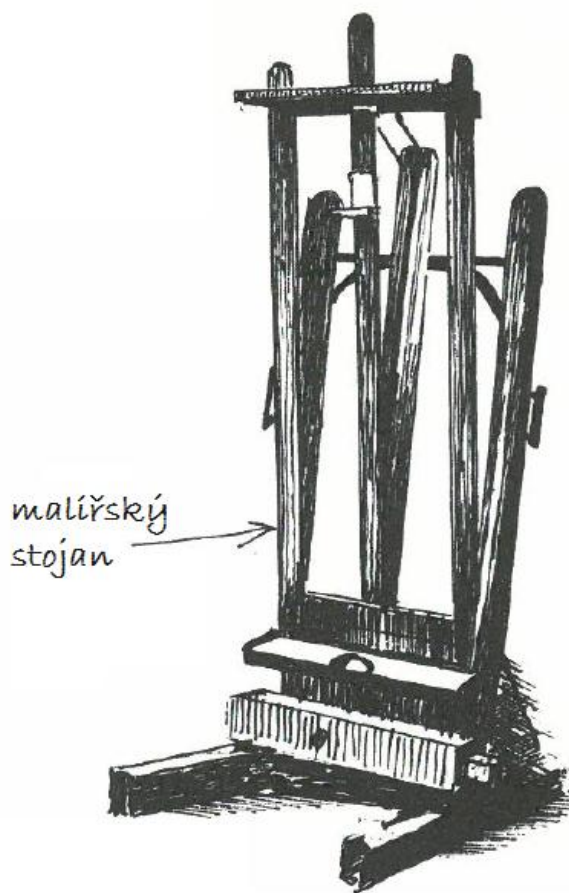
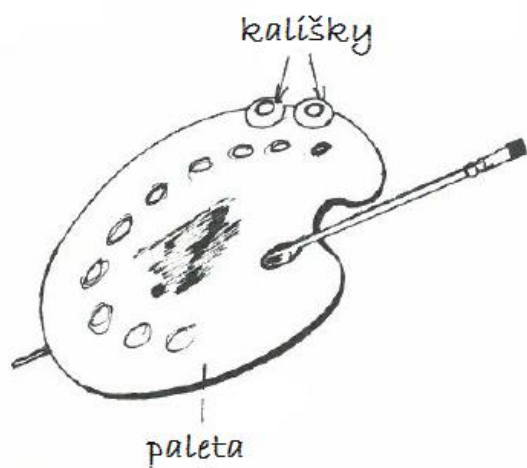
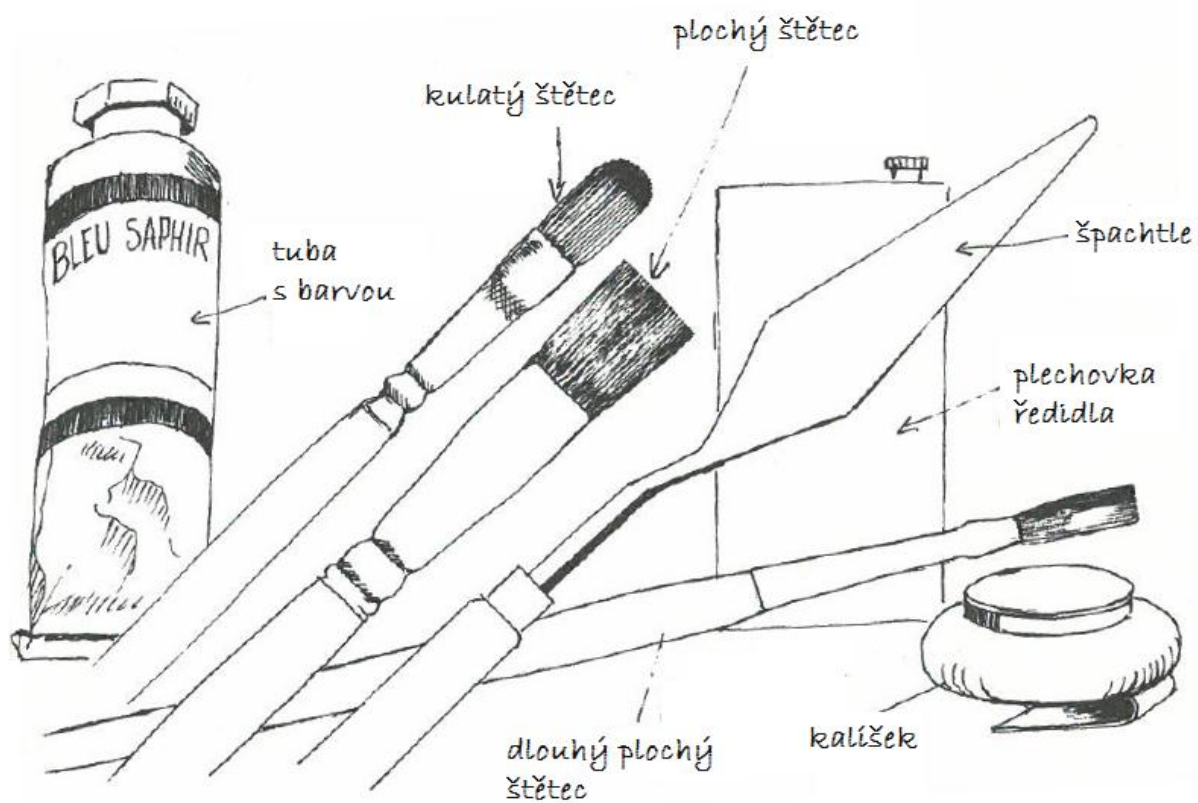
[str. 45] – zrušit poznámku

[str. 46]

5. patro, Galerie impresionistů (*Galerie des impressionnistes*), sál č. 31.

[druhou poznámku na str. 46 zrušit]

[Obrázky s popisky]



[Barevná příloha]

Édouard Manet

1. Pištec

1866 (161 x 97 cm)

(přízemí, sál č. 14, nalevo od hlavní dvorany)

Když Manet maloval tuto neobvyklou postavu mladého chlapce, zaměřil se na kontrast mezi zářivě barevnou uniformou a světlým, neurčitým pozadím, namalovaným jednoduše, bez potlačování tahů štětce.

Édouard Manet

2. Balkon

1868–1869 (170 x 125 cm)

(5. patro, Galerie impresionistů (*Galerie des impressionnistes*), sál č. 29)

Tento obraz byl na Salonu v roce 1869 přijat, ale dostalo se mu velmi nepříznivého ohlasu. Kritikům připadal „divný“. Sedící žena v prvním plánu byla namalována podle Berthe Morisotové. (Ostatní postavy také ztělesnili Manetovi přátelé.)

Frédéric Bazille

3. Ateliér

1869–1870

Jasně poznáváme Bazilla, vysokého muže stojícího u stojanu, Maneta, který s kloboukem na hlavě komentuje svůj obraz, a jejich přítele Edmonda Maïtra za pianem. Totožnost zbývajících dvou postav už je méně jasná: Monet? Renoir? Díla těchto malířů visí na stěnách vedle Bazillových obrazů (zátiší pochází od Moneta a velký zarámovaný obraz nad ním od Renoira). Mohli by to také být Alfred Sisley, který bydlel velmi blízko, nebo Émile Zola.

Claude Monet

4. Snídaně v trávě

1865–1866

levá část: 418 x 150 cm

střední část: 248 x 217 cm

(5. patro, Galerie impresionistů (Galerie des impressionnistes), sál č. 29)

Z rozměrného obrazu, na němž Monet začal pracovat v roce 1865, zbyly pouze tyto dvě navazující části. Když maloval skupinu přátel na pikniku v lese, samozřejmě měl v paměti slavnou Manetovu Snídani v trávě (také k vidění v muzeu Orsay, viz strana 15), která o dva roky dříve vyvolala skandál. Monet věděl už dopředu, že jeho obraz bude šokovat. Nakonec obraz z časových důvodů nebo z obav z kritiků nedokončil. Opuštěný obraz se poničil, a aby ho Monet zachránil, rozřezal ho. Celá pravá část byla ztracena, ale můžeme si ji představit podle zmenšené verze tohoto díla, kterou také namaloval Monet (dnes se nachází v Puškinově muzeu výtvarných umění v Moskvě).

Je známo, že pro mužské postavy stál modelem Bazille. Má se za to, že vousatý muž usazený ve středu je malíř Gustave Courbet, jehož malby budoucí impresionisté velmi obdivovali (viz strana 8).

Claude Monet

5. Regata v Argenteuil

okolo roku 1872 (48 x 75 cm)

(5. patro, Galerie impresionistů (Galerie des impressionnistes), sál č. 31)

6. Ulice Montorgueil v záplavě praporů, 30. června 1878

(81 x 50 cm)

Monet se na svých plátnech vždy snažil zachytit bezprostřední vidění, ať už maloval plachetnice na Seině (viz strana 13), nebo pařížské ulice během oslav státního svátku. Všimněte si, že Velká francouzská revoluce se v roce 1878 ve Francii ještě neslavila 14. července, jako je tomu dnes. Mistrovské tahy štětcem, které naznačují pohyb davu a třepotání vlajek, nás dnes uchvacují; přesto právě ony tenkrát veřejnost pohoršovaly nejvíc.

Auguste Renoir

7. Bazille

1867 (105 x 73 cm)

Malíř při práci.

Berthe Morisotová

8. Kolébka

okolo 1872 (56 x 46 cm)

(5. patro, Galerie impresionistů (Galerie des impressionnistes), sál č. 31)

Intimní, rodinná scéna, to je pro impresionisty námět jako stvořený (viz strana 14).

Auguste Renoir

9. Houpačka

1876 (92 x 73 cm)

10. Bál v Moulin de la Galette

1876 (131 x 175 cm)

Tato dvě díla byla vystavena v roce 1877 na třetí výstavě impresionistů. Renoir je obě namaloval v pařížské čtvrti Montmartre, kde také bydlel. Některé kritiky zaujala práce se světlem, která připomínala „zrcadlení barev duhy“. Ostatní – a těch byla většina – se vysmívali „divoké modři“ a „světelným efektům [...] zkombinovaným tak podivně, že vypadají jako mastné skvrny na šatech postav“. Také se psalo, že postavy jako by tančily „na zemi podobné nafialovělým oblakům, jaké se stahují na nebi před bouřkou“. Tyto výtky se nám dnes zdají nesmyslné. Náš zrak přistupuje na malířovu hru a sleduje ožívající barvy, jak si to malíř přál.

Edgar Degas

11. Primabalerína, též Balet

okolo roku 1878 (60 x 44 cm)

12. Žokejové před tribunami

okolo let 1866–1868 (46 x 61 cm)

(přízemí, sál č. 13, nalevo od hlavní dvorany)

Degas řekl: „Neznám umění tak málo spontánní, jako je moje. To, co maluji, je výsledkem reflexe a studia velkých mistrů.“ Možná se to zdá překvapivé, protože Degasovo umění jako by bylo pravý opak a zachycovalo v první řadě nějaké gesto, které trvá jen krátký okamžik – tak jako u baletky, jejíž sukně a punčochy jsou prozářené umělým divadelním světlem, nebo u

netrpělivých dostihových koní. Na obraze z dostihů zůstávají velké plochy jen ve zkratce načrtnuté, aby se tak přitáhla pozornost oka na to důležité.

Ze všech impresionistů se právě Degas nejvíce blížil klasickému vzdělání, protože studoval italské mistry.

Camille Pissarro

13. Návrší v Pontoise

1873 (61 x 73 cm)

Město Pontoise se prostírá na několika kopcích, kde se dodnes prolínají domy a zahrady. Malíř si tuto krajinu oblíbil. Otevírala před ním hru protikladů mezi zvlněnými liniemi kopců a stromů a pravoúhlými stavbami. Lidská postava v prvním plánu jako by se vznášela v neskutečném prostoru, ale samotná její přítomnost krajinu oživuje.

Alfred Sisley

14. Sníh v Louveciennes

1878 (61 x 50 cm)

(5. patro, Galerie impresionistů (Galerie des impressionnistes), sál č. 31)

Stejně jako Monet, Pissarro a Renoir, i Sisley maloval zasněžené krajiny, které mu umožňovaly velmi svobodnou a jemnou práci s odstíny bílé. Sisley ve vesnici Louveciennes a jejím okolí delší dobu pobýval.

Paul Cézanne

15. Dům oběšence v Auvers-sur-Oise

1873 (55 x 66 cm)

(5. patro, Galerie impresionistů (Galerie des impressionnistes), sál č. 31)

Tento obraz zachycuje výhled na vesnici Auvers-sur-Oise, kterou Cézanne často maloval a kde také bydlel. Když byla malba v roce 1874 vystavena, způsobila skandál. Cézanne tomuto dílu přikládal velkou důležitost, přestože o několik let později svůj způsob malby výrazně změnil.

KOMENTÁŘ

V následujícím oddíle teoreticky rozebírám proces překladu a jeho specifika u zvoleného textu. Jiří Levý (2012, s. 50) rozlišuje „tři fáze překladatelovy práce: 1. pochopení předlohy, 2. interpretaci předlohy a 3. přestylizování předlohy“. V tomto komentáři nicméně preferuji model Jána Vilikovského (2002, s. 96), který vymezuje tři odlišné fáze: „recepti a interpretaci; formování koncepce; reprodukci“. Přikláním se k Vilikovského argumentu, že interpretace probíhá zároveň s pochopením – samo filologické porozumění při recepti nestačí. Rovněž pokládám za vhodné samostatně vyčlenit koncepci překladu, při níž by měl překladatel zvážit a srovnat jak výchozí, tak i cílovou situaci, jazykové možnosti a konvence, aby mohl zvolit strategii překladu.

Komentář zahrnuje překladatelskou analýzu textu, která již přihlíží k situaci v domácí kultuře; koncepci překladu, vycházející z fiktivního zadání; a rozbor řešených překladatelských problémů. Při odkazování na citované pasáže originálu a překladu používám v závorce symboly O a P spolu s číslem stránky. Když cituji z překladu, čísla stránky odkazují na stránkování v této práci.

1. Analýza výchozího textu

Při analýze textu vycházím z modelu Christiane Nordové, popsáno v knize *Text Analysis in Translation* (1991). Pracuji však s upravenou verzí modelu, přizpůsobenou podle toho, které body jsou vzhledem k překládanému textu relevantní a jak spolu vzájemně souvisejí. Využívám také další zdroje, zejména v oblasti jazykových funkcí (Jakobson, 1995) a stylistiky (Čechová, 1997).

1.1. Vnětextové faktory

3.1.1. Médium

Překládaná kniha vyšla v řadě *Découvrez au musée...*, na níž se podílejí nakladatelství Nathan a Réunion des musées nationaux. Tato řada, sestavená editory Marie-Pierre Perdrizetovou a Danielem Sassierem, zahrnuje šest titulů a představuje zajímavá témata z dějin výtvarného umění. Knihy se pojí ke sbírkám muzeí Cluny, Louvre, Orsay a Saint-Germain-en-Laye. Orientují se na mladší čtenáře; na příkladě vystavených exponátů osvětlují vývoj výtvarného umění a dodávají širší kontext.

Tyto knihy jsou silně vázány na probíraná muzea, blíží se až průvodcům. Pravděpodobně byly kromě běžné distribuce také k dostání v muzejních obchodech s publikacemi a suvenýry.

Mají také společnou grafickou úpravu, členění a druhy popisků; jsou černobílé, doplněné uprostřed barevnou přílohou s reprodukcemi výtvarných děl.

3.1.2. Autor

Anne Distelová (narozena 19. února 1947) je francouzská odbornice na umění 19. století, a zejména impresionismus. Spravovala sbírky v muzeu Jeu de Paume a následně v muzeu Orsay, kam byly přemístěny. Dodnes jí náleží čestný titul vrchního kustoda v muzeu Orsay.

O impresionistech, sběratelích jejich děl a příbuzných tématech Distelová rovněž píše knihy, ať už odborněji zaměřené, nebo určené široké veřejnosti. V překládané knize se ukazuje, že autorka i ze své pozice odborníka dokáže napsat čtivý, zobecňující text, velmi vstřícný k mladým čtenářům.

Na publikaci se podílel také ilustrátor Jean-Marie Le Faou.

3.1.3. Místo

Překládaný text je velmi silně místně ukotvený; váže se jednak na francouzské prostředí, jednak přímo na expozici muzea Orsay.

Samotný impresionismus, téma knihy, je směr úzce spjatý s Francií – zde vznikl a zde také dosáhl největšího rozvoje, působili zde jeho přední představitelé. Rovněž úhel pohledu je lehce francouzský, jak můžeme vidět např. na následujících pasážích. Věta *vous vous sentirez encore plus chez vous, au musée d'Orsay, en compagnie de Manet, de Renoir, de Berthe Morisot, de Monet...* (O, 4) implicitně naznačuje, že impresionismus je součástí francouzského kulturního dědictví a povědomí. V závěrečné části textu *Où voir d'autres œuvres des impressionnistes ?* se výchozí realita projevuje nejsilněji: doporučují se zde nejprve muzea v Paříži, následně francouzská regionální muzea a nakonec světová muzea. Česká republika mezi zmíněnými státy nefiguruje.

Vazba na muzeum d'Orsay je zřejmá již z názvu: *Découvrez au musée d'Orsay: Les impressionnistes*. Publikace se v některých aspektech blíží průvodci, je interaktivní: doporučuje čtenáři díla hodná pozornosti a dodává jejich umístění, připojené k hlavnímu textu (jenž by z větší části mohl fungovat i samostatně) formou postranních poznámek. Poznámky s umístěním děl jsou vyznačeny odlišnou grafikou a symbolem čtverečku. Nacházejí se vždy vedle řádku, kde je daný obraz zmíněn – ovšem jen u těch děl, která patří do sbírek muzea Orsay.

3.1.4. Čas

Překládaná kniha byla vydána v roce 1988; z časového hlediska je spíše objektivní. Rozebírá historicky neměnně vymezené období impresionismu, avšak na několika místech využívá také deiktické odkazy na čas vydání, např. *On compta parfois un demi-million de visiteurs ; autant que dans certaines grandes expositions d'aujourd'hui.* (O, 6)

Časový faktor nicméně výrazně ovlivnil realitu, na kterou se text váže: mezi lety 2009 a 2011 proběhla v muzeu Orsay rekonstrukce, při níž se změnilo uspořádání expozic i umístění konkrétních děl. Této problematice se budu dále věnovat při řešení překladatelských problémů v oddíle 3.8.

3.1.5. Příjemce

Kniha je zamýšlena pro mladé příjemce přibližně od deseti let, ideálně pro ty, kteří se zajímají o výtvarné umění – neklade však na ně žádné výchozí nároky, problematiku vykládá od základu a termíny při prvním použití vysvětluje. Cílovými čtenáři by měli být návštěvníci nebo potenciální návštěvníci muzea Orsay – text může sloužit také jako jeho propagace.

Text je velmi silně orientován na příjemce, snaží se jej zaujmout a využívá k tomu prostředky na všech jazykových rovinách – o této funkci a její realizaci bude řeč v následujících oddílech analýzy.

3.1.6. Záměr vysilatele a funkce textu

Autorka Anne Distelová zastupuje obecnějšího vysilatele: muzeum Orsay jako instituci. Záměrem je čtenáře vzdělat, osvětlit pojem „impresionismus“ a nadchnout je pro toto téma i pro výtvarné umění obecněji. V neposlední řadě jde navíc o propagaci muzea.

Záměru odpovídají zastoupené funkce (podle Jakobsona, 1995): ve výkladu o impresionismu, jeho představitelích a důležitých pojmech převládá funkce referenční; ve vysoké míře se však vyskytují také konativní pasáže, orientované na adresáta. Čtenář je do výkladu často vtahován, ať už inkluzivním plurálem „nous“ (případně „on“): *Parmi eux, Édouard Manet, que nous considérons maintenant comme l'un des plus grands maîtres de tous les temps* (O, 7), nebo přímo ve druhé osobě: *Savez-vous, par exemple, que Monet et Renoir ont souvent peint le même sujet sans signer leur œuvre ?* (O, 16). V poslední citované pasáži se konativní funkce navíc realizuje i ve formě otázky, což je v originále velmi časté.

Ke zdůraznění některých míst v textu přispívá funkce expresivní. V následujícím příkladu (O, 7) jsou jejími prostředky vykřičník a hovorové užití určitého členu: *Il pouvait même, distinction suprême, recevoir la Légion d'honneur. Pour lui, c'était la célébrité !*

Metajazyková funkce se v předloze vyskytuje tam, kde jsou vysvětlovány termíny. Při prvním výskytu nového slova využívá autorka k jeho odlišení uvozovky.

1.2. Vnitrotextové faktory

1.2.1. Téma a obsah

Ústředním tématem předlohy jsou francouzští impresionisté a jejich místo v muzeu Orsay. Hlavní text se rozvíjí v podstatě jako příběh, kromě výkladového postupu využívá hojně také postup vypravovací. Dělí se do pěti větších podkapitol.

(1) Úvodní část *Les impressionnistes et le musée d'Orsay* stručně představuje muzeum a téma impresionismu, formou otázek předesílá další obsah a snaží se čtenáře zaujmout. Je adresná, končí apelem ve druhé osobě.

(2) Kapitola *Un peu d'histoire* uvádí čtenáře do dobového i výtvarného kontextu; vysvětluje počátky konfliktu mezi mladými impresionisty a zastánci tradiční malby.

(3) Hlavní část předlohy nese název *Quand les « refusés » deviennent... « impressionnistes »*. Zachycuje klíčové momenty ve formování impresionismu a na příkladech konkrétních děl rozebírá hlavní charakteristiky směru. Naznačuje rovněž individualitu impresionistických malířů.

(4) Kapitola *Comment devenait-on peintre vers 1850 ?* se ve vývoji vrací o kus zpět, dodává rozšiřující informace o výuce začínajících malířů.

(5) Kapitola *Comment les œuvres entrent-elles dans les musées ?* příběh uzavírá – impresionistická díla končí ve sbírkách a muzeích. Závěrem se překládaná kniha opět obrací ke čtenáři a zve jej, aby navštívil také další sbírky v podobně zaměřených muzeích.

Na konci publikace je připojen autonomní oddíl *Une galerie de portraits*, věnovaný jednotlivým malířům. Kromě toho knihu doplňují vedlejší texty, komentáře v barevné příloze a zajímavosti.

Tematické zaměření textu má podstatný vliv na jeho další charakteristiky. Projevuje se zejména v použitém lexiku (viz níže, oddíl 1.2.6.).

1.2.2. Presupozice

Originál neklade na čtenáře příliš vysoké znalostní nároky, použité termíny a některá vlastní jména jsou při první zmínce v textu obvykle vysvětleny, jak ilustrují následující příklady:

Monet se met à peindre ses fameuses « séries », c'est-à-dire un même motif répété de toile en toile (O, 45)

Ainsi, Émile Zola, le grand romancier, écrit dans l'Évènement, un journal du temps (O, 9)

Předpokládána je běžná obeznámenost výchozích čtenářů s francouzskou realitou, v textu se například mluví o oslavách Velké francouzské revoluce a Dobyty Bastily, o Napoleonovi III. či o deníku *Figaro*. Předloha rovněž předpokládá, že čtenář zná pařížské muzeum Orsay nebo jej přímo navštívil.

1.2.3. Horizontální a vertikální členění

Jedním z dominantních rysů překládaného textu je jeho značná členitost. Ve stylistice se běžně rozlišuje členění horizontální, tj. „lineární členění na začátek, střední a závěrečnou část, v psaném textu i členění na kapitoly, odstavce“ (Čechová a kol., 1997, s. 75) a členění vertikální, „odrážející hierarchii jednotlivých informací a vazby mezi nimi“ (Čechová a kol., 1997, s. 77).

Horizontální členění předlohy do hlavních kapitol jsem zmínila již v oddíle 1.2.1. u obsahové stránky. Tyto kapitoly jsou dále strukturovány menšími podnadpisy, které mají nižší úroveň ve vertikálním členění. Text se rovněž dělí do odstavců. Kniha *Les Impressionnistes* neobsahuje předmluvu ani doslov. Stručné informace o publikaci podává jen zadní strana obálky.

Vertikální členění se v knize projevuje velmi výrazně. Nejde pouze o hierarchii nadpisů, podnadpisů a samotného výkladu – v knize je přítomno ještě mnoho dalších typů textu a také sdělení v jiných kódech. Na stránkách s hlavním výkladem je vyhrazen boční sloupec, v němž se vyskytují popisky ilustrací a popisky s umístěním probíraných děl. Mezi další zastoupené texty patří medailony umělců v závěru knihy; zajímavosti a dobové ohlasy; komentáře a faktografické údaje o dílech v barevné příloze. Bohatost různých typů textů a kódů je pro podobný typ populárně naučných příruček poměrně typická.

Zmíněné typy textu jsou různě graficky vyděleny a liší se také jazykovým stylem, zvláště na úrovni syntaktické (o tom viz oddíl 1.2.5).

1.2.4. Neverbální prvky

Výklad v hojné míře doprovázejí černobílé ilustrace. Přispívají k vizualizaci, lepšímu uchopení a zapamatování podaných informací. Ke kresbám se vztahují popisky na kraji stránky, vyznačené kurzívou a svislou čarou. Ve většině případů byly doprovodné obrázky nakresleny podle děl probíraných malířů (tak je tomu například u podobizen v závěrečné *Galerii portrétů*) nebo podle jiných dobových pramenů. Předlohy ilustrací jsou uvedeny v popiscích. Ve dvou z doprovodných obrázků je vepsán text (legenda).

Střední část knihy (strany 17–30) tvoří barevná příloha na křídovém papíře. V krátkých textech jsou zde rozebrány reprodukce významných výtvarných děl. Reprodukce slouží jako konkrétnější příklady k obecnému výkladu, jsou názorné a čtenář podle nich může snadno hledat obraz v muzeu.

1.2.5. Morfosyntax

Morfosyntaktické hledisko je pro zvolený text a jeho překlad velmi zajímavé a pestré. Na následujících příkladech se pokusím ukázat, jak se od sebe jednotlivé druhy textů liší na rovině syntaxe a textové syntaxe. Jejich rozrůzněnost je v knize žádoucí, napomáhá členění a snadné orientaci. Překlad by ji proto měl respektovat.

(1) Hlavní výklad:

La plupart des œuvres exposées étaient à vendre. Pourtant, la majorité des visiteurs venaient seulement pour les voir. Les artistes du Salon étaient en effet considérés comme les meilleurs du moment. Voilà pourquoi ils attiraient tant de monde. D'ailleurs, les œuvres jugées particulièrement réussies étaient récompensées. L'artiste recevait une médaille. Il pouvait même, distinction suprême, recevoir la Légion d'honneur. Pour lui, c'était la célébrité ! [...] Mais attention, le Salon n'était pas ouvert à tous les artistes. (O, 6–7)

Hlavní výklad je dynamický, má značně segmentovanou syntax a jasné, explicitně vyjádřené logické vztahy. Jako příklad jsem zvolila odstavec, kde jsou tyto znaky přítomny v maximální míře. Vyskytují se v něm pouze věty jednoduché (někdy s polovětnými konstrukcemi) a většinou obsahují logický konektor (nejčastěji na začátku věty). V textu se tak odrážejí dvě věci: jednak je tímto způsobem každá věta zdůrazněna a nabírá na důležitosti, jednak segmentace připomíná mluvenou řeč. Některé konektory jsou až hovorové (např. *voilà*) a díky tomu je výklad pro mladého čtenáře čtivý.

Celý výklad samozřejmě není členěn takto výrazně a nesestává jen z jednoduchých vět, nicméně se domnívám, že zvolený úryvek vystihuje důležité charakteristiky, jež prostupují celým výkladem. Podobnou syntax jako hlavní výklad mají i komentáře v barevné příloze, pouze jsou stručnější.

(2) Medailony malířů:

Son Olympia, peinte en 1863 et qui fit scandale en 1865, n'entra dans les collections nationales qu'en 1890, grâce à une souscription publique organisée par Claude Monet. (O, 44)

Jak naznačuje příklad, v medailonech se vyskytují delší a komplexnější souvětí; velmi časté jsou také vsuvky. Text je náročnější a kondenzovanější, informace jsou podávány na menší ploše. Medailony se tedy více blíží vědeckému či esejistickému stylu.

(3) Popisky ilustrací a umístění děl:

Claude Monet peignant en plein air dans son jardin d'Argenteuil (d'après une peinture de A. Renoir). (O, 16)

Au rez-de-chaussée, à droite de la nef centrale. (O, 9)

Popisky jsou obvykle nominální a kondenzované. První příklad popisuje sousední ilustraci a v závorce upřesňuje její předlohu. Druhý příklad uvádí umístění jednoho z děl zmíněných ve výkladu.

Pro srovnání uvádím také příklad z článku Émila Zoly, který je v knize citován. Je psán vyšším stylem, využívají se v něm nepřímé formulace a rovněž syntaktický paralelismus: Je ne crois pas qu'il soit possible d'obtenir un effet plus puissant avec des moyens moins compliqués. (O, 9)

Napříč všemi zmíněnými druhy textů jsou velmi hojně využívány polovětné konstrukce a pasivum, což je ve francouzštině typické pro odborný styl obecně.

Z hlediska morfologického je v textu důležitá slovesná osoba, čas a způsob. Střídání slovesných osob pomáhá měnit perspektivu, a souvisí s funkcemi textu, jak již bylo zmíněno. Časté je také užití zájmena *on*, poměrně hovorového, vhodného vzhledem k předpokládanému čtenáři. Z minulých časů jsou zastoupeny zejména imparfait (pro obecný popis situací, vysvětlovací pasáže apod.) a passé simple (k vyjádření děje). Přítomný čas se ve výkladu využívá v pasážích o současné situaci či v apelech na čtenáře, vyskytuje se také prézens gnómický a prézens historický. Na čtenáře se text místy obrací používáním imperativu. Kondicionál vyjadřuje modalitu u ne zcela jistých informací, v překládané publikaci se vyskytuje minimálně.

1.2.6. Lexikum

Zvolený text patří k odbornému stylu, převažuje v něm neutrální slovní zásoba. Hlavní výklad je psán jednoduše a výstižně, prakticky nevyužívá metafory ani publicismy. Často opakuje obecné sloveso *être*, což ve francouzské stylistice nijak neruší.

Protože jde o podtyp populárně naučný, silně orientovaný na mladého čtenáře, vyskytuje se zde místy i expresivní lexikum (*un aspect [...] « léché », son splendide jardin, une revanche éclatante*), expresivita je však v knize častěji vyjádřena interpunkčně a syntakticky.

Lexikum se odvíjí od tématu knihy, vyskytuje se zde terminologie z širokého okruhu disciplín. Mezi nejvíce zastoupená sémantická pole patří dějiny umění (*postimpressionnisme, réaliste, principes divisionnistes*), teorie umění (*modèle, peinture de genre, perspective, contours, peindre en plein air*), výtvarné techniky (*gravure, dessin, sculptures, estampes japonaises, photographie*), výtvarné potřeby (*brosse ronde, couteau, bidon de solvant, toile*),

sběratelství (*connaisseurs, collectionneurs, vente aux enchères publique*), architektura (*églises, monuments publics, gare de chemin de fer, palais*), v několika málo případech i oblast práva (*dation, souscription, legs*).

V publikaci hrají velkou roli vlastní jména, zejména antroponyma a toponyma. Nejsilněji jsou samozřejmě zastoupena jména malířů, ale zmíněno je také několik historických postav, literátů a sběratelů. Mezi toponymy převažují názvy obcí, kde impresionisté působili (*Argenteuil, Giverny, Bougival*). Vyskytují se také názvy států a jiných území či jména pařížských ulic. Velmi důležité jsou názvy z dějin výtvarného umění, s nimiž příručka čtenáře seznamuje (*le Salon, l'exposition impressionniste*), a názvy děl. Velká část zmíněných obrazů je světově známá a patří ke kánonu, jako např. *Snídaně v trávě, Olympie* či *Bál v Moulin de la Galette*.

1.2.7. Suprasegmentální prvky

Suprasegmentální prvky se v předloze využívají hojně. Různé druhy textů, zmíněné v bodě 1.2.3., jsou výrazně graficky odděleny – kurzívou, tučným písmem, různými symboly a čarami. Vhodné rozvržení stránek a grafika přispívají k přehlednosti publikace. Současného čtenáře by nicméně mohl odradit fakt, že publikace je kromě přílohy černobílá. U populárně naučných příruček pro mládež se dnes stává standardem celobarevné provedení.

Grafické odlišení se vyskytuje rovněž uvnitř hlavního výkladu: názvy děl jsou psány kurzívou, odkazy na barevnou přílohu jsou v závorkách a tučně.

V překládané knize je bohatě využívána interpunkce včetně vykřičníků (zdůrazňujících expresivitu) a otazníků (spojených s konativní funkcí). Za zmínku stojí vícery význam uvozovek. Autorka je užívá při prvním uvedení nějakého termínu z diskurzu výtvarného umění: *les œuvres qu'il exposa étaient peintes selon les principes « divisionnistes » inventés par Seurat, c'est-à-dire composées de petit points de couleur pure.* (O, 46). Na jiných místech uvozovky vyznačují expresivní slova či ironii, např. *la peinture devait avoir un aspect lisse, soigné, « léché »* (O, 8), *cette « négligence », qui n'est bien sûr qu'apparente* (O, 14), nebo slova, jež autorka „vkládá do úst“ někomu jinému: *On disait de lui, grande injure alors, qu'il était « réaliste »* (O, 8). Uvozovky v publikaci rovněž slouží k vyznačení citovaných pasáží.

2. Koncepce překladu

Strategii překladu volím na základě výše uvedené analýzy textu a rovněž na základě fiktivního zadání, které jsem pro účely této práce sestavila. Budu předpokládat, že překlad by zadávalo muzeum Orsay, aby jej mohlo v muzejním obchodě nabízet mladým návštěvníkům (a případně jej dát do širší distribuce). Zadání jsem vybrala tak, aby bylo stejně jako předloha spjaté s výstavními prostory.

K vytvoření funkčně ekvivalentního překladu je nutné stanovit poslání předlohy a autorův záměr. Jak uvádím v oddíle 1.1.6., záměr textu považuji za vzdělávací a propagační – kniha chce šířit zájem o tematiku impresionismu, výtvarného umění obecně a samozřejmě i o návštěvu muzea Orsay. K tomu využívá pestrý, přehledný a čtivý výklad, v němž se informace prokládají expresivními, a zejména konativními prvky. V překladu proto budu klást důraz na zachování denotátu, ale také na vstřícnost k adresátovi (a stylistické prostředky, které se na ní podílejí).

Je podstatné udržet přesnost výkladu a odborné terminologie. Přitom budu zohledňovat věk předpokládaného domácího adresáta, což si může vyžádat vysvětlování či explicitace – ty by však neměly poškodit dynamičnost textu.

K jasnosti textu velkou měrou přispívá i vertikální a horizontální členění publikace. Mým cílem bude zachovat rozrůzněnost textů, ale i jejich vzájemnou návaznost a propojení s neverbálními či interaktivními prvky (odkazy na expozice).

Před překládáním jsem se zajímala, jak jsou podobné publikace zastoupeny v domácí literatuře. Čeští autoři takovéto příručky prakticky nevydávají, nejbližší ekvivalent jsem našla v překladové literatuře, v edici *Největší malíři* nakladatelství Grada (2010). Tato edice zahrnuje šest knih Davida Spencea (*Michelangelo, Monet, Van Gogh, Renoir, Picasso, Rembrandt*). Nejsou vázány na konkrétní muzeum, ale příručky *Les Impressionnistes* se podobají rozsahem, přístupností výkladů, členěním i tématy (zejména *Monet* a *Renoir*). Přestože nakladatelství uvádí, že je edice určena dětem od osmi let, překlady jsou místy poměrně exotizační, zachovávají např. přepis *plein air*, v závorce doplněný variantou „plenér“ (*Monet*, s. 4), a nepřechylují ženská příjmení (např. *Mary Cassat*). V překladu pro tuto bakalářskou práci se naopak chci přílišné exotizaci vyhnout.

3. Překladatelské problémy a jejich řešení

Závěrečná část komentáře se zabývá fází reprodukce, tj. v Levého terminologii přestylováním originálu (Levý, 2012). Podávám zde typologii problémů, na něž jsem při překladu narazila, a odůvodňuji zvolená řešení.

3.1 Překlad na rovině lexikální

3.1.1. Odborná terminologie

Základní termíny z výtvarnictví jako *stojan*, *perspektiva* apod. nebyly na převod náročné, pokročilejší termíny (např. *estampes japonaises – japonské dřevoryty*) stejně jako názvy institucí, výstav apod. (*l'École des Beaux-Arts – Akademie krásných umění*, *Salon*) jsem ověřovala v odborné literatuře, především v knize *Výtvarné umění: výkladový slovník* (Baleka, 1997). Názvy výtvarných potřeb, které se v originále vyskytují na obrázku na str. 33, jsem ověřovala na internetových stránkách obchodů s výtvarnými potřebami www.nielsen.cz a www.trcalek.cz.

Důležité pojmy autorka uvádí do textu vědomě, obvykle je při prvním užití vyznačí uvozovkami, a pokud jejich význam není zjevný, autorka je v okolním textu vysvětluje. Tento systém stačilo v překladu následovat:

Monet se met à peindre ses fameuses « séries », c'est-à-dire un même motif répété de toile en toile (O, 45)
Monet začíná malovat své slavné „cykly“ – to znamená, že opakuje na několika plátnech tentýž motiv (P, 16)

Ve snaze zachovat přehledný systém termínů v uvozovkách jsem takto zdůraznila i některé další, v originále nevyznačené termíny jako např. „*postimpressionismus*“ (P, 10) či „*plenér*“ (P, 10).

[...] à sortir de l'atelier et à planter leur chevalet en plein air. (O, 13)

[...] opouští ateliér a stavějí si stojan venku pod širým nebem – odborně se tomu říká malování „v plenéru“. (P, 10)

Ve výše uvedené pasáži jsem dodala vysvětlivku k termínu „plenér“, jehož význam pro českého čtenáře není zjevný. K vysvětlení užívám volný opis podle originálu. Pomocí termínu „plenér“ překládám i spojení *sur le motif* (O, 35), které v češtině nemá přímý ekvivalent.

V předloze se vyskytují i termíny z jiných oblastí, než je výtvarnictví. Např. termín *régate* (O, 14) převádím jako *závody [plachetnic]*, ale v překladu dodávám v závorce i variantu *regata*, protože se text váže k Monetově obrazu nazvanému *Regata v Argenteuil*. Při převodu právních termínů přistupuji k jistému zjednodušení, s ohledem na předpokládaného čtenáře. Termín *souscription publique* (O, 44) nepřekládám jako „subskripci“, ale využívám přibližný ekvivalent „veřejná sbírka“, jako to v publikaci *Édouard Manet* dělá Roman Prahel

(1991). Také u slova *dation* zjednoduší plný český ekvivalent „postoupení pohledávky“ na „postoupení díla“.

Les héritiers [...] peuvent même payer les droits de succession en donnant un tableau: cela s'appelle une « dation ». (O, 40)

Dědici [...] mohou také tím, že věnují obraz, splatit dědickou daň – tento postup se nazývá „postoupení“ díla. (P, 14)

3.1.2. Vlastní jména

V překládané publikaci jsou zastoupena zejména vlastní jména osob, názvy obrazů a institucí, toponyma.

Mezi antroponyma v originále patří především jména francouzských malířů. U probíraných impresionistů uvádí autorka celá jména (a dále je v textu označuje případně jen příjmením); uvádění dalších osobností a malířů je poměrně nesystematické, často jsou zmíněni jen příjmením (*Velázquez, Daumier, Clemenceau, Baudelaire*). V překladu křestní jména doplňují, protože uvádění celého jména je v českém úzu běžnější a neutrálnější, a také proto, že českému čtenáři je výchozí kultura vzdálená a nelze očekávat, že by si např. k příjmení *Daumier* vybavil křestní jméno *Honoré*. Autorka u jmen osobností obvykle používá vnitřní vysvětlivky (např. *Émile Zola, le grand romancier*, O, 9), nemusela jsem je tedy v překladu dodávat.

Při práci se jmény impresionistů se v překladu snažím brát ohled na adresáta. Ženská příjmení přechyluji, což je v souladu s domácím územím a umožňuje to skloňování (*Berthe Morisotová, Mary Cassatová*). V závěrečném oddíle s medailony předních impresionistů uvádím výslovnost jmen. Nevyužívám k tomu fonetický přepis, ale pouze přibližnou, počestěnou transkripci, která je pro mladého čtenáře srozumitelná (např. *Claude Monet [Klód Mone]*).

Názvy obrazů jsem dohledávala v domácích i překladových publikacích. Často jsem zjistila, že české varianty jsou značně rozkolísané (např. *Olympia* vs. *Olympie, Stohy sena* vs. *Kupky sena, Dostihoví koně před tribunou* vs. *Žokejové před tribunami, Dům oběšencův v Auversu* vs. *Dům oběšence v Auvers-sur-Oise*). Jako hlavní zdroj při volbě českých názvů obrazů jsem zvolila *Slovník světového malířství* (Westermann, 1991). Přestože jde o překladovou literaturu, tato publikace je rozšířená a autoritativní. Při překladu názvů jsem se navíc snažila volit aktuálnější variantu (tj. např. *Olympie, Dům oběšence v Auvers-sur-Oise*).

Zvláště náročný na převod byl název Monetova obrazu *Rue Montorgueil: Fête du 30 juin 1878*. V českých publikacích se mi podařilo dohledat pouze z malby téhož cyklu, a to pod názvy *Prapory v ulici Montorgueil* (Fiala, 1964) a *Vlajkosláva v ulici Montorgueil* (Krsek,

1982). Vzhledem k tomu, že toto dílo u nás nemá pevně vžitý ekvivalent, zvolila jsem nakonec doslovnější variantu názvu *Ulice Montorgueil v záplavě praporů, 30. června 1878*, jež se vyskytuje na internetu. Originál totiž v dané pasáži z obrazu vychází a rozebírá situaci v roce 1878.

U obrazu *Imprese, východ slunce* jsem k názvu dodala vysvětlení slova „imprese“ (O, 10). Význam tohoto slova je zde podstatný, protože pasáž pojednává o původu označení „impresionismus“.

Velmi náročné rozhodování pro mě představoval překlad toponym, zejména výběr mezi českými a originálními názvy. České varianty názvu se v textu lépe skloňují a především jsou pro adresáta lépe srozumitelné. Na druhou stranu jsem již zmínila průvodcovské rysy předlohy – a původní názvy se lépe hodí, pokud čtenáři poskytujeme tipy, co má navštívit. Pokusila jsem se najít kompromisní řešení, abych nemusela uvádět oba názvy na úkor plynulosti textu. U galerií a muzeí ponechávám původní název a dodávám obecné jméno v češtině (např. *muzeum Orsay, muzeum Orangérie, muzeum Marmottan, galerie Tate*). Naopak u budov, které jsou zmíněny jen jako reálie, využívám české ekvivalenty, pokud existují (*Malý palác, vila Medicejských*). Názvy ulic ponechávám v originální podobě, protože např. *bulvár Kapucínek* by čtenáři v Paříži hledali mnohem obtížněji než *bulvár des Capucines*. Zmíněná řešení bohužel vedou k jistým těžkopádnostem: *muzeum Marmottan* místo *Marmottanovo muzeum, ulice le Peletier* místo *le Peletierova ulice* apod.

Své řešení *muzeum Orsay* jsem porovnávala také s dostupnou literaturou. V odborných publikacích převažuje nesklonná varianta *Musée d'Orsay*, v populárně naučných a publicistických textech a se však objevuje i varianta *muzeum Orsay*.

K názvům francouzských obcí se v překladu snažím dodávat obecné jméno „vesnice“ nebo „město“ a případně vnitřní vysvětlivku, např. *mládí strávil v přístavu Le Havre v Normandii* (P, 16). Nechtěla jsem však originál vysvětlivkami přetěžovat a tam, kde se kumuluje více toponym nebo by vysvětlivky byly příliš komplexní, od vysvětlování upouštím.

V popiscích s umístěním obrazů jsem převáděla názvy sálů či sekcí v muzeu Orsay. Protože má být příručka k dispozici přímo na místě v muzeu Orsay, rozhodla jsem se zde zachovat francouzské názvy a dodávám je obvykle v závorkách, odlišené kurzívou. Spojení typu *salle 3* překládám na *sál č. 3*, pouze u prvního takového popisku uvádím pro čtenáře rovněž francouzský ekvivalent.

Galerie impresionistů (*Galerie des impressionnistes*), sál č. 29. (P, 22)

Oba tyto obrazy se nacházejí v přízemí v pavilonu Amont, nalevo od hlavní dvorany. (P, 22)

Přízemí, sál č. 3 (salle 3), nalevo od hlavní dvorany. (P, 22)

3.1.3. Lexikum jako stylistický prostředek

V překládaném textu se nevyskytují jen odborné termíny a vlastní jména, u nichž je důležitý přesný denotát, ale také expresivní prostředky, nesoucí konotativní význam. Např. v následujícím případě jsem expresivitu, kterou ve francouzštině vyjadřuje určitý člen, převáděla do češtiny lexikálně:

Pour lui, c'était la célébrité ! (O, c. 7)

To pro něj znamenalo opravdovou slávu! (P, 8)

Ze stylistických důvodů se také v překladu snažím obměňovat ekvivalenty vágních sloves *être* a *avoir*, která se v předloze opakují velmi často, aniž by to ve francouzštině bylo vnímáno jako rušivé. Sahám k významově užším variantám jako např. *existovat*, *vyskytovat se*, *představovat* apod.

3.2 Překlad na rovině morfologické

Překlad si velmi často vyžádal drobné morfologické úpravy jako například transpozici slovních druhů (např. *objet d'art* – *umělecký předmět*). V tomto oddíle se však zaměřím především na ty postupy, které souvisejí s konativní funkcí předlohy.

Adresnost předlohy se realizuje zejména užíváním první a druhé slovesné osoby, v překladu je proto zachovávám. Na změnách perspektivy se rovněž podílí zájmeno „on“. Vyskytuje se v trojím významu, jak ilustrují následující příklady. Význam inkluзивní překládám nejčastěji jako český inkluзивní plurál; význam zobecňující vyjadřuji pomocí neosobních konstrukcí. Ve třetím možném významu zájmeno „on“ zastupuje dříve zmíněnou skupinu osob, což do češtiny převádím třetí osobou (nevyjádřeným „oni“ nebo explicitací jako v uvedeném příkladě).

[...] l'effet de transparence du voile avec le visage du bébé tout rose que l'on devine à peine. (O, 15)

[...] efekt průhledné látky, za níž sotva rozeznáváme růžovou dětskou tvářičku. (P, 11)

On sait que Bazille a posé pour les figures d'hommes. On pense que l'homme barbu assis au centre est Gustave Courbet [...] (O, 20)

Je známo, že pro mužské postavy stál modelem Bazille. Má se za to, že vousatý muž usazený ve středu je malíř Gustave Courbet [...] (P, 26)

En somme, on devait passer un examen d'entrée. (O, 7)

Umělci v podstatě skládali takovou přijímací zkoušku. (P, 8)

V konativních úsecích hrál roli také slovesný způsob a modalita. Převáděla jsem je spíše volněji, tak abych docílila přirozeného vyjádření v češtině:

Vous retrouverez les qualités que nous venons d'évoquer à partir des *Régates à Argenteuil* et du *Berceau*. (O, 16)

Povšimněte si prvků, které jsme zmínili u *Regaty v Argenteuil* a *Kolébky*. (P, 12)

Co se týče slovesných časů, v překladu se poměrně těsně držím předlohy. Zachovávám prézens gnómičský i prézens historický – domnívám se, že i v českém překladu je funkční a oživuje výklad.

Ce désir les incite à sortir de l'atelier et à planter leur chevalet en plein air. (O, 13)

Toto přání vede k tomu, že opouštějí ateliér a stavějí si stojan venku pod širým nebem [...] (P, 10)

Ve zvoleném textu se velmi frekventovaně vyskytuje pasivum, charakteristické pro francouzský i český odborný styl. V případech, kde by v českém překladu opisné pasivum působilo rušivě, jej transponuji na rod činný. V následujícím příkladu jsem do věty dodala agens – ten je zřejmý z obrázku, k němuž se citovaný popisec vztahuje.

Les tableaux, empilés les uns sur les autres, sont emportés comme un blessé sur une civière. (O, 11)

Muži odnášejí stoh jeho obrazů jako raněného na nosítkách. (P, 20)

3.3 Překlad na rovině syntaktické

V překladu jsem se snažila zachovat syntaktickou rozrůzněnost podle typů textů, zmíněnou v analýze v oddíle 1.2.5. V hlavním výkladu upřednostňuji věty jednoduché s explicitními konektory, zatímco v medailonech obvykle ponechávám komplikovanější souvětí se vsuvkami. Přesto jsem v zájmu přehlednosti některá souvětí v medailonech rozdělila:

D'abord très proche de son ami Monet, même s'il peint des figures plutôt que des paysages, Renoir s'en éloigne très vite. (O, 47)

Nejprve měl velmi blízko ke svému příteli Monetovi, přestože sám maloval spíše figury než krajiny. Monetovi se však velmi brzy vzdálil. (P, 18)

Pro francouzský odborný text jsou typické polovětné konstrukce. Jejich převod jsem řešila transpozicí (nejčastěji vedlejšími větami, přídavnými jmény či nominálně). Přechodníky vzhledem k předpokládanému čtenáři neužívám.

Abandonné, le tableau s'abîma et Monet, pour en sauver une partie, le découpa. (O, 20)

Opuštěný obraz se poničil, a aby ho Monet zachránil, rozřezal ho. (P, 26)

Et puis, la célébrité venant, la plupart d'entre eux connurent, surtout après 1900, une revanche éclatante. (O, 38)

S přicházející slávou se však většina z nich dočkala sladké odplaty, zvláště po roce 1900. (P, 13)

3.4 Překlad titulků

Jak vyplynulo z překladatelské analýzy, titulky hrají v předloze podstatnou roli – člení text a podílejí se na jeho koherenci. Jsou komunikativní a přitahují pozornost čtenáře, což jsem se v překladu snažila zachovat. Originál v titulcích hojně užívá tři tečky a vykřičníky, které jsem místy (v souladu s domácím územ) vypustila.

V některých případech český ekvivalent kopíruje strukturu originálu:

Le charme du quotidien... et le charme de la nouveauté (O, 11)	Kouzlo každodennosti... a nádech novosti (P, 11)
Quand les « refusés » deviennent... « impressionnistes » (O, 9)	Jak se z „odmítnutých“ stali „impresionisté“ (P, 9)

Na druhém příkladě je vidět forma titulku s „quand“ („jak“), která se v textu vyskytuje vícekrát a navozuje efekt vyprávění. V jednom případě jsem tuto formu v překladu užila i tam, kde ji originál nemá:

Un peu d'histoire (O, 5)	Jak to všechno začalo (P, 7)
--------------------------	------------------------------

Obecně jsem při překladu titulků postupovala volně, abych zachovala jejich dynamiku. Pro francouzštinu jsou typické nominální titulky, které jsem do češtiny často převáděla jako titulky větné (jako i v poslední zmíněné ukázce). V několika případech jsem titulky výrazněji reformulovala na základě obsahu textu, protože jejich přímé ekvivalenty by byly v češtině příliš nepřirozené a těžkopádné:

Le grand rendez-vous du Salon (O, 5)	Každý <u>chodí</u> na Salon (P, 7)
Un art... vulgaire, réaliste ! (O, 8)	Označení „realista“ <u>nebylo</u> nic lichotivého (P, 8)
Ce ne sont que des « impressionnistes » (O, 11)	Neumějí malovat nic než jen „imprese“ (P, 10)

3.5 Překlad a intertextualita

V předloze se na několika místech vyskytují pasáže citované z jiných textů, vyznačené uvozovkami. V první řadě jde o stať Émila Zoly (O, 9) a kritiku Alberta Wolffa z deníku Figaro (O, 12). V překládané knize jsou redakčně kráceny, což je vyznačeno třemi tečkami, které podle českého úzu převádím jako „[...]“. Nejprve jsem žádný existující překlad těchto pasáží nenalezla, a proto jsem je přeložila sama. Později jsem objevila překlad části Wolffovy kritiky v *Průvodci výtvarného umění* (Hirschová, 2000). Jeho řešení jsou kreativní a čtivá, ale z důvodu některých (zvláště slovosledných) nedostatků jsem nakonec zvolila vlastní překlad.

« On vient d'ouvrir chez Durand-Ruel une exposition qu'on dit être de peinture. Le passant inoffensif... entre et à ses yeux épouvantés s'offre un spectacle cruel. Cinq ou six aliénés, dont une femme, un groupe de malheureux atteints de la folie de l'ambition s'y sont donné rendez-vous pour exposer leur œuvre. » (O, 12)

„Byla zde otevřena výstava, snažící se nám namluvit, že jde o malířství. Nevinný návštěvník vstoupí a jeho zděšeným očím se zjeví nesnesitelná podívaná. Pět nebo šest choromyslných, skupinka nešťastníků, zachvácených šílenstvím ctižádosti (*sic!*) se sešla na společné výstavě svých prací.“ (Hirschová, 2000, s. 19)

„U Durand-Ruela byla právě otevřena výstava čehosi, co bylo označeno za malbu. Nevinný kolemjdoucí [...] vstoupí a jeho zděšeným očím se naskytne strašlivá podívaná. Jako vystavující se zde sešla skupinka nešťastníků zachvácených bláznivými ambicemi – pět nebo šest choromyslných a mezi nimi jedna žena.“ (P, 19)

Další pasáže citované v předloze jsou pouze fragmentární, vložené přímo do výkladu. Autorka zde neuvádí zdroje, protože nejsou pro význam textu důležité a rušily by. V překladu tedy citace uvádím rovněž bez zdroje, přestože se mi u většiny výroků podařilo dohledat jejich autory. České překlady jsem nenalezla, proto i zde překládám sama.

Quelques critiques aimèrent les effets de lumière « comme un miroitement de l'arc en ciel ». D'autres – la majorité – se moquaient du « bleu féroce » et des effets de soleil... combinés de façon si bizarre qu'ils produisent exactement l'effet des taches de graisse sur les habits des personnages »... (O, 27)

Některé kritiky zaujala práce se světlem, která připomínala „zrcadlení barev duhy“. Ostatní – a těch byla většina – se vysmívali „divoké modři“ a „světelným efektům [...] zkombinovaným tak podivně, že vypadají jako mastné skvrny na šatech postav“. (P, 27)

3.6 Suprasegmentální úpravy

Otazníky, středníky, dvojtečky a další interpunkční znaménka obvykle zachovávám. Užití vykřičníků jsem na několika místech oslabila, protože český populárně naučný text takovou expresivitu ne vždy snese:

Ils ont également admiré les estampes japonaises – une nouveauté en Europe! – (O, 15)

Tito umělci také obdivovali japonské dřevořezy, které byly tehdy v Evropě velkou novinkou. (P, 11)

V překladu několikrát využila pomlčku, přestože se v předloze vyskytuje minimálně (jen u přerušených výpovědí). Domnívám se, že v překladu přispívá k lepší koherenci, např. v následující pasáži lépe než čárka vystihuje příčinný vztah.

Trente ou quarante ans plus tard, leur marchand fut obligé de leur demander de préciser qui était l'auteur, tant ces toiles se ressemblaient ! (O, 16)

O třicet nebo čtyřicet let později po nich obchodník musel chtít upřesnění, kdo je autorem – tolik se jejich obrazy podobaly! (P, 12)

Suprasegmentální úpravy jsem rovněž využila při vyznačování termínů uvozovkami (viz oddíl 3.1.). Pro sjednocení jsem rovněž uvozovkami vyznačila některá slova či termíny, jež byly v originále vysázeny kurzívou:

qu'on appelait les *Indépendants* ou *Intransigeants* (O, 12)

kterým se do té doby říkalo „Nezávislí“ nebo „Neústupní“ (P, 10)

on parle, à leur sujet, de postimpressionisme (*post* signifiant après) (O, 12)

mluvíme u nich o „postimpresionismu“ („post“ znamená po) (P, 10)

3.7 Převod francouzských reálií

Na několika místech textu se vyskytly francouzské reálie, jež bylo potřeba pro mladého českého čtenáře explikovat. K tomu jsem užívala vnitřní vysvětlivky (zejména u vlastních jmen a termínů, o tom viz oddíl 3.1) nebo explicitaci – jako v následujícím příkladu:

Tué à la guerre de 1870 (O, 43)

Zemřel v prusko-francouzské válce v roce 1870 (P, 15)

Zajímavý případ nastal v obrazové příloze, u textu k obrazu *Rue Montorgueil, à Paris, Fête du 30 juin 1878*. Autorka zde upozorňuje na fakt, že výročí Velké francouzské revoluce se za Moneta ještě neslavilo 14. července (na dobytí Bastily), ale 30. června. Velká francouzská revoluce zde není explicitně zmíněna (vyskytuje se jako presupozice), protože francouzský čtenář si ji automaticky vybaví ze slov „notre fête nationale“ a „14 juillet“. Tato pasáž si v překladu vyžádala reformulaci:

Notons qu'il ne s'agit pas d'un 14 juillet car, en 1878, notre fête nationale ne se fêtait pas encore ce jour-là. (O, 22)

Všimněte si, že Velká francouzská revoluce se v roce 1878 ve Francii ještě neslavila 14. července, jako je tomu dnes. (P, 26)

Předloha se k výchozí kultuře váže také perspektivou, například v ukázce výše se tak děje prostřednictvím zájmena „notre“. S ohledem na českého čtenáře v takových případech explicituji, obvykle použitím přídatného jména „francouzský“ apod.

l'École des Beaux-Arts, à Paris, était le principal établissement supérieur des arts plastiques (O, 35)

Hlavní francouzskou vysokou školou pro umělce byla pařížská Akademie krásných umění (P, 12)

Závěrečná kapitola výkladu, která čtenáři doporučuje další muzea, je rovněž velmi spjatá s francouzským úhlem pohledu. Pro případné české vydání by zřejmě bylo vhodné přistoupit k adaptaci. Ve stávající verzi překladu dodávám na závěr zmínku o Národní galerii v Praze: V Česku se za impresionistickými obrazy vydejte do Národní galerie v Praze. (P, 14)

3.8 Časový faktor a vazba textu na vnější realitu

Jako klíčový problém překladu se ukázala provázanost zvolené publikace s vnější realitou – s prostředím muzea Orsay. Celou knihou prostupují popisky s umístěním děl, které čtenáře zvou, aby se na obrazy podíval naživo. Při překládání těchto popisků jsem ověřovala, zda je uvedené rozmístění děl stále aktuální – muzeum jsem totiž v minulosti osobně navštívila a také mi bylo známo, že mezi lety 2009 a 2011 bylo rekonstruováno a přeorganizováno (jak se uvádí i na webových stránkách muzea).

V muzeu Orsay v současnosti nejsou návštěvníkům volně k dispozici papírové plánky expozice, webové stránky muzea však nabízejí nástroj *Plan interactif*, který umožňuje

vyhledávat díla podle názvu či autora. Stránky uvádějí, že umístění děl je zde denně aktualizováno.

Při dohledávání jednotlivých obrazů v interaktivním plánu jsem zjistila, že celá expozice byla výrazně přeorganizována – umístění děl se změnilo nejen napříč místnostmi, ale také napříč patry. Navíc sbírky, o nichž příručka mluví souhrnně, se v muzeu již nenacházejí uceleně, ale jsou rozdělené do různých sálů i pater. Z tohoto důvodu jsem se rozhodla pro radikální zásah do textu a u pasáží, kde se pojednává o ucelených sbírkách, jsem popisky s umístěním odebrala – v této podobě sbírky již k vidění nejsou. Jako příklad uvádím popis, který v originále nachází vedle výkladové pasáže o sběratelích umění Moreau-Nélantoni, Personnazovi a Gachetovi:

Les salles Moreau-Nélanton sont au rez-de-chaussée, à gauche ; les salles Personnaz et Gachet se trouvent dans la galerie des hauteurs. (O, 40)

[druhou poznámku na str. 40 zrušit] (P, 23)

Na jiném místě výklad popisuje, jak jsou v muzeu rámcově rozmístěna probíraná díla:

Allez voir celles qui sont exposées au musée d'Orsay: soit au rez-de-chaussée, non loin du Déjeuner sur l'herbe de Manet, dans les salles consacrées à la collection Moreau-Nélanton, soit dans la grande galerie au niveau supérieur. (O, 16)

Na ty z obrazů, které jsou vystaveny v muzeu Orsay, se můžete jít podívat osobně. (P, 12)

Nejprve jsem chtěla podtrženou pasáž nahradit obecným popisem dnešního rozmístění, to však sahá do tolika oddělení a pater, že bych pro čtenáře orientaci spíše zhoršila. Zvolila jsem proto opět vypouštění.

Jsou-li díla zmíněna jednotlivě (nikoli ve sbírkách), v překladu uvádím jejich aktuální umístění a využívám i změněné názvy jednotlivých sekcí (« *galerie des hauteurs* » – *Galerie impressionistů (Galerie des impressionnistes)*). I zde jsem však narazila na problém: některá z probíraných děl se sice nacházejí ve sbírkách (a v online katalogu) muzea Orsay, ale v současné době v muzeu nejsou vystavena. Prostřednictvím internetového rozhraní jsem muzeum kontaktovala a byla jsem informována, že tato díla mohou být krátkodobě či dlouhodobě zapůjčena v jiných muzeích, případně může probíhat jejich restaurování apod. V překládaném textu se tato situace týká devíti děl (z nichž Bazillův portrét od Augusta Renoira je v knize zmíněn dvakrát):

(1) Obrazová příloha

Frédéric Bazille: *L'atelier de Bazille* (O, 19)

Claude Monet : *La rue Montorgueil, à Paris. Fête du 30 juin 1878* (O, 22)

Auguste Renoir: *Frédéric Bazille* (O, 24, 43)

Auguste Renoir : *La balançoire* (O, 27)

Auguste Renoir : *Bal du moulin de la Galette* (O, 27)

Edgar Degas : *Étoile ou Danseuse sur la scène* (O, 29)

Camille Pissarro : *Coteau de l'Hermitage, Pontoise* (O, 30)

(2) Galerie portrétů

Auguste Renoir: *Frédéric Bazille* (O, 24, 43)

Auguste Renoir : *Claude Monet* (O, 45)

Frédéric Bazille : *Pierre Auguste Renoir* (O, 46)

Opět jsem tedy byla nucena popisky vypouštět. Naštěstí nejde o díla, která hrají klíčovou roli v hlavním textu. V *Galerii portrétů* mají jen doprovodnou funkci a nejsou předmětem výkladu; v barevné příloze jsou zastoupena alespoň na reprodukcích a navíc ani v originál neuvádí popisky u všech děl, protože ne všechna patří muzeu Orsay.

Jak je vidět z výše uvedených příkladů, stáří publikace a její provázanost s vnější realitou představuje pro překlad závažnou překážku. Rozmístění expozic se v dnešní době může dynamicky měnit. Při případném publikování překladu by proto zřejmě bylo vhodné připojit na začátek knihy poznámku o tom, že informace o rozmístění děl jsou aktualizovány na internetových stránkách muzea, a doplnit odkaz na interaktivní plán.

3.9 Oprava chyb a nepřesností

V překládaném textu jsem nenašla téměř žádné chyby. Georges Seurat byl na jednom místě uveden jako *Alfred Seurat* (O, 12), což jsem v překladu opravila. Pissarrův obraz *Coteau de l'Hermitage* byl zmíněn pod chybným názvem *Côteaux de l'Ermitage* (O, 30) a v názvu Cézannova obrazu *La Maison du pendu, Auvers-sur-Oise*, byl vypuštěn název vesnice. Tyto drobné omyly se však v překladu neprojeví, protože využívám české ekvivalenty názvů.

ZÁVĚR

Cílem této bakalářské práce bylo na základě podrobné překladatelské analýzy vytvořit funkčně ekvivalentní překlad příručky *Les Impressionnistes* a doplnit jej komentářem z hlediska překladatelských problémů.

Zvolená publikace v sobě kombinuje odborné informace s velmi adresným přístupem, překlad zvoleného textu si tedy žádal nejen práci s odbornou literaturou, ale také důraz na jazykový styl originálu a přístupnost pro předpokládaného adresáta. Mezi klíčové překladatelské problémy patřil převod termínů a vlastních jmen; dodávání nenásilných vysvětlivek; zachování kontaktních prvků a rovněž kreativní práce s titulky.

Při realizaci práce jsem postupovala od analýzy výchozího textu přes rešerše, konzultace s rodilým mluvčím a první verzi překladu až po závěrečné stylistické úpravy a sjednocování. Během překládání jsem si zaznamenávala problémy, na něž jsem narazila. V doprovodném komentáři jsem následně překladatelské problémy a zvolená řešení roztřídila a rozebrala, což přispělo k jejich hlubší reflexi a v některých případech i k revizím a úpravám.

Jako nejzávažnější problém překladu se ukázalo stáří publikace a silná vazba na vnější realitu. Expozice muzea byly od doby vydání publikace přeorganizovány a mohou se nadále měnit, proto by v případě vydání příručky bylo žádoucí doplnit k textu odkaz na interaktivní plán muzea. Nabízí se také otázka, zda by v dnešní době nebylo vhodné u podobně interaktivních textů pozměnit médium, například je zpřístupnit v průběžně aktualizované podobě na internetu. Takovéto adaptace však nebyly cílem předkládané práce.

BIBLIOGRAFIE

Primární literatura

DISTEL, Anne. *Découvrez au Musée d'Orsay : Les Impressionnistes*. Paris: Nathan; Réunion des musées nationaux, 1988. ISBN 9782092822050.

Sekundární literatura

Výtvarné umění

BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*. 1 vyd. Praha: Academia, 1997. ISBN 80-200-0609-5.

FIALA, Vlastimil. *Impresionismus*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1964.

HIRSCHOVÁ, Jarmila, a Pavel ŠAMŠULA. *Průvodce výtvarným uměním IV*. 1. vyd. Praha: Práce, 1994, 122 s. ISBN 80-208-0008-5.

KRSEK, Ivo. *Claude Monet*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1982.

LASSAIGNE, Jacques, a Fiorella MINERVIN. *Edgar Degas*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1985.

PRAHL, Roman. *Edouard Manet*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1991. ISBN 80-207-0235-0.

SPENCE, David. *Monet*. 1. vyd. Praha: Grada, 2010. ISBN 978-80-247-3552-8.

WESTERMANN, Georg. *Slovník světového malířství*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1991. ISBN 80-207-0023-4.

Site Web du musée d'Orsay [online]. Musée d'Orsay, © 2007-2010 [cit. 2014-5-19]. Dostupné z: <http://www.musee-orsay.fr/>.

<http://home.tiscali.cz/oplatek/albumimpresionizmus/index05.htm>

<http://www.nielsen.cz/> © 2014 Nielsen Czech Republic s.r.o.

<http://www.trcalek.cz/detail.php?catID=140&&itemID=171002>

Teorie překladu a jazykověda

ČECHOVÁ, Marie, a kol. *Stylistika současné češtiny*. 1.vyd. Praha: Institut sociálních vztahů, 1997. ISBN 80-85866-21-8.

JAKOBSON, Roman. *Poetická funkce*. 1. vyd. Jinočany: Nakladatelství H a H, 1995. ISBN 80-85787-83-0.

LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. 1. vyd. Praha: Apostrof, 2012. ISBN 978-80-87561-15-7.

NORD, Christiane. *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*. Amsterdam: Rodopi, 1991. ISBN 90-5183-311-3.

TIONOVÁ, Alena, a kol. *Francouzština pro pokročilé*. 1. vyd. Voznice: Leda, 2000. ISBN 80-85927-80-2.

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

Jazykové příručky a slovníky

NEUMANN, Josef; HOREJŠÍ, Vladimír a kol. *Velký francouzsko-český slovník, 1. díl A-K, 2. díl L-Z, dodatky*. 2. vyd. Praha: Academia, 1992. ISBN 80-200-0233-2.

Francouzsko-český všeobecný slovník Lingea Lexicon 2002, ver. 1.0 [software]. Lingea s.r.o., ©1997–2002.

ABZ slovník cizích slov [online]. ABZ.cz © 2005–2014 [cit. 2014-5-20]. Dostupné z: <http://slovník-cizich-slov.abz.cz/>.

Internetová jazyková příručka [online]. Ústav pro jazyk český AV ČR, © 2008–2012 [cit. 2014-5-20]. Dostupné z: <http://prirucka.ujc.cas.cz>.

Larousse.fr [online]. © Hachette Livre - Département Informatique Groupe Livre (DSI), [cit. 2014-5-20]. Dostupné z: <http://www.larousse.fr/>.

Slovník českých synonym a antonym, ver. 2.0 [online]. Lingea s.r.o., © 2012 [cit. 2014-5-20]. Dostupné z: <http://www.nechybujte.cz/Home/ShowView?view=scs&set=scs&opti=iN&data=0x7ffff>.

Slovník spisovného jazyka českého [online]. Ústav pro jazyk český AV ČR, © 2011 [cit. 2014-5-19]. Dostupné z: <http://ssjc.ujc.cas.cz>.

Wikipedie, otevřená encyklopedie. [online]. San Francisco (Kalifornie): Wikimedia Foundation, 2001 [cit. 2014-5-19]. Dostupné z: http://cs.wikipedia.org/wiki/Hlavn%C3%AD_strana.

PŘÍLOHA – KOPIE VÝCHOZÍHO TEXTU