

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav translatologie



BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Rozálie Andělová

**Komentovaný překlad: *La danse, Des Ballets russes à l'avant-garde*
(Jean-Pierre Pastori, Éditions Gallimard, Paris 1997, pp. 13-35)**

**Commented translation: *La danse, Des Ballets russes à l'avant-garde*
(Jean-Pierre Pastori, Éditions Gallimard, Paris 1997, pp. 13-35)**

Praha 2021

Vedoucí práce: PhDr. Šárka Belisová

Poděkování

Na tomto místě bych ráda vyjádřila svůj upřímný dík vedoucí této bakalářské práce, PhDr. Šárce Belisové, za její cenné rady, duševní podporu a vstřícnost nejen při psaní tohoto textu. Dále bych ráda poděkovala Mgr. Lence Takáčové za trpělivost při vysvětlování pojmů z „baletního slovníčku“ a v neposlední řadě děkuji také Mgr. Anně Rosové za její nedocenitelnou pomoc s přepisem jmen, jejichž podobu změnilo francouzské prostředí mnohdy téměř k nepoznání.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem text této bakalářské práce vypracovala samostatně pouze za použití řádně uvedených zdrojů, a že tato práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 31. 7. 2021

Rozálie Andělová

ABSTRAKT

Tato bakalářská práce sestává ze dvou částí. První z nich je překlad první kapitoly publikace *La danse, Des Ballets russes à l'avant-garde* (1997) od švýcarského autora Jeana-Pierra Pastoriho. Přeložený text pojednává o počátcích moderního tance v dějinném kontextu prvním třiceti let 20. století. Část druhá sestává z odborného komentáře, jenž sestává z překladatelské analýzy, seznamující blíže s textem originálu, popisu koncepce překladu a typologického výčtu překladatelských problémů s jejich řešením a překladatelskými posuny. Základní premisou této práce je tedy jednak vytvořit český překlad funkčně ekvivalentní francouzskému originálu a jednak vzniklý překlad opatřit odborným komentářem. Přílohu této práce tvoří kopie textu překládaného originálu.

KLÍČOVÁ SLOVA: francouzština, čeština, překlad, komentovaný překlad, překladatelská analýza, kontrastivní lingvistika, balet, moderní tanec, avantgarda, umění, historie

ABSTRACT

This bachelor thesis comprises two parts. The first part introduces an original translation of the first chapter from a book entitled *La danse, Des Ballets russes à l'avant-garde* by the Swiss author Jean-Pierre Pastori. The translated text deals with the beginnings of modern dance in the historical context of the first three decades of the 20th century. The second part of the thesis consists of a commentary on the translated text and is further divided into two parts: a translation analysis of source text, pointing out the characteristics of the original, and a typologically composed list of translation problems with their respective solutions and eventual translation shifts. The basic premise of this thesis is to present a translation that is functionally equivalent to the source text and provide the said translation with a translation commentary. A copy of the source text that is subject to the translation is included as attachment to the thesis.

KEY WORDS: French, Czech, translation, commented translation, translation analysis, comparative linguistics, ballet, modern dance, avant-garde, art, history

OBSAH

ÚVOD.....	7
ČÁST I: Text překladu	8
ČÁST II: Odborný komentář	24
1. Analýza výchozího textu	24
1.1 Vnětextové faktory	24
1.1.1 Médium a příjemce sdělení	24
1.1.2 Autor	25
1.1.3 Čas a místo	25
1.1.4 Záměr autora a funkce textu	26
1.2 Vnitrotextové faktory.....	26
1.2.1. Téma a obsah.....	26
1.2.2. Presupozice.....	27
1.2.3 Horizontální a vertikální členění.....	28
1.2.4 Neverbální prvky	28
1.2.5 Morfosyntax	29
1.2.6 Lexikum.....	29
1.2.7 Suprasegmentální prvky	30
2. Koncepce překladu.....	31
3. Typologie překladatelských problémů a jejich řešení	32
3.1 Překlad na rovině lexikální: Odborná terminologie	32
3.2 Překlad na rovině morfologické	33
3.2.1 Slovně-druhovú transpozice	33
3.2.2 Slovesné časy.....	34

3.3	Překlad na rovině syntaktické	35
3.3.1	Syntaktická transpozice	35
3.3.2	Vytýkací konstrukce.....	37
3.4	Překlad názvů podkapitol.....	38
3.5	Překlad a intertextualita	39
3.6	Suprasegmentální úpravy	40
3.7	Převod reálií	41
3.7.1	<i>Ballets russes</i> a <i>Ballets suédois</i>	41
3.7.2	Vlastní jména.....	41
3.7.3	Názvy inscenací	43
3.7.4	Názvy institucí.....	43
3.8	Ustálená slovní spojení, idiomy, metafory.....	44
3.9	Slovní hříčky.....	44
	ZÁVĚR	45
	BIBLIOGRAFIE	46
	PŘÍLOHA – Kopie výchozího textu	48

ÚVOD

V této bakalářské práci se věnuji v první řadě překladu první z pěti kapitol knihy *La danse, Des ballets-russes à l'avant-garde* (1997) od švýcarského autora Jeana-Pierra Pastoriho, v druhé řadě představuji odborný komentář vztahující se k originálu a mnou vytvořenému překladu. Komentář sestává z překladatelské analýzy výchozího textu, nastínění koncepce překladu a typologie překladatelských řešení včetně překladatelských posunů a zdůvodnění jejich užití.

Překládaný text pojednává o dějinách moderního tance na počátku 20. století. Zvolila jsem jej z důvodu svého dlouhodobého osobního zájmu o umění obecně a o tanec zvláště, přičemž jsem v tomto ohledu současně doufala v další rozšíření obzorů. Text je svou podstatou určen čtenáři všeobecně se zajímajícímu o kulturní dění a jazykovými i grafickými prostředky. Jedná se o příklad žánru populárně-naučné literatury, jenž je koncipován jako příběh dějin tance na pozadí světových událostí a životních osudů předních osobností taneční scény daného období. Reálie představuje formou přehlednou, jazykově vytríbenou, a především poutavou, celkově je silně orientován na cílové publikum. Hned první dojem z textu je esteticky i stylisticky působivý, publikace využívá velké množství ilustrací různého typu a jeho téměř kapesní formát je velmi praktický.

Mou snahou bylo vytvořit překlad funkčně ekvivalentní originálu o rozsahu 20 normostran, v němž je maximálně zachováno původní sdělení z hlediska informační struktury, stylistického ražení i čtenářské „přívětivosti“. Celková koncepce publikace mě vedla k vytvoření modelového předpokladu, tedy že text překládám v rámci potenciální zakázky určené domácím publiku. Cílem mého překladu je současně převést i tyto prvky mimojazykové reality. Typologie nastíněných překladatelských problémů a jejich konkrétní zdůvodněná řešení, případné překladatelské posuny, koncepce a zvolená strategie překladu, jakož i překladatelská analýza originálu jsou seskupeny v odborném komentáři, jež tvoří druhou část této bakalářské práce.

Text překladu jsem se pro lepší přehlednost a snadnější orientaci rozhodla uspořádat tak, že pro každou stranu originálu uvádím nejprve text hlavní (s odsazením prvního řádku) a následně eventuální vedlejší texty spolu s číslem strany, na nichž se v originálu vyskytují. Názvy podkapitol jsou vyznačeny tučně, tj. jako ve výchozím textu. Popisky k ilustracím uvádím po vzoru originálu v závorce, ovšem pro zachování jednotného formátu odkazů napříč textem užívám vždy obměnu tohoto označení: „(na obr. [umístění na stránce] [popis obrázku])“, tedy například „(na obr. vlevo manželé Fokinovi od Valentine Grossové).“

ČÁST I: Text překladu

Je předvečer první světové války a svět baletu se otřásá v základech: mdlé, jednotvárné choreografie zachvacuje exploze rytmů a barev. Sergej Ďagilev okolo sebe shromažďuje „novou krev“: tanečníky, choreografy, malíře a hudebníky původem z Ruska, jejichž umělecké výkony jsou zářným příkladem toho, že tanec nemusí být jen pouhým rozptýlením. Užaslé zraky publika od Paříže po Berlín se dívají vstříc umělecké revoluci, jež poznamená celé století.

KAPITOLA 1

RUSKÝ BALET OKOUZLUJE SVĚT

Vedlejší text (str. 13):

Taneční soubor Ruský balet, ve světě známý jako Ballets russes, poprvé divákům zprostředkovává kouzlo orientu v představeních *Šeherezáda* (na obr. vlevo manželé Fokinovi od Valentine Grossové) a *Orientálie* (na obr. Vaclav Nižinskij od Georgese Lepapa).

1909: Ruský balet si podmaňuje Paříž

„Co o tom soudíte?“, ptají se o přestávce rozpačití diváci, kteří se slovy spisovatele, básníka a historika umění Jeana-Louise Vaudoyera ve svých názorech „neradi mýlí, a proto raději mlčí“. Publikum je skutečně šokováno. 18. května 1909 pořádá taneční soubor Ruský balet generální zkoušku. Umělecký šéf souboru Sergej Ďagilev a ředitel divadla Gabriel Astruc pařížskou honoraci, jež na představení přijela z jejich popudu, rozhodně nešetří. Z nespoutaných divokých rytmů a bezuzdného hýření barev v novém představení *Polovecké tance* se mnohým tají dech. Také při čardáši, hopaku, mazurce, lezgince a dalších charakterových tancích, uvedených pod názvem *Slavnost*, obecnostvo neví, co se sebou. Ohromeni jsou rovněž předplatitelé pařížské Opery, kteří přirozeně vyhledávají ty inscenace, v nichž tančí jejich oblíbení.

Na nadšení diváků v nově zrekonstruované budově Divadla Châtelet mělo zásluhu hvězdné obsazení. Vystupovali zde Olga Karsavinová, Anna Pavlovová či Ida Rubinsteinová, ale také Adolph Bolm nebo Vaclav Nižinskij. Pařížské publikum zapomělo, že tanec není

vyhrazen jen něžnému pohlaví. Nově objevenou „mužnou“ stránku baletu prokázala další představení v rozšiřujícím se repertoáru Ruského baletu. Například v *Kleopatře* Nižinskij ztvárnil jednoho z otroků, v *Sylfidách* postavu Básníka. Ruskému baletu se tak tuto sezonu dařilo jak na poli uměleckém, tak společenském. Nebyl to však první úspěch, jímž se Ďagilev mohl pochlubit.

Vedlejší text (str. 14):

Než se Sergej Ďagilev (1872-1929) rozhodl naplno věnovat baletu, nadchl se pro malířství, hudbu i operu (na obr. vlevo s operním pěvcem Fjodorem Šaljapinem). Svým zvučným barytonem ostatně i nadále obšťastňoval okruh svých nejbližších. Díky svému všestrannému nadání byl Ďagilev schopen jednat s předními malíři a skladateli své doby jako rovný s rovnými, Léonem Bakstem počínaje a Igorem Stravinským konče. Díky své intuici objevil celou řadu talentů, jedním z nich byl i Vaclav Nižinskij (na obr. dole).

Ďagilev, muž mnoha profesí

Profesí nebyl ani tanečník, ani hudebník, nýbrž manažer a impresáριο, jemuž se málokdo vyrovnal. Sergej Ďagilev se rozhodl dobýt srdce pařížského publika již v roce 1907. Uspořádal tehdy pět koncertů od ruských skladatelů a povzbuzen vynikajícím přijetím uvedl rok nato velkolepou inscenaci opery *Boris Godunov* s Fjodorem Šaljapinem v titulní roli. V tom, že bude jeho život spjatý s uměním, měl Ďagilev jasno již před dokončením studia práv. Byl nadaným pianistou a pokoušel se i o vlastní skladby. Měl velký cit také pro malířství a uspořádal několik tematicky různorodých expozič, například v Petrohradě představil roku 1905 výstavu historických portrétů. Než tedy dal ruskému umění zazářit v zahraničí, prokázal mu službu nejdřív ve své domovině.

Vedlejší text (str. 15):

V romanticky zasněném představení *Sylfidy* (na obr. nahoře) se ukázalo, v čem Michail Fokin jako choreograf tradice ctil, a v čem se vůči nim naopak vymezoval. Kulisy Alexandra Benoise sice navozovaly atmosféru lesa za svitu měsíce, nicméně z preludií, nokturn, mazurek a další Chopinových valčíků (odtud původní název *Chopiniana*), na nichž byla choreografie

postavena, nebylo možné vyvodit žádný konkrétní děj. Snad jen pohyby Básníka (Nižinského) při setkání se sylfidami – symboly věčné ženství – prozrazovaly náhlé omámení smyslů.

Ďagilev se domníval, že inovativní přínos umělců z jeho okolí zapůsobí na scénická umění jako závan čerstvého vzduchu. Kladl si za cíl „vytvořit jistý počet nových baletních kusů, které by byly jednak umělecky na výši, a jednak by propojily úžeji než doposud všechny tři hlavní činitele, jež by se na vzniku baletu měly podílet: hudbu, scénickou výpravu a choreografii.“

Michail Fokin, zakladatel výrazového tance

Ďagilev se stal průkopníkem právě sloučením těchto tří základních stavebních kamenů každého baletního představení. Hudba i výtvarná složka nesly jednoznačný rukopis svých tvůrců, ať šlo o Chopina či Borodina, Baksta nebo Benoise. S tancem to však bylo něco docela jiného. Za naprostou většinou choreografií uvedených v Paříži roku 1909 stál Michail Fokin, což jen dokazuje tehdejší touhu po umělecké obrodě. Fokin se nezdráhal jít proti tradici a na adresu baletů tehdy osmdesátiletého Maria Petipy neváhal napsat: „Stačí jen jedinkrát zapochybovat a člověk ztratí posvátnou víru v nedotknutelnost pěti pozic. Pochopí, že k popsání celého rozsahu pohybů lidského těla, všech jeho půvabů, zdaleka nestačí. Pochopí, že proslulá pravidla ‚reins cambrés‘ (záklonu v pase), ‚bras en couronne‘ (zaoblení paží) nebo ‚face au spectateur‘ (čelem k hledišti) jsou neobyčejně omezená.“ Chválil propracovanost „plastického umění“, schopného vyjádřit pocity, jež chce ztvárňovat, lépe než akademický slovník. Jako inspirace pro balet *Acis a Galatea* (1905) Fokinovi sloužilo sochařství starověkého Řecka.

Vedlejší text (str. 16):

Pro Michaila Fokina, choreografa baletů *Sylfidy* a *Smrt labutě*, byl tanec něčím víc než jen vzdáváním holdu romantickému baletu. Například volnost pohybů Američanky Isadory Duncanové či jejich proměnlivost u kambodžských tanečníků měla na jeho tvorbu značný vliv. Oprostil tanec od klasického kánonu pohybů vyučovaného v baletních školách, neuznával obecné pravidlo „en-dehors“ (vytočení dolních končetin) a uvedl do pohybu celé tělo, jež mělo být podle něj zapojeno „až po nejmenší sval“. Fokin byl sám vynikajícím tanečníkem, později jej však zastínil Vaclav Nižinskij, s nímž alternoval legendární role v baletech *Šeherezáda* (na obr. nahoře jako Zlatý otrok), *Karneval* či *Dafnis a Chloé*.

Ke stejnému zdroji později odkazoval i balet *Eunice*, v němž se tanečníci pohybovali v řeckých tunikách, a při jehož tvorbě byl Fokin ovlivněn Isadorou Duncanovou, známou tím, že vystupovala bosá. Rovněž roku 1905 zhmotnil ve *Smrti labutě* svou představu tance, který je ve své podstatě výrazový. Cílem nebylo propojit jednotlivé výskoky a pózy, nýbrž pohybem celého těla umělecky ztvárnit ono napětí bytosti lapené mezi životem a smrtí.

Sergej Ďagilev toužil Paříži nabídnout to nejoriginálnější, co ruské umění nabízelo, a svou touhu naplnil právě prostřednictvím Fokinových baletů. Když roku 1910 začínají přípravy na další pařížské turné, obrací se Ďagilev opět na Fokina. Tentokrát programu dominují lehkovážné hrátky *Karnevalu*, exotické půvaby *Šeherezády* (dva balety z výpravou nezaměnitelného Léona Baksta), a strhující *Pták Ohnivák* s jevištními dekoracemi od Alexandra Golovina. Publiku ovšem z tohoto představení utkví zejména čistota tónů Igora Stravinského. Na sérii tanců s názvem *Orientálie* se pak oproti předešlým inscenacím podílí vícero choreografů. „Ještě nikdy jsem nespatriil nic tak nádherného!“, zaznívá z úst Marcela Prousta.

Vedlejší text (str. 17):

V Anně Pavlovové (na obr. dole v titulní roli baletu *Kleopatra*, 1909) našel Michail Fokin taneční interpretku i příležitostnou taneční partnerku přesně podle svých představ. Balety *Smrt labutě*, *Armidin pavilon*, *Egyptské noci* a druhou verzi *Chopiniany* vytvořil speciálně pro ni. Pavlovová však již v té době zároveň objížděla celý svět v čele svého vlastní baletního souboru, což bylo jejich spolupráci na překážku. Na její místo nakonec nastoupila Tamara Karsavinová, jež ztvárnila hlavní ženské role v představeních *Sylfidy*, *Pták Ohnivák*, *Duch růže* a *Petruška*.

Roku 1910 Ďagilev představuje taneční soubor i repertoár petrohradského Mariinského baletu divákům v Berlíně, Paříži a Bruselu. Nezůstane však jen u toho: v nabídce jsou i představení zbrusu nová. Zatímco *Karneval* byl poprvé inscenován v Rusku o několik měsíců dříve, *Šeherezáda*, *Pták Ohnivák* či *Orientálie* jsou na programu nově.

Stálý soubor stále v pohybu...

Stal se Ruský balet nezávislým souborem jen díky Ďagilevově odhodlání, nebo šlo o shodu okolností? Jisté je, že když Vaclav Nižinskij koncem ledna roku 1911 oblékl v představení *Giselle* od Mariinského baletu přiléhavý kostým navržený Alexandrem

Benoisem, pruderní publikum jeho vzezření považovalo za nemravné. Proslýchalo se, že byla pobouřena i sama císařovna. V každém případě byl Nižinskij vyzván k podání výpovědi. Tomuto rozhodnutí se podvolil, viděl totiž v této příležitosti možnost, jak znovu získat svobodu.

Ďagilev posléze utváří svůj stálý soubor právě okolo osoby Nižinského. Na každodenní trénink dohlíží Enrico Cecchetti, věhlasný baletní mistr italského původu, jenž jako historicky první ztvárnil roli Modrého ptáka ve *Spící Krasavici*. Do té doby byli tanečníci angažováni na zájezdy jen během divadelních prázdnin, řada z nich však dala přednost nejistotám spojeným s dalekými cestami před jistotami, jež poskytovala říšská divadla v Petrohradě či Moskvě. V plánu bylo hned několik turné – existence Ruského baletu byla draze vykoupena. Kromě již pravidelných štací v Monte Carlu a Paříži podepsal Ďagilev roku 1911 smlouvy s divadly v Římě a Londýně.

Vedlejší text (str. 18):

Aby do věci vnesl čerstvý pohled, obdařil novátor Benois v druhém dějství *Giselle* postavu Alberta nádherným kostýmem složeným z trikotu a velice krátkého kabátce. Nižinskij (na obr. vlevo) odmítal nosit předepsané tříčtvrteční kalhoty s nabíranými nohavicemi. Jakkoli byly jeho taneční kvality výjimečné, byl Nižinskij nakonec nucen z divadla odejít. Jak píše jeho taneční partnerka Olga Karsavinová: „Mám dojem, že se Nižinskému nikdy předtím nepodařilo dosáhnout takové míry dokonalosti.“ Tento vývoj událostí hrál do karet Ruskému baletu, jenž uváděl představení za představením (na obr. nahoře turné po Německu od Augusta Mackeho) a posléze vystupoval celoročně.

Markýza z Riponu, jedna z jeho patronek, dokonce souboru zprostředkovala účinkování na oslavách doprovázejících korunovaci Jiřího V. v Covent Garden. „Nyní již víme, že Rusové jsou v tanci nejlepší na světě,“ glosoval událost kritik z listu *The Times*.

Elf Nižinskij

Vaclav Nižinskij byl ztělesněním umělecké obrody, jež Ďagilev uvedl na baletní scénu. Jak dosvědčuje Tamara Karsavinová, „na úkor své osobitosti se Nižinskij ze všech sil snažil přizpůsobit tradičnímu obrazu tanečníka až do dne, kdy se jej Ďagilev dotkl svou kouzelnou hůlkou. Klukovská maska nepřítis přitažlivého prostáčka z něj najednou spadla a odhalila

prazvláštní bytost, kočkovitou šelmou, elfa, jenž se vysmíval vyumělkovaným pravidlům a svazujícím předsudkům“.

Vedlejší text (str. 19):

Soubor bez stálé scény nemá jinou možnost než pořádat jedno turné za druhým. Cesty do Jižní Ameriky (Brazílie, Argentiny a Uruguaye) roku 1913 se však Ďagilev kvůli svému panickému strachu z moře nezúčastnil. Vedení prvního severoamerického turné o tři roky později (na obr. nahoře) se pak ujal jen s velkým sebezapřením. Zato jeho konkurentce Anně Pavlovové nic nebránilo vystupovat až v daleké Indii a Austrálii. Od roku 1922 nicméně Ruský balet využíval po část roku zázemí v Monte Carlu, a to vždy na šest měsíců.

Vedlejší texty (str. 21):

Nižinskij, jehož Jean Cocteau označil za „profesní deformaci, tělem i duší“, diváky okouzloval. Jakmile se opona zvedla, stala se z Nižinského zosobněná krása. Kouzlu *Ducha růže* (na obr. na protější straně uprostřed ilustrace od Cocteaua) podléhala obecenstva v Paříži i v Londýně. V baletu s Fokinovou choreografií a Bakstovými dekoracemi Nižinskij doslova létal. „Je to velmi jednoduché,“ vysvětloval. „Prostě vyskočíte a ve vzduchu se na chvíli zastavíte“.

Stravinskij (na obr. vlevo nahoře v Nižinského šatně) vyjádřil své výhrady vůči choreografovi, zato hlavního tanečníka vychválil až do nebes. Pár, který Nižinskij v *Ptáku Ohnivákovi* vytvořil s Olgou Karsavinovou (na obr. na protější straně dole) vzbudil senzaci. „Upínaly se na nás stovky pohledů, co chvíli jsem zaslechli, jak sálem zní zvolání „Ten je úžasný!“ a úctyplná zašeptání „To je ona!“

Představení Anny Pavlovové (na obr. vlevo dole balet *Podzimní listí*) se s Ďagilevovými nedala srovnávat. Konzervativní primabalerína od svých vystoupení neočekávala žádné umělecké výboje, byla pro ni jen vhodným prostředkem k vlastnímu zviditelnění.

Nižinskij byl pro Ďagileva splněným snem, ideálním symbolem toho, co na inscenacích souboru budilo největší kontroverze: krátké choreografie Michaila Fokina, které šly v klasickém tanci „až na dřev“, a bujaré kostýmy a dekorace od Léona Baksta a Alexandra Benoise, jež prudce kontrastovaly s jednotvárnými lepenkovými kulisami zavedených scénografií.

Byť se Ďagilev procesu výroby přímo neúčastnil, rozhodně se v něm angažoval. Je vrcholně pravděpodobné, že na podobě *Faunova odpoledne* (1912), prvním ze čtyř baletů s choreografiemi Nižinského, měl svůj podíl také Ďagilev. Tento balet hovořil zcela novou řečí těla, inspirovanou egyptskými basreliéfy, která však s tancem měla pramálo společného. Také námět prošel modernizací v podobě závěrečného orgasmu fauna na závoji nymfy. Nic podobného publikum dosud nevidělo, k rozpoutání skandálu by však bývalo stačilo i méně. Fokin, jehož pozice byla nástupem nového choreografa ohrožena, byl prý „ohyzdností“ choreografie pobouřen. Obecenstvo Divadla Châtelet bylo názorově rozděleno, stejně tak zástupci tisku. Ředitel deníku *Le Figaro* představení odsoudil v článku s titulem „Šlápnutí vedle“: „Viděli jsme fauna prostopášného, mrzkého, způsobů bestiálně erotických a vrcholně nestoudných“. Auguste Rodin mu však v listu *Le Matin* oponoval: „V žádné ze svých rolí není Nižinskij tak báječný a obdivuhodný, jako ve *Faunově odpoledni*. [...] Celé jeho tělo vyjadřuje, co mu diktuje jeho mysl. Je obdařen krásou antických fresek a soch“.

Vedlejší text (str. 22):

Svěcení jara se na jaře roku 1913 dočkalo pouhopouhých šesti repríz. 74 let nato nabídli Millicent Hodsonová a Kenneth Archer souboru Joffrey Ballet, že pro ně zrekonstruují původní Nižinského choreografii. Opírali se při tom zejména o črty Valentine Grossové (na obr. nahoře).

„Divadlo není o přátelství“

Ďagilev se skandálů nebál, spíš se zdálo, jako by je vyhledával. Nižinského choreografie ke *Svěcení jara* od Igora Stravinského mu dne 29. května 1913 skandál opravdu zaručila. Diváci přišli do nově otevřeného Divadla na Champs-Élysées obdivovat um a půvab tanečníků, namísto toho však byli vyvedeni z míry náhlými, nesouvislými poskoky, vtočenými špičkami a pěstmi podpírajícími nakloněné hlavy. Byl z toho takový povyk, že tanečníci sotva drželi rytmus.

Když Fokin – podrážděn, že musí čelit konkurenci v podobě Nižinského choreografií – ze souboru odešel, Ďagileva to nijak netrápilo. Choreografa *Ducha růže* a *Šeherezády* považoval za „vyžilého umělce, který šel kupředu příliš rychle, a s každou novou výzvou mu ubylo sil.“ Posléze však sňatek Nižinského s mladou Maďarkou Romolou de Pulszky na podzim roku 1913 přiměl Ďagileva rozvázat spolupráci i s hvězdným tanečníkem, pro něhož soubor prve sestavil. Zdálo se, že nezbyvá než obrátit list. Léona Baksta a Alexandra Benoise čekal stejný osud, Ďagilev dal před nimi brzy přednost dvojici tehdy velice populárních ruských malířů, Natalii Gončarovové (*Zlatý kohoutek*, 1914; *Svatba*, 1923) a Michailu Larionovi (*Půlnoční slunce*, 1915; *Šásek*, 1921). Podle Ďagileva totiž „divadlo není o přátelství.“

Vedlejší text (str. 23):

Balet *Faunovo odpoledne* (na obr. dole Charles Jude, Národní pařížská Opera, 1991) byl dalším projevem nekonformního myšlení Vaclava Nižinského, jenž vzbudil diskusi. Tentokrát však šlo o skandál docela jiných rozměrů, než v případě „Znesvěcení jara“. „Bylo to, jako by sálem otřáslo zemětřesení,“ napsala tehdy Valentine Grossová. „Jako by ten shon a zmatek rozkmital vzduch. Řev, nadávky, hukot a nepřetržité hvízdání přehlušovali hudbu, došlo na pohlavky i kopance“. Jakmile spadla opona, Ďagilev neskrýval před Stravinským své nadšení (na obr. nahoře Larionov oba muže vyobrazil s těly psů; oním třetím mužem nalevo není nikdo jiný než mladý choreograf Leonid Mjasin).

Vedlejší texty (str. 25):

Petrohradští malíři Alexandr Benois a Léon Bakst měli na prvotních úspěších Ruského baletu velkou zásluhu. Oba byli členy redakce výběrového časopisu Svět umění, který vydával Sergej Ďagilev mezi lety 1898 a 1904. Alexandr Benois, jenž byl autorem výpravy a kostýmů k *Armidině pavilonu*, *Sylfidám*, *Giselle* a *Petruškovi*, vyzdvihoval Ďagilevovu „vrozenou schopnost jednat s lidmi, mimořádný smysl pro obchodní záležitosti, a co bylo zvlášť cenné, vášnivý idealismus a nezištnost“ (na obr. na protější straně nahoře opona k pozdější inscenaci *Petrušky*, Národní pařížská Opera, 1948; na obr. dole fotografie z původního představení, Divadlo Châtelet, 1911).

Léonu Bakstovi připadly balety *Kleopatra*, *Karneval*, *Šeherezáda*, *Duch růže*, *Faunovo odpoledne* a *Modrý bůh* (na obr. nalevo kostým Nižinského, 1912). V každém z nich je jeho práce hodna čirého obdivu.

Když Nižinského Ďagilev roku 1916 povolal znovu, bylo to pouze na naléhání Metropolitní opery v New Yorku, jež na příjezdu věhlasného tanečníka bezpodmínečně trvala. Severoamerické turné mělo být pro Ruský balet spásou. Jiných nabídek bylo poskrovnu a Evropou zmítaly nepokoje, nicméně Ďagilev na nepřízni osudu vydělal. I když přislíbil svou účast na plavbě přes Atlantský oceán, druhého zaoceánské turné napříč Severní Amerikou se již zdržel a vedení souboru přenechal Nižinskému. Pobýval nejprve v Madridu a poté v Římě, kde pracoval na představeních uvedených v poválečném období.

Ruský balet se čím dál více poevropšťuje

Poslední cestu do Ruska Ďagilev podniká roku 1913, repertoár jeho souboru se postupně stává čím dál více evropským. Již k *Modrému bohu* (1912) byl jako skladatel přizván Reynald Hahn (s Jeanem Cocteauem coby libretistou), k *Faunově odpoledni* složil hudbu Claude Debussy, k *Dafnisovi a Chloé* zase Maurice Ravel a k *Legendě o Josefovi* Richard Strauss.

Vedlejší texty (str. 26):

Odchod nejprve Fokina a poté i Nižinského Ďagileva podnítil ke hledání jejich nástupce. Při své poslední návštěvě Ruska v prosinci roku 1913 objevil v Moskvě Leonida Mjasina. Teprve osmnáctiletý mladík je záhy veden k choreografii (na obr. nalevo *Kouzelný krámek*, 1919). „Když má tanečník talent, může z něj být choreograf jedna dvě“, nechává se slyšet Ďagilev.

Mjasin získává své první choreografické „ostruhy“ pod záštitou těch nejlepších. Na *Třírohém klobouku* (na obr. výše, 1919), stejně jako na inscenaci *Přehlídka*, má tu čest spolupracovat s Pablem Picassem, přičemž orchestr řídí věhlasný Ernest Ansermet.

U posledního ze jmenovaných představení figuroval Léon Bakst na plakátech Ruského baletu jako kostýmní výtvarník, kulisy však navrhl José Maria Sert. Na zájezdech souboru, jenž neměl stálé zázemí, navazoval Ďagilev nové kontakty a přicházel na nové nápady. Z několika

pobytů ve Španělsku vzešel *Třírohý klobouk* (M. de Falla, 1919), z prázdnin v Itálii se zrodila *Pulcinella* z pera Igora Stravinského (dle G. B. Pergolesiho, 1920). Balet *Kouzelný krátek* s hudbou Gioacchina Rossiniho (dle O. Respighiho, výprava A Derain, 1919) nejen potvrdil talent Leonida Mjasina coby choreografa, ale zaznamenal rovněž počátek Ďagilevovy následné plodné spolupráce s nejprominentnějšími představiteli pařížské školy od Henriho Matisse (*Píseň slavíka*, 1920) po Georgese Rouaulta (*Marnotratný syn*, 1929), Marii Laurencinovou (*Laně*, 1924), Georgese Braqua (*Dotěrové*, 1924) a samozřejmě Picassa, jehož rukopis nesly jevištní dekorace k několika zásadním inscenacím. Patřili mezi ně *Třírohý klobouk*, *Pulcinella*, *Cuadro Flamenco* a *Přehlídka* (libreto J. Cocteau, 1917).

Aby se soubor udržel na vrcholu, musel Ďagilev pokaždé přijít s něčím nevšedním. I v druhé dekádě ve vedení Ruského baletu stále dychtí po novotě. „Ohrom mě,“ vyzývá Cocteaua. Dle slov některých z jeho spolupracovníků, počínaje Igorem Stravinským a dirigentem Ernestem Ansermetem, je to však „novota pro novotu“.

Vedlejší text (str. 27):

Po třech letech omezené činnosti v důsledku války se Ruský balet roku 1917 vrací do Paříže s představením *Přehlídka*. A opět vyvolává vlnu kontroverze. Kubismus zaplavuje scénu jako velká voda. Formou jarmarečního průvodu předvádějí ukázky ze svých čísel čínský kouzelník (na obr. nalevo Leonid Mjasin), malá Američanka (na obr. níže Maria Šabelská), duo akrobatů, Harlekýn i kůň. To vše za asistence dvou uvaděčů, obrovitých pojízdných soch, podobajících se „manažerům“, v nadživotní velikosti. Hudební aranžmá Erika Satieho zahrnuje psací stroj, sirény, kolo štěstí a dokonce revolver!

Upřednostněním estetického prožitku upozaďuje Ďagilev umělecké poslání svých baletů, byť oněch pár skutečně nepřehlédnutelných šokuje i nadále, například *Apollon*, *vůdce Múz* (I. Stravinskij, 1929) či *Marnotratný syn* (S. Prokofjev, 1929), oba s choreografiemi od George Balanchina.

Budování nového Ruska

Pád carské monarchie roku 1917 a z toho plynoucí politické a společenské převraty (dva roky občanské války a masové deportace do koncentračních táborů) dohnaly Balanchina, jako

mnohé z jeho krajanů, k odchodu z Ruska. V létě roku 1924 se díky turné, jehož se společně se třemi přáteli účastnil, vystoupil Balanchine na zkoušku před Ďagilevem. A jak se ukázalo, dobře udělal. Rychle se vypracoval na post baletního mistra a společně s Leonidem Mjasinem se podílel na představeních, která se pro Ruský balet ukázala být poslední. Mjasin se po krátkém odloučení, zapříčiněném chvilkovými neshodami, k souboru opět navrácí a je mu svěřena choreografie k *Ocelovému kroku* (1927), baletu se sovětskou tematikou na hudbu Sergeje Prokofjeva, k němuž kulisy i kostýmy navrhl sovětský konstruktivista Georgij Jakulov. Balet, jehož hlavní hvězdou je mladý Sergej Lifar – rovněž uprchlík z Ruska – nese téma „socialistická výroba, obraz budování nového Ruska“.

Zdá se, že je opravdu možné doufat v lepší zítřky. Ať jde o konstruktivismus či futurismus, díky ochraně prvního lidového komisaře pro vzdělávání, Anatolije Lunačarského, je živelné avantgardě v Petrohradě i Moskvě umožněno se vyjádřit.

Vedlejší text (str. 28):

Michail Larionov (na obr. níže jevištní výprava k *Šaškovi*, 1921) a Natalia Gončarovová (na obr. dole *Svatba*, 1923), jež vystřídal Léona Baksta a Alexandra Benoise, ve svých dílech snoubí bujarý folklór a technickou přesnost, tíhnoucí místy až k abstrakci. I oni však byli později zastíněni jinými malíři.

Zatímco režisér Vsevolod Mejerchold přepisuje dějiny divadla, choreografie Kasjana Golejzovského utvářejí novátorské inscenace typu *Ďábelského baletu* (hudba S. Prokofjev, výprava A. Exterová, 1922), jež posléze ovlivnily George Balanchina. Choreograf Fjodor Lopuchov se pak ukázal být současně zastáncem tradic i příznivcem modernismu. Na scénu znovu uvedl slavná klasická díla, například *Raymondu*, *Harlekynádu* a *Labutí jezero*, současně však zplodil balety jako *Rudá vichřice* (1924) či *Šroub* (hudba D. Šostakovič, 1931), díla velebící ruskou politickou propagandu.

Do umění prosákl i vliv průmyslové výroby. Roku 1927 složil Alexandr Mosolov balet *Slévárna*. Choreografie takzvaných „výrobních“ baletů svou přesností připomínaly seřizený stroj. Mechanickou návaznost pohybů inspirovalo například otáčení kol lokomotivy. Toto převratné kreativní vzepětí, jenž se promítlo i do námětů libret, scénografie, režie a hudby, mělo však jen krátkého trvání. Náhlou přítrž mu učinil nástup stalinismu, jenž Sovětský svaz pevně

sevřel v kleštích. Konec to znamenalo zejména pro hnutí za svobodný balet tanečníka a choreografa Lva Lukina, jenž experimentoval s velice smyslnými až erotickými pohyby s prvky akrobacie. Od počátku 30. let bylo vše, co neodpovídalo myšlence socialistického realismu, podle níž mělo umění vždy sloužit nějakému účelu, považováno za dekadentní.

Vedlejší texty (str. 29):

V důsledku Říjnové revoluce ztratil Ďagilev téměř veškerý kontakt se svou rodnou zemí. Když v Paříži roku 1923 uvedl zájezdní soubor Komorního divadla řadu představení s konstruktivisticky laděnou jevištní výpravou Alexandry Exterové a Georgije Jakulova, bylo to pro Ďagileva jako zjevení z nebes. Rozhodl se pro uvedení „sovětského baletu“. Marně doufal, že pro své představení *Ocelový krok* (1927, na obr. vlevo model scény od Jakulova) získá Kasjana Golejzovského, či jiného z mladých sovětských choreografů. Protože svých cílů nedosáhl, svěřil nakonec tuto inscenaci Leonidu Mjasinovi.

Ve své kritice *Ocelového kroku* vyzdvihl Pierre Lalo „paradox Ruského baletu. Navzdory takřka nesrozumitelnému tématu s nekompromisně strohou jevištní výpravou, a na to, jak malý prostor je zde věnován krásám života, se v závěrečných scénách v prostředí továrny souboru podařilo nemožné. Díky výkonu tanečnic, jež přesvědčivě převedly mechaničnost pohybů stroje do choreografie, a síle hudby, která celé představení rozproudila, pozvedla a posílila celkový dojem, se v bouřlivém aplausu ze židlí zvedlo publikum, jež na tak strohý způsob zábavy není běžně vůbec zvědavé“.

Nová avantgarda v podobě Švédského baletu

Protože byli tací, co se jeho úspěch pokoušeli napodobit – a někteří se mu schopnostmi i vyrovnali –, musel Ďagilev čelit konkurenci, která jej připravovala o sponzory se zájmem o balet. Poválečné období bylo charakteristické uměleckým rozmachem, jemuž neunikl ani tanec. Roku 1924 angažoval hrabě Étienne de Beaumont z pověření redakce magazínu *Soirées de Paris* („Večery v Paříži“) choreografa Leonida Mjasina, aby zpracoval řadu premiérových představení. Mezi ně patřili *Salade* (hudba D. Milhaud, výprava G. Braque), *Mercure* (hudba E. Satieho, výprava P. Picassa) či *Krásný Dunaj* (hudba R. Strauss, výprava V. Polunin). Švédský průmyslník a sběratel umění Rolf de Maré, který se v umělecké branži vyznal lépe než hrabě de Beaumont, udělal z každého představení souboru Švédský balet (známého pod názvem *Ballets suédois*) přehlídku současného umění. Všechny choreografie svěřil do rukou tanečníku

Jeanu Börlinovi, který v té době zrovna ukončil své angažmá u Švédské královské opery, a o němž Michail Fokin – jeho někdejší učitel – později pronesl, že se „mu ze všech žáků podobal nejvíce“.

Vedlejší texty (str. 30):

Pro soubor Švédský balet, jenž patřil továrníkovi a mecenáši Rolfovi de Maré (na obr. vlevo vestoje), složil Darius Milhaud (na obr. u klavíru) balety *Člověk a jeho touha* (1921) a *Stvoření světa* (1923). Společně se čtyřmi kolegy z Pařížské šestky – Georgesem Auricem, Arthurem Honeggerem, Francisem Poulencem a Germaine Tailleferrovou – se Milhaud podílel také na představení *Milenci na Eiffelce* (1921), milostné taškařici, o níž Rolf de Maré poznamenal: „I s tímto baletem to bylo stejné, jako s každou novinkou: nejprve jej haněli, poté se mu obdivovali, a nakonec sklízel ohromný úspěch.“ Mezi lety 1921 a 1925 se *Milenci na Eiffelce* dočkali bezmála padesáti repríz.

Představení *Člověk a jeho touha* bylo postaveno na výpravě Audrey Parrové (na obr. vpravo návrh scény). Svislé linie jevištní konstrukce Milhauda zaujaly a vzor prostorového uspořádání scény využil i pro hudební sekci: „V třetím patře na jedné straně vokální kvarteto, na druhé hoboje, trumpeta, harfa a kontrabas. V druhém patře na obou stranách perkuse. Z jedné straně v prvním patře: flétna, pikola, klarinet a basklarinet, z druhé smyčcový kvartet“.

Rolf de Maré se rozhodl usadit v Paříži, městě geometrických linií i smělých myšlenek. I on ctí zásadu propojování uměleckých odvětví, jež podněcovala nové spolupráce. Po skromných začátcích s představeními *Iberia* (1920) s hudbou od Isaaca Albenize a výpravou od Théophile-Alexandra Steinleina, či velmi „švédskou“ inscenací *Svatojánská noc*, se Rolf de Maré uvolil, aby Jean Cocteau oprášil výbušný vzorec, jež se osvědčil v případě baletů *Přehlídka* a *Vůl na střeše*. Značně kontroverzní *Milenci na Eiffelce* (1921) svedli dohromady hudebníky z Pařížské šestky (bez Louise Dureye), výtvarnou umělkyni Irène Lagutovou, jež k baletu vytvořila kulisy, a Jeana Huga, který se chopil realizace kostýmů a masek. Za maskami byli schováni také protagonisté inscenace *Člověk a jeho touha* (1921) V představení inspirovaném brazilskou kulturou z pera Paula Claudela a Dariuse Milhauda se tanečníci na scéně pohybovali ve čtyřech vertikálních rovinách. Podle Paula Claudela bylo toto představení

„nekonečným tancem stesku, touhy a odloučení“. Jeden z kritiků inscenace ji ovšem označil za „politováníhodný výstřelek, kterému se lze jen s žalem zasmát“.

Vedlejší text (str. 31):

„Jean Börlin (na obr. nahoře) je na úrovni námořníků, mulatů a černochoů, [...] je protipólem Rusů a francouzských zvyklostí, které si s sebou odvezli do Petrohradu.“

Blaise Cendrars, 1924

Vedlejší text (str. 33):

Stvoření světa (1923) bylo příkladem dokonalé symbiózy mezi básnickou, hudební, obrazovou a choreografickou tvorbou a spoléhalo na předešlou řadu úspěchů představení Švédského baletu. Ústředním tématem tohoto „černošského baletu“ bylo zrození země a nebes, stvoření života a člověka, a spojení muže a ženy. Tak jako všechny ostatní choreografie Jeana Börlina upadlo v zapomnění i *Stvoření světa*. Dochovalo se jen libreto Blaise Cendrarse, partitura Dariuse Milhaudova a návrhy kostýmů Fernanda Légera (na obr. vlevo).

Millicent Hodsonová a Kenneth Archer – posílení předešlými zkušenostmi s úspěšnými choreografickými rekonstrukcemi Nižinského *Svěcení jara*, a především Börlinova baletu *Skating Rink* – se po dávno zapomenutých krocích Börlinových choreografií vydali i podruhé. Jejich *Stvoření světa*, přepracované pro baletní soubor Velkého divadla v Ženevě roku 2000 (na obr. vlevo a na protější straně), bylo založené spíše na pantomimě než na tanečních krocích. Stejně jako v původní zpracování v roce 1923, ani při znovuuvedení tohoto baletu nebyla tanečnickům, nadtým v objemných kostýmech, dopřána svoboda pohybu.

Arthur Honegger, Fernand Léger, a básník Riciotto Canudo svým podpisem stvrzují inscenaci *Skating Rink* (1922), balet z prostředí letního kluziště, který slovy Andrého Levinsona připomínal „tanec smrti moderní metropole“. Stále pod švédskou záštitou vytvořili Erik Satie a Francis Picabia *Představení zrušeno* (1924), inscenaci ukotvenou v přítomném okamžiku, jež čítala dvě jednání a *Filmovou přestávku* v režii Reného Claira. „*Představení zrušeno* je radostí z bezduchých okamžiků,“ nechává se před uvedením baletu slyšet Picabia. Větší provokaci si lze jen těžko představit. Rolf de Maré si uvědomuje, že narazil na slepou uličku, a protože se

mu nechtělo vracet ve vlastních stopách, Švédský balet nakonec rozpustil. Jean Börlin přežil zánik svého souboru, jenž měl ostatně se Švédskem tak málo společného, jen o pár let. Ve své domovině stihl uskutečnit jen krátkou šňůru vystoupení, než jej o pět let později skolila nemoc. Zemřel v New Yorku ve věku 37 let.

Vedlejší text (str. 34):

Inscenace *Skating Rink* (na obr. vlevo a na protější straně) měla být taneční básní, jež svou choreografií náznakem připomíná pohyby na kolečkových bruslích určených do vnitřních prostor. V té době šlo o velice oblíbenou kratochvíli, jak dokládá i film *Chaplin na kolečkových bruslích*. V tištěném programu, jenž vyšel u příležitosti představení v Paříži roku 1922, se uvádí, že „bruslení je zde symbolem smyslové úzkosti, která svádí lidské bytosti dohromady a zapříchňuje jejich střety i setkání a soulady i nesoulady, jež plodí láska a nenávisť“. Stejně jako u *Stvoření světa*, také u baletu *Skating Rink* byly jevištní dekorace i kostýmy svěřeny do rukou nezaměnitelného Fernanda Légera.

Tajemný plamen Idy Rubinsteinové

Ida Rubinsteinová došla jako *Kleopatra* a *Šeherezáda* srdce pařížského publika pod ochrannými křídly Sergeje Ďagileva a Michaila Fokina. Byť byla spíš herečkou než tanečnicí, její nemalé investice do příprav celé řady představení zajistily Rubinsteinové podíl na jejich realizaci. Prosadit si konkrétní hudební skladatele i autory libret pro ni nebylo nic těžkého. Půvaby této židovky ukrajinského původu byly „zastřeny sněním i trýzní“ a její „tajemný plamen“, jak se o ní vyjádřil italský básník Gabriel D'Annunzio, diváky fascinoval. Právě D'Annunzio pro ni ve spolupráci s Claudem Debussym napsal *Utrpení svatého Šebastiána* (1911). Maurice Ravel jí později nabídl své *Bolero* (1928), k němuž vytvořila choreografii Bronislava Nižinská. Igor Stravinskij jí věnoval *Polibek víly* (1928), Arthur Honegger s Paulem Claudelem zase *Janu z Arku na hranici* (1938). Stejně jako v případě choreografií Fokina a Nižinské pro balety Idy Rubinsteinové, také z Börlinových choreografií pro Švédský balet zbyly jen vzácné útržky. Téměř všechny kroky z těchto tanečních kreačí dnes patří minulosti, zato do dějin hudby vešlo hned několik uměleckých skvostů.

Vedlejší text (str. 35):

Poté co její hvězda zazářila v představeních Ruského baletu, stanula Ida Rubinsteinová v čele svého vlastního tanečního souboru. Gabriel D'Annunzio pro ni roku 1911 napsal *Utrpení svatého Šebastiána* (na medailonku vlevo), k němuž vytvořil jevištní dekorace i kostýmy Léon Bakst. Tanečních prvků bylo v tomto představení k vidění jen poskrovnu, ale z Rubinsteinové coby oslnivého jinocha v rozpuku mládí bylo publikum u vytržení. Jak napsal Robert de Montesquiou: „Spatřil jsem mnoho krásných věcí, avšak žádná z nich se krásou nevyrovná tomu, co našim zrakům nabízí tato bytost. Kdo z těch, kteří přihlíželi se slzami v očích, by kdy mohl zapomenout na toho cudného chlapce připoutaného ke kmeni vavřínu, jehož od hlavy k patě obepínají provazy, a na to, jak se ta bytost z jejich pevného sevření sama dokázala elegantně vyvléknout?“

ČÁST II: Odborný komentář

1. Analýza výchozího textu

Při analýze překládaného textu jsem vycházela z modelu popsaného v publikaci *Text Analysis in Translation* (1991) od Christiane Nordové. Jednotlivé kapitoly však pracují s verzí upravenou dle relevance vůči textu originálu. V rámci vnitrojazykových faktorů využívám rovněž pojmů z teorii jazykových funkcí (Jakobson, 1995) a pojmů z oblasti stylistiky (Čechová, 1997).

1.1 Vnětextové faktory

1.1.1 Médium a příjemce sdělení

Kniha, z níž pochází překládaný text, byla vydána roku 1997 (a posléze v roce 2003) ve francouzském nakladatelství Gallimard v rámci edice *Découvertes*. Tato čtenářsky oblíbená edice, jež zahrnuje širokou škálu tematických okruhů od kultury a umění přes společenská témata všeho druhu až po přírodní vědy, si klade za cíl seznámit čtenáře-laika s danou problematikou formou atraktivní a zároveň bohatou na reálie. Původně byla zaměřena na mladší čtenáře, ovšem během let si získala i dospělé publikum. Jazykovou náročností jsou publikace přizpůsobeny právě této cílové skupině, konkrétně tato však po stránce obsahové předpokládá alespoň základní orientaci v kulturním prostředí. Všechny knihy v této edici mají stejný formát (brožovaná vazba, velikostně mezi A5 a A6) i vnitřní grafickou úpravu – text samotný je prokládán množstvím barevných obrazových materiálů a dobových dokumentů (črt, ilustrací, fotografií apod.). Právě tato vizuální stránka značí nakladatelův cíl zaujmout, přičemž k tomuto účelu je využito i prostředků jiných (konkrétním příkladům bude věnován prostor v následujících kapitolách).

Knihy v rámci této edice stále vychází a nejsou primárně vázány jen na čtenáře pocházející z frankofonních zemí, ovšem některá z témat vazbu na Francii mají. Vzhledem k tematickému zaměření této konkrétní publikace by ji bylo možné mezi tyto, do jisté míry kulturně specifické svazky řadit. Právě vlivem velice různorodého zaměření má každá z publikací jiného autora a editora (často v jedné osobě), povětšinou experta v oboru. Nejinak je tomu i u této publikace.

1.1.2 Autor

Jean-Pierre Pastori (*12. září 1949) je švýcarský novinář, spisovatel a historik umění. Je zakladatelem archivů *Collections suisse de la danse*, jehož předsedou byl až do roku 2010, a je držitelem ceny za celoživotní dílo udělované v rámci Mezinárodního baletního festivalu v Miami. Do roku 2017 byl prezidentem Bèjart Ballets Lausanne a dlouhá léta v Lausanne působil také v oblasti audiovizuálních médií, mimo jiné jako ředitel regionální televize. Má na svém kontě dlouhou řadu odborných a populárně-naučných publikací. Zaměřuje se na moderní tanec a jeho konfrontaci s tancem klasickým, přičemž se povětšinou jedná o práce historiografického charakteru. Vyšly mu také monografie Maurice Bèjarta a Sergeje Lifara a v průběhu let věnoval několik samostatných publikací i souboru Ballets russes.

Z překládaného textu je patrná autorova expertíza a mnoholetá zkušenost s tvorbou i redigováním textů obdobného ražení, a i přes relativní informační „hutnost“ a občasnou „květnatost“ výraziva vychází coby přední autorita ve svém oboru potenciálnímu příjemci textu v mnoha ohledech vstříc.

1.1.3 Čas a místo

Text se od svého prvního vydání v 90. letech dočkal mnoha dotisků a jeho podoba se v průběhu let žádným zásadním způsobem neproměnila. Z hlediska časového je možné jej považovat stále za objektivní, neboť pojednává o událostech počátku 20. století se značným časovým odstupem. V době sepsání publikace navíc nebyla autorova činnost omezena cenzurou ani jinými prostředky, které by na obsahovou stránku díla měli vliv

Co se týče místního ukotvení, překládaný text je, jak již bylo zmíněno, určen široké veřejnosti se zájmem o kulturní dění. Autor nicméně z velké části pojednává o událostech, které se odehrály na francouzském území, a překládaný text jako celek, tj. první kapitola publikace, je věnována souboru Ballets russes, jehož existence je nejen s územím Francie silně spjata. Z obsahové perspektivy je tedy text na mimojazykovou realitu částečně vázán, ovšem neznalost těchto reálií v porozumění nefrankofonnímu čtenáři nijak zásadně nebrání.

1.1.4 Záměr autora a funkce textu

Vysílatelem sdělení je v tomto případě autor textu, tedy Jean-Pierre Pastori. Záměrem autora je jednak čtenáře – již s jistým kulturním rozhledem – v daném oboru „přivzdělat“, pokud možno čtivou formou, jednak jej potenciálně nalákat k dalšímu, podrobnějšímu studiu problematiky.

Převažující jazykovou funkcí (dle Jakobsona, 1995) je tedy v rámci historiografického výkladu o význačných událostech a osobnostech převážně taneční a hudební scény funkce referenční. Text obsahuje mnoho odkazů na konkrétní inscenace představení, přičemž rok jejich uvedení (a popřípadě jména osob, jež se na realizaci podíleli) uvádí autor v závorce za názvem; pro čtenáře je tedy snadné případné doplňující informace nalézt.

K funkci referenční se přidává také konativní, jež se uplatňuje výrazně na úrovni grafické, neboť pestrobarevná vizuální stránka textu silně působí na čtenářovu pozornost.

Funkce expresivní (někdy také poetická) se zde uplatňuje také významnou měrou. Projevuje se užitím velmi pestrého rejstříku interpunkčních znamének, dále ustálenými slovními spojeními a frazeologickými výrazy a v neposlední řadě také jazykovými hříčkami (podrobněji se jimi budu zabývat v typologii překladatelských řešení).

1.2 Vnitrotextové faktory

1.2.1. Téma a obsah

Překládaný text je první kapitolou publikace a jejím hlavním tématem textu je zmapování počátků moderního tance a jeho následný vývoj v prvních třech desetiletích 20. století, přičemž autor dbá na vzájemnou provázanost tance moderního a klasického a vzájemně je kontrastuje. Text je koncipován jako převážně chronologicky se odehrávající příběh a uplatňuje se zde tedy kromě výkladového postupu také postup vypravovací. Zvláštností textu je, že autor na osudech jednotlivých „postav“ svého příběhu ilustruje vývoj tance obecně. Dle autorovy koncepce je vývoj moderního tance od samého počátku spjat především s konkrétními lidmi, a tak celý děj rozehrává na pozadí životů jednotlivých osobností tehdejšího kulturního života. Jedná se o volbu logickou, neboť období první poloviny 20. století bylo, co do zásadních dějinných událostí skutečně „nabitě“. Obsahově je možné překládanou kapitolu dále rozdělit do čtyř tematických celků.

(1) První část od názvu kapitoly a úvodního textu kapitoly do podtitulku na str. 22 text pojednává o počátcích moderního tance, jež autor datuje od založení Ruského baletu. Věnuje se samotnému vzniku souboru a jeho následnému rozpadu, včetně prvních úspěchů i skandálů. Více do detailu pak pojednává autor o životě baletního impresária Sergeje Ďagileva, zmiňuje také tanečnický a choreografický Vaclava Nižinského a Michaila Fokina a další osoby, jež byli se vznikem a počáteční existencí souboru úzce spjati. První i druhá část v tomto výčtu jsou územně spjaty s územím Francie.

(2) Na stranách 23-29 se text věnuje dalšímu vývoji, kterým Ruský balet od svého vzniku postupně prošel. Autor vyjmenovává významné osobnosti, které se v souboru za léta vystřídaly (zejména se věnuje osobě George Balanchina) a zmiňuje podstatu a míru jejich vlivu na umělecké směřování Ruského baletu jako celku. Na poslední dvoustraně pak kromě Ruského baletu poprvé zmiňuje i jiné subjekty a paralelní vývoj situace v Rusku.

(3) Od str. 29 do podtitulku na str. 34 je věnován prostor souboru Švédský balet, jehož období existence částečně korespondovalo s působením Ruského baletu. Na scénu v této části přichází Jean Börlin, ovšem není zde tak výrazná provázanost děje na osobu, jako je tomu v části první a druhé.

(4) Od str. 34 do konce kapitoly je prostor věnován téměř výhradně životu a umění věhlasné tanečnice Idy Rubinsteinové, přičemž autor znovu zmiňuje její napojení na Ruský balet. Konec první kapitoly, která je předmětem překladu, je tedy zároveň ukončením jedné etapy v historii tance – přechodu od upnuté „klasiky“ k nespoutané avantgardě.

1.2.2 Presupozice

Jak již bylo naznačeno v předešlých oddílech, autor od čtenáře očekává základní kulturní rozhled a zájem o všechny druhy umění, nejen o tanec. Zmiňuje sice značné množství vlastních jmen a názvů, ať již osobností, představení či míst, avšak v případě čelních představitelů vždy uvádí dodatečné informace, jež čtenáře s danou osobou blíže seznámí. Co se týče lexikální úrovně, v případech, kdy se uchyluje k užití odborných pojmů autor maximálně využívá kontext, aby jejich porozumění čtenáři co nejvíce usnadnil.

Četba začíná být pro čtenáře náročnější v místech, kdy za účelem zefektivnění textu autor spadá až k jisté zkratkovitosti vyjádření. Snaha obsáhnout téměř třicet let nebývale rychlého kulturně-uměleckého vývoje na relativně malém prostoru (v rámci překládaného textu, obsahových částí,

odstavců a potažmo i jednotlivých vět) v některých pasážích vede k tomu, že je na čtenářovu pozornost kladen větší tlak, což do zpracování informací. Ona jazyková úspornost tak paradoxně v určitých situacích porozumění spíše brání (o konkrétních příkladech tohoto jevu na úrovni větné struktury dále hovořím v typologii překladatelských řešení).

1.2.3. Horizontální a vertikální členění

Jedním z hlavních pilířů, o něž se překládaný text ve snaze upoutat čtenářovu pozornost opírá, je tektonika textu. Díky ní mají jednotlivé strany na první pohled přehledný charakter, což čtenáři výrazně zjednodušuje orientaci v textu a hierarchizaci přijímaných informací. Uplatňuje se zde jak členění horizontální, tedy „lineární členění na začátek, střední a závěrečnou část, v psaném textu i členění na kapitoly, odstavce“ (Čechová a kol., 1997: 75), tak vertikální, „odrážející hierarchii jednotlivých informací a vazby mezi nimi“ (Čechová a kol., 1997: 77).

Jak již bylo zmíněno, překládaný text je sám o sobě jednou z kapitol knihy, tedy do jisté míry samostatnou obsahovou jednotkou. V rámci kapitoly je text dále horizontálně členěn na hlavní „tělo“, jenž tematicky posouvá pomyslný děj dál, a vedlejší texty (na každé straně max. 2), umístěné k okrajům. Ty většinou specifikují konkrétní okolnosti či slouží jako medailonky osobností. Každá z kapitol knihy obsahuje ještě před názvem úvodní paragraf, jenž shrnuje následující obsah, a zároveň chce probudit v čtenáři zvědavost. Hlavní i vedlejší texty jsou dále členěny na odstavce, ty jsou na vyšší úrovni seskupeny do kratších podkapitol vlastních názvů.

I vertikální členění je výrazným prvkem překládaného textu. Vyskytují se zde dva typy grafického zpracování. V prvním z nich hlavní i vedlejší text obtéká ilustrace, v druhé je ilustracím věnována celá dvoustrana, přičemž hlavní text se zde nevyskytuje a vedlejší text, resp. texty jsou umístěny opět při okraji.

1.2.4 Neverbální prvky

Jak již bylo řečeno v předešlých oddílech, členitost a různorodá grafická úprava usnadňuje čtenáři orientaci v obsahu, lépe se mu následně „vstřebávají“ informace a rozvíjející se příběh se mu snadněji vizualizuje. Každému z jednotlivých obrázků přísluší označení a případně krátký popis v závorce, uvedené zpravidla na stejné dvoustraně ve vedlejším textu.

1.2.5 Morfosyntax

Na syntaktické úrovni se projevuje autorova výjimečná jazyková obratnost a ekonomičnost. Na velmi omezeném prostoru, daného obtékáním textu, autor cíleně sahá po úsporných vyjádřeních. Mezi tyto prostředky patří zejména *gérondif*, *participe passé*, věty jednočlenné, neverbální konstrukce a výčet. Tato úspornost ovšem místy klade na čtenářovu pozornost a kapacitu porozumět větší nároky. Celkově převažují souvětí podřadná, v téměř stejné míře zde najdeme také věty jednoduché. Obecně text nejčastěji užívá věty s explicitně vyjádřeným podmětem, neosobních konstrukcí je v textu celkově minimálně.

Text originálu využívá značné množství slovesných časů a přechází mezi nimi s lehkostí a přirozeností. Nejfrekventovanějším časem v rámci hlavních i vedlejších textů originálu je tzv. historický prézens. Ve francouzštině slouží tento čas k aktualizaci dějů, jež se odehrály v minulosti, a pomocí přítomného časování sloves čtenáři navozuje atmosféru, že se vše děje přímo „před jeho očima“, tedy simultánně s časem promluvy (pro češtinu není historický présens natolik „domestikovaným“ časem, užívá se namísto něj zpravidla čas minulý, případně se užívá ke zpestření textu a k umocnění fatické funkce). Mezi další užití časy patří *passé simple*, *passé composé*, *futur simple* a *imparfait de l'indicatif*.

Provázaností těchto časů autor vyjadřuje souslednost časovou, tzn. jak se vůči sobě jednotlivé události odehrávají. Vznikají tím dvě, resp. tři časové roviny: 1. rovina převypravované minulosti („přítomný moment“), jež využívá chronologickou posloupnost, 2. rovina událostí, jež vůči 1. rovině teprve nastanou, a 3. okamžik četby, který „děj“ prvních dvou rovin komentuje a doplňuje. Pro potřeby našeho překladu je možné sloučit druhou a třetí rovinu, neboť ve své podstatě dílo v žádném ohledu „nezestárlo“.

1.2.6 Lexikum

Na rovině lexikální se projevuje idiolekt autora a také pozoruhodná variabilita užití slovní zásoby. Je patrné, že byl autor ve výběru užitých výrazů svědomitý. Ze stylistického hlediska vysílatel místy osciluje mezi výrazy téměř knižními a rejstříkem každodenního, mluveného jazyka; text je ovšem psán veskrze spisovně.

I na úrovni lexika je patrná snaha o průběžné navazování kontaktu se čtenářem. Je zde také nezanedbatelné množství ustálených slovních spojení a idiomatických a metaforických

vyjádření, kolokací a slovních hříček, které přispívají k pobavení a zároveň lepšímu zapamatování předávaných informací.

Autor v průběhu textu cituje několik významných osobností, přechod mezi rejstříky je však nezatelný. Jmenuje také velké množství osob a inscenací, přičemž plynulé četbě napomáhají textová synonyma typu *pièce – création – ballet – première*.

Z pohledu sémantiky se zde vzhledem k tématu vyskytují také výrazy odborného rázu spojené s tanečním prostředím a hudbou, nejedná se však o jazyk technického rázu. Obecně autor často volí slova. V textu je také vysoká četnost substantiv abstraktního významu.

1.2.7 Suprasegmentální prvky

Text hojně uplatňuje kurzívu, různé velikosti fontu využívá ke zvýraznění nadpisů a vizuálnímu odlišení hlavních a vedlejších textů. Názvy dílčích podkapitol mají tučné zvýraznění a jsou od předešlého i nadcházejícího odstavce mírně odsazeny, což napomáhá přehlednosti. Typů ilustrací je tu několik, jedná se například o skici kostýmů a scén, plakáty a programy k představením, fotografie ve formátu upraveném tak, aby kolem nich mohl obtékat text, črty, či reprodukce maleb. Některé jsou v černobílém provedení, jiné v barevném. Celkově jsou stránky rozvrženy tak, aby budily estetický dojem. Nepatrně lesklý papír, na němž je publikace vytištěna, tento dojem utvrzuje.

Názvy představení, institucí a uměleckých uskupení jsou psány kurzívou, stejně jako názvy světových deníků (*Le Figaro, Times, Le Matin* atd.). Text také obsahuje velké množství citací uvozených dle francouzského formátovacího úzu, přičemž uvnitř citací využívá autor jiný typ uvozovek. V několika případech uvozovky vyznačují ironické či stylisticky výrazně expresivní vyjádření. Autor také v rámci již zmíněné ekonomizace prostoru a celkové jazykové úspornosti využívá dva typy závorek: kulaté pro uvedení letopočtu, případně doplňkové informace, hranaté (v kombinaci s výpustkou) pro vynechání části výpovědi v přímé řeči citací.

V neposlední řadě se v textu výrazně uplatňuje interpunkce. Kromě vykřičníků, jež podporují expresivní funkci originálu, a fatickou funkci umocňujících otazníků se zde objevují ve vysoké míře také středníky, dvojtečky a spojovníky; na mnoha místech autor sahá rovněž po zmíněné výpustce neboli elipse. Oproti češtině, kde následují interpunkční znaménka vzápětí po slově, je ve francouzštině normou oddělovat vykřičníky a otazníky od posledního slova mezerou.

2. Koncepce překladu

Pro svůj překlad jsem volila strategii dvojitým způsobem. V první řadě jsem vycházela z výše uvedených poznatků vzešlých z překladatelské analýzy, z nichž vyplynula většina kritérií. Zadruhé jsem se také řídila základní premisou určenou fiktivním zadáním, jež jsem si pro potřeby tohoto překladu stanovila.

Můj předpoklad byl, že pracuji na zakázce překladu pro nakladatelství, jež se specializuje na populárně-naučnou literaturu, eventuálně pro věkem mladší publikum. Jak jsem ještě před procesem překládání zjistila, v České republice je populárně-naučná literatura (původní i překládová) jako žánr vyhrazena dospělým či dětem výrazně nižšího věku, než kterým je určen překládáný text; pro účely tohoto pomyslného zadání jsem se tedy v tomto ohledu rozhodla vyplnit pomyslnou „díru na trhu“. Stylistickým i grafickým laděním byly v českém prostředí textu nejbliže obsáhlé publikace až encyklopedického rázu i rozsahu, například *Knihy umění* (Euromedia, 2018) či *Tematická encyklopedie Larousse: Umění a literatura* (1996, přeložena z angličtiny); pro školní děti pak vyšla například tematicky specifitější publikace *Balet nás baví* (2010). Přílišnému zjednodušení informací jsem se ve svém překladu vzhledem k cílové skupině snažila vyhnout.

V rámci fiktivní zakázky navazuji stylistickým laděním na tradici zavedené edice (po vzoru původní edice *Découvertes* od původního nakladatele) a zároveň do českého prostředí převádím dílo s prvky ukotvenými v odlišné kulturní realitě. Hlavní záměr autora (jak uvádí oddíly 1.1.4 a 1.2.2) je prohloubit čtenářovy znalosti ústředního tématu formou přehlednou, ve svém sdělení přesnou, a současně nenásilnou, jazykově nápaditou, a především dynamickou a čtivou. Horizontální a vertikální členění textu vytvoření funkčně-ekvivalentního překladu značně napomáhají. Aby byl můj překlad ve všech ohledech skutečně přestylizovaným originálu, bylo třeba mít na paměti zejména výše zmíněné funkce: referenční, fatickou a expresivní. Zároveň pro zachování co možná nejpřesnějšího vyjádření jsem mnohdy „vzletnější“ projevy originálu udržovala v míře, jež současně podporuje význam denotátu, a nebrání v porozumění obsahu.

3. Typologie překladatelských problémů a jejich řešení

V závěrečné části komentáře se věnuji fázi přestylování originálu (dle Levého, 2012). Předkládám zde typologická řešení problémů, na něž jsem v průběhu reprodukce překládaného textu narazila, a představuji jejich řešení společně s důvody, proč bylo zvolena ta, či ona překladová varianta. Souběžně s konkrétními řešeními také u relevantních příkladů uvádím uplatněné překladatelské posuny. Řídím se v tomto směru zejména terminologií dle Tionové (2000) a Popoviče (1975).

3.1. Překlad na rovině lexikální: Odborná terminologie

Jak již bylo zmíněno v překladatelské analýze, výchozí text obsahuje odborné termíny z oblasti tance a hudby. Pro čtenáře nejdůležitější jsou pojmy z oblasti klasického baletu. Pro výchozí text je alespoň kontextuální pochopení těchto pojmů klíčové, neboť právě na nich autor ilustruje rozdíly mezi tancem klasickým a moderním (přechod mezi baletem a taneční avantgardou). V rámci rešerše mi posloužily zejména ilustrované publikace od Reye (1946 a 1965), Brodské (1984) a Páskové (1978), využila jsem i zdroje internetové, nejvíce *Baletní encyklopedii* na webových stránkách <http://balet.netstranky.cz>. Nejvíce ovšem k pochopení výrazů v kontextu výchozího textu přispěla osobní konzultace s dlouholetou baletní pedagožkou. Tato baletní terminologie se vyskytuje v rámci stejného kontextu ve třech úsecích:

[...] *la règle des fameux "reins cambrés", des "bras en couronne" et du "face au spectateur"*. (O, 16)

[...] *proslulá pravidla ,reins cambrés‘ (záklonu v pase), ,bras en couronne‘ (zaoblení paží) nebo ,face au spectateur‘ (čelem k hledišti)* [...] (P, 10)

[...] *il conteste le principe de l'« en-dehors »* [...] (O, 16)

[...] *neuznával obecné pravidlo ,en-dehors‘ (vytočení dolních končetin)* [...] (P, 20)

Il ne s'agit pas d'aligner les entrechats et les arabesques [...] (O, 17)

Cílem nebylo propojit jednotlivé výskoky a pózy [...] (P, 11)

To, že v textu tyto pojmy figurují v rámci citace, ještě umocňuje jejich fatickou a expresivní funkci. Přemýšlela jsem tedy, je-li nutné je zachovat v původním znění, či bylo-li by vhodnější je nahradit adekvátním českým ekvivalentem. U poslední dvou uvedených pojmů, *entrechats* a *arabesques*, jsem se rozhodla pro překladatelský postup zvaný diluce neboli zeslabení výrazu.

Vznikly tak *výskoky* a *pózy*. Oba termíny označují konkrétní taneční kroky, resp. jejich variace (pojem *entrechat* je základní typ skoku, *arabesque*; jež se překládá jako *arabeska*, je póza se specifickým držením těla i končetin). V tomto případě však autorovi nejde o to vypisovat specifika. Oba termíny uvádí v kontextu změny obecných choreografických praktik, které zavedl konkrétní člověk, Michail Fokin. Zobecnění na *výskoky* a *pózy* tedy bylo v tomto případě namístě.

První uvedený úsek zahrnuje čtyři termíny, jež se objevují v uvozovkách. Zde jde naopak o konkrétní příklady pravidel, jimiž se tanečník baletu musí řídit. Uvozovky upoutávají pozornost čtenáře a slouží k ozvláštňení textu, na nefrankofonního čtenáře navíc působí dojmem nečekané, avšak vítané exotizace. Protože bylo v tomto případě záhodno specificku pojmů zachovat – a protože pojmy z baletního „slovníku“ se po celém světě užívají právě ve francouzském znění –, všechny čtyři termíny jsem se rozhodla ponechat v původním znění i s uvozovkami a přistoupit k vnitřní vysvětlivce. Nejedná se totiž o tak všeobecně známé pojmy a bylo třeba jejich význam upřesnit.

Zatímco výše zmíněné pojmy jsou v textu součástí výčtu (tj. jejich význam teoreticky není nutné chápat v celé šíři), porozumění pojmu *en-dehors* ve významu principu provádění pohybů je pro čtenáře naprosto nezbytné. Právě fakt, že namísto vytočení směrem od středu těla se dolní končetiny v moderním tanci ponechávají v paralelní pozici, představuje pro taneční svět naprosto zásadní průlom. Tento kontrastivní aspekt tedy bylo třeba v překladu zdůraznit, a to mě v rámci vnitřní vysvětlivky vedlo k obširnějšímu výkladu.

Kromě výrazů označujících pohyb těla se v textu v rámci terminologie z oblasti baletu objevuje také výraz *les hauts-de-chausse* (O, 18), který nemá v češtině jednoslovné vyjádření. Významovou dilucí by se ovšem vytratila provázanost s ilustrací, na níž se autor v textu odkazuje. Při překladu jsem tedy zvolila explicitaci opisem, který odpovídá definici: *tříčtvrteční kalhoty s nabíranými nohavicemi*. (P, 12)

3.2 Překlad na rovině morfologické

3.2.1 Slovně-druhovú transpozice

Na úrovni morfologické jsem velmi často přistupovala k transpozici. Při překladu z francouzštiny do češtiny je z důvodu typologické odlišnosti jazyků transpozice jevem velmi

častým. Otomar Radina v publikaci *Francouzština čeština, systémové srovnání dvou jazyků* (1981: 10) uvádí, že čeština je jazykem flexivním, využívá přípony, předpony či koncovky, a naopak neuplatňuje podmětná osobní zájmena, jež jsou ve francouzštině nezbytná. Francouzština, jakožto jazyk izolační (analytický), naproti tomu jednotlivé výrazové jednotky odděluje a opět je spojuje, nejčastěji pomocí členu či předložky. Tionová uvádí transpozici jednoduchou a vícenásobnou (Tionová, 2000: 284), jež se uplatňuje na všech úrovních jazyka. V mém překladu figurovala nejčastěji vícenásobná transpozice slovně-druhov.

Například ve větě níže bylo jednak nahrazeno klasifikační spojení předložky a substantiva adjektivem, jednak adjektivum substantivem (přivlastňovací zájmeno *son* je pro překlad v tomto případě v kontextu redundantní):

Son masque d'adolescent, simple et peu attirant [...] (O, 19)

Klukovská maska nepříliš přitažlivého prost'áčka [...] (P, 13)

V následujícím případě se naopak jednalo o nahrazení substantiva adjektivem:

[...] *un elfe qui narguait les conventions artificielles et la raideur des préjugés*. (O, 19)

[...] *elfa, jenž se vysmíval vyumělkovaným pravidlům a svazujícím předsudkům*. (P, 12)

Ve větě níže se pak vyskytuje adverbialní vyjádření využívající předložkové vazby na predikát:

[...] *des salles entières sont sous la charme du Spectre de la rose* (O, 21)

[...] *Kouzlu Ducha růže [...] podléhala obecnstva v Paříži i v Londýně*. (P, 13)

Zde jsem nahradila sloveso substantivem, jež ve větě funguje jako předmět (oproti původnímu příslovečnému určení).

3.2.2 Slovesné časy

Jak již bylo řečeno, originál využívá množství slovesných časů. Zatímco pro francouzštinu je užití historického přítomného přirozené, v češtině působí povětšinou příznakově a užívá se jen pro ztraktivnění na stylistické úrovni. Při překladu jsem tedy volila převážně minulý čas, a to v některých případech i v pasážích, jež uvozují citace. Obecně jsem se řídila pravidlem zachovat kohezi na úrovni odstavců a podpořit celkovou návaznost v textu:

« *On sait maintenant que les Russes sont les meilleurs danseurs au monde* », *commente le critique du Times*. (O, 19)

„Nyní již víme, že Rusové jsou v tanci nejlepší na světě“, *glosoval událost kritik z listu The Times*. (P, 12)

Comme l'atteste Karsavina, « aux dépens de son originalité, Nijinski s'était vaillamment efforcé de se conformer au type traditionnel du danseur [...] (O 19)

*Jak **dovzděčuje** Tamara Karsavinová, „na úkor své osobitosti se Nižinskij ze všech sil snažil přizpůsobit tradičnímu obrazu tanečníka [...] (P,12)*

Ve vedlejších textech jsem volila mezi minulým a přítomným časem na základě užitých časů v textu hlavním. Mým cílem bylo především zachovat dynamiku textu, a proto jsem často pro vedlejší text zvolila přítomný čas tam, kde byl v hlavním textu čas minulý, a naopak. Přítomný čas jsem užila v místech, kde bylo čtenáře záhodno „vtáhnout do děje“ a výrazná fatická funkce historického prézentu zde byla namístě, například v názvech podkapitol, v úvodním textu ke kapitole 1 a také v první větě textu:

*« Qu'en pensez-vous? » **s'enquière**nt, l'entracte venu, les indécis, qui **n'aiment** ni **n'osent** se tromper [...] (O, 14)*

*„Co o tom soudíte?“, **ptají se** o přestávce rozpačení diváci, kteří se [...] ve svých názorech „**neradi** mylí, a proto raději **mlčí**“. (8)*

Jak již bylo zmíněno v analýze, důvodem pro užití různých časů v textu originálu je souslednost časová, kterou bylo kvůli jednotě slovesného času v překladu nutné nahradit jinými prostředky. Jedním z nich bylo například adverbialní určení času:

*[...] on **entendait** voler des exclamations [...] (O, 21)*

*[...] **co chvíli** jsem zaslechli, jak sálem zní zvolání [...] (P, 13)*

Jinde jsem volila kombinaci sloves, která myšlenku „budoucnosti v minulosti“ vyjadřují taktéž:

*[...] il **va partager** avec Massine **ce qui constituera** les dernières créations des Ballets russes. (O, 28)*

*[...] a společně s Leonidem Mjasinem **se podílel** na představeních, která se pro Ruský balet **ukázala být** poslední. (P, 18)*

3.3 Překlad na úrovni syntaktické

3.3.1 Syntaktická transpozice

Příkladem jiného typu transpozice na úrovni větných celků, transpozice syntaktické, je následující věta, obsahující dva výskyty slovesa ve tvaru přítomného přičestí:

***Dépoussérant, innovant**, Benois pourvoit Albert, au second acte de Giselle, d'un splendide costume [...] (O, 18)*

Aby do věci vnesl čerstvý pohled, obdařil novátor Benois v druhém dějství Giselle postavu Alberta nádherným kostýmem [...] (P, 12)

Francouzská verze elektronické encyklopedie Wikipedia k tématu uvádí: „Le participe présent est un mode impersonnel de la conjugaison des verbes français. Il donne au verbe une valeur d'adjectif“. V této konkrétní větě však pro první ze sloves v češtině neexistuje adekvátní adjektivní vyjádření, byť u druhého z nich by se nabízelo například *inovativní*. Rozhodla jsem se tedy nepřeložit pomocí adjektiva ani jeden z výrazů. V případě převodu *innovant* na substantivum *novátor* jde opět o transpozici slovně-druhovou, druhé participium *dépoussiérant* bylo nahrazeno vedlejší větou. Co do významu slova *dépoussiérer* uvádí elektronická verze slovníku *Larousse.cz* dva významy. První z nich doslovný: „Enlever la poussière par balayage, aspiration, époussetage, filtration, etc.“; druhý přenesený: „Débarrasser quelque chose de ce qui est périmé, le moderniser, le renouveler ou le rajeunir“. Pro lepší koherenci jsem se rozhodla větnou strukturu změnit a význam vyjádřit ustáleným slovním spojením z příbuzného sémantické pole. Původní *zbavit (co) prachu* jsem přeložila jako *vnést do věci čerstvý pohled*. Jedná se o překlad volnějšiho typu.

Dalším typem syntaktické transpozice je tento příklad:

[...] la survie des Ballets russes est à ce prix. (O, 18)

[...] existence Ballets russes byla draze vykoupena. (P, 12)

Význam substantiva *le prix* zde supluje pasivní konstrukce *být vykoupen (jak/kým, čím)*, přičemž příslovce *draze* je explicitací přídavného jména *ce*, jež v tomto kontextu povahu přinesené „oběti“ zahrnuje.

Jinde jsem namísto souvětí podřadného využila souvětí souřadné:

Son masque [...] tomba tout d'un coup, révélant une créature exotique [...] (O, 19)

[...] maska [...] z něj najednou spadla a odhalila prazvláštní bytost [...] (P, 13)

V textu originálu jsou věty navázány asyndeticky pomocí příčestí minulého neboli gerundia, jež je možné do češtiny přeložit rovněž pomocí přechodníku. Vzhledem ke stylistické povaze překládaného textu by zde ovšem přechodník nebyl vhodný.

Na mnoha místech textu bylo také nutné přistoupit k modulaci – obměně, resp. změně perspektivy z hlediska obsahu sdělení (Tionová, 2000: 311). V následujícím případě bylo k tomuto kroku přistoupeno opět v rámci udržení gramatické koheze, jež by v případě zachování původního podmětu bylo obtížné udržet:

En 1917, Parade marque le retour des Ballets russes à Paris, après trois années d'activité réduite du fait de la guerre. Et suscite une nouvelle controverse. (O, 27)

Po třech letech omezené činnosti v důsledku války se Ruský balet roku 1917 vrací do Paříže s představením Přehlídka. A opět vyvolává vlnu kontroverze. (P, 17)

K obdobné změně hlediska dochází i v tomto případě:

Cette option esthétisante affaiblit le message artistique de Diaghilev [...] (O, 27-28)

Upřednostněním estetického prožitku upozaduje Ďagilev umělecké poslání svých baletů [...] (P, 17)

Podmětem je ve výchozím textu abstraktní podstatné jméno ženského rodu – [Cette] option. Zatímco originál klade větší důraz na návaznost s předešlou větou, v níž je řeč o „novotě pro novotu“ (O, 27), v mém překladu je podmětem věty „Ďagilev“, Kromě udržení gramatické koheze byl dalším argumentem pro toto řešení také fakt, že věta začíná na straně 27 a nenavazuje na druhou část v rámci dvoustrany, nýbrž je dokončena z druhé strany téhož listu. Čtenář tak nevidí větu pohromadě jako celek (originál řeší tuto provázanost právě podmětem option). Protože v rámci členění, pro něž jsem se rozhodla, je mezi hlavní text na stranách 27 a 28 vložen text vedlejší, zahrnuje jsem větu jako celek již do odstavce následujícího. Návaznost na větu předešlou tedy nemusela být zohledněna, a naopak bylo záhodno ji propojit s větou, která po ní bezprostředně následuje na straně 28.

3.3.2 Vytýkací konstrukce

Text originálu obsahuje vytýkací konstrukce typu *C'est... que/qui...*, v nichž je ve francouzštině kladen důraz na novou či pro příjemce důležitější informaci v počátku věty. Čeština naproti tomu díky volnému slovosledu pro hierarchizaci informací ve sdělení využívá aktuální členění větné neboli funkční větnou perspektivu, kdy je zásadnější z informací v rématu, tedy ke konci věty. Všude, kde to gramatická koheze umožňovala, jsem tento systémový rozdíl mezi oběma jazyky řešila změnou v syntaxi, jako je tomu zde:

C'est sous les meilleurs auspices que Massine fait ses premières armes de chorégraphe. (O, 26)

Mjasin získává své první choreografické „ostruhy“ pod záštitou těch nejlepších. (P, 16)

V jiných případech jsem pořadí jednotlivých významotvorných prvků zachovala, například zde:

C'est à deux peintres péterbourgeois, Alexandre Benois et Léon Bakst, que les Ballets russes doivent une large partie de leurs premiers succès. (O, 25)

Petrohradští malíři Alexandr Benois a Léon Bakst měli na prvotních úspěších Ruského baletu velkou zásluhu. (P, 15)

V tomto případě se jedná o první větu vedlejšího textu na dvoustraně, jež neobsahuje hlavní text, jen obrazovou přílohu. Vzhledem k tomu, že oba vedlejší texty na této dvoustraně, stejně jako obrázky, jež komentují, se tematicky vztahují právě k osobám dvou uvedených malířů, rozhodla jsem se jejich jména uvést hned na začátku věty, aby byl čtenář s tématem obeznámen již při letném pohledu na stránku.

Na jiných místech jsem nad hierarchizací jednotlivých sdělení upřednostnila celkovou kohezi a koherenci dané pasáže, jako je tomu zde (v překladu se tedy vytrácí důraz na zmiňovanou osobu, nicméně na úrovni odstavce tento posun nepředstavuje zásadní překážku porozumění):

C'est à Massine précisément – de retour après une brouille momentanée – que revient le « soviétique » Pas d'acier (1927) (O, 28)

Mjasin se po krátkém odloučení, zapříčiněném chvilkovými neshodami, k souboru opět navrácí a je mu svěřena choreografie k Ocelovému kroku (1927) [...] (P, 18)

3.4 Překlad názvů podkapitol

Z povahy vertikálního členění výchozího textu jsem při překladu názvů podkapitol brala ohled nejen na významovou adekvátnost, ale také na dodržení fatické funkce. Kýženého efektu i zde dosahuje autor jazykovou úsporností, „úderností“ sdělení, jazykovou nápaditostí a nezdědka kdy také specifickou volbou lexika, jež se v daném odstavci, resp. odstavcích později objevuje. Názvy podkapitol zde fungují jako jakási „upoutávka“.

Obecně jsem ve všech názvech zachovávala přítomný čas slovesa výchozího textu (bylo-li přítomno) kvůli již zmíněnému efektu vtáhnutí do děje: *Ruský balet se čím dál více poevropšťuje* (P, 16) a *1909: Ruský balet si podmaňuje Paříž* (P, 8). Výsostným příkladem je také samotný název kapitoly: *RUSKÝ BALET OKOUZLUJE SVĚT* (P, 8).

V rámci dosažení „hravosti“ originálu vznikl název podkapitoly *Stálý soubor stále v pohybu...* (P, 11). V originálu je jeho znění *Une compagnie permanente...et itinérante* (O, 18), jež navíc využívá zalamování textu po elipse. Elipsu – naznačující pomyslnou „neukončenost“ pohybu samotného souboru – jsem v překladu zanechala, ale protože nebylo možné zkombinovat dvě česká adjektiva, která by plnila stejnou funkci, vsadila jsem na potenciálně ambivalentní význam dvou slov příbuzných, tj. se stejným kořenem slova: adjektiva *stálý* a příslovce *stále*.

Jedním z nejobtížnějších byl v překladu název *Diaghilev, homme-orchestre* (O, 15). Za finální verzi jsem zvolila nakonec *Ďagilev, muž mnoha profesí* (P, 19). Předcházely jí však jiné, od nichž jsem ve výsledku z různých důvodů upustila. Jednou z nich bylo například *Ďagilev: Muž, který vydal za celý orchestr*. To se však zdálo být ve svém sdělení až příliš doslovné a co do podprahového sdělení (konotací spojených s *vydat za co*) hraniční. Další variantou, která sice splňovala kritérium jazykové neutřelosti, ale posléze od ní bylo rovněž upuštěno, byla *Ďagilev, muž s taktovkou v ruce*. Užití denotátu *taktovka* a konotací, v nichž se toto slovo běžně vyskytuje, odkazuje jak k původní myšlence orchestru, tak k faktu, že to byl právě Ďagilev, kdo řídil tento pomyslný „orchestr“ tanečníků, hudebníků, malířů a jiných umělců, kdo byl jeho „dirigentem“. Ovšem právě ona konotace se i této verzi stala osudnou, neboť se zdála být ve svém důsledku zavádějící – jak se v následujícím odstavci praví, Ďagilev sám se hudbě věnoval jen rekreačně a profesně měl s hrou v orchestru pramálo co do činění. Označení *muž s taktovkou v ruce* odkazuje na příliš konkrétní obraz, který je v tomto případě mylný.

3.5 Překlad a intertextualita

Text originálu využívá značné množství citací, z nichž bohužel ani jedna nebyla ve zdrojích v publikaci řádně přiznána. I přes značné úsilí se mi tedy nepodařilo dohledat jejich české znění, a proto jsem musela přistoupit k překladu vlastnímu. V naprosté většině případů jsem uvozovací sloveso zachovala ve větě na původním místě, neboť k úpravě v tomto směru nebyl důvod. Výjimkou z tohoto pravidla byla například citace v názvu podtitulku *„Divadlo není o přátelství“* (P, 14). Citace se dále objevuje na samém konci hlavního textu v rámci strany. V originálu citace zní « *Au théâtre, il n'y a pas d'amis* » (O, 23). V hlavním textu originál citaci uvozuje takto: « *Au théâtre, estime Diaghilev, il n'y a pas d'amis* ». Můj překlad ovšem nevyužívá příslovečného určení místa, které by bylo možno oddělit interpunkcí. Rozdělení tak krátkého úseku by jednak působilo rušivě, jednak by se tím znehodnotilo „zrcadlení“ obou užití na začátku a na konci strany. Citovaný text jsem tedy nechala v nerozdělené podobě a uvozovací sloveso dala na začátek: *Podle Ďagileva totiž „divadlo není o přátelství“* (P, 15).

Co se týče formátování, frankofonní prostředí využívá uvozovky typu « ... », uvnitř citací pak formát "...". V překladu do češtiny jsem se držela úzu českého a dvojitých uvozovek typu „...“ jsem užila jen v případě přímé řeči. Pro uvozovky uvnitř citací jsem využila uvozovky jednoduché ‚...‘, nikoli dvojité.

3.6 Suprasegmentální úpravy

Francouzština má schopnost vystavět strukturu věty velice efektivně, často asyndeticky za použití interpunkce. Tato úspornost vyjádření ovšem v češtině často není možná a vzhledem k tomu, že francouzština nabízí podstatně větší repertoár možností co do širší užití určitých interpunkčních znamének, bylo nutné v mnoha případech expresivitu vyjádřenou vykřičníkem, středníkem či dvojtečkou nahradit verbálně – implicitní sdělení explicitovat:

[...] *une base semi-permanente – six mois par an – à Monte Carlo.* (O, 19)

[...] *po část roku zázemí v Monte Carlu, a to na šest měsíců.* (P, 13)

Rien n'arrête, en revanche, Anna Pavlova, sa concurrente, qui se produit jusqu'en Inde et en Australie... (O, 19)

Zato Anně Pavlovové nic nebránilo vystupovat až v daleké Indii či Austrálii. (P, 13)

Právě elipsa, uvedená v druhém příkladu, se v textu originálu objevuje velice často. Protože v češtině je použití tří teček spíše nestandardní, v překladu bylo místy nutné volit v rámci zachování stylistického ladění jiné jazykové prostředky. V následující větě například slouží výpustka jako naznačení potenciálního pokračování ve výčtu a zároveň spojuje podmět s přísudkem. Z důvodu značné komplexnosti větné struktury originálu jsem celé souvětí zjednodušila s tím, že výpustka v konečném postavení zeslabuje v překladu onen „moment překvapení“. Z tohoto důvodu jsem se rozhodla ji nahradit tečkou a přidat navíc spojku *i*:

Sous la forme d'un défilé d'artistes de foire, [...] un couple d'acrobates, Arlequin, un cheval... donnent un aperçu de leurs numéros; (O, 27)

Formou jarmarečního průvodu předvádí ukázky ze svých čísel [...] duo akrobatů, Harlekýn i kůň. [...] (P, 17)

V následujícím odstavci byla ovšem situace trochu jiná:

[...] *une machine à écrire, une roue de loterie, des sirènes et un revolver...* (O, 27)

[...] *psací stroj, sirény, kolo štěstí a dokonce revolver!* (P, 17)

Zde elipsa v kombinaci s neurčitým členem skrývá jistý prvek plíživého napětí a vzbuzuje u čtenáře zvědavost a potenciální překvapení. V českém překladu jsem se rozhodla užít kombinaci vykřičníku, spojky *a* a zdůrazňovací částice *dokonce*. Zachováním elipsy by bez jiných jazykových prostředků v tomto případě vznikl dojem nedokončeného výčtu, spíše než napjatého očekávání.

3.7 Převod reálií

3.7.1 *Ballets russes* a *Ballets suédois*

Pro text překladu byl převod prvků odkazujících k odlišnému kulturnímu prostředí důležitý, a to zejména v případě názvu souborů *Ballets russes* a *Ballets suédois*, o kterých text hovoří ve vysoké míře. V obou případech jsem se rozhodla názvy přeložit a namísto množného čísla originálu užít číslo jednotné, tedy Ruský balet a Švédský balet. Kombinace „ballets“ a geografického umístění u názvu jiných souborů v textu figuruje na vícero místech, ovšem jsou to ojedinělé výskyty. V překladu jsem s těmito dvěma variantami v obou případech pracovala systematicky a v obou případech jsem při první zmínce užilo i původního názvu: *Ruský balet, ve světě známý jako Ballets russes*, [...] (P, 8); a [...] *Švédský balet (známého pod názvem Ballets suédois)* [...] (P, 20).

Při této volbě jsem vycházela především z odlišnosti mezi francouzštinou a češtinou na úrovni výstavby vět. Protože oba pojmy mají ve francouzštině množné číslo, integrace do české věty v jeho původním znění působila těžkopádně a nezřídka kdy bylo nutné přistoupit k explicitaci typu „soubor“ či „tanečníci z“ *Ballets russes*, resp. *Ballets suédois*. Byť je dnes soubor *Ballets russes* znám po celém světě, u *Ballets suédois* tomu tak není, a vzhledem k podobnosti obou názvů jsem se rozhodla postupovat jednotně a v případě obou souborů aplikovat tutéž metodu.

Opírala jsem se v tomto ohledu o několik internetových zdrojů, za všechny jmenujme internetovou encyklopedii Wikipedia či server <https://baletky.webgarden.cz/>. Byť se pod pojmem „ruský balet“ rozumí i obecně taneční praktiky na území Ruska, v kontextu tohoto díla (a navíc s počátečním velkým písmenem) nikde nehrozí nebezpečí významové záměny. Na úrovni gramatické výstavby vět v češtině působí daleko přirozeněji tvar „Ruský balet“, resp. „Švédský balet“, protože vychází vstříc českému čtenáři – pojmu v rodném jazyce rozumí automaticky a je mu umožněno číst plynule (což je pro text zásadní).

3.7.2 Vlastní jména

Dalším překladatelským problémem na úrovni lexikální byl přepis jmen osob, kterým se podařilo prorazit v zahraničí. Francouzské prostředí je přepisem na základě pravidel domácích fonetických pravidel známé a jak se ukázalo, ani výchozí text tohoto překladu není výjimkou z tohoto pravidla. U jmen občanů anglofonních zemí nebyl proces příliš složitý, protože francouzský originál je uvádí v mezinárodní podobě (výjimkou byl jen Charlie Chaplin, jenž je frankofonnímu publiku znám jako *Charlot* (viz O, 34); český čtenář jej však zná pod jménem

anglofonním, resp. mezinárodním, a při překladu tedy bylo třeba užít tuto variantu). V případě četných jmen ruských výtvarných umělců a tanečníků jsem se rozhodla postupovat následujícím způsobem:

Jména osob ženského pohlaví jsem se po vzoru zavedené tradice rozhodla systematicky přechylovat, úzus ovšem v některých případech velil užití podoby bez přechýlení. V překladu se tedy „bok po boku“ opakovaně objevují varianty Anna Pavlovová a Bronislava Nižinská; Tamara Karsavinová a Maria Šabelská. U mužských jmen byla situace jiná. U Sergeje Ďagileva se většina zdrojových materiálů shoduje na znění, které využívá i tento překlad, např. Brodská (1984) či Gorodinskij (1950), naproti tomu sborník *Sovětský balet* (1948) se statěmi od Mamontova, Vasiny, Svolkova a Guseva uvádějí variantu „Diagilev“. „Anglofonní“ podobu *Diaghilev* jsem objevila také, nicméně již na pohled na mě v českém textu působila rušivě a při tak vysokém počtu výskytů mi to připadalo jako samoúčelná exotizace.

U Vaclava Nižinského jsem při procházení zdrojů staršího data vydání pravidelně narážela na počeštěné znění „Václav Nižinský“ (např. již zmíněný sborník *Sovětský balet*, 1948). Publikace novější, např. *Tematická encyklopedie Larousse* (1999) uvádí podobu „Vaslav Nižinkij“, což může ovšem souviset s faktem, že byla přeložena z angličtiny, a původně jde o francouzské nakladatelství. Po odborné konzultaci jsem tedy vzhledem k typu textu zvolila variantu „Vaclav Nižinskij, neboť pro překládaný text je prvek „jinakosti“ – ruské cizokrajnosti ve francouzském, a potažmo českém prostředí – žádoucí a bylo by na škodu jej upozadovat. „Václav Nižinský“ by navíc čtenáře potenciálně mátl, co do původu tanečníka (jenž s českým prostředím neměl co do činění). U všech ostatních jmen jsem po odborné konzultaci volila podobu jména tak, jak jej čeština přepisuje z azbuky.

U vlastních jmen výtvarných umělců a hudebních skladatelů pak bylo v některých případech nutné přistoupit k rozšíření originálního sdělení. Francouzský originál často jmenuje všeobecně známé osobnosti jen příjmením, což v českých publikacích není obvyklé. Většina takových jmen je dostatečně známá na to, aby nebylo třeba je připomínat, nicméně i tak jsem se rozhodla u nich doplnit i křestní jméno (v plném znění v běžném textu, v závorce jen iniciálou), v případě první z řady zmínek také profesi (např. u Rolfa de Maré, viz O, 30; P, 20). Situace se týkala hudebních skladatelů Clauda Debussyho, Maurice Ravela a dalších (viz O, 26; P, 16) či výtvarných umělců Henriho Matisse, Georgese Roaulta, Marie Laurencinové a Georgese Braqua (viz O, 27; P, 17).

3.7.3 Názvy inscenací

V rámci zpřístupnění textu potenciálnímu českému čtenáři, jenž neovládá řeč originálu, jsem do češtiny překládala také názvy baletních inscenací, výjimkou byly jen balety *Skating Rink* (O, 34), *Eunice* (O, 17) a *Cuadro Flamenco* (O, 27), u nichž se mi českou variantu nepodařilo dohledat; *Pulcinella* (27) má název v češtině i ve francouzštině totožný. Zde bylo třeba důkladně ověřovat, k čemuž jsem využila dostupné odborné literatury z oboru. Vyskytly se i případy, kdy se tatáž inscenace objevovala pod vícero názvy. Příkladem toho je například představení *Pavillon d'Armide* (O, 25), jež například u Brodské (1984) či Kypky (1957) figuruje jako *Pavilon Armidy*, zatímco stať od Guseva (1948) jej uvádí jako *Armidin pavilon*. Gorodinkij (1950) je v tomto ohledu „na půl cesty“ s překladem *Pavilon Armidin*. V překladu jsem se rozhodla pro druhou z variant, tedy *Armidin Pavilon*, neboť jak uvádí internetová verze *Slovníku spisovného jazyka českého*, adjektivum je v češtině přirozeně kladeno před substantivum, jež modifikuje, tedy na pozici přívlastku shodného.

Pro lepší gramatickou kohezi bylo také v některých případech nutné uvést název souboru kontextovým synonymem, např. *inscenace, kus, představení, balet* apod.

Pro zpřehlednění textu na rovině suprasegmentálních prvků jsem ponechala názvy inscenací v kurzívě.

3.7.4 Názvy institucí

V textu se také objevují názvy deníků a divadel. Protože odkaz na geografickou polohu byl v těchto případech přímý, rozhodla jsem se v překladu doplnit názvy novin právě o obecné označení „deník“ či „list“ – *deník Le Figaro* (P, 14), *list The Times* (P, 12), *list Le Matin* (P, 14) – a nevyznačovat je kurzívou, jako je tomu v originále; český úzus tento typ zvýraznění na rozdíl od výchozího francouzského textu striktně nevelí.

Názvy divadel (*Théâtre du Châtelet, Théâtre des Champs-Élysées* a další) jsem pro lepší plynutí textu přeložila jako *Divadlo Châtelet, Divadlo na Champs-Élysées* atd. Ruskému prepisu názvu *Théâtre Kamerny* (O, 29) odpovídá český název *Komorní divadlo*. U světových divadelních scén užívám vždy českou variantu názvu, londýnskou operu *Covent Garden* jsem ovšem ponechala v anglickém znění, pod nímž je veřejnosti všeobecně známá.

3.8 Ustálená slovní spojení, idiomy, metafory

Text obsahuje značné množství ustálených slovních spojení, idiomatických výrazů a kolokací, jež jsou do takové míry spjaté s výchozím jazykem, že bylo třeba nahradit celý výraz jako celek a volit adekvátní prostředky domácí se stejným významem i kontextuálním užitím. Popovič tento typ posunu – nahrazení nepřeložitelného cizího prvku domácím – nazývá substituce (Popovič, 1975: 122). Za všechny uveďme tyto:

Et bien lui en a pris! (O, 28)

A jak se ukázalo, dobře udělal. (P, 18)

Quand le talent est là, on peut faire un choréographe en un rien de temps“ (O, 26)

Když má tanečník talent, může z něj být choreograf jedna dvě“ (P, 16)

[...] *Massine fait ses premières armes de choréographe.* (O, 26)

Mjasin získává své první choreografické „ostruhy“ [...] (P, 16)

Druhý odstavec hlavního textu na str. 29 originálu (odstavec na pomezí stran 18 a 19 překladu) využívá jako celek také četná metaforická vyjádření i celé „obrazy“, jež jsem se při překladu snažila dodržet. Pro délku pasáže zde tedy odkazuji jen na čísla příslušných stran v originálu i překladu.

3.9 Slovní hříčky

Text originálu obsahuje nezanedbatelné množství jazykových hříček, jež mají výraznou expresivní funkci. Snažila jsem se je proto zachovat co nejvěrněji. Například název novinového článku « *Un faux pas* » (O, 22) jsem přeložila jako „*Šlápnutí vedle*“ (P, 14) – a nikoli „Chybný krok“, aby byla zachována potenciální významová mnohoznačnost – a například « *Massacre du printemps* » (O, 23) nahradilo „*Znesvěcení jara*“ (P, 15). V prvním případě jde o metatextový odkaz na již existující dílo, v druhém pak o vlastní invenci autora.

Subtilnějším příkladem jazykové hravosti originálu je například pojem *les ballets-phares* (O, 28). Zde jsem při překladu využila opisné *skutečně nepřehlédnutelné* (P, 17), což v mysli obraz onoho pomyslného majáku evokuje taktéž.

ZÁVĚR

Cílem této práce bylo vytvořit funkčně ekvivalentní překlad výchozího textu *La danse, Des ballets-russes à l'avant-garde* a opatřit jej odborným komentářem.

Na počátku bylo pro potřeby tohoto překladu stanoveno fiktivní zadání, z něhož jsem se při překládání textu vycházela. V překladatelské analýze pak byly postupně představeny hlavní charakteristiky výchozího textu z hlediska vnětextových a vnitrotextových faktorů. Provedená analýza určila metodologii pro samotný proces překládání, díky níž bylo možné zvolit konkrétní koncepci překladu a překladatelskou strategii. V odborném komentáři jsem se následně zabývala typologií překladatelských problémů a posunů společně s odůvodněním, proč bylo přistoupeno právě k uvedeným řešením.

Výchozí text, zvolený pro účely této bakalářské práce, je z hlediska historiografického i stylistického velice zdařilým dílem. Jeho převod z francouzštiny do češtiny byl nejen jazykový, nýbrž současně i kulturní. Hlavní premisou bylo co nejvěrněji přestylovat jazykové prostředky originálu a zachovat přitom původní význam denotátu a celkovou „živost“ a přehlednost. Největší výzvou se při překladu ukázala být úspornost, „vybroušenost“ autorova stylu, projevující se na všech jazykových úrovních. Jak z jednotlivých dílčích částí vyplynulo, nejsložitější pro mě bylo během celého procesu překladu dostat „vytříbenosti“ originálu, aniž by tím utrpěla celková textová koherence a koheze. Dalším problematickým bodem byl pak překlad četné odborné terminologie, zejména vlastních jmen osob a názvů inscenací. Průběžné zaznamenávání problematických pasáží již během procesu překládání, stejně jako jejich následné roztrídění a analýza, mělo na překlad samotný pozitivní vliv. V průběhu psaní odborného komentáře byly některé pasáže redigovány a překlad tím jen získal na kvalitě.

Mé předešlé znalosti daného tématu byly před překladem spíše rámcové, takže ještě před samotným procesem překládání bylo nutné prostudovat i mnoho odborných publikací obecnějšího rázu pro doplnění nezbytného kulturního „backgroundu“. Tyto odborné rešerše a konzultace s odborníci v oboru vrhly na problematiku tolik potřebné světlo a vedly k cennému rozšíření obzorů.

BIBLIOGRAFIE

Primární literatura

PASTORI, Jean-Pierre. *La Danse, Des Ballets russes à l'avant-garde*. Paris : Éditions Gallimard, 1997. ISBN 2-07-030422-1

Sekundární literatura

Tematické publikace

Baletní encyklopedie [online], © 2015 [cit. 2021-6-21]. Dostupné z: <http://balet.netstranky.cz/co-se-v-baletu-stalo/1900-1910.html>

Balet – Pro milovníky klasického tance [online], © 2008 [cit. 2021-7-19]. Dostupné z: <https://baletky.webgarden.cz/rubriky/chronologie-a-historie-baletu/rusky-balet-sergeje-agileva>

BRODSKÁ, Božena. *Dějiny ruského baletu*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1984.

GORODINSKIJ, V. *Opera a balet v SSSR*. Praha: Svět Sovětů, 1950.

GUSEV, Petr. Choreografické vzdělání SSSR. In: *Sovětský balet*. Praha: Družstvo dílo, 1948.

KYPTA, František, A. *Igor Stravinskij*. Praha: Knižnice hudebních rozhledů, ročník III, sv. 8, 1957.

MAMONTOV, Georgij. Sovětští baletní mistři. In: *Sovětský balet*. Praha: Družstvo dílo, 1948.

NOVOTNÁ, Anna. *Balet nás baví*. Praha: Práh, 2010. ISBN 978-807252-315-3.

PÁSKOVÁ, Olga, ŽDINYCHOVÁ, Věra. *Základy klasického tance*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, ISBN 1978. 14-594-86.

REY, Jan. *Baletní slovníček*. Praha: Ústřední dům lidové tvořivosti, 1965.

REY, Jan. *Učebnice akademického tance*. Praha: Melantrich, 1946.

Tematická encyklopedie Larousse, Svazek 4: Umění a literatura. Praha: Albatros, 1999. ISBN 80-00-00793.

SVOLKOV, Josef. Tradice ruského baletu. In: *Sovětský balet*. Praha: Družstvo dílo, 1948.

VASINA, Věra. Hudba sovětských baletů. In: *Sovětský balet*. Praha: Družstvo dílo, 1948.

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.

POPOVIČ, Anton. *Teória uměleckého prekladu*. Bratislava: Edícia Okno, 1975. ISBN 61-632-75.

RADINA, Otomar, 1981. *Francouzština a čeština – systémové srovnání dvou jazyků*. 2. vydání. Praha: Státní pedagogické nakladatelství. Učebnice pro jazykové školy.

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

Jazykové příručky a slovníky

Larousse.fr [online]. Hachette Livre – Département Informatique Groupe Livre, © Larousse (DSI), [cit. 2021-8-21]. Dostupné z: <http://www.larousse.fr/>.

Slovník spisovného jazyka českého [online]. Ústav pro jazyk český AV ČR, © 2011 [cit. 2021-7-19]. Dostupné z: <http://ssjc.ujc.cas.cz>.

Wikipedie, otevřená encyklopedie. [online]. San Francisco (Kalifornie): Wikimedia Foundation, © 2001 [cit. 2021-7-21]. Dostupné z: http://cs.wikipedia.org/wiki/Hlavn%C3%AD_strana.

PŘÍLOHA – Kopie výchozího textu