

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Filozofická fakulta
Ústav translatologie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Gabriela Altmanová

Komentovaný překlad: Sezession (DuMont Geschichte der Kunst in Deutschland,
Robert Suckale, DuMont Literatur und Kunst Verlag, Köln 2005)

Commented Translation: Sezession (DuMont Geschichte der Kunst in Deutschland,
Robert Suckale, DuMont Literatur und Kunst Verlag, Köln 2005)

Praha 2014

Vedoucí práce: Mgr. Monika Žárská

Poděkování

Děkuji Mgr. Monice Žárské za odborné konzultace a vstřícný přístup. Poděkování patří také Mgr. Janu Hanzlíkovi za odbornou pomoc. Zvláště děkuji svému manželovi, rodině a přátelům za veškerou podporu lidskou a duchovní.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci napsala samostatně, že jsem řádně uvedla všechny zdroje, z nichž jsem při psaní čerpala a citovala, a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného či stejného titulu.

V Praze dne 18. 8. 2014

Gabriela Altmanová

Abstrakt

Cílem této práce je předložit komentovaný překlad populárně-naučného textu z němčiny do češtiny. Text k překladu pochází z knihy DuMont Geschichte der Kunst in Deutschland prof. Dr. Roberta Suckaleho¹; obsahem knihy jsou dějiny umění v Německu. Zvolená část textu se zabývá secesí, konkrétněji secesí mnichovskou a vídeňskou.

Práce sestává ze dvou hlavních částí: překladu a komentáře k překladu. Ten zahrnuje analýzu předlohy podle modelu prof. Dr. Christiane Nordové², dále problémy, s nimiž jsem se při překladu setkala, a typologii překladatelských posunů.

Klíčová slova

Překlad, komentovaný překlad, secese, výtvarné umění, německé umění

Abstract

The aim of this work is to present an annotated translation of popular expository text from German into Czech language. Text to be translated is from a book DuMont Geschichte der Kunst in Deutschland written by prof. Dr. Robert Suckale; content of the book is the history of art in Germany. The selected part of the text deals with Art Nouveau, Art Nouveau, more specifically, Munich and Vienna.

The work consists of two main components: a translation and commentary on the translation. The analysis includes a template of model by prof. Dr. Christiane Nord, problems that I encountered in the translation, and the typology of translation shifts.

Key words

Translation, commented translation, Art Nouveau, fine art, German art

¹ Suckale, Robert, DuMont Geschichte der Kunst in Deutschland: von Karl dem Großen bis Heute, 2. vydání, Köln 2005, DuMont Literatur und Kunst Verlag

² Nord, Christiane, Textanalyse und Übersetzen, 3. vydání, Heidelberg 1995, vydal Julius Groos

Obsah

Abstrakt.....	4
Klíčová slova	4
Abstract.....	4
Key words.....	4
1 Úvod.....	7
2 Překlad	8
3 Překladatelská analýza podle Christiane Nordové	21
3.1 Vnětextové faktory.....	21
3.1.1 Autor a vydavatel	21
3.1.2 Intence	22
3.1.3 Příjemce	22
3.1.4 Médium.....	23
3.1.5 Pragmatika místa a času	23
3.1.6 Funkce textu.....	24
3.2 Vnitrotextové faktory	24
3.2.1 Téma	24
3.2.2 Obsah.....	24
3.2.3 Presupozice	24
3.2.4 Kompozice.....	25
3.2.5 Neverbální prvky	25
3.2.6 Jazykově-stylistické vlastností textu	26
4 Překladatelské problémy a návrh řešení.....	27
4.1 Názvosloví.....	27
4.2 Vlastní jména a velká písmena.....	27
4.3 Substantivizace adjektiv	27
4.4 Nominalizace.....	28
4.5 Redundance zájmen	28
4.6 Antepozice přívlastku před rozvíjeným substantivem	28
5 Závěr	29

6 Bibliografie.....	30
7 Obrazová galerie	32
8 Příloha – text originálu.....	41

1. Úvod

Tato práce je zaměřena na překlad originálního, dosud nepřeloženého německého textu, a způsob, jímž lze adekvátního překladu docílit.

Výchozím textem pro překlad se stal úryvek z knihy DuMont Geschichte der Kunst in Deutschland – z kapitoly, jež pojednává o avantgardním umění 20. století. Autorem knihy je prof. Dr. Robert Suckale, kunsthistorik a medievista.

Zastřešujícím tématem překladu je secese v německy mluvícím prostoru: zvolila jsem tři podkapitoly, jež pojednávají o secesi s centrem v Mnichově (Jugendstil) a ve Vídni, tak aby rozsahem odpovídaly zadání bakalářské práce a z hlediska stylu byly co nejjednodušší.

Práce je rozdělena na část teoretickou a praktickou. Nejprve je představena část praktická, tedy překlad. Druhá, teoretická část obsahuje analýzu výchozího textu podle schématu Christiane Nordové, jež mj. umožní vymezit základní postupy při překladu. Dále jsou blíže představeny specifické problémy, jež při překladu vyvstaly, a navržena dílčí i obecnější řešení.

2. Překlad

Mnichovská secese a Jugendstil

Ve střední Evropě jsou především tři secesní hnutí, jež připraví cestu umění 20. století: umělecké metropole Mnichov (1892), Vídeň (1897) a Berlín (1899). Výrazně se od sebe liší uměleckým zaměřením i společenským postavením. V Mnichově se nevyčleňovali utlačovaní mladší umělci, nýbrž ti, již zaujali přední pozice a ovládli trh, již se nechtěli přizpůsobovat většině, jako Franz von Stuck, Wilhelm Trübner, Lovis Corinth, Max Slevogt nebo Fritz von Uhde. Je to charakteristické pro roli Mnichova v rámci Německé říše po převzetí vlády Vilémem II. 1888: Na dvě desetiletí se Mnichov stal centrem umění, neboť císař na sebe vzal uměleckou politiku a chtěl určovat všechno až po schvalování nákupů berlínské Národní galerie. Jeho vkus byl pompézní a jednostranný, kdežto mnichovští Wittelsbachové se i přes základní konzervativní přesvědčení chovali vysloveně liberálně a to znamená drželi se zpět: Pokud to bylo možné, neexistovalo žádné politické nebo náboženské diktování, cenzura či majorizace uměleckých menšin většinovým vkusem. V Mnichově a Augsburgu tehdy vycházely světu nejotevřenější noviny Německa. Na univerzitu a jiná klíčová místa byly povolávány osobnosti, jež tyto tendence ještě více posilovaly. Ve Schwabingu existovala opravdová bohéma, společnost ve společnosti, v níž člověk mohl dobře žít. Mnichov jako místo svobody se tak stal útočištěm tehdejší opozice. Dostaly zde šanci moderní tendence, přestože pro ně vládnoucí kruhy v podstatě neměly příliš porozumění. Společnost zůstala také otevřená pro francouzské umění, s nímž se mohla seznámit na Mezinárodní umělecké výstavě (Internationale Kunstausstellung) – ať třeba jen proto, aby se schválně odlišila od Berlína.

Ve městě svobodného tisku byly 1896 podle pařížského vzoru založeny dva ilustrované časopisy. Jedním byl *Simplicissimus*, jež vydával umělecky angažovaný nakladatel Albert Langen. Přechodně pro Langena pracovali jak významnější spisovatelé, jako Frank Wedekind, Franz Thoma či Thomas Mann, tak i kreslíři s radikálnějšími postoji, jako Bruno Paul, Friedrich Thöny nebo Olaf Gulbransson. Plakát pro satirický list Thomase Theodora Heineho *Signeta* – červený, divoce vyhlížející buldok na černém pozadí, byl výstižným a propagačně působivým grafickým vynálezem. V Německu je to jeden z prvních moderních

plakátů, jenž ve své kreslířské jednoduchosti a údernosti dokonce ještě předčil pařížské vzory. (Obr. 1) V Mnichově začíná historie plakátu jakožto moderního obrazového média v Německu. Populární obrazová forma, určená letmému pohledu velkoměstského člověka, měla brzy zpětný dopad na umění. Emile Zola (1840–1902), přítel Cézanna, Maneta a dalších impresionistů, vylíčil ve svém uměleckém románu *Dílo*³, publikovaném 1886, jak se skupina mladých malířů setkala v ulicích Paříže s plakáty a rozhodla se, že sáhne k podobně silným barvám – něco obdobného můžeme v Německu pozorovat až v expresionismu. Malíři plakátů lidem zcela určitě pomohli, uvyknout si na plošnost a zjednodušení, a tím razili cestu k přijetí těchto formálních principů také v náročném malířství.

Druhý časopis, jež vydávali umělecký nakladatel Georg Hirth a kritik Fritz von Ostini, se nazýval *Jugend* – mnichovský týdeník pro umění a život (*Jugend. Münchner Wochenschrift für Kunst und Leben*). Německá odnož francouzsko-belgického „Art nouveau“ byla podle tohoto titulu brzy nazvána *Jugendstil*. *Jugendstil* je součástí velkoburžoazního „hnutí životní reformy“ (*Lebensreformbewegung*), jež proti „starému“ 19. století chtělo postavit mladé dvacáté, proti starému „špatnému“ vkusu nový, „dobrý“. Ve způsobu života chtělo být moderní a v mravech uvolněnější, pryč od autoritativního státu, otevřené „nové ženě“. Z hlediska umění se jednalo o změnu slohu, tedy o nahrazení forem, jež imitují určitý sloh, slohem novým, a to zprvu především v takzvaném uměleckém řemesle.

To, že nová byla jen pestrá florální, přírodu napodobující, ornamentika secese, méně již pojetí její úlohy, jež měla být nyní vytvořena, od začátku omezovalo její možnosti. Směr zastaral již několik let po svém vzniku, také proto, že neusiloval o skutečný převrat uměleckých poměrů, nýbrž o estetičtější uspořádání privátní životní sféry. Na druhou stranu z mnichovské secese vycházeli někteří zakladatelé moderní architektury, jako např. Peter Behrens. Hermann Muthesius to ironicky nazval cestou „od podušky ke stavbě města“. *Jugendstil* ostatně již od začátku nebyl žádným uzavřeným hnutím: Bruno Paul, kreslíř *Simplizissimu*, ve svém domovském časopise novou ornamentní módu sice karikoval jako vyvrtnutý kotník, 1897 ale přesto spoluzaložil secesně orientované Sjednocené dílny pro umění a řemesla (*Vereinigte Werkstätten für Kunst und Handwerk*), kde však byl

³ Román *L'Œuvre* vyšel v českém překladu několikrát, např. v roce 1933 z ruky Jiřího Gutha: Zola, Emile, *Dílo*, přel. Jiří Guth, Praha 1933, vydal Jos. R. Vilímek

zastáncem přísnějšího tvarování. Lidé dnes tíhnou k tomu, všechny tyto tendence spojovat dohromady, nikoli bez skrytého komerčního úmyslu, secesi lze totiž snadno prodávat.

Secesní hnutí má své kořeny v Anglii. Reformě uměleckého řemesla, jež bylo založeno již při příležitosti Světové výstavy 1851, zde dal nový směr hlavně William Morris (1834–1896). Nechtěl ovšem podporovat průmysl, protože průmyslová výroba byla založena na dělbě práce – tj. byla odcizenou prací – nýbrž řemeslo. Směly se trpět jen účelné předměty, ale měly být rovněž krásné. Vzorem mu byly středověké hutě a cechy. Odmítl však neogotické kopírování stylu a místo toho usiloval o to, aby návratem k jednoduchým základním formám, za pouhé opory v obdivované gotice, dosáhl nové krásy a ryzí řemeslné kvality. Přání lepšího umění pro něj mělo stejný význam jako přání lepšího světa: Protože jsou umění a společnost propojeny, očekával, že reforma umění povede k reformě společnosti, což je naděje, k níž se 20. století stále znovu upínalo. Okolo Morrisa se vytvořilo ekologicko-socialistické reformní hnutí, jež mj. vedlo k novému Landhausstil (venkovskému stylu). Morris a jeho přívrženci byli velmi aktivní v publicistice, takže i mladí němečtí umělci se na výstavách, díky časopisům jako *The Studio* a katalogům, brzy seznámili s myšlenkami a motivy reformního hnutí.

Naposled v německých dějinách sehrálo v tomto hnutí několik knížat malých zemí nějakou roli: byli to vévoda von Coburg-Gotha, dynasticky spojený s Anglií, velkovévoda von Hessen-Darmstadt a velkovévoda von Sachsen-Weimar. Chtěli zajistit kulturní lesk, ale i lukrativní umělecký průmysl svým rezidenčním městům, a vybraným umělcům, povoláním na špičku uměleckého podnikání, poskytli velké možnosti k rozvoji, jako Henrymu van de Velde ve Výmaru. (*Obr. 2*) V Darmstadtu na Mathildenhöhe byla dokonce založena umělecká kolonie: Pocházel odsud Peter Behrens a byla hlavním působištěm vídeňského secesního umělce Josefa Marii Olbricha. (*Obr. 3*)

Malířství v Mnichově

Tehdy v Mnichově vznikaly obrazy nebývale svěží a živoucí. Objevila se mladší, méně předpojatá generace, jež chtěla vytvořit „absolutní malířství“, jiným názvem „peinture pure“. Umělci jako Slevogt a Corinth byli označováni jako němečtí impresionisté. Toto označení je

správné pouze částečně, protože to nejsou napodobitelé. Pojmenování je nešťastné i v tom, že se běžné představy o impresionismu vyznačují šablonovitostí a jsou nesprávné.

Např. bychom se neměli nechat strhnout k mínění, že tyto obrazy nemají žádnou kompozici a obsah.

Max Slevogt nám předvádí obrazem *Po práci (obr. 4)* zblízka a ve velkém formátu proletářský pár. Vpravo na konci stolu jsou k vidění zbytky skromného oběda; za tím několik málo dalších věcí, otevřená skříň, umyvadlo; chybí ubrus, koberec nebo jiné vybavení, jaké se tehdy dalo nalézt v každém měšťanském bytu. Střed obrazu zabírají nahrbená záda muže, jenž se pokouší se o sblížení s ženou. Ta je zobrazena v domácím oděvu, vysoce vzpřímená, čelem k pozorovateli. I přes svou vzdálenější pozici je dominantní – s chladným pohledem nechává muže v nejistotě. Rozpor mezi oběma postavami se projevuje obzvláště nápadně na rukou: Jeho jsou narudlé a chtějí se dotýkat, její jsou sevřené a ponechány ve světlejším a chladnějším inkarnátu. Důležité je i to, jak malíř vede štětec: Tahy jsou u muže ráznější a nepravidelnější a rozbíhají se všemi směry přes naježatělé vlasy a plášť, jenž okolo těla spíše plandá, kdežto u ženy jsou tahy hladší a sledují měkké, plné křivky těla. Edouard Manet (1832–1883), Slevogtův vzor živého a rozmáchlého rukopisu štětce, Slevogta zřejmě inspiroval také v tom, jak zachytit odcizení vztahu muže a ženy psychologizujícím způsobem. U Maneta ovšem chybí tematizace dotírající sexuality. Slevogt navíc omezil barevnou škálu do větší míry, než to Manet kdy udělal. Používá téměř výhradně šedé, hnědé a bílé odstíny. Do obrazu tak vnáší silný výraz a značně přispívá k jeho potmělejší atmosféře.

Úkolem literárního směru, jenž se tehdy nazýval naturalismus, byla tematizace podobných námětů. Mistrem naturalismu byl norský autor Henrik Ibsen, ze Slevogtových mnichovských přátel sem patřil rovněž Max Halbe. Malíř se však neomezuje na drama či nějaký příběh; spíše se naturalistický příběh snaží vyprávět svým způsobem a prostředky sobě vlastními. Umělci pozdější moderny již o naturalismus téměř neprojevovali zájem, zrovna tak literární odvětví se udrželo jen krátce: Čas liberální, sebekritické velkoburžoazie, jež byla zčásti otevřená také sociálním otázkám a s níž byli spjati malíři Corinthovy a Slevogtovy generace, se nachyloval ke konci – měšťáctví se štěpilo a polarizovalo.

Slevogt beze strachu sahal po literatuře a literárních tématech. Ilustroval znamenitě a rád a namaloval nemálo křesťanských a mytologických motivů, z nichž posledním bylo

Ukřižování pro kostel Friedenskirche v Ludwigshafenu 1932. Ještě více jej však zajímal svět opery a opojného tance. Na stuttgartském vyobrazení pěvce Francisca d'Andrade jako Don Giovanniho namaloval to, co je na hrdinovi Mozartovy opery vyzývavé, troufalé (*obr. 5*), v berlínské verzi téhož motivu pak spíše to, co je temné, démonické. Hraje si s prolínáním portrétu a role, kulisy a skutečnosti, světlem jevištním a světlem přirozeným.

Lovis Corinth, původem z Východního Pruska, byl Slevogtovým soupeřem a přítelem v mnichovském období. Když si měl vybrat, na kterou akademii se запиše, od Berlína jej odradila tuctová výroba Antona von Wenera. Odešel tedy do Mnichova, kde se mu skutečnými vzory stal Leibl a jeho žáci. Z Mnichova pak podnikl cestu do Paříže a Antverp. Corinth byl rázné povahy a baroko, jemu lidsky sympatické, jedinečným způsobem propojil s moderním francouzským stylem.

V devadesátých letech začal být v Německu populární symbolistický malíř Böcklin. Jeho autoportrétu se smrtí se chopil Böcklin a nově jej interpretoval. (*obr. 6*) Že přitom stejně jak Böcklin připadl na kostlivce staroněmeckého rázu, tedy na „memento mori“, se ukazuje již na signatuře „Lovis Corinth 38 J[ahre] a[nno] 1896 f[ecit]“, přičemž F značí zároveň kormidlo šípu, jenž míří na samotného autora. Corinthova Smrt ale není živým Böcklinovým kostlivcem, nýbrž studií skeletu, jež se tehdy používaly na akademiích ke studiu anatomie. Spartánská povaha ateliéru střízlivý dojem ještě umocňuje. Navzdory tomu Corinthův kostlivec vypadá jako živý – a vděčí za to jen malířské dovednosti, například způsobu, jakým malíř nechává světlo prosvítat skrze chrup kostry. Můžeme si to vyložit jako kritiku malíře Corintha namířenou vůči Böcklinově symbolistickému hnutí, jež se odvrátilo od naturalistického pojetí. Symetrické rozdělení okenních příček obrazu poskytne pravidelně modelované pozadí a zdůrazňuje plošnost. V této dvoudílné scénérii však malíř svým mohutným tělem zatlačí souseda – „ještě“ na něj smrt nedosáhla.

Jedním z centrálních Corinthových tematických okruhů bylo erotično – jako v této epoše vůbec. Corinth se o psychologii nezajímá tak, jako „pozorovatel“ Slevogt. Ženy jsou pro něj zdrojem tělesné rozkoše, objekty mužů. Jeho násilnické uvažování – jež zcela konkrétně znázornil také na některých autoportrétech – vidíme na aktu z Brém spíše nepřímo: Postel je rozestlaná, mladá žena, vyčerpaná milostným bojem, spí a přitom se nabízí hltavým mužským pohledům. (*Obr. 7*) Obraz ve svém tematickém zaměření není

příliš vzdálen tomu, s čím slavili úspěch tehdejší salonní malíři v Paříži. Je však upřímnější: Corinth není voyeur v přestrojení, neobléká si pokrytecky roušku ctnosti a nemaluje ani pikantnosti, zatímco mhouří jedním okem na světáckého muže, jenž se potřebuje vymluvit na mytologii nebo umění, aby mu tak byl umožněn přístup k docela jiným žádostem; Corinth maluje s pohledem satyra na nymfu. Oč mu jde v první řadě, umístí do středu obrazu. A vzrušení převtělí do tahu štětce.

Dnes je jen stěží představitelné, jak prudérní (a morálně pokrytecká) byla měšťanská společnost koncem 19. století. Dokonce i klasikové jako Schiller a Goethe byli ve škole čtení pouze ve zkráceném znění. O oblasti sexuality se mlčelo, každý náznak pochybení byl co nejpřísněji potrestán. V podstatě to byl pokus zakrýt rozpor, jímž se moderna vyznačuje: Poté, co se v 18. století odsunulo náboženství a starý světonázor, mělo vlastně vymizet i křesťansko-morální potlačování erotiky. Osvícenství je však, jak bylo ukázáno výše, dítětem buržoazie a buržoazie všechno erotické od počátku tabuizovala coby ďábelskou moc, jež snižuje jak schopnost vydělat si na živobytí, tak i šetrnost a vede ke ztrátě disciplíny a jiným „neřestem“. Erotickou nevázanost šlechtických dvorů v 18. století pokládala za Kainovo znamení jejich zkaženosti. S koncem feudální společnosti byl proklamován také konec „neřestnosti“. Rozpor byl zcela zjevný. Pokud již v 18. století nalezneme v Paříži a Londýně, nebo též u Goyi, náznaky otevřeného erotismu, pak jen jako přetrvávající aristokratický postoj. Na druhou stranu právě tito monarchové, dříve v mravech tak svobodomyšlní, nyní však ohrožení ve své existenci, byli přímo donuceni ke spořádanému chování ve veřejné sexuální morálce, střežené co nejpřísněji. Puritánské 19. století však erotické motivy nedokázalo nadále potlačovat. Lidé jezdili tehdy do Paříže, aby se vybouřili a jinde se zásobili zakázanými knihami a obrazy.

Jako první začali o Erotovi v pařížském umění útočně diskutovat outsideři, jako například Pierre-Paul Prud'hon (1758–1823) nebo Anne-Louis Girodet-Trioson (1767–1824), potom však začali diskutovat pravidelně, ač různě, téměř všichni vedoucí umělci. Erotická nevázanost se stala poznávacím znamením bohémy. Posloužila provokaci „dobrého občana“, jenž oficiálně reagoval s hněvem, tajně však se závistí. Přesto se umělci již za Napoleona III. (vládl 1851–1870) nacházeli ve dvojité opoziční roli: vůči puritánskému totálnímu odmítnutí na straně jedné a vůči manipulujícímu zneužívání erotických žádostí v „salonním umění“ na straně druhé. Přibližně od roku 1890 došlo k určitému průlomů ve spořádaném světě

evropské buržoazie: Eros se stal ztělesněním iracionálních tělesných pudů, jež zdánlivý racionalismus nebral na vědomí a potlačoval je, a jež se nyní osvobodily. Erotickou revoluci doprovází změna slohu. Ale obě zatím zajímaly jen malou část společnosti a stály poněkud stranou. Právě proto se však erotika ve všech svých odstínech stala jedním z hlavních témat umění, jež usilovalo o modernitu.

Vídeňská secese

Hans Makart ve Vídni po způsobu francouzských salonních malířů naplňoval erotické touhy společnosti po senzaci a klepech. Jen několik let po jeho smrti Vídeň dosáhla vedoucího postavení jak v erotické, tak v umělecké revoluci. Sigmunda Freuda (1856–1939), neurologa a zakladatele psychoanalýzy, je možné vykládat jen z vídeňského kontextu, spisovatele Arthura Schnitzlera (1862–1931) právě tak: Oba svým způsobem přispěli k uznání a osvobození potlačovaného a zneužívaného Erosa. V malířství je protagonistou tohoto hnutí Gustav Klimt. Začal jako makartovec, v hladkém znázornění těla a přesnosti i stylizaci kresby se ovšem řídil spíše podle Ingrese (1787–1867), jako například na obrazech pro divadlo Burgtheater a Kunsthistorické muzeum. Potom ale začal měnit styl a témata.

Vzorem mu přitom bylo především anglické umění, pro fázi zastřených obrazů okolo 1895 to byl James Abbott McNeill Whistler (1834–1903), pro výraznější lineární stylizaci Aubrey Beardsley (1872–1898), jehož provokativně erotické grafiky musely být Klimtovi známy. Francouzský sochař Auguste Rodin (1840–1917) pak 1902 uveřejnil litografický cyklus, jenž by mohl být označen jako hymnus na ženský pohlavní orgán, a jenž svůj pandán našel ve vysokém počtu Klimtových kreseb.

Klimt pohlavnost nepojímal s takovou přímostí jako většina jeho avantgardistických současníků. Naopak: na většině obrazů je démonizována. Žena je „femme fatale“, jeví se jako zkáza muže, čarodějnice. Moderní umělec mohl zřejmě pud démonizovat jen jako sílu, jež ohrožuje mužskou racionalitu, a ženu, jíž podle starého vzoru připisuje vinu, pojmout jako inkarnaci tohoto ohrožení. Nejoblíbenějším námětem tohoto umění se stala biblická princezna Salomé, jež si od svého otčima Heroda jako odměnu za svůj tanec přála hlavu Jana Křtitele a také ji obdržela. A dokonce když zobrazuje Juditu, hrdinku Starého zákona, jež

osvobodila svůj lid tím, že srazila hlavu asyrskému vojevůdci Holofernovi, vyčerpanému milostným úkonem, Klimt z ní udělá vražednici mužů, jež shlíží na pozorovatele takovým způsobem, jako by on sám byl v ohrožení. (*Obr. 8*) Z Judity se stane jen zpola zahalená orientální harémová dáma, jež nastavuje odhalenou hrud' provokativně blízko mužovy hlavy. Zvláštní kouzlo malíř postavě propůjčí tím, že ji prostřednictvím plošné zlaté ornamentiky a pozlaceného rámu promění na cosi ikonického, a tak přenesse z nebeské aury tohoto kultovního výtvarného umění něco i na svoji postavu. Kontrast plošné ornamentiky v pozadí, tj. abstraktního ozdobného roucha, a kyprého masa těla, tj. vzdušně namalované, broskvově hebké pleti, umocňuje erotické působení.

Klimt převáděl do erotické roviny i oficiální alegorie a šokoval tak své současníky. O to více udivuje, že jeho portréty žen vyzařují zpravidla jen málo tělesného. Věrně zachycují fyziognomii zobrazených dam, pomocí oděvů a dalších ploch, dekorovaných vzácnými barvami a ornamenty, však jejich tělo zahalují tak náročně, jako by vůbec neexistovalo. V jádru je v tom něco manichejského: Duch a tělo, tedy osobnost a smysly jsou chápány jako dva zcela oddělené, ba přímo antagonistické elementy. Klimt tedy měšťanské nepřátelství vůči tělu neodstranil, on rozpor dokonce ještě vystupňoval: Jsou u něj dvě ostře oddělené skupiny žen, jedny slušné, jichž se druzí nesmějí nebo nechtějí dotýkat, druhé nevěstky pro sexuální potřeby mužů nebo Venuše jako projekce a objekt jejich žádosti. Na portrétu Emilie Flöge nelze poznat, že se jedná o Klimtovu tehdejší životní družku: Její pohled je odtažitý tak, jako u oblíbené zákaznice, jež se nechá malovat. (*Obr. 9*) Nestojí na jasně určeném místě a nevstupuje tak do žádného vztahu k pozorovateli; paže drží podle staré aristokratické portrétní konvence, již bylo možno studovat všude na obrazech vídeňského muzea, jež v sobě však má něco přežitého, nechceme-li tento postoj vykládat jako mužsky vyzývavý. Malíř sice dovede svým obrazům dát co nejvyšší estetické kouzlo, přesto je to vlastně kouzlo abstraktního ornamentu.

Vídeňská secese je – alespoň ve svých začátcích – součástí evropského secesního hnutí, současně ale pokusem dojít v Rakousku k vlastnímu národnímu a modernímu umění. Jejím cílem bylo spojení umění a života – Gesamtkunstwerk. Všechny oblasti života měly být podřízeny umělecké formě. S výjimkou soukromých staveb to ale bylo zrealizováno jen v Olbrichově výstavní budově secese ve Vídni 1898. (*Obr. 3*) Inscenace výstavy Klingerovy sochy Beethovena (*obr. 10*) ve vídeňské secesní budově 1902 ukazuje, jak misionářský to byl

záměr: Dvacet umělců se spojilo pod vedením Klimta, aby, jak to stojí v katalogu, vlastními díly k tématu „vytvořili důstojný rámec slavnostnímu a nádhernému holdu, jež složil Klinger velkému Beethovenovi ve svém pomníku“. Josef Hoffmann vytvořil místnosti v přísném vzhledu a bílošedé chromaticce, aby tak barvy plastiky ještě lépe vynikly. Byl zahrán závěrečný chór Beethovenovy Symfonie č. 9 ve znění, jež upravil Gustav Mahler pro dechové nástroje, a tím bylo docíleno velmi sugestivního účinku, jež někteří vnímali jako hypnotický a jakého později dosáhlo jen kino. Lidé již nechtěli „různá umění, nýbrž Umění“, „velký nashromážděný otisk našeho pohledu na život“ (Klinger). Vzhledem k pokročilé a již nezadržitelné společenské dělbě práce bylo takové úsilí utopické. Přestože bylo nakonec odsouzeno k nezdaru, nezaslouží si o to menší obdiv – skupina secesionistů se rozpadla již v roce 1905. Vídeňští malíři byli v užším kontaktu s architekty nežli mnichovští malíři, jejich záměry dosahovaly dále a byly ctižádostivější. Olbrich, tvůrce moderního, nehistorického florálního ornamentu, se zprvu učil u Camilla Sitteho a potom zejména u Otta Wagnera, jehož počátky sahají do období rozkvětu neorenesance, resp. neobaroka. Wagner usiloval o důkladnou obrodu architektury. Jednou z jeho vůdčích myšlenek byla *účelnost*. Zdůrazňovali ji již Schinkel a Hübsch, později pak zvláště Viollet-le-Duc, Semper a jeho učitel Eduard van der Nüll, autor Vídeňské státní opery. Teprve postupně si Wagner uvědomil – stejně i další stavitelé téže epochy – že dekorace funkčně vytvořeného jádra byla v rozporu s historickými slohovými formami. Rozhodující pro něj byla konfrontace s jedním z nejmodernějších stavebních projektů epochy, vídeňskou městskou elektrickou dráhou, již vybuďoval 1894 se svou kanceláří, k níž v té době patřil Olbrich a Josef Hoffmann. (Obr. 11)

1895 koncipoval programové dílo *Moderne Architektur*, jež přejmenoval ve 4. vydání z roku 1914 na *Stavitelství naší doby (Die Baukunst unserer Zeit)*⁴. Stěžejním tématem je, že „vše, co se moderně tvoří, musí odpovídati novému materiálu a požadavkům přítomnosti, má-li přiléhat modernímu lidstvu. [...] Tento nový sloh, jenž bude moderním, [...] musí zřetelně přivést k výrazu [...] převahu rozumu téměř vše uchvacující při všech našich dílech.“⁵ Konstatuje, že mezi jeho dobou a renesancí existuje větší propast než mezi renesancí a antikou. Jedním z hlavních důvodů je podle jeho názoru pokrok v konstrukci. Stanovuje „zákon“ (odvozuje jej mj. od Viollet-le-Duca, resp. od Sempera): „Každý tvar

⁴ Jediný překlad do češtiny pochází z roku 1910 od Vladimíra Zákrejse – vychází pod původním názvem *Moderní architektura*. Novější název (z roku 1914) je přeložen podle smyslu, nikoli podle existujícího vydání.

⁵ Wagner, Otto, *Moderní architektura*, kniha 3., přel. Vladimír Zákrejs, Praha 1910, vydal Jan Laichter, str. 26n

stavitelský povstal z konstrukce a postupně vyvinul se ve tvar umělecký. [...] Může se tedy s jistotou dovozovati, že nové účely musí zroditi nové konstrukce a proto také nové tvary. [...] Architekt musí vždy tvar umělecký vyvinouti z konstrukce.“⁶ Wagner jako jeden z prvních formuluje v základních rysech program funkcionalismu, směru, jenž nejvíce ovlivnil to, jak se stavělo ve 20. století.

Wagnerovu architekturu ale tímto pojmem nelze vyjádřit. I přes to, že Wagner vynalezl mnoho různých forem pro městskou dráhu, nepodařilo se mu vyřešit konflikt mezi čistým inženýrským tvarem, vyplývajícím ze statického výpočtu, a stavitelským *uměním*. Oboje spolu přímo souvisí. Wagner se pokusil na jedné straně dekorovat inženýrský tvar, na druhé straně pak zjednodušit architektonické tvary a přizpůsobit je strohému stylu technické struktury. Většinou je podoba nádraží, mostů a dalších staveb, souvisejících s městskou dráhou, stejně jako regulace Dunajského kanálu, stále ještě utvářena podle dórského sloupového řádu. Nádražní hala na Karlově náměstí, charakteristickým barokními monumenty, však – s ohledem na tyto stavby – parafrázuje motivy 18. století. (*Obr. 11*) Wagner bohužel u reprezentativních státních stavitelských záměrů téměř nikdy neuspěl: Příliš šokoval kolegy a veřejnost polemikou a vstupem do Secese. Ostatně, císař a trůnní princ dávali přednost stylu *Marie-Terezie*.

Nejkonsekventnější Wagnerovou stavbou je přepážkový sál Poštovní spořitelny ve Vídni. (*Obr. 12*) Je zasazen do atria. Dvě řady ocelových pilířů s přinýtovanými krycími plechy vzbuzují zdání, jako by prosklené ocelové zastřešení nesly jen podélné nosníky, připomínající architráv. Ve skutečnosti prosklenou střechu drží pilíře, na jejichž vrcholech se sbíhají pruty. Forma nosníku, jež se směrem dolů zužuje, není nezbytná konstrukčně, měli bychom ji chápat spíše jako citaci pařížské Galerie des Machines (Haly strojů): V Poštovní spořitelně ale nevzniká tahové napětí a jiné síly, jež vedly v Paříži k volbě Schwedlerova trojkloubového rámu. Také další prvky, jako okna na čelní stěně, parafrázující klasická termální okna, nebo prostřední skleněná střecha ve tvaru půleliptického oblouku, ukazují, že Wagner je stavitel s mnoha historickými vzpomínkami. Všem detailům věnoval velkou pozornost. Pro nápadně inscenované vyústění větracích a topných šachet použil aluminium, tehdy ještě neobvyklé; pozoruhodné je rovněž systematické používání železobetonu. S většinou záměrů Wagner neuspěl, jako s rastrovanými plány velkoměstské výstavby,

⁶ Wagner, Otto, *Moderní architektura*, kniha 3., přel. Vladimír Zákrejs, Praha 1910, vydal Jan Laichter, str. 45n

v nichž vyjadřuje odpor vůči „nadšencům pro osamělá náměstíčka a křivé ulice“ – míní tím Camilla Sitteho. Něco podobného se uskutečnilo na mnoha místech později ve 20. století, zpravidla natolik násilně, aby dnes vzbuzovalo nedůvěru. V průběhu století zcela vymizel optimismus pokroku, s nímž Wagner v pozdějších vydáních svého programového spisu předpovídal „vítězství moderny“. Musel být svědkem toho, že jeho žák Josef Hoffmann dospěl z jeho učení k radikálnějším závěrům než on sám a že Adolf Loos jeho představu o roli stavitele dokonce odmítl. Wagner konstatoval: „Inženýr, který nemá zřetele k rodícímu se tvaru uměleckému, nýbrž jenom k statickému výpočtu a výši nákladu, mluví proto řečí lidu nesympatickou.“⁷ Hledání této „řeči“ povýšil na hlavní úlohu moderního architekta. Zatímco on sám ještě hledal moderní uměleckou formu, Loos ji prohlásil za nesmyslnou a právě tak se vším všudy zavrhl jakékoli snahy o Gesamtkunstwerk.

Hoffmann v roce 1900 radikálně změnil svůj styl: Od nynějška kladl důraz na přísnou pravoúhlou formu a kontrast černé a bílé. 1903 založil spolu s Kolem Moserem (1868–1918) Vídeňskou dílnu (Wiener Werkstätte), jednu z nejproduktivnějších firem ve 20. století, jež se věnovala designu nábytku a dalším užitým uměním. Hoffmann přistoupil po designu také ke stavitelství, u jeho geometricky přísně jednoduchého sanatoria v Purkersdorfu u Vídně z let 1903–1905 to bylo největším překvapením. (Obr. 13) Neornamentální krychlová forma anonymních středomořských domků jej ale spíše než klasická architektura nadchla již během stipendijního pobytu v Římě. Později rozšířil svůj repertoár tvarů o elementy neoklasicismu.

Již Wagner a Hoffmann se podívali do Berlína a dalších německých uměleckých center. Adolf Loos, současník Hoffmanna a stejně jako on narozen na Moravě, šel o krok dále: Pocházel z umělecké rodiny, vyučil se zednickému řemeslu a absolvoval dokonce stavebně průmyslové vzdělání. Potom ale tři roky střídal krátkodobá zaměstnání v Americe a tam, v Chicagu, New Yorku a St. Louis, studoval nové stavební technologie, zvláště Louise Sullivana. Po návratu do Vídně se prvních deset let tvorby zabýval téměř výlučně architekturou interiérů (obr. 14) a kulturně kritickou polemikou (byl zastáncem psaní malými písmeny); setkal se přitom také se secesí a německým Werkbundem. Odmítavě mluví o Hoffmannově intarzii: „On ještě dnes věří, že nábytek může vylepšit nápadnými mořidly, vykládáním a šablonovými ornamenty“ – a zaměřen proti Werkbundu pochybuje, zda má „industriální design“ vůbec nějaký smysl: „Naše skříně, naše cigaretová pouzdra nám

⁷ Wagner, Otto, *Moderní architektura*, 3. díl, přel. Vladimír Zákrejs, Praha 1910, vydal Jan Laichter, str. 47

nevytvořil nějaký člověk nebo spolek (...) Byly vytvořeny touto dobou (...) Naše doba má svůj styl [jsou jím myšleny účelně vyrobené technické předměty denní potřeby, stroje, bicykly atd.]. Má ho všude tam, kam umělec (...) ještě nestihl strčit svůj nos.“

Ve svém článku *Architektur* z roku 1910 snahy o dekorování vůbec pranýřoval jakožto projev zkažených poměrů současnosti: „[...] Kultura směřuje od ornamentu pryč k jeho nepřítomnosti! Vývoj kultury má souvztažnost s odstraňováním ornamentů z předmětů denní potřeby. Papuánci pokryje ornamenty všechno, co je v jeho dosahu, od vlastní tváře a těla po luk a veslice. Ale dnes je tetování projevem degenerace a už je nosí (...) jen zločinci. A kultivovanému člověku se, narozdíl od Papuánce, nepotetovaná kůže líbí více než tetovaná.“

Zatímco se většina stavitelů moderny architekturu pokoušela povýšit na výtvarné umění a rozdíly mezi nimi stírala, Loos rozdíl mezi uměním a architekturou – příliš ostře – polarizoval na protiklad: „Dům se musí líbit všem. Na rozdíl od uměleckého díla, které se nemusí líbit nikomu. Umělecké dílo je umělcovou soukromou záležitostí. Dům nikoliv. Umělecké dílo se zrodí, aniž by existovala jeho potřeba. Dům pokrývá určitou potřebu. [...] Umělecké dílo chce lidi vytrhnout z jejich pohodlí. Dům musí tomuto pohodlí sloužit. Umělecké dílo je revoluční, dům konzervativní. Umělecké dílo ukazuje lidstvu nové cesty a myslí na budoucnost. Dům myslí na současnost. [...] Dům by tedy neměl mít nic společného s uměním a architektura by neměla být počítána mezi umění? Je to tak.“⁸

Tento přísný architektonický prorok nenáviděl rétoriku v architektuře – jeho texty jsou ale rétorickým skvostem. Neúprosná antitetika, již si vyměňuje se svým přítelem Karlem Krausem, připomíná antitetiku osvícenců 18. století. Je častá na začátku 20. století u průkopníků nového, ať již v *Kulturních pracích* (Kulturarbeiten) Paula Schultze-Naumburga nebo *Katechismu památkové péče* Maxe Dvořáka. Loos byl radikální také jako stavitel. Stavby redukoval na základní krychlovou formu, jako první použil železobeton v jedné soukromé stavbě, materiály nechával pokud možno neomítnuté, upřednostňoval však vzácný dřevěný a kamenný materiál s krásným povrchem, také jako náhradu za ornamentální ozdobu. Stejný postup nacházíme u Miese van der Rohe a dalších Loosových následovníků. To, co ovšem 1910 uprostřed předekorovaného neobaroka na Michalském náměstí (*obr. 15*)

⁸ Sarnitz, August, Loos, přel. Jaroslava Burkertová, texty Adolfa Loose přel. Milan Soška, Köln 2006, vyd. Taschen/Nakladatelství Sloart, ISBN-13: 978-80-7209-613-8, str. 10

mohlo působit prostě a samozřejmě, masovým užíváním ztratilo svoji jedinečnost a protože v tomto stavebním stylu lze násobit zisk na maximální míru, pozbylo převahy morálního hlediska a ukazuje spíše odvrácenou stranu: neforemnost a agresivitu. Bylo ale velkým Loosovým úspěchem, že koncipoval stavby podle vnitřních prostor, tzv. raumplanu, jak to on nazývá, nikoli bez polemiky vůči převládajícímu kreslířskému myšlení ve stavitelství. Že to vedlo k disonancím z vnějšku, jej neodrazovalo – naopak, stejně jako u jeho přítele Arnolda Schönberga, skladatele 12tónové hudby, můžeme vycházet z toho, že disonancí dosahoval záměrně. Tato architektura reflektuje ztrátu vnitřní ucelenosti doby.

Loos je objevitelem malíře Kokoschky, jež 1908 vytrhl z kruhu Vídeňských dílen a dopomohl mu k samostatné existenci. Studujeme-li portrét Kokoschkova mentora, napadne nás, jak malíř v průběhu pracovního postupu viditelně démonizoval svůj objekt, a to nejen temnou barevností. (*Obr. 16*) Přitom se nejedná jen o osobní pohled na jeho protějšek, nýbrž ve stejné vysoké míře o sebestylizaci. Umělec chápe sám sebe jako spirististu, někoho, kdo je mimo sebe, ale též jako apokalyptického vizionáře a ničitele, jak je vidět na *Zátiší s mrtvým skopcem*. (*Obr. 17*) Štětcem udeří na plátno, dá tomu volný průchod, vyškrabuje, seškrabuje a roztírá barvu, hledá možnost, jak vyjádřit disonanci již v technice, co teprve pak v barvě. Je to zuřivým odmítnutím vytříbené estetiky slohového umění přelomu století. Dlouhodobě se ale nedalo udržet velké gesto a vnitřní napětí, k nimž se umělec stále novými prostředky vybičovával, takže již na obrazech z válečné doby se projevuje únava.

Dalším ztrápeným vizionářem zanikající epochy „Kakánie“ (Musil) je Klimtův přívrženec Egon Schiele. Schiele sám sebe učinil tématem svých obrazů extrémním způsobem, přičemž osud a autoportréty holandského „mučedníka umění“, Vincenta van Gogha (1853–1890), se mu staly vzorem sebepojetí a životního stylu – život jako „hořící pochodeň“, jež musel téměř neodvratně skončit předčasnou smrtí. Schiele ještě otevřeněji než Klimt pohlavnost tematizuje jako zlomový a stěžejní bod lidské existence, nikoli však ve smyslu Goethovy „pravé nahé Lásky“, nýbrž jako nešťastný úděl. (*Obr. 18*) Neradostný je malíř a lidé, jež namaloval, otroci pohlavního pudu, jemuž podle všeho manicky propadli a jež je vede nezadržitelně vstříc smrti.

3. Překladatelská analýza podle Christiane Nordové

Před každým překladem je vhodné analyzovat předlohu a ujasnit si, jaké záměry má překlad splňovat. S pomocí analýzy snadněji určíme vhodné postupy pro převod, tak aby co nejlépe splňoval komunikační funkci.

Jedním z používaných modelů analýzy vychází z knihy *Textanalyse und Übersetzen* autorky Christiane Nordové. Autorka rozlišuje faktory, jež na text originálu, potažmo na text překladu, působí, na vnětextové (tj. vysílatel, autor, intence, adresát, médium, pragmatika místa a času, funkce textu) a vnitrotextové (tj. téma, obsah, presupozice, kompozice, neverbální prvky, lexikum, syntax a suprasegmentální jevy). Z tohoto rozdělení budeme nadále vycházet.

3.1 Vnětextové faktory

3.1.1 Autor a vydavatel

Robert Suckale se narodil 30. 10. 1943 v Königsbergu. Je emeritním profesorem Technické univerzity v Berlíně, vystudoval výtvarné umění, klasickou archeologii a latinskou filologii středověku.

Vydavatelem textu je nakladatelství DuMont Buchverlag, tedy firma s již více jak padesátiletou tradicí, jež vznikla jako nakladatelství čistě umělecké literatury. Dnes vydává literární díla a populárně-naučnou literaturu, mezi tím rozsáhlé obrazové monografie, jakou je i tato encyklopedie německého umění.

Z tohoto spojení usuzuji, že se má jednat o knihu reprezentativní, přístupnou širokému čtenářskému obecnstvu, srozumitelnou a zároveň dostatečně erudovanou pro zájemce z odborných řad. Důležitou součástí jsou barevné fotografické ilustrace.

3.1.2 Intence

Již z podtitulu knihy (Od Karla Velikého do současnosti – *Von Karl dem Großen bis Heute*) lze usuzovat, že kniha chce poskytnout encyklopedický, co nejširší přehled o problematice německého umění. Objem knihy, působivý přebal s celostránkovou fotografií a bohaté ilustrace uvnitř poukazují, že by se kniha mohla stát jakousi domácí příručkou, k níž se lze opakovaně vracet, ať již jen k prolistování. Jedná se o národní tematiku, byť v rámci výtvarného umění – encyklopedie jistě může posloužit k posílení národní sebedůvěry.

Od populárně-naučného textu můžeme očekávat, že čtenáře bude vzdělávat přístupnou formou – mohou se zde vyskytovat odborné termíny, ale jen tak, aby text zůstal srozumitelný pro čtenáře bez kunsthistorického vzdělání, tak, aby se o ně běžný čtenář byl schopen obohatit. Rovněž můžeme předvídat například to, že se v textu neobjeví poznámky pod čarou, jež jsou pro běžné čtení náročné, nebo bude text často přerušován ilustracemi s doplňujícím popisem.

3.1.3 Příjemce

Jak bylo již výše řečeno, kniha je určena každému, kdo chce prohloubit své znalosti o německém výtvarném umění, nebo se dozvědět více o konkrétním slohovém období (jednotlivé kapitoly jsou informačně uzavřenými celky). Čtenáři mohou být dvojího druhu: široká veřejnost a lidé s kunsthistorickým vzděláním. Pro ty druhé je kniha spíše doplňkovou literaturou.

Ideální čtenář by měl disponovat alespoň minimálními znalostmi v oboru výtvarného umění, aby se pro něj četba nestala příliš náročnou.

Pro překlad to znamená zachovat co největší srozumitelnost (a čtivost) a zároveň co nejpresněji překládat odborné termíny.

3.1.4 Médium

Text je součástí rozsáhlé encyklopedie (má 688 stran); můžeme tedy předpokládat, že jen málokterý čtenář ji bude číst celou. Mnohem pravděpodobnější je, že si čtenář přečte vybranou kapitolu podle svých aktuálních priorit.

Vzhledem k rozsahu a nákladnosti knihy není příliš pravděpodobné, že by kniha mohla být někdy přeložena do češtiny, s výjimkou toho, že by se přeložila jen některá její část, např. pro vzdělávací časopis.

Díky rozsáhlé obrazové části si však kniha může najít příznivce i mezi čtenáři, již neovládají němčinu.

3.1.5 Pragmatika místa a času

Encyklopedie vyšla poprvé v Německu, v Kolíně. Je zřejmé, že jinde než v Německu by tak obsáhlá monografie německého umění pravděpodobně nemohla vyjít. Je psána „hochdeutsch“, jazykově se tedy neodchyluje od normy.

Výjimkou jsou citace architekta Adolfa Loose, jenž většinu života strávil ve Vídni: Sice zřídka, ale objevují se zde výrazy, jež osobně považuji za austriacismy.⁹

Z hlediska časové pragmatiky text také není nijak nápadný (poprvé byl vydán před 16 lety) – informace v něm obsažené nejsou zatím dobou překonány, po jazykové stránce chybějí archaismy nebo starý pravopis. S ohledem na zdravotní stav autora je teoreticky možné jej kontaktovat pro případnou konzultaci k textu.

Téma většiny kapitol je historicky uzavřenou etapou, takže o nich lze jednat s patřičným odstupem. Názvy organizací, výtvarných děl aj. zpravidla přecházejí také do dnešní terminologie, alespoň v rámci výtvarného umění (příkladem za všechny je vídeňská Secese, jež se pro češtinu stala názvem pro všechna ostatní odvětví tohoto slohu).

⁹ Jsou jimi slova „aufpatronieren“, neboli šablonovat (namalovat ornament pomocí šablony), a „Anlitz“, jiný výraz pro kůži.

3.1.6 Funkce textu

Hlavním smyslem textu je informovat příjemce o německém umění. Protože se jedná o populárně-naučný text, zvolila jsem postup instrumentálního překladu – tj. pokusím se omezit na minimum vysvětlení v závorkách a poznámky pod čarou. V plné míře to však nebude možné, některé pojmy nemají ekvivalent v češtině nebo ekvivalent není často užíván, a zde se uchýlím k metodě překladu dokumentárního.

Některé výrazy autora považuji za expresivně zabarvené: V takovém případě je někdy zmírňuji, tak aby byla stále patrná informativní rovina textu.

3.2 Vnitrotextové faktory

3.2.1 Téma

Kniha pojednává o výtvarném umění v německém kulturním prostoru, začíná obdobím vlády Karla Velkého a končí současným uměním.

Vybraný úryvek o secesi je výňatkem z kapitoly s širším tematickým záběrem – jmenuje se: „20. století – epocha avantgardy a jejího ztroskotání“. Kapitola je otevřena obecnějším úvodem do problematiky; následují jednotlivé podkapitoly, z nichž tři jsou předmětem překladu (Mnichovská secese a Jugendstil; Malířství v Mnichově; Vídeňská secese).

Specifická tematika předpokládá, že se překladatel v problematice zorientuje a že podnikne rešerše pro dílčí překladatelská řešení.

3.2.2 Obsah

Autor určuje charakteristické rysy mnichovské/vídeňské umělecké metropole, líčí počátky secesního hnutí, označuje hlavní postavy secesního hnutí, vytváří medailonky těchto postav a na jejich tvorbě poukazuje na obecnější jevy v secesním umění.

3.2.3 Presupozice

Předpokládá se, že text neobsahuje informace, jež by pro čtenáře mohly být redundantní – běžný čtenář potřebuje i obecné, snadno ověřitelné informace, aby si na jejich základě mohl utvořit úsudek o zkoumaném jevu. Erudovaný čtenář se lépe orientuje v dané tematice, může zaujmout vlastní postoj k řečenému (podobně jako autor, jenž skutečnost vykládá z vlastního pohledu). Také lépe porozumí terminologii.

3.2.4 Kompozice

Kniha je rozčleněna na kapitoly, tematicky samostatné, uzavřené celky. Každá kapitola obsahuje úvodní pasáž a několik podkapitol, zabývajících se různými aspekty daného období; jsou uvedeny pouze názvem. Dále je text rozdělen do odstavců. Na této formě v překladu nic neměním.

V textu jsou časté citace, zvláště v pasáži pojednávající o architektuře vídeňské secese. Pokud bylo možné citaci dohledat přeloženou do češtiny, překlad jsem převzala: Překladatel totiž vycházel z kontextu celého díla, nikoli jen jednoho úryvku. V ostatních případech jsem uvedla vlastní překlad. Vysvětlivky uvedené v závorkách jsem převedla tak, jak jsou v originálním textu.

Z mikrostruktury textu uvedu prozatím jen to, že autor nápadně často používá dvojtečky a pomlčky ke zdůraznění výpovědi. Pro označení přímé řeči/citace zvolil boční uvozovky >> << a pro komunikační zvýraznění pojmu jednoduché boční uvozovky > < (např. >mučedník umění< – expresivně zabarvená situace). Tento typ uvozovek není pro češtinu příliš obvyklý (ani pro němčinu ne), proto jsem jej nahradila „běžnými“ uvozovkami.

V případě, kdy jsem jednoduché uvozovky považovala za nadbytečné, odstranila jsem je (jako u slovního spojení: „eine (...) Richtung, die man damals >Naturalismus< nannte“).

3.2.5 Neverbální prvky

Text obsahuje mnoho barevných ilustrací, jež jsou opatřeny názvem díla, jménem autora a dalším komentářem. Komentáře volně rozvíjejí myšlenky, jež se objevují v základním textu, vzhledem k rozsahu bakalářské práce jsem tedy nepovažovala za nezbytné, přeložit popisky celé. Zachovala jsem jméno autora a název díla, aby čtenář nebyl o tuto důležitou informaci ochuzen.

Pokud by kniha měla vyjít v českém prostředí, obsahovala by popisky k ilustracím kompletní.

V originálním textu ilustrace záměrně poněkud narušují plynulý tok textu, zde budou uvedeny na závěr práce v sekci Obrazové galerie. Na obrázky se v obou případech odkazuje číslem uvedeným v textu.

3.2.6 Jazykově-stylistické vlastnosti textu

Autor užívá mnoho odborných termínů, což odpovídá populárně-naučnému žánru. Při hledání adekvátních ekvivalentů mi byly oporou odborné texty nebo názor odborníka (Mgr. Jan Hanzlík pro vídeňskou architekturu).

Po syntaktické stránce jsem se při překladu potýkala s délkou souvětí, častými vsuvkami, aktuálním větným členěním, pasivními konstrukcemi aj. Jakým způsobem jsem překladatelské problémy řešila, bude zmíněno v následující kapitole.

4. Překladatelské problémy a návrh řešení

4.1 Názvosloví

Klíčovým pojmem této práce je secese. „Secese“ je v češtině pojem, jenž zastřešuje i všechna ostatní odvětví tohoto výtvarného slohu. Abych odlišila secesi mnichovskou a vídeňskou, jež v němčině obě mají svůj vlastní historicky odvozený název, užívám v závislosti na kontextu pojmy „mnichovská secese“ nebo „Jugendstil“ a „vídeňská secese“ nebo „Secese“.

Pojem „Gesamtkunstwerk“ považuji za natolik známý i v českém jazykovém prostředí, že jsem si dovolila ponechat jej v textu bez překladu.

U názvů budov jsem vycházela z toho, zda je původní termín srozumitelný v češtině: Název „Kunsthistorisches Museum“ jsem ponechala, ke známému vídeňskému divadlu jsem přidala jednoslovné vysvětlení: „divadlo Burgtheater“.

4.2 Vlastní jména a velká písmena

Vlastní jména jsem se rozhodla důsledně skloňovat, aby překlad zůstal jednotný. Musela tak být vyskoňována i jména, u nichž to působí poněkud nezvykle: „Kolo Moser, bez Kola Mosera...“

Autor výjimečně užil velkých písmen u názvů uměleckého odvětví, chtěl-li je tím zdůraznit vůči odvětví jinému („Bildende Kunst“ v kontextu pokusů klasifikovat architekturu jako výtvarné umění, viz pasáž o architektu Loosovi).

4.3 Substantivizace adjektiv

Nápadně často se v textu vyskytují substantivizovaná adjektiva, a to i taková, jež bychom mohli očekávat v substantivní podobě. Někdy se mi jejich specifický význam podařilo zachovat: „das Geschlechtliche“ – pohlavnost; „das Ikonenhafte“ – cosi ikonického; jindy

jsem považovala za lepší, jejich formu mírně pozměnit: „das Klotzige und Aggressive“ – neforemnost a agresivita; „das Äußere“ – exteriér; „das Innere“ – interiér.

4.4 Nominalizace

Protože se jedná o text psaný v německém jazyce, jehož autor usiluje o určitou objektivitu, je pro něj příznačný nominální styl. Pro češtinu je dobré jej rozmělnovat, např. pomocí vhodného adjektiva: „die Massenhaftigkeit des Gebrauchs“ – masové užívání. Nebo pomocí slovesa: „die Haltung ihrer Arme folgt einer alten Konvention“ – (Salomé) drží paže podle staré konvence.

4.5 Redundance zájmen

Němčina používá množství zájmen, jež v češtině mohou vyznívat někdy nepatříčně. Charakteristickým příkladem jsou zájmena „svůj/jeho“ nebo „tento“; z překladu jsem je často vypouštěla.

4.6 Antepozice přívlastku před rozvíjeným substantivem

Opakujícím se problémem, týkajícím se vlastností německého přívlastku rozvitého, je jeho antepozice před rozvíjeným substantivem. Frázi: „der Nervenarzt und Begründer der Psychoanalyse, Sigmund Freud“ převedeme takto: „Sigmund Freud, neurolog a zakladatel psychoanalýzy“.

5. Závěr

Cílem bakalářské práce byl překlad populárně-naučného textu z němčiny do češtiny a komentář k překladu. Komentář se zaměřil na analýzu předlohy a překladatelské posuny, jež z analýzy vyplynuly, dále na problémy, jež se v textu opakovaně vyskytovaly, a jejich možná řešení. V překladu jsem usilovala o co největší přesnost a zároveň se snažila, aby zůstal čtivý a snadno srozumitelný. Doufám, že jsme se svému ideálu přiblížila co nejlépe.

6. Bibliografie

Primární literatura

Suckale, Robert, DuMont Geschichte der Kunst in Deutschland: von Karl dem Großen bis Heute, 2. vydání, Köln 2005, DuMont Literatur und Kunst Verlag, ISBN 10: 3-8321-7643-8, ISBN 13: 978-3-8321-7643-3, str. 525–540

Sekundární literatura

Grepl, Miroslav, Petr Karlík, Marek Nekula, Zdenka Rusínová, Příruční mluvnice češtiny, 2. vydání, Praha 2008, Nakladatelství Lidové noviny, ISBN: 80-710-6134-4

Nord, Christiane, Textanalyse und Übersetzen, 3. vydání, Heidelberg 1995, vydal Julius Groos, ISBN: 978-3872766496

Sagner, Karin, Jak je poznáme? Umění secese, přel. Dušan Zbavitel, Praha 2007, Euromedia Group, k. s. – Knižní klub, ISBN: 978-80-242-1773-4

Sarnitz, August, Loos: 1870–1933: Architekt, kritik, dandy, přel. Jaroslava Burkertová, texty Adolfa Loose přeložil Milan Soška, Köln 2004, Slovart/Taschen, ISBN: 80-720-9613-3

Sarnitz, August, Wagner: 1841–1918: Průkopník moderní architektury, přel. Jitka Kňourková, Köln 2006, Slovart/Taschen, ISBN: 80-7209-761-X

Wittlich, Petr, Umění a život: Doba secese, Praha 1987, Artia

Zdroj ilustrací

(Stav k 16. 8. 2014)

Obr. 1, <http://mabuse.art.br/>

Obr. 4, <http://reproarte.com/>

Obr. 5, <https://www.kunstkopie.de/>

Obr. 6, <http://www.malerei-meisterwerke.de/>

Obr. 7, <http://upload.wikimedia.org/>

Obr. 8, <http://upload.wikimedia.org/>

Obr. 9, <http://upload.wikimedia.org/>

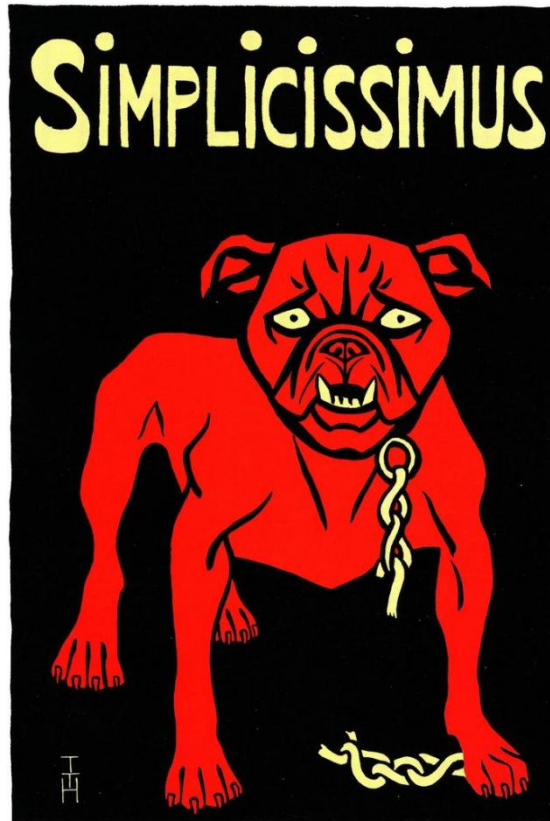
Obr. 16, <http://www.egbertdommering.nl/>

Obr. 17, <http://www.egbertdommering.nl/>

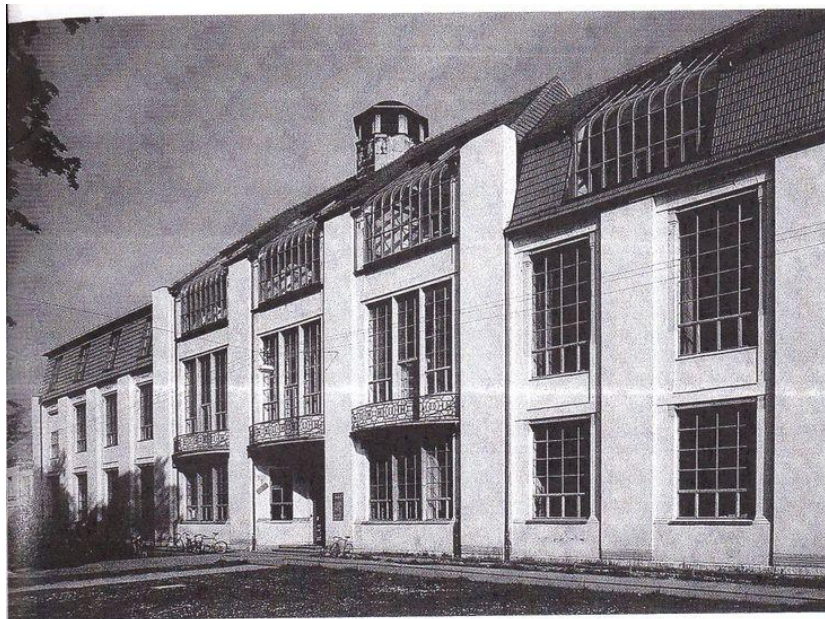
Obr. 18, <http://www.kunstkopie.nl/>

Obr. 2, 3, 10, 11, 12, 13, 14 a 15 byly převzaty (oskenovány) z knihy DuMont Geschichte der Kunst in Deutschland (viz Primární literatura)

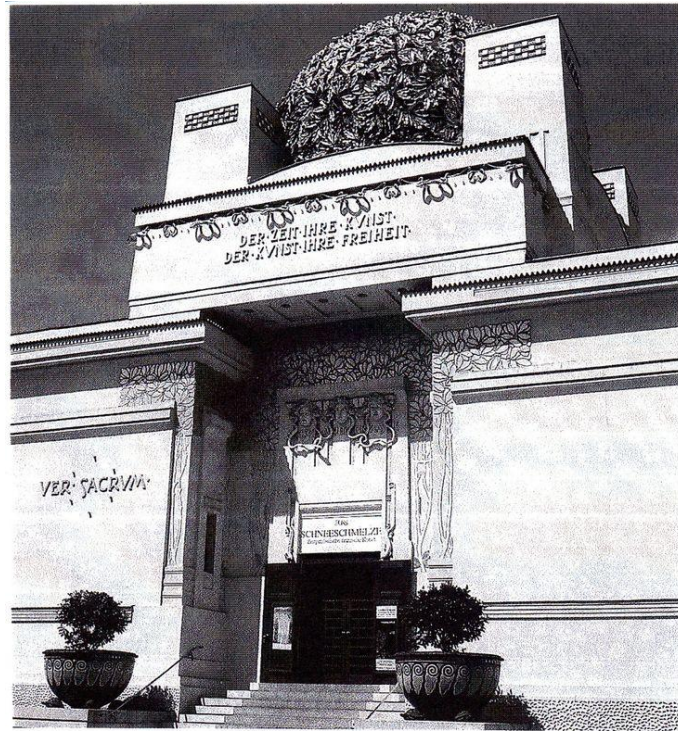
7. Obrazová galerie



1. Thomas Theodor Heine (1867–1948), Plakát (a titulní list) časopisu *Simplicissimus*



2. Výmar, Uměleckoprůmyslová škola, pohled zvenčí, Henry van de Velde (1863–1957), 1904 a 1905



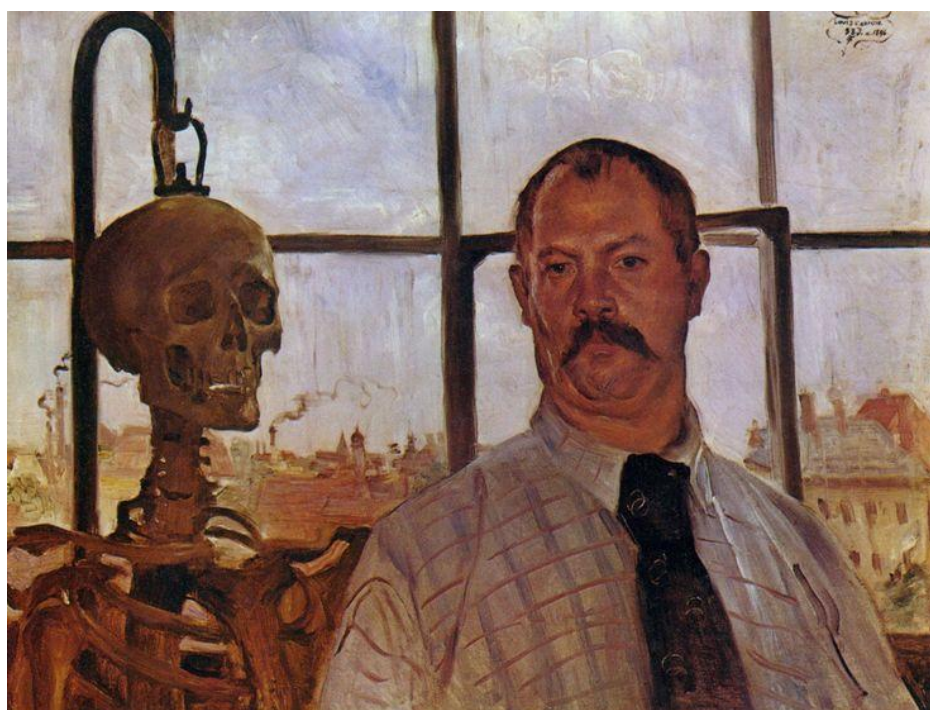
3. Vídeň, Secesní budova, Joseph Maria Olbrich (1867–1908), 1898



4. Max Slevogt (1868–1932), Po práci (Feierstunde)



5. Max Slevogt, Pěvec Francisco d'Andrade jako Don Giovanni



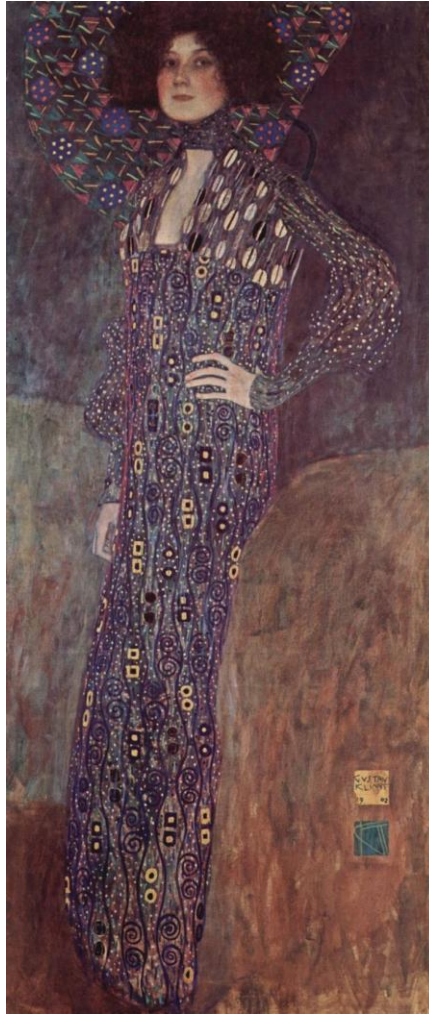
6. Lovis Corinth (1858–1925), Autoportrét se skeletem



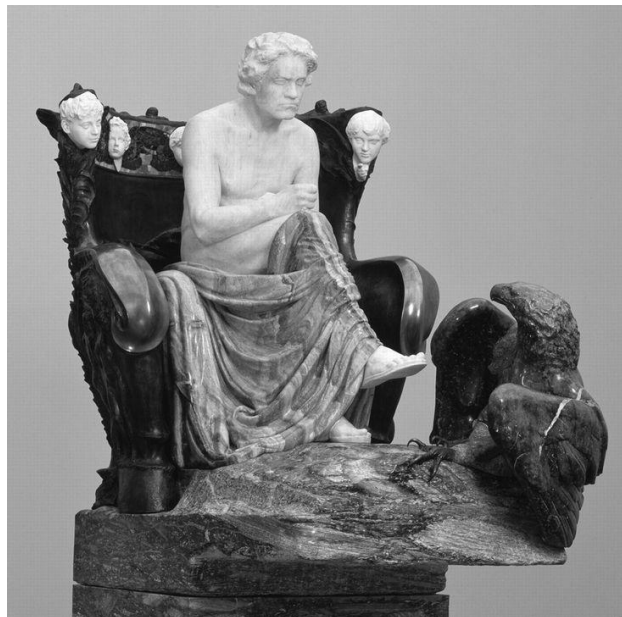
7. Lovis Corinth (1858–1925), Ležící akt



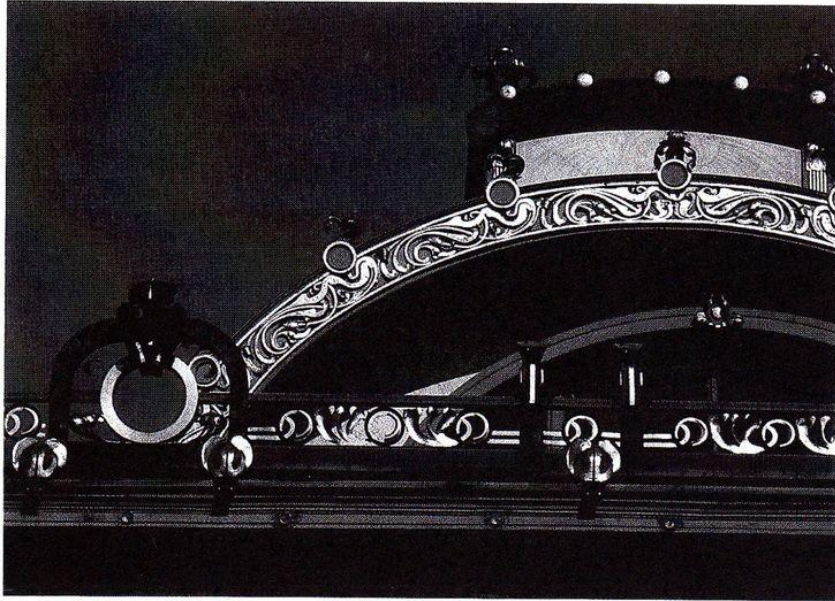
8. Gustav Klimt (1862–1918), Judita a Holofernes



9. Gustav Klimt (1862–1918), *Portrét Emilie Flöge*



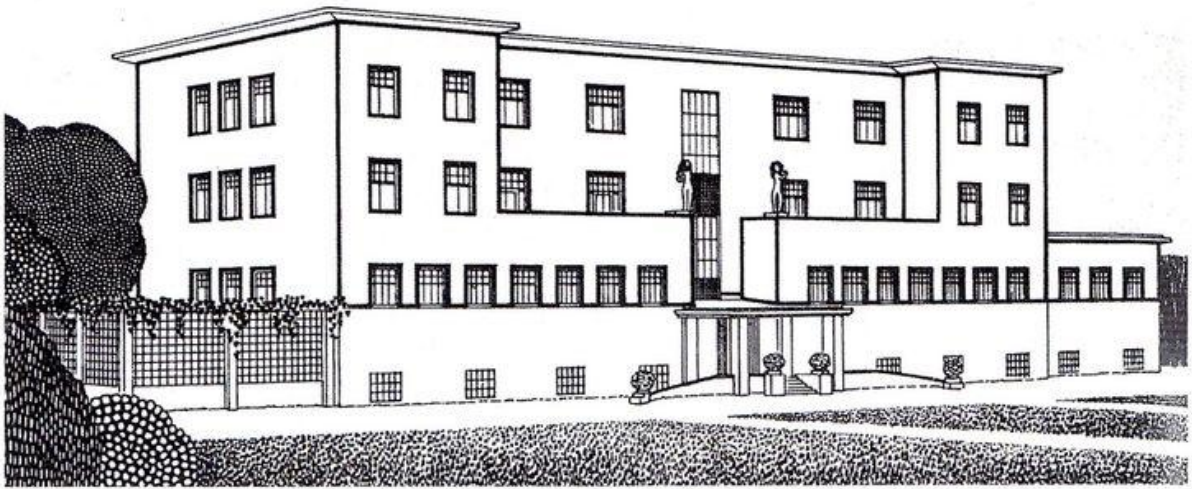
10. Max Klinger (1857–1920), *Pomník Beethovena*



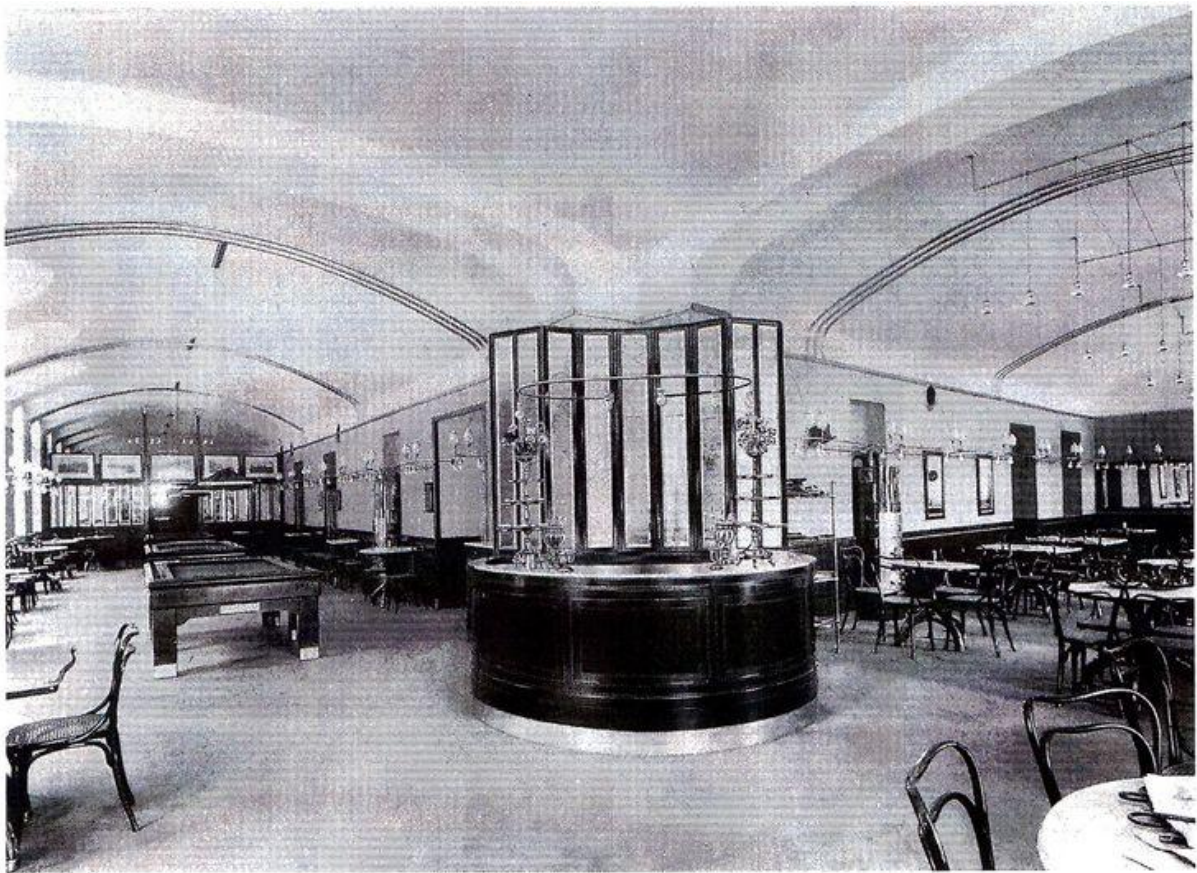
11. Vídeň, Městská dráha – zastávka Karlovo náměstí, nástupiště,
Otto Wagner (1841–1918), 1898/1899



12. Vídeň, Budova c. k. Poštovní spořitelny, interiér přepážkového sálu,
Otto Wagner (1841–1918)



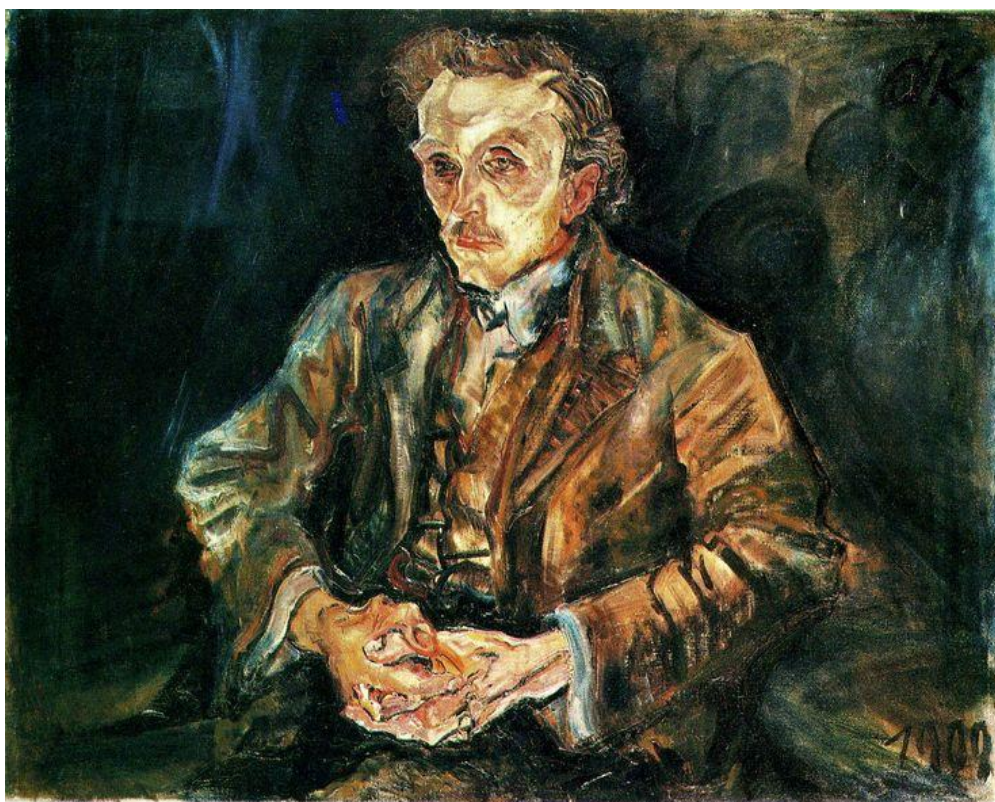
13. Purkersdorf u Vídně, sanatorium, kresba Josefa Hoffmanna (1870–1956)



14. Vídeň, Café Museum, interiér, přestavba Adolfa Loose (1870–1933)



15. Vídeň, Dům Goldman & Salatsch na Michalském náměstí, pohled zvenčí, Adolf Loos (1870–1933)



16. Oskar Kokoschka (1886–1980), Portrét Adolfa Loose



17. Oskar Kokoschka (1886–1980), Zátiší s mrtvým skopcem



18. Egon Schiele (1890–1918), Autoportrét

8. Příloha – text originálu