

Filozofická fakulta Univerzity Palackého

**Prezentace obsahu cizojazyčným příjemcům  
na příkladu 3 výtvarných galerií**

Diplomová práce

2019

Adéla Zámečnicková

Katedra anglistiky a amerikanistiky

**Prezentace obsahu cizojazyčným příjemcům na případu 3 výtvarných galerií**

**Content presentation for non-Czech speakers in art galleries: a case study**

**(Diplomová práce)**

Autor: Adéla Zámečnicková

Studijní obor: Angličtina se zaměřením na tlumočení a překlad

Vedoucí práce: PhDr. Pavel Král

Olomouc 2019

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a uvedla úplný seznam citované a použité literatury.

V Olomouci dne

**Adéla Zámečnicková**

## **PODĚKOVÁNÍ**

Ráda bych poděkovala vedoucímu své diplomové práce PhDr. Pavlu Královi za cenné připomínky a obětavý přístup. Poděkování patří také zástupcům Galerie výtvarného umění v Ostravě, Muzea umění Olomouc a Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně za poskytnutí veškerých materiálů a ochotnou spolupráci.

## SEZNAM ZKRATEK A VYSVĚTLIVKY

AMU	Arcidiecézní muzeum Olomouc
CT	cílový text
ELF	English as <i>lingua franca</i>
GVUO	Galerie výtvarného umění v Ostravě
KGVUZ	Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně
MMU	Muzeum moderního umění Olomouc
MUO	Muzeum umění Olomouc
VT	výchozí text
ZP	zpětný překlad

## OBSAH

<b>1</b>	<b>ÚVOD .....</b>	<b>7</b>
<b>2</b>	<b>FUNKCE MUZEÍ.....</b>	<b>10</b>
<b>3</b>	<b>MUZEUM PRO VŠECHNY .....</b>	<b>12</b>
<b>4</b>	<b>PŘEKLAD V MUZEU.....</b>	<b>17</b>
4.1	NENÍ ANGLIČTINA JAKO ANGLIČTINA .....	18
4.2	NENÍ PŘEKLAD JAKO PŘEKLAD.....	22
4.3	MUZEJNÍ PŘEKLAD A TEORIE PŘEKLADU .....	25
4.4	MUZEJNÍ PŘEKLAD A MEZIDISCIPLINÁRNÍ PŘÍSTUPY .....	27
4.5	FUNKCE PŘEKLADU V MUZEU A POTENCIÁLNÍ SMĚRY VÝZKUMU.....	31
<b>5</b>	<b>SYSTÉMOVĚ FUNKČNÍ PŘÍSTUP K ANALÝZE PŘEKLADU MUZEJNÍCH TEXTŮ .....</b>	<b>36</b>
5.1	ANALÝZA KOMUNIKAČNÍCH RÁMCŮ DLE LOUISE RAVELLIOVÉ .....	37
<b>6</b>	<b>METODOLOGIE VÝZKUMU.....</b>	<b>42</b>
6.1	NÁVRH VÝZKUMU.....	42
6.2	LOKALITY VÝZKUMU.....	43
6.3	SBĚR DAT .....	43
6.3.1	ROZHOVORY .....	44
6.3.2	DOKUMENTY .....	44
6.3.3	MUZEJNÍ TEXTY .....	45
<b>7</b>	<b>VÝSLEDKY.....</b>	<b>48</b>
7.1	GALERIE VÝTVARNÉHO UMĚNÍ OSTRAVA (GVUO).....	48
7.1.1	KONTEXT TVORBY PŘEKLADŮ.....	48
7.1.2	ORIENTAČNÍ SYSTÉM.....	53
7.1.3	DESET / SOUČASNÉ NĚMECKÉ UMĚNÍ ZE SBÍRKY ADAM GALLERY .....	55
7.2	MUZEUM UMĚNÍ OLOMOUC (MUO).....	70

7.2.1	KONTEXT TVORBY PŘEKLADU.....	70
7.2.2	ORIENTAČNÍ SYSTÉM.....	76
7.2.3	VÁCLAV CIGLER: KRESBY .....	77
7.3	KRAJSKÁ GALERIE VÝTVARNÉHO UMĚNÍ VE ZLÍNĚ (KGVUZ).....	87
7.3.1	KONTEXT TVORBY PŘEKLADU.....	87
7.3.2	ORIENTAČNÍ SYSTÉM.....	89
7.3.3	TRIENÁLE PROSTOR ZLÍN 2019: ALTERNATIVY DESTRUKCE.....	90
<b>8</b>	<b>ZÁVĚR.....</b>	<b>100</b>
8.1	OMEZENÍ A DALŠÍ VÝZKUM.....	101
	<b>SEZNAM OBRÁZKŮ .....</b>	<b>102</b>
	<b>SEZNAM TABULEK.....</b>	<b>103</b>
	<b>SEZNAM PŘÍLOH.....</b>	<b>105</b>
	<b>PŘÍLOHA 1: OTÁZKY KE STRUKTUROVANÉMU ROZHOVORU .....</b>	<b>106</b>
	<b>PŘÍLOHA 2: VÝSTAVNÍ TEXTY – GVOU.....</b>	<b>107</b>
	<b>PŘÍLOHA 3: VÝSTAVNÍ TEXTY – MUO .....</b>	<b>115</b>
	<b>PŘÍLOHA 4: VÝSTAVNÍ TEXTY – KGVUZ .....</b>	<b>124</b>
	<b>RESUMÉ .....</b>	<b>131</b>
	<b>SEZNAM ZDROJŮ.....</b>	<b>136</b>
	<b>ANOTACE .....</b>	<b>149</b>

# 1 ÚVOD

Téma muzejních textů bylo vždy poněkud kontroverzním, a tím spíše v případě výtvarných galerií. Tajemník Muzea výtvarného umění v Bostonu Benjamin Ives Gilman byl počátkem 20. století toho názoru, že účelem umění není vzdělávat, ale poskytovat estetický zážitek, a proto se popiskům snažil vyhýbat (Alexander a Alexander 2008). Douša (paradoxně) uvádí svůj článek *Text ve výstavě* (2008) tvrzením, že text v muzeu jako hlavní zdroj sdělení sloužit nemá, neboť návštěvníci kvůli čtení popisků do muzea nechodí. Století po Gilmanovi, kdy nejsou informační panely na zdech výtvarných muzeí ničím neobvyklým, se Landiová (2015) zamýšlí nad tím, zda je vůbec nutné je mít, když svým obsahem vyvolávají často vášnivé reakce. Alistair Robinson, kurátor sunderlandské galerie moderního umění NGCA, naopak přítomnost popisků obhájí argumentem, že v případě moderního umění je hodnota díla určována reputací jeho autora. Proto pokud návštěvník kontext daného díla (nebo moderního umění obecně) nezná, potřebuje do začátku nějakou pomůcku (Whitehead 2011).

Skutečností však zůstává, že verbální texty ve svých prostorech využívá spousta výtvarných galerií. Texty jsou jedním ze způsobů, jak se galerie snaží být přívětivé pro širší okruh potenciálních návštěvníků. Chtějí se zbavit nálepky volnočasové aktivity, která je určena pouze vybraným společenským vrstvám (Karayilanoğlu a Arabacioglu, 2016).

V dnešním globalizovaném světě čím dál víc těchto institucí tyto texty navíc překládá, neboť cizojazyční návštěvníci pro ně představují další podstatnou cílovou skupinu. S globalizací souvisí i to, že galerie texty většinou nepřekládají do jazyků zemí, které s daným státem, kde se galerie nachází, hraničí, ale do jazyka, kterému rozumí na světě co nejvíce lidí. Tuto roli v současné době plní angličtina, která množstvím těch, kteří ji používají jako druhý, třetí či zprostředkovací jazyk, převyšuje počet rodilých mluvčích (Crystal, 2003, s. 61).

Hlavní výzkumnou otázkou této práce je, za jakých okolností prezentace obsahu výtvarných galerií pro cizojazyčné návštěvníky probíhá na lokální úrovni, konkrétně v Galerii výtvarného umění v Ostravě, v Muzeu umění Olomouc a v Krajské galerii výtvarného umění ve Zlíně. Tato otázka je dále specifikována do tří podotázek: jakou strategii galerie vůči cizojazyčným návštěvníkům uplatňují, v jakém rozsahu jsou texty překládány, a zda a jak jsou texty pro cizojazyčné příjemce adaptovány.

První část výzkumu, která zodpoví otázky týkající se strategie překladu a rozsahu překládaných textů, bude čerpat data z rozhovorů se zástupci galerií a z podpůrných materiálů jako výroční zprávy a informace na webových stránkách. Třetí podotázka bude zodpovězena ve druhé části výzkumu. V rámci ní budou analyzovány konkrétní texty u vybraných výstav: orientační systém muzea, identifikační štítky, brožury pro návštěvníky, popisky na zdi a texty na webu. Všechny texty nejdříve popíšu a poté brožury, popisky na zdech a texty na webu podrobím rozboru. Rozbor bude čerpat z třístupňového modelu analýzy muzejních textů navržený Louise Ravelliovou (2006), který vychází ze systémové funkční lingvistiky Michaela Hallidaye (2014). Při analýze budu zkoumat, zda a jak jsou texty pro cizojazyčné publikum upravovány z hlediska rozsahu (organizační rámec), obsahu (reprezentační rámec) a způsobu komunikace (interakční rámec).

Hlavní část práce je organizována do osmi kapitol. Kapitola 2 slouží jako úvod do muzeologie, z které práce částečně čerpá. V kapitole popisují, jak se muzea a galerie staly tím, čím jsou dnes, a jak se jejich role v průběhu let měnila. Právě funkce muzeí byla pro některé učence předmětem sporů, které se točily také kolem toho, zda texty v muzeu mít či nemít.

Kapitola 3 se zabývá myšlenkou přístupnosti muzea pro všechny. Na samém začátku kapitoly je pozornost soustředěna na cílové skupiny a to, jak je důležité, aby si muzea takové návštěvnické profily sama vytyčila, a stávající návštěvníky poznala. Poznání těch, kdo do muzeí chodí (a také nechodí), je klíčové pro vytváření strategií na zlepšení přístupnosti. Závěr kapitoly patří přístupnosti muzejních textů a „smrtným hříčům“, kterých se autoři při psaní textů do výstavy dopouštějí.

Kapitola 4 se konečně věnuje hlavnímu tématu práce, a tím je překlad v muzeu. Vzhledem k tomu, že tato práce zkoumá překlad do angličtiny, celá jedna podkapitola rozebírá pozici angličtiny v dnešním globalizovaném světě, a současně hledá pro překlad do *lingua franca* pojmenování. Ačkoliv je výraz „překlad“ převážně asociován s mezijazykovým převodem textového materiálu, druhá podkapitola ukazuje, že překlad a tlumočení se mohou v kontextu muzea projevit více způsoby. Třetí podkapitola zkoumá, jak se k překladu v muzeu staví teorie překladu. V další části je na muzejní překlad nahlíženo různými disciplínami, z nichž všechny zdůrazňují, že muzejní překlad je také mezikulturálním překladem. Poslední část této kapitoly se zabývá tím, jaké překlad v muzeu plní funkce, a hledá směry, kterými by se výzkum muzejního překladu mohl dále ubírat.



Kapitola 5 je zaměřena na přístupy k analýze překladu, které jsou založeny na systémové funkční lingvistice Michaela Hallidaye. Druhá část kapitoly představuje model analýzy komunikačních rámců vytvořený Louise Ravelliovou, z kterého budu při rozboru muzejních textů čerpat.

Kapitola 6 podrobně popisuje metodologii výzkumu a představuje klasifikaci muzejních textů.

Kapitola 7 prezentuje výsledky výzkumu. Kapitola je rozdělena do tří hlavních částí dle zkoumaných galerií. V každé podkapitole je galerie nejdříve zasazena do situačního kontextu, dále následuje popis orientačního systému, popis analyzované výstavy, seznam textů k výstavě, popis identifikačních štítků, a nakonec popis zbývajících textů a jejich analýza dle rámců.

Kapitola 8 přináší závěry výzkumu, jeho přínos, omezení a potenciální směry dalšího zkoumání.

## 2 FUNKCE MUZEÍ

„Muzea jsou stálé nevýdělečné instituce ve službách společnosti a jejího rozvoje, otevřené veřejnosti, které získávají, uchovávají, zprostředkují a vystavují hmotné i nehmotné doklady o člověku a jeho prostředí za účelem studia, výchovy, vzdělávání a potěšení.“<sup>1</sup> (Asociace muzeí a galerií v České republice, 2015)

Vedle hlavní role uchovávání předmětů historické hodnoty pro zachování pro budoucí generace (Hájek, Půček a Novosák 2011) plní muzea také funkci estetickou, a to i přesto, že například u muzeí holocaustu či apartheidu může být tato otázka sporná; nejvýrazněji se tato funkce projevuje u výtvarných galerií<sup>2</sup>, které jsou pravděpodobně prvním typem muzeí vůbec (Alexander a Alexander, 2008, s. 42). Muzea začala původně jako soukromé sbírky různých objektů, které si vládcové uchovávali pro své vlastní potřeby, nebo jako místa vyhrazená pro výzkum badatelům (Alexander a Alexander, 2008). Přírozeně tedy neobsahovala texty vysvětlující historii a význam daných sběratelských kousků, ale sloužila k studiu badateli. I naše domovy se hemží významnými předměty jako jsou obrazy od proslulých malířů, oblečení od návrhářů či pouze rodinná alba s fotografiemi, ale díky tomu, že jsou určené primárně pro naše oči, nepotřebujeme je mít doplněné o štítky s popisky.

Vzdělávací roli začala muzea plnit otevřením se veřejnosti v průběhu 18. století, respektive soukromé sbírky se přeměnily v muzea plným zpřístupněním návštěvníkům (Hein, 2006; Alexander a Alexander, 2008). Přestože i samotné objekty k návštěvníkům promlouvají, ne všichni mají dostatečné znalosti na to, aby důležitost vystavených děl pochopili a náležitě ocenili. Ačkoliv se počátkem 20. století tajemníkovi bostonského Muzea výtvarného umění Benjaminovi Ives Gilmanovi vzdělávací funkce výtvarného muzea přičila a připisoval ji vědeckým muzeím, chápal, že ne každý dokáže krásu vystavených děl vidět, a proto ve „svém“ muzeu využíval služeb průvodců (Alexander a Alexander, 2008). Podobně je to i v případě umění v našich domovech: návštěvám, které se

---

<sup>1</sup> Tato definice muzea je překladem definice dle stanov Mezinárodní rady muzeí ICOM (International Council of Museums) přijatých na 22. valném shromáždění ve Vídni dne 24. srpna 2007. Na Generální konferenci ICOM 2016 v Miláně byl zvolen nový stálý výbor pověřený zkoumáním definice, která odráží změny a rozmanité představy a náplně práce současných muzeí. Nová definice bude stanovena na Generální konferenci ICOM v Kjótu v září 2019 (ICOM 2019).

<sup>2</sup> *Výtvarné galerie* jsou podskupinou muzeí, a proto bývají často nazývány *muzea umění*. V této práci jsou tyto termíny rovněž chápány jako synonyma a budou tedy používány zaměnitelně.

o naše díla zajímají, rádi poskytneme interpretaci. Americká muzea byla již od svého počátku zaměřena na vzdělávání, a tato funkce se často projevovala právě v „tlumočení“ mezi fyzickým objektem a návštěvníkem (Alexander a Alexander, 2008). Zobrazování objektů v budovách podobných palácům a chrámům, jako tomu bylo například v případě amerických muzeí v 19. století, tak, aby potěšily především oko vzdělavců a estétů, může být kontraproduktivní. Návštěvníci se budou cítit nesví a nebudou do muzeí chodit, což mohou majitelé sbírek brát jako nedostatečný projev uznání (Alexander a Alexander, 2008, s. 9). Podle kurátora a správce amerického Smithsonianova institutu George Browna Goodeho (1851-96) bylo muzeum efektivní jen pokud bylo doplněno také o poučné štítky, a obhajoval jeho důležitost na pozici osvěty (Hein, 2006). Muzea byla edukativními institucemi ze své podstaty již od začátku, ale sofistikovanější dialog o tomto účelu se začal vést zhruba v polovině minulého století (Jiroutová, 2016).

### 3 MUZEUM PRO VŠECHNY

Tato orientace na potřeby návštěvníků předznamenala budoucí vývoj muzeí a s ním spjatý rozvoj oboru zabývající se studiem návštěvníků (*visitor studies*). Jak již bylo naznačeno, tato disciplína má dlouholetou tradici především ve Spojených státech amerických, kde výzkum provádí buď zaměstnanci muzea nebo konzultanti. Ve většině koutů světa se na něj však začali soustředit až s příchodem tohoto tisíciletí (Hooper-Greenhill 2006).

Důležitou roli v tom, zda jedinec muzeum navštíví či ne, hraje přístupnost. Ačkoliv tento termín evokuje zejména přístupnost fyzickou, tedy osobám s nějakou formou tělesného postižení, zahrnuje pod sebe celou řadu způsobů, kterými se daný objekt otevře co nejširšímu publiku. Jimenez Hurtadová et al. (2012) rozdělují přístupnost muzeí do dvou hlavních okruhů: a) přístupnost do fyzického prostředí muzea a b) přístupnost k obsahu muzea. Že je fyzická přístupnost důležitá i pro česká muzea je zřejmé ze sborníku příspěvků *Muzea bez bariér: Bezbariérová přístupnost, výstavnictví a komunikace* (Kocichová a Suchánková, 2016), který vznikl na základě konference stejného názvu pořádané třemi muzei v roce 2015 k oslavám 200 let muzejnictví v České republice. Podle Doláka (2017) je orientace na veřejnost základní charakteristikou pojednání o muzeologii této dekády, a „visitors friendly“ přístup je v muzeích téměř standardem.

Muzea se z institucí vystavujících minulost stala místy pro setkávání. Nyní jsou multifunkčními kulturními prostory, které nabízí víc než výstavy (Karayilanoğlu a Arabacioglu, 2016). Muzeum umění Olomouc pod střechou budovy Muzea moderního umění skrývá dále kavárnu a Divadlo hudby, které slouží pro koncerty, představení, promítání, besedy apod. Galerie výtvarného umění v Ostravě pravidelně pořádá výtvarné dílny a hostí přednášky a koncerty. Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně je součástí Baťova institutu, kde sídlí mimo jiné i krajská knihovna a Muzeum jihovýchodní Moravy, a dále jako krajské kulturně vzdělávací centrum pořádají konference a koncerty. Tato dimenze představuje zážitkovou funkci muzea (Hájek, Půček a Novosák, 2011).

Aby tato orientace na člověka přinesla kýžené výsledky, je nutné nejdříve návštěvníky „poznat“ (Cranmer, 2016), a na základě toho si definovat cílové skupiny. Kromě „základního“ rozdělení na dospělé, rodiny, školní skupiny, seniory a návštěvníky se specifickými potřebami (Šobáňová a Johnová Čapková, 2015) se můžeme setkat s klasifikací

Davida A. Kolba dle typů učení se na snílka (*dreamer*), přemýšlivého (*deliberator*), rozhodného (*decider*) a jednajícího (*doer*) (Stuchlíková, 2012), nebo s členěním na příležitostného návštěvníka (*visitor*), pravidelného návštěvníka (*attender*) a uživatele muzea (*user*), které je typické pro anglosaskou muzeologii (Dolák, 2013). Nejen z pohledu překladu a tlumočení je v tomto ohledu přínosný výzkum Jimenéz Hurtadové et al. (2012). Článek nabízí nejen typologii návštěvníků, ale především uvádí specifické způsoby a zdroje z řad překladu a tlumočení, kterými mohou muzea své prostory zpřístupnit (viz část 4.2). Návštěvnické profily rozdělují do 10 skupin na:

- obecné dospělé návštěvníky,
- děti,
- dospívající,
- učitele a studenty,
- rodiny,
- cizojazyčné mluvčí,
- osob se zrakovým postižením,
- osoby se sluchovým postižením,
- osoby s mentálním postižením a
- osoby s fyzickým postižením (Hurtado et al. 2012).

Talboys (2005) uvádí 13 cílových skupin od dětí různého věku v rámci různých typů skupin, přes studenty pedagogiky a ostatní studenty, až po dospělé, „jednorázové“ návštěvníky či osoby s handicapem. I přesto, že jeho výčet není kompletní či přesný, odráží muzejní praxi pravděpodobně nejlépe. GVUO (2019) vyděluje co se týče vzdělávání až 21 cílových skupin, a Galerie hlavního města Prahy zohledňuje doprovodný program pro 6 hlavních cílových skupin, které jsou tvořeny dalšími podskupinami (Haškovcová, Slachová Goldová a Prokopová, 2017). Mnohem důležitější však je, aby si muzea sama vytyčila, kteří návštěvníci jsou ve středu jejich zájmu, zjistila si, kdo je skutečně navštěvuje, za jakým účelem, jakým způsobem návštěvníci na nabízený program reagují, a zda jsou jejich potřeby uspokojovány dle očekávání (Šobánková a Johnová Čapková, 2015, s. 27).

Obecně se však většina návštěvníků muzeí může pyšnit lepším vzděláním, je bohatší a má lepší společenské postavení (Hooper-Greenhill, 2006), což je nejzřetelnější v případě výtvarných galerií (Hooper-Greenhill, 1994). Podobné zjištění uvádí i Kesner

(2005, s. 99), který dodává, že více jsou zastoupeny ženy než muži, a etnické menšiny tvoří pouze vedlejší statistiky. Podle Pierra Bourdieu muzea přímo dávají najevo, že jsou určena jisté společenské vrstvě a především „milovníkům umění“ (Šobánková, 2012a, s. 45), Šobánková (2012a, s. 45) však dodává, že jeho kritika se vztahovala spíše k fungování západní společnosti, a tomu, jak je rozdělená, a že této zdánlivě bezvýhodné skutečnosti pomáhá skutečnost, že muzeum je v dnešní době místem pro veřejnost. S rostoucí „demokratizací“ muzejního prostoru se zejména muzea umění snaží o odstranění nálepky exkluzivity instituce a o vymýcení historicky stvořeného světonázoru, že umění je určeno pouze vybraným vrstvám společnosti (Karayilanoğlu a Arabacioglu, 2016). Nicméně právě Petra Šobánková je jednou z těch, která taktéž nahlíží na muzea jako na instituce, které, ač zdánlivě nestranné, propagují určitý světonázor, určují, jak má být umění čteno, a jsou nositeli moci (Šobánková, 2012b). Tomuto trendu myšlení zvanému nová muzeologie či kritická muzeologie se dále věnuje v knize *Muzejní expozice jako edukační médium* (Šobánková, 2014). V Česku a na Slovensku se tímto tématem zabývá také Jan Dolák (např. 2004 a 2016).

Ve vztahu ke vzdělávací funkci muzea je ovšem důležité, aby přístupné byly také muzejní texty. Ravelliová (2006) pojem *museum texts* chápe dvojím způsobem:

- a) texty v muzeu – verbální texty jako například identifikační štítky, texty na zdech, orientační systém, brožury apod.; a
- b) muzea jako texty – způsob, kterým celá instituce muzea nebo její výstava utváří význam a komunikuje s veřejností.

V této práci jsou muzejní texty chápány ve významu a), tedy jako verbální texty, a tudíž se bude práce zabývat jazykovou přístupností. Text by měl představit návštěvníkovi něco nového a neznámého, ale zároveň by měl být srozumitelný, a to platí jak pro obsah, tak i formu (Kjeldsen a Jensen, 2015).

Na základě předpokladu, že dnešní muzea by měla usilovat o poskytnutí fyzického a intelektuálního přístupu všem návštěvníkům bez ohledu na jejich sociální, kulturní nebo intelektuální zázemí, provedly Kjeldsenová a Jensenová (2015) na případu 10 dánských muzeí studii, která zkoumala texty ve výstavách a zabývala se jejich přístupností lingvistickou (na úrovni věty a slova). Přestože muzea dbaly na kratší délku textu, odstavcování

a používaly přímý styl psaní, hůře dopadly při analýze jednotlivých slov, kde se dopouštěly prohřešků používáním žargonu, byrokratického jazyka, složených slov, trpného rodu a nominalizace. Dvojice celkově hodnotí dánská muzea jako schopné producenty textu, avšak doporučuje, aby se kromě výše zmíněných fenoménů, které textům škodí, dále vyhnuly například dělení slov. Je ovšem obtížné určit, co přesně přístupnost znamená, a navíc nemožné pátrat po specifickém návodu na úspěšnou tvorbu textů. Kdo a na základě čeho by měl určit, jaká míra nominalizace je ještě povolena, a kolik odborných termínů je až příliš? Přístupnost by tedy měla být stanovena na základě toho, čeho v daném kontextu chceme docílit, a pro jaké publikum. Hodnotícím prvkem tudíž bude porozumění textu návštěvníky (Ravelli, 1996).

I navzdory tomu dokázala Beverly Serrellová (1983) přijít s 8 „smrtnými hříchy“ při psaní muzejních textů, které později Stephen Bitgood (1989) rozšířil na 12. Bitgood sepsal navíc celkem 16 prvků, které ovlivňují čitelnost textů. Autoři se „prohřešují“ tím, pokud je jejich výstavní text:

1. příliš dlouhý a rozvláčný,
2. pro zamýšlené příjemce příliš technický,
3. nudný a s nevhodnými informacemi,
4. špatně upravený s chybami v gramatice, pravopisu nebo syntaxi,
5. příliš malý,
6. výsledkem špatné typografie špatně čitelný
7. zabarvený tak, že je jeho čtení obtížné,
8. umístěn tak, že způsobuje návštěvníkům bolest za krkem, bolest zad a únavu očí,
9. pro návštěvníka nezajímavý,
10. napsaný nejednoznačně,
11. ztracen ve vizuálním „hluku“ dalších textů a objektů, a
12. nezaměřuje se na návštěvníkovi znalosti, zájmy a nedorozumění<sup>3</sup> (Bitgood, 1983, s. 4, 7).

---

<sup>3</sup> “1. too long and wordy; 2. too technical for the intended readers; 3. boring, with inappropriate information; 4. badly edited, with mistakes in grammar, spelling, or syntax; 5. too small – tiny words crammed on a 3 x 5 card; 6. hard to read (the result of poor typography); 7. colored in a way that makes reading difficult

Bitgood přehledně a stručně shrnul to, o co se dříve či později snažilo mnoho jiných autorů, například McManusová (1990) upozorňováním na to, že lidé v muzeích skutečně čtou, Miller (1990) zdůrazňováním důležitosti nejrůznějších muzejních textů a jejich síly ve verbálním projevu instituce, Screven (1992) prezentováním toho, jak psát texty, které budou návštěvníci číst, a Ravelliová (2006) poskytnutím rámců hodnocení muzejních textů. Jeho výčet sice není na poli psaní pro návštěvníky (téměř jakýchkoliv institucí) příspěvkem převratným, slouží nicméně jako kontrolní seznam toho, co by měl účinný text (minimálně) splňovat.

Serrellová (2015) u biblicky laděného pojednání o výstavních textech zůstává. Kromě vyjmenování „hříchů“ podává také 10 (muzejních) „příkázání“, které mají sloužit jako návod k tomu, jak se pisatelé těchto textů výše uvedeným hříchům mohou úspěšně vyhnout. Prvních šest příkázání zvyšuje přínos toho, co návštěvník při pozorném čtení textu získá. Zbylé čtyři naopak snižují míru úsilí, které návštěvník na čtení textu musí vynaložit (Serrell, 2015, s. 1-3). Serrellová je také jednou z těch, kdo se o kvantifikaci těchto doporučení pokouší. V kapitole 3 prezentuje specifické zásady pro psaní různých typů muzejních textů, jako že například titulky by měly být psané velikostí písma nejméně 20 bodů, délka odstavce by neměla přesáhnout 50 slov apod. (2015, s. 36-37). Podobná příkázání nabízí například Roberts (1996) ve dvanácti nebo Wetterlund (2013) v deseti bodech.

Ravelliová (2006, s. 66) však znovu upozorňuje, že ačkoliv tyto rady na „dobrou praxi“ psaní muzejních textů mohou znít lákavě, jsou nevyhnutelně značně omezující, a mnohokrát si protiřečí.

---

or tiresome; 8. badly placed, causing neck, back, or eye strain in the viewer; 9. fails to “grab” the attention of the visitor; 10. codes are open to ambiguous interpretation; 11. is lost among the visual “noise” of too many other labels and objects; 12. doesn't address visitor knowledge, interest, and misconceptions.”



## 4 PŘEKLAD V MUZEU

Překlad v muzeu je nepopíratelně důsledkem globalizace (Young, 1999), ne-li její nedílnou součástí (Foley a Deocampo, 2016, s. 147), a s ní souvisejícího takzvaného kulturního turismu (Richards, 2016). Muzea jsou v dnešní době součástí značky (*brandu*) destinací, ve kterých sídlí, a zvláště ta, která jsou zaměřena na prezentaci lokálního a národního umění, spoluvytváří její destinace v globálním měřítku (Kesner, 2006). Globalizace je nicméně také důvodem, proč najdeme muzea, galerie a obecně budovy podobné chrámům nejen ve starověkém Řecku a Římě, odkud mimo jiné samotný název a existence těchto institucí pochází (Alexander a Alexander, 2008). Díky éře kolonialismu během 18. a 19. století je můžeme obdivovat po celém světě (Young, 1999). Aby muzea zprostředkovala zážitek z výstavy stejný nebo podobný i zahraničnímu návštěvníkovi, musí se ve velké řadě případů uchýlit ke globalizaci svých prostor též. U malých jazyků jako je čeština a slovenština to platí o to více. Mieke Balová (2012) se při své návštěvě etnografického muzea v Praze díky absenci překladu do cizího jazyka musela spoléhat pouze na to, jaká vodítka jí poskytli kurátoři výstavy skrze dané objekty a jejich umístění. V případě neznalosti dané kultury a konceptu etnografického muzea obecně tak instituce svou edukativní roli ztrácí a stává se výstavní síní.

Vyvstává tedy otázka, jaký jazyk zvolit? Muzea nabízí omezené množství prostoru, a tudíž nelze uspokojit každého zahraničního návštěvníka popisky a doprovodnými texty v jeho mateřském jazyce. Přeložení všech muzejních textů pouze do nizozemštiny, jež je rodným jazykem Bal, také není nejvhodnější volbou, přestože je rozšířenější než čeština. Angličtina v dnešní době s více než 300 miliony rodilých mluvčích a zhruba miliardou těch, kteří jí používají jako druhý, cizí či zprostředkovací jazyk (Crystal, 2003, s. 61), drží skutečný globální monopol na poli jazyků. Zdá se tedy tou nejjednodušší volbou, jak přiblížit obsah muzeí co nejširšímu obecnstvu, přestože existuje řada těch, kteří upozorňují na její pozici ve vztahu k lingvistickému imperialismu (viz Phillipson, 2004 a 2009). To je například také důvod, proč mnoho českých muzeí má výstavní texty přeložené do angličtiny, a ne například do němčiny, ačkoliv Německo je dlouhodobým důležitým obchodním partnerem Česka a až do 30. let minulého století byla němčina hlavním jazykem akademických textů (Altbach, 2007). Je však pochopitelné, že v zemích se dvěma či více oficiálními jazyky, jako je například Belgie, bude přirozenou volbou pro překlad ten jazyk, který je v dané oblasti minoritní (Newmark, 2003). V zemích, kde je

přítomný společenský bilingvizmus je otázka lingvistického přístupu projednávána častěji, a to nejen v kontextu muzeí (Liao, 2018, s. 56).

#### 4.1 Není angličtina jako angličtina

Vzhledem k tomu, že se ve svém výzkumu zabývám překladem muzejních textů do angličtiny, která má sloužit jako univerzální jazyk směrem k zahraničním návštěvníkům, chci nastínit vybrané otázky a problémy, které s touto volbou souvisí.

Nejen kulturní překlad bývá zpravidla definován tak, že jde o převod výchozího textu, psaného pro výchozí kulturu a ve výchozím jazyce, do cílového jazyka pro cílovou kulturu (např. Toury, 2000, s. 200). V případě použití jazyka nad rámec rodilých mluvčích budou rodilí mluvčí tvořit pouze zlomek příjemců. Co je tedy cílová kultura v případě překladu pro stovky národů? Pokud bychom měli posuzovat překlad právě podle Touryho norem (2000), jak určíme, že je překlad přijatelný (*acceptable in the target culture*)?

O překladu, který reflektuje kulturní odlišnosti a je přizpůsoben na míru dané společnosti se hovoří jako o lokalizaci. S tím souvisí i to, že jednotlivé jazyky jsou identifikovány takzvanou *locale*, z které je termín lokalizace odvozen. *Locale* je kód sestávající z jazyka a území, kde se jím mluví, který s sebou nese informace o formátování data a času, platební měně apod. (Esselink, 2000, s. 1). Čeština je úředním jazykem pouze na území ČR, a proto je locale pro češtinu jediný, a to cs\_CZ. Verze angličtiny však existuje více, z nichž nejznámější jsou britská (en\_GB), americká (en\_US) a australská (en\_AU). David Crystal (2000) rozděluje angličtinu do tří úrovní:

- a) základní úroveň tvoří nářečí oblasti, kde se rodilý mluvčí narodil,
- b) druhá úroveň zahrnuje národní variantu standardní angličtiny vyučovanou ve školách, a
- c) třetí úroveň představuje mezinárodní standardní angličtinu užívanou při rozhovoru s nerodilým mluvčím, a která specifika dané anglicky hovořící kultury vypouští.

Alternativní a více známé dělení nabízí Braj Kachru (1986), který vyčleňuje světovou angličtinu, přesněji tedy to, jak je rozšířena, také do tří oblastí, jež nazývá (o)kruhy, a které tvoří jeho *Three Circles model*:

- a) vnitřní kruh (*inner circle*) – země, kde je většina obyvatel rodilými mluvčími angličtiny (*native English*) a angličtina je využívána ve všech kontextech – Spojené království, Spojené státy americké, Kanada, Austrálie a Nový Zéland;
- b) vnější kruh (*outer* nebo *extended circle*) – země, kde většina mluvčích nemá angličtinu jako rodný jazyk, nicméně díky kolonialismu je angličtina jejich druhým či třetím jazykem (*English as Second Language – ESL*) a hraje důležitou roli ve veřejné sféře (vláda, vzdělávání) – např. Indie, Hong Kong a Singapur;
- c) rozšířený kruh (*expanding circle*) – země, kde rodilí mluvčí angličtiny tvoří menšinu, a angličtina je tudíž pojmána jako cizí jazyk (*English as Foreign Language – EFL*), který sice není úředním jazykem, zato je klíčovým v oblasti školství a obchodu – např. Česko, Norsko nebo Japonsko.

Následně Kachru (1986) rozřazuje angličtiny vycházející z těchto kruhů ve vztahu ke standardu na normu poskytující (*norm providing* – vnitřní kruh, který standard stanovuje), normu rozvíjející (*norm-developing* – varianty vnějšího kruhu, které se na angličtinách vnitřního kruhu cítí být závislé méně) a na normě závislé (*norm-dependent* – rozšířený kruh, který ke standardu vzhlíží).

Ačkoliv model kruhů poskytuje srozumitelný sociologický rámec k porozumění rozdílů mezi angličtinami (moc, poskytování normy), řadí celé země, kde je situace komplikovanější (např. Kanada, Indie), pouze pod jeden kruh, a situaci tak zjednodušuje. Dále striktně vyděluje mezi rodilými a nerodilými mluvčími a nezohledňuje rozdíly a podobnosti mezi jednotlivými variantami napříč kruhy (například variety angličtiny v Karibiku a v Africe, viz Nero 2000). I Kachru (1990) podotýká, že co se týče míry zdatnosti, v rámci zemí vnějšího a rozšířeného kruhu (a také mezi nimi) jsou velké rozdíly. Typickým příkladem jsou skandinávské země jako Švédsko či Finsko, kde se většina obyvatel může pyšnit znalostmi angličtiny na velmi vysoké úrovni (Index znalostí angličtiny – *English Proficiency Index* (EF EPI) – 70,72 a 65,86), a to i přesto, že jsou řazeny do rozšířeného kruhu. Oproti tomu v asijských zemích (Lýbie, Kambodža) zběhlost v angličtině velká není (EF EPI 39,64 a 42,86). Přestože se Indie (57,13) spolu s Hong Kongem (56,38) řadí mezi země vnějšího kruhu, ve znalostech angličtiny oproti Singapuru (68,63) však zaostávají a index EF EPI je charakterizuje jako země s průměrnými znalostmi (EF Education First, 2019).

V kontextu Evropy a dále konkrétně Evropské unie je angličtina jako *lingua franca* (*English as Lingua Franca* – ELF) neodmyslitelně spjata s takzvanou *Euro-English*, tedy podobou angličtiny typickou pro pevninskou Evropu (Mollin 2006b), která je dialektem politiků a úředníků Evropské unie (Jenkins, Modiano a Seidlhofer, 2001, s. 13). *Euro-English* bývá charakterizována tak, že se od britského standardu liší zejména v sémantických posunech lexika (např. „eventual“ (následný, nakonec) jako „eventuální“ či „alternativní“, „actual“ (skutečný) jako „aktuální“; tedy často slova charakterizována jako tzv. *false friends*) (Gardner, 2013), vypouštěním členů, absencí mluvnické shody ve třetí osobě čísla jednotného, nepochopení idiomatickým spojením rodilých mluvčích (*unilateral idiomaticity*) (Jenkins, Modiano a Seidlhofer, 2001, s. 16) či dokonce specifickou výslovností s různými přízvuky (Jenkins, Modiano a Seidlhofer, 2001). Mollinová (2006a a 2006b) však chápe Euro-English a ELF obecně ne jako varietu, ale spíše jako rejstřík (*register*) v pojetí Michaela Hallidaye (2014), tedy jako funkční variantu jazyka užívanou pro specifickou situaci spíše než v rámci určité skupiny lidí. Podobně na ELF nahlíží i James (2006: 80), pro kterého je jakákoliv realizace jazyka tvořena prostředky dialektu, rejstříku a žánru. Ačkoliv Seidlhoferová a Jenkinsová (Jenkins, Modiano a Seidlhofer, 2001) volají po kodifikaci, deskripci a stanovení výslovnostních norem, Euro-English není podle Mollinové (2006) a Jamese (2000) dostatečně strukturně ucelená na to, aby mohla být nazývána varietou jako například angličtina v Singapuru (Alsagoff 1998, Lim 2004, Deterding 2007) či Jihoafrické republice (De Klerk 1996, Mesthrie 2008). Proto považují za relevantní, aby byla angličtina v rámci rozšířeného kruhu nadále vyučována dle norem rodilých mluvčích.

Při používání ELF však mluvčí budou vykazovat různé stupně znalosti jazyka, což může mít vliv na výstup (Cogo, 2010, s. 298), a tudíž by učitelé angličtiny a ti, co se jí učí, měli být seznámeni s novými funkcemi tohoto jazyka (Murray 2003, Dewey 2013, Murphy 2013). Schopnosti pro používání ELF by si měli osvojit i rodilí mluvčí (Jenkins, Modiano a Seidlhofer, 2001). Stewart (2013) podotýká, že ačkoliv je britská angličtina v evropském kontextu pro překlad doporučeným cílovým standardem, jelikož právě tato varieta je vyučována na školách napříč Evropou, i ELF jedinci na poměrně dobré úrovni nemusí být seznámeni se všemi lexikálními a gramatickými prostředky jazyka. Specifické prvky britské angličtiny mohou mezinárodní příjemce zkrátka, nebo jim přinejmenším předat zavádějící informace.

Z tohoto výkladu je zřejmé, že v případě překladu muzejních textů pro tak široké publikum, kterým jsou všichni návštěvníci, jež nerozumí česky, se nebude jednat o lokalizaci v pravém slova smyslu. Tento termín tvoří pouze část širšího celku, takzvaného GILT modelu: globalizace (*globalization*), internacionalizace (*internationalization*), lokalizace (*localization*) a překladu (*translation*) (Jiménez-Crespo 2013: 24). Dnes již zaniklá asociace *Localisation Industry Standards Association* (LISA), jejíž činnost je nahrazena *Globalization & Localization Association* (GALA), definuje první dva termíny následovně:

- Globalizace je
  - a) „The general process of worldwide economic, political, technological and social integration;
  - b) The process of making all the necessary technical, financial, managerial, personnel, marketing, and other enterprise decisions necessary to facilitate localization.“ (LISA, 2003, s. 42)
- Internacionalizace je „[t]he process of ensuring at a technical/design level that a product can be easily localized“ (LISA, 2003, s. 43).

Bert Esselink vysvětluje rozdíl mezi překladem a lokalizací tak, že:

„[t]ranslation is only one of the activities in localization; in addition to translation, a localization project includes many other tasks such as project management, software engineering, testing, and desktop publishing“ (Esselink, 2000, s. 4).

Globalizace v muzeu znamená uvědomění si, že daná instituce působí na globálním trhu. Internacionalizace, která se může projevit například tvorbou výchozího textu jednodušším jazykem, aby tím překladateli ulehčili práci (Capelli, 2007), je nezbytným krokem pro v přípravě produktu pro lokalizaci (Liao, 2018, s. 55). I přesto, že se muzea pomocí převodu textů do cizího jazyka a také marketingu cílícího na zahraničí snaží přilákat návštěvníky z jiných zemí (internationalizují se), a díky použití angličtiny jako globálního jazyka cílí na co nejširším spektrum potenciálních návštěvníků, ani internacionalizace či globalizace podstatu překladu v muzeu dostatečně nevystihují. Situaci, kdy je angličtina použita jako *lingua franca* pro globalizovanou interkulturní komunikaci označují Foley a Deocampová (2016) jako „interkulturalizaci“. Takové texty jsou velmi často psány nerodilými mluvčími a vlivem toho, že hlavním cílem je vzájemné porozumění si,

dodržování norem rodilých mluvčích nebude v dané komunikaci až tak rozhodující (Cogo 2010). Tato definice částečně odpovídá podmínkám tohoto výzkumu, neboť MUO a KGVUZ využívají pro překlad do angličtiny služeb překladatelů, kteří nejsou anglickými rodilými mluvčími.

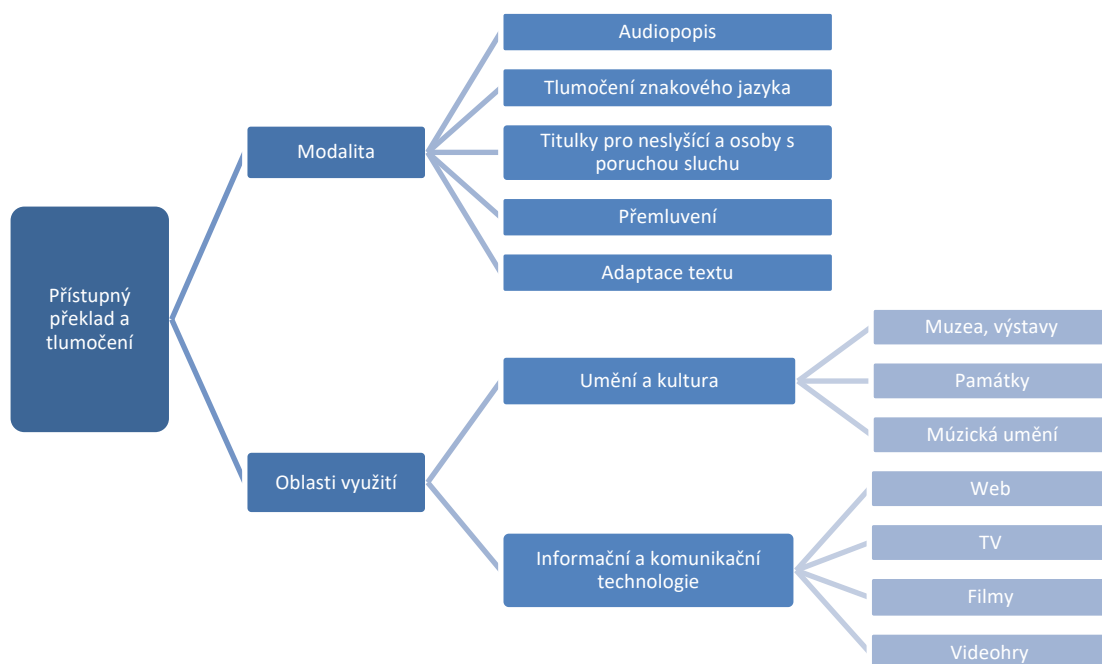
Termín lokalizace je však často spojován s překladem webových stránek nebo s adaptací marketingového jazyka pro určitou zemi. Jelikož si některá muzea mohou vybrat právě webové stránky jako svůj první počín ve směru přívětivosti svého prostředí i návštěvníkům z jiných zemí, budou muset respektovat pravidla pro lokalizaci, a to i přesto, že se bude jednat o překlad do angličtiny. Esselink (2000, s. 41) a Sandrini (2008) poukazují na to, že při navrhování stránky by se programátoři měli vyhnout označování jazykové mutace vlajkou, a tím spíše, pokud je daný jazyk primárním jazykem více států. Kromě angličtiny se dále jedná například o španělštinu, francouzštinu, portugalskou či němčinu. Přestože použitá slovní zásoba odhalí, ke které variantě se překladatel přiklonil, vlajka zřídka odrazí jazyk v celém rozsahu (Sandrini, 2008, s. 181). Rozdíl mezi překladem do španělštiny a do angličtiny je však ten, že cílovým publikem španělského textu budou především rodilí mluvčí, kdežto rodilých mluvčích z řad obecnosti anglické verze bude spíše menšina.

Klíčovou otázkou tedy zůstává, jaké jazykové rysy by muzejní texty v angličtině měly mít, aby vyhovovaly požadavkům *lingua franca*, a tudíž byly schopné dané sdělení komunikovat úspěšně?

## 4.2 Není překlad jako překlad

Handicap v podobě cizího jazyka je však nelehká záležitost, kterou nelze vyřešit pouze překladem veškerých verbálních textů. Muzea jsou dnes více než kdy jindy multimodálními prostory. Součástí expozic jsou i audio a video stopy, mobilní aplikace (Šobáňová, 2016) nebo dokonce videomapping na fasádě instituce (Francová a Strouhalová, 2016), což například v případě neslyšících, kteří se dorozumívají znakovým jazykem, situaci komplikuje.

Tato práce se zabývá mezijazykovým překladem, ale překlad a potažmo tlumočení se v kontextu muzea mohou projevit různými způsoby. Jimenéz Hurtadová et al. (2012) ve schématu na Obrázek 1 poskytují přehled modalit a oblastí využití překladu a tlumočení k obecnému zpřístupnění muzea jiným než cizojazyčným návštěvníkům.



Obrázek 1 Modalita a oblasti využití přístupného překladu a tlumočení (adaptováno z Jimenéz Hurtado et al., 2012, překlad vlastní)

Na základě této kategorizace rozdělují nové profesionální profily a odborné vzdělávání tlumočnicků a překladatelů v muzeu následovně:

- a) tlumočnick znakového jazyka,
- b) průvodce a tlumočnick pro znakový jazyk,
- c) titulkář,
- d) překladatel/tlumočnick pro audiopopis,
- e) překladatel/tlumočnick pro audiopopis a průvodce,
- f) úpravce textů pro návštěvníky se specifickými potřebami,
- g) expert a poradce pro zpřístupnění muzea pomocí překladu a tlumočení (Jimenéz Hurtado et al., 2012).

Nutno podotknout, že výtvarné galerie to ve srovnání s muzei nebo knihovnami v tomto ohledu mají jednodušší, neboť ačkoliv díky množství doprovodných textů stále plní také vzdělávací funkci, návštěvníci do nich míří zejména kvůli estetickému zážitku (Haškovcová a kol., 2017). Audiopopis by sice umožnil prohlédnout si expozici i zrakově postiženým návštěvníkům (Randaccio, 2018; Jimenéz Hurtado a Soler Gallego, 2015), ale vzhledem k tomu, že galerie své expozice mění každých pár měsíců, poskytnutí tohoto

média je náročné nejen finančně, ale, což vyplývá i z této práce, zejména časově a personálně. Proto si tento druh přístupnosti (stejně jako mnoho z dalších, které Jimenéz Hurtado et al. jmenují) mohou dovolit spíše velká muzea, a to například ve stálých expozicích.

Různé dimenze překladu v muzeu nabízí také Robert Neather (2018), který chápe překlad v muzeu dvojitým způsobem:

- a) *museums as translation* – “překlad kultury” skrze výběr a kombinaci objektů, textů a dalších nástrojů reprezentace ve výstavním prostoru,
- b) *translation in the museum* – mezijazykový překlad jako nezbytný aspekt vícejazyčné podoby muzea k uspokojení návštěvníků s jinými jazykovými potřebami.

Touto klasifikací Neather do značné míry vychází z dělení muzejních textů dle Ravelliové (2006) na “muzea jako texty” a “texty v muzeích”, a v kapitole se zabývá oběma rozměry této duality. Komplexní prvky diskurzu muzeí a vliv vizuálních elementů na produkci překladových textů (především z čínštiny do angličtiny) Neather zkoumá i ve svých dalších pracích (např. 2008 a 2012). Intersemiotický překlad dále zpracovávají například Shivaei a Dastjerdi (2011), kteří studují vliv muzejních objektů na produkci anglických a perských popisků. Liaová (2018b) využívá poznatky z geosemiotiky jako teoretický rámec pro zkoumání interakce překladu s trojrozměrným materiálním prostorem. V rámci něj sleduje, jaký má ne(poskytnutí) překladu na utváření významu v multimedálním muzejním prostoru potenciální vliv.

Termín “překlad” je v dnešní době chápán zejména v jeho užším smyslu jako převod mezi jazyky, popřípadě variantami jazyka či jazykovými systémy (Jakobson, 1959). Kniha *Museum as Process: Translating Local and Global Knowledges* (2014) editovaná Raymondem Silvermanem nabízí širší význam tohoto polysémního pojmu, tedy jako tlumočení, interpretace či vysvětlování. Silvermanovým cílem je poskytnout rámec pro uplatnění mnohoznačnosti překladu diskuzí nad cestováním objektů nesoucích vědomosti napříč kulturami a dobami, kdy je jejich hodnota přeformována právě jejich překladem.



### 4.3 Muzejní překlad a teorie překladu

Muzea jsou klíčovými institucemi pro turistický ruch měst, ve kterých sídlí. Přestože většina muzejních textů brány výstavní budovy neopustí, marketingová oddělení muzeí produkují množství propagační materiálů, které mají za cíl potenciálního čtenáře nejen informovat, ale především jej zaujmout a přilákat, tzn. udělat z něj „turistu“ (Sulaiman, 2016; Capelli, 2006). Mezi tyto materiály patří plakáty, letáky s aktuálním měsíčním programem, webové stránky, účty na sociálních sítích, animované spoty pro reklamní LED panely či tiskové zprávy.

Hlavním nedostatkem při překladu těchto typů textů bývá zdůrazňováno neuvědomění si, že jde především o kulturní překlad (Capelli, 2007; Agorni 2012; Sulaiman, 2016; Kelly, 2017). Proto k němu nebo k jeho hodnocení nelze přistupovat skrze parametry ekvivalence (např. Vinay a Darbelnet, 1955), a to i přesto (anebo právě kvůli tomu), že je jejich použití snadné (Hogg et al., 2014). V návaznosti na tuto situaci je výzkum překladu v turismu soustředěn na funkční pojetí mezijazykového převodu (např. Liu X., 2018; Liu Y., 2018; Zhou, 2018), a hlediskem je překladatelské zadání (Hogg et al., 2014).

Mezi hlavní představitele funkční teorie překladu, která je aplikována zejména na neumělecké texty, a jejímž centrem zájmu je takzvaný *skopos*, tedy účel textu, patří Hans J. Vermeer (Nord 2010). Vermeer (2004) vychází ve své *Skopostheorie* z předpokladu, že každá lidská akce má svůj účel. Tím pádem i překladatelská akce vede k cílovému textu, a překládání vede k „translátu“, tedy jedné z variant výchozího textu. Tím, že se teorie odvrací od lingvistických přístupů založených na ekvivalenci, mnohem důležitější roli v procesu překladu představuje cílový text a jeho příjemci, a ne text výchozí jako tomu je v případě ekvivalence. Tato vlastnost je charakteristická pro všechny funkční přístupy. Odklon od výchozího textu tedy není považován za pochybení, je-li tato odchylka v souladu se zamýšleným účelem překladu v daném kontextu. Otázce kultury připisuje Vermeer obrovský význam, neboť je s jazykem (ať už výchozím tak i cílovým) neoddělitelně spjata, a orientace překladu k cílové kultuře je hodnotícím prvkem jeho adekvátnosti.

Na teorii *skoposu* navazuje Katharina Reissová (původně 1971) se svou textovou typologií vycházející z rozdělení funkcí jazyka dle Karla Bühlera (1990). Reissová vyděluje tři typy textů: informativní, operativní a expresivní. Těmto typům je nadřazen multi-mediální typ, neboť verbální texty podávají obsah pouze částečně, a jsou spolu se znakovými systémy, které jsou odlišné od přirozených jazyků, součástí většího celku (Reiss 2004, s. 163-164). Podle Reissové (2004) je cílem překladatelského procesu překlad, který je funkčně ekvivalentní výchozímu textu. Funkce CT je tudíž i měřítkem kvality. To, jakou funkci bude cílový text plnit, určíme překladatelskou strategií. Reissová však připouští, že ne vždy se setkáme s typy textů v jejich čisté formě. Texty (výchozí i cílové) mohou plnit několik funkcí současně. Hlavní funkce překladu a na nich navazující strategie překladu shrnuje Tabulka 1:

Typ textu	Informativní	Expresivní	Operativní
<b>Forma komunikace</b>	komunikace obsahu	komunikace umělecky organizovaného obsahu	komunikace obsahu s vlastnostmi přesvědčování
<b>Překladatelská strategie</b>	překlad dle smyslu a významu	překlad dle identifikace	adaptační překlad
<b>Cíl překladu</b>	zachování obsahu	zachování umělecké kvality	adaptace na potřeby nové jazykové komunity

Tabulka 1 Funkce překladu a překladatelské strategie podle Kathariny Reissové  
(adaptováno z Reiss, 2004, překlad vlastní)

Teorie Reissové a Vermeera jsou si velmi podobné, a zjednodušeně řečeno nacházejí různé pojmenování pro stejný přístup. Vermeerův *skopos* je však kritizován za to, že je charakterizován jako poměrně široký pojem, nezohledňuje například lingvistickou stránku a „účelem“ tak lze obhájit téměř jakýkoliv překlad (Chesterman, 1994, s. 193). Christiane Nordová (1997, s. 41), která sama přispěla funkční teorii překladu koncepty jako překladatelské zadání (*translation brief*, *Übersetzungsauftrag*) a dokumentární a instrumentální překlad, kritizuje funkční přístupy za to, že byly vytvořeny v podmínkách a pro podmínky překladatelského výcviku, příliš se soustředí na preskripci a ideální stav věci, a následkem toho neodráží skutečnost. Proto zavedla koncept loajality (*loyalty*), který zavazuje překladatele k tomu, aby zohlednili rozdíly mezi kulturně specifickými

prvky, a nutí je k respektování komunikativních záměrů adresáta textu. Tento koncept má z teorie *skoposu* odejmout nálepku univerzálnosti a preskriptivity (Nord, 2010, s. 126).

Nordová (1997, s. 53) zdůrazňuje užitečnost a důležitost překladatelského zadání zejména u studentů překladu tím, že takové zadání je vodítkem k nalezení paralelních textů. Ty mohou kompenzovat neznalost jazykových norem a zvyklostí daného typu textu (žánru) v daných kulturách, a lze je využít při překladu jako modelové příklady. Nordová myslí paralelními texty takové texty, které jsou typově ekvivalentní, a plní tudíž ekvivalentní funkci (ekvifunkční). Terminologické a kulturní rozdíly mezi paralelními texty však mohou vést k odhalení rozdílných funkcí textů v odlišných kulturách (Hogg et al., 2004).

#### 4.4 Muzejní překlad a mezidisciplinární přístupy

Hoggová et al. podotýkají, že od překladu textu pro turisty se očekává, že bude působit jako původní text, a tím pádem by měli být překladatelé vnímaví k normám prostředí, kde bude cílový text zasazen:

„...for translation of tourist information to enhance tourist's experience, literal accuracy is not enough and translations should be multidimensional, i.e. culturally sensitive to their target audience and take account of the considerable theory now available in translation studies“ (Hogg et al., 2014, s. 157).

Ačkoliv se Hoggová et al. (2014) zabývají překladem pouze jednoho typu muzejního textu, a to webové stránky, na spojení teorií překladu a turismu demonstrují, že lingvistická ekvivalence při překládání turistických textů obsahujících kulturní prvky hlavním záměrem není, ale je podřízena požadavku na vnímavost k cílové kultuře. Na základě analýzy anglických a čínských textů ukazují, že překlad ekvivalentními výrazy a ekvivalentní gramatikou nemusí vždy vyústit v ekvivalentní funkci VT a CT, a ani ekvifunkční strategie není za všech okolností tím správným přístupem. Funkce muzeí v západním světě (místa pro zábavu) je odlišná od té v Číně (kulturní vzdělávací centrum), a tudíž při překladu mezi těmito kulturami nevyhnutelně vzniknou překladatelské posuny (Hogg et al., 2014, s. 162). Proto navrhují žánrovou analýzu rozdělenou do tří etap (prostorů) vycházející z modelu žánru, který zpracoval Vijay K. Bhatia (2004): *textual space* (lexikogramatické složky textu), *socio-cognitive space* (komunikativní cíle) a *social space* (sociální hodnota muzea). V případě třeba turistické brožury by měl cílový zahraniční čtenář

na základě předchozích zkušeností s turistickými materiály z domácího prostředí z překladu poznat, o jaký druh textu se jedná, tj. identifikovat ho stejně jako domácí návštěvník jako brožuru (Hogg et al. 2014, s. 158).

Z výše uvedeného je zřejmé, že Catfordova (1965, s. 1) definice překladu jako „proces[us] nahrazování textu v jednom jazyce textem v jazyce jiném“<sup>4</sup> v kontextu muzeí nefunguje a je nutné chápat jazyk jako nositele kultury (Guillot, 2014).

Robin Cranmer (2016) na základě předchozího výzkumu v oblastech translologie, aplikované lingvistiky a sociální psychologie přehledně shrnuje oblasti, ve kterých mohou mít zahraniční návštěvníci muzeí a galerií potřeby a očekávání na text odlišné ve srovnání s domácími návštěvníky. Vlivem rozdílných kulturních zázemí může dojít k nedorozumění tím, co je komunikováno, a jakou formou je tato komunikace zprostředkována:

- rozdílná očekávání na obsah:
  - všeobecné znalosti o kultuře (např. národní dějiny, postavení náboženství v dané kultuře),
  - vyobrazení, narativy a výklad (např. týkající se historických konfliktů, rovnosti mužů a žen),
  - vliv kulturního zázemí zahraničních návštěvníků na reakci na hodnoty či priority domácí kultury v prezentovaném obsahu;
- rozdílná očekávání na formu:
  - formát textu (odrážky, druh fontu, řádkování, (ne)předsazení prvního řádku odstavce, vzhled webu apod.),
  - struktura textu (prvky koheze, velikost informačních bloků, délka vět a odstavců, struktura odstavců apod.),
  - vzhled textu (četnost, umístění, velikost a obsah obrázků, barvy apod.) (Cranmer, 2016).

---

<sup>4</sup> „a process of substituting a text in one language for a text in another“

Jako další faktory ovlivňující volbu konkrétní komunikační strategie muzeí uvádí Cranmer (2016) informační hustotu textu, nabízené jazykové možnosti, a v neposlední řadě praktickou otázku financí.

Cranmer (2016) ve svém článku odkazuje na vládou financovaný projekt *Museums and Galleries and the International Experience* (MGIVE), který ve spolupráci s lingvisty londýnské University of Westminster provedly přední galerie a muzea v Londýně. Projekt dále popsany Cranmerem (2013) a Robertsonem (2009), jehož byli oba součástí jako poradce pro mezikulturní kompetenci a lingvista, inicioval v období červen-prosinec 2007 řadu výzkumných workshopů. Dále analyzoval cizojazyčné papírové brožury v daných muzeích (francouzština, španělština, němčina, ruština, arabština, čínština), a se skupinou rodilých mluvčích hodnotil jejich přiměřenost ve vztahu k cílové kultuře. Kromě výše popsaných možných nesouladů interkulturní komunikace, z nichž byly potvrzeny jak ty obsahové, tak i formové, projekt dále poskytl řadu jiných zjištění:

- předsudky vůči komunikaci se zahraničními návštěvníky,
- absence strategie takové komunikace,
- víra některých muzeí ve vlastní silnou značku, která však není aplikována do dalších kulturních oblastí,
- potřeba vybudování modelu pro komunikaci se zahraničím
- celková potřeba pomoci v otázkách zlepšení uživatelského komfortu.

Na základě výsledků projektu MGIVE navrhuje Cranmer (2016) kromě klasického překladu další tři strategie komunikace se zahraničními návštěvníky:

1. vytvoření „mezinárodního“ textu nezávislého na textu pro domácí návštěvníky, který pak bude dále překládán do jiných jazyků;
2. vytvoření nezávislých textů na míru daným jazykům;
3. a vytvořením pouze „přístupných“ textů v dominantním jazyce dané země nebo v jiném dominantním cizím jazyce (*lingua franca*).

Cranmer připouští, že strategie mohou být v rámci jednoho muzea kombinovány, a z důvodu různorodých kulturních kontextů může být úspěšné řešení situace v jedné zemi naprosto nevhodnou volbou v zemi druhé. Z provedených rozhovorů v této práci vyplývá, že muzea v komunikaci se zahraničními návštěvníky ambice na zlepšování mají, často se

však potýkají s omezenými zdroji. Ačkoliv poslední Cranmerem navrhovaný scénář představuje minimální finanční nároky, neboť žádného překladu není potřeba, v kontextu Česka je obtížně (ne-li téměř nemožně) aplikovatelný. Čeština, byť psaná jednodušeji, představuje jazykovou bariéru, kterou kromě těch, jenž tento jazyk bez problémů ovládají, dokáží překonat s většími či menšími obtížemi snad jen mluvčí ostatních slovanských jazyků. Přestože je v dnešní době i v ČR používána jako mezinárodní *lingua franca* angličtina, která odsunula do pozadí kdysi široce používanou němčinu či ruštinu, míra znalosti tohoto jazyka Čechy zde není natolik vysoká, aby češtinu v muzeích dokázala nahradit. Podle Cranmera (2016, s. 104) však tato strategie není relevantní pouze pro země, kde dominantním jazykem je jazyk hojně používaný jako cizí, ale díky skutečnosti, že imigrace je záležitostí téměř všech společností, uspokojení potřeb i jen „domácího“ publika zahrnuje pokrytí potřeb těch, kdo místně dominantnímu jazyku nerozumí. V případě volby vytvoření textů v dominantním jazyce zdůrazňuje Cranmer potřebu vidět situaci pohledem těch, kdo je budou číst, aby komunikace náležitě přizpůsobili ve vztahu k obtížnosti slovní zásoby, délky textu apod. Tento bod je důležité mít na paměti při překladu do *lingua franca* obecně.

Nejen Cranmer si je vědom důležitosti dokázat texty přizpůsobit na míru dané kultuře. V návaznosti na teorii *skoposu* Hanse Vermeera dále Capelliová (2007) ve svém článku naráží na to, že cílový text je u překladu webů týkajících se cestovního ruchu často pouhou adaptací předlohy, a je výsledkem copywriterských schopností překladatele. Ke stejnému závěru dochází i Benetello (2018), která dodává že „[v] případě textů zaměřených na marketing a propagaci je transkrece tím jediným řešením k vytvoření materiálu, který cílové publikum skutečně osloví“<sup>5</sup> (Benetello, 2018, s. 42). Přestože ne všechny muzejní texty mají povahu marketingových textů, stále se jedná o komunikaci obsahu, který má cílové publikum zaujmout. Proto by i překladatel muzejních textů měl být také odborníkem na transkreci, který dokáže rozpoznat, kdy je vhodné daný text přeložit věrně, a kdy je lepší se od něj odpoutat (Benetello, 2018, s. 42). Zahrnutí transkrece do vzdělávacího plánu studentů překladu jako způsob rozšíření jejich dovedností a prohloubení povědomí o mezikulturních rozdílech obhajují Morón a Calvoová (2018).

---

<sup>5</sup> „When it comes to marketing and advertising texts, transcreation is the only way to produce copy that can truly resonate with the target audience.“

Cranmer (2019) v tomto bodě zdůrazňuje vytvoření vztahu mezi překladatelem a klientem. Překladatelé musí potřebu oproštění se od výchozího textu umět komunikovat. Ačkoliv klienti pro začlenění jiných kultur odhodlaní být mohou, ne vždy je jim změna v míře doslovnosti zřejmá. To může být způsobeno i skutečností, že překladatelé mohou mít povědomí o jazykových a kulturních rozdílech větší než jejich klienti. Proto Cranmer považuje za vhodné, aby byl do překladatelského výcviku specializujícího se na turistické texty začleněn také blok zvládnutí *soft skills* – umět seznámit klienta s kulturními rozdíly, umět získat souhlas a pochopení klienta pro volbu překladové/adaptační strategie, a umět tyto strategie věcně obhájit, aby nedošlo k porušení etických norem.

#### **4.5 Funkce překladu v muzeu a potenciální směry výzkumu**

Výše jsem představila různé přístupy k muzejnímu překladu, a nastínila tak potenciálně problematické oblasti, se kterými se mohou potýkat jak muzea, tak samotní překladatelé. Stejně jako muzejní instituce, i muzejní překlady zastávají mnoho funkcí. Ne všechny však mohou být z dosavadních odstavců na první pohled zřejmé. Proto uvádím výzkum Min-Hsiu Liaové (2018a), která navrhuje typologii pěti funkcí muzejního překladu, z nichž minimálně tři zde pokrývám:

- informativní funkce,
- interaktivní funkce,
- politická funkce,
- funkce sociálního začlenění, a
- výstavní funkce.

Smyslem muzejního překladu, stejně jako jakéhokoliv jiného překladu, je předat informace, v tomto případě návštěvníkům, kteří nerozumí jazyku země, kde se muzeum nachází. Výzkum v této oblasti je zaměřen zejména na to, v jakém rozsahu jsou informace komunikovány, a zda cílový text odpovídá výchozímu. Badatelé proto uplatňují lingvisticky orientované přístupy a diskuze se točí také okolo kvality překladu. Otázka ekvivalence není stěžejním tématem této práce, a tudíž je zde tato sekce stručně zastoupena Robertem Neatherem (2008, 2012 a 2018), který se netradičně soustředí na intersemiotický překlad a bere v potaz prvky multimodality muzejních textů. Liaová (2018b) sama také přispívá výzkumem na poli multimodálního překladu, a jako teoretický rámec využívá poznatky z geosemiotiky.

Práce zaměřující se na interaktivní funkci překladu zohledňují faktor kultury a hledají způsoby k odstranění komunikačních bariér mezi muzeem a cizojazyčným návštěvníkem. Liaová (2018a) vyděluje dva směry výzkumu v této oblasti: přístupy nahlížející na muzea jako na turistické destinace (návštěvník jako zákazník a muzeum jako poskytovatel služby) a přístupy zkoumající, jak je výstava interpretována účastníky této komunikace (objekty, vystavovateli, překladateli apod.). Ve své práci rozebírám pouze první z těchto oblastí zejména výzkumy Gill Hoggové, Min-Hsiu Liaové a Kevina O'Gormana (2014) a Robina Cranmera (2013 a 2016).

Při prezentování kultury se ne vždy lze vyhnout komunikování určité ideologie, která by jinými národy mohla být považována za urážlivou. V některých případech však může být to, co se bude překládat, jakými strategiemi a do jakých jazyků, politicky ovlivněno přímo (Liao, 2018a, s. 48). Politickým a ideologickým překladem se v translatoologii zabývá především Mona Bakerová (např. 2007, 2010 a 2018). V kontextu muzeí je výzkum zaměřen na válečná muzea a památníky (Liao 2018). I tato funkce muzea zde nehrála primární roli, proto zmíním jen práci Marianny Deganuttiové, Niny Parishové a Eleanor Rowleyové (2018), která srovnává muzea o první světové válce ve Slovinsku a Francii. Cranmer (2013) zmiňuje, že zdůrazňování určitých hodnot a interpretací představuje jednu z potenciálně problematických oblastí obsahové stránky překladu.

Muzea si čím dál více uvědomují svou roli v kulturním prostoru a snaží se do něj začlenit příslušníky dané komunity v co největší míře. Mezijazykovým překladem muzea uznávají přítomnost cizinců či jazykových menšin ve společnosti, audiovizuálním překladem uznávají také přítomnost neslyšících a nevidomých. Otázku univerzální přístupnosti jsem nastínila článkem Jimenéz Hurtadové et al. (2012) a na audiopopis odkazují pracemi Silvii Soler Gallegové a Cataliny Jimenéz Hurtadové (2013) a Monicy Randacciové (2018). Práce Jimenéz Hurtadové et al. (2012) je mimo jiné přínosná také v tom, že poskytuje ucelený seznam typů návštěvníků a konkrétních způsobů, jak lze každému z nich pomoci překladem a tlumočení muzeem co nejvíce zpřístupnit.

Nakonec může samotný překlad fungovat jako výstavní objekt. Pro příklad uvedu nedávno proběhlou výstavu Moravského zemského muzea v Brně *Kundera (ne)ztracen v překladech* nebo expozici *Česká literatura v překladu 1998-2016* taktéž v režii MZK.



V této práci analyzuji výstavu Muzea umění Olomouc *Václav Cigler: Kresby* „doprovázenou krátkými texty, které autor nazývá poezií“<sup>6</sup>. Tyto texty jsou přeloženy do angličtiny a jsou společně s českou verzí natištěny na stěny výstavního prostoru.

I přes množství uvedených výzkumů považuje Liaová (2018a) překlad v muzeu za disciplínu, která je prozkoumaná nedostatečně, přestože k tomu potenciál má, a to zejména v rámci funkce sociálního začlenění. Podle ní je jedním z důvodů produkce neuspokojivých překladů v muzeu skutečnost, že ani pracovníci muzeí, kteří mají znalosti v psaní muzejních textů, ani překladatelé, kteří ovládají komunikační schopnosti, se necítí být dostatečně schopní na to, aby samostatně dokázali vytvořit vhodný překlad. Dalším důvodem je, že otázky zaměřené na nejvhodnějšího pojetí překladu muzejních textů mohou způsob přístupů muzejních pracovníků k cizojazyčným návštěvníkům značně omezovat.

Stejně jako Cranmer (2019) tedy i Liaová (2018a) zdůrazňuje důležitost úzké spolupráce mezi muzei a odborníky na překlad, a vidí ji jako nejbezprostřednější způsob k vybudování styčných bodů mezi komunitami a odstranění bariér.

Liaová (2018) navrhuje dvě oblasti, kde translatologie může dnešním muzeím přispět:

1. zvýšení ekonomické hodnoty muzea (muzea jako turistické destinace),
2. zvýšení hodnoty muzea v roli sociálního začleňování (rovný přístup k jazyku).

Výzkum v českých muzeích a galeriích se točí okolo obou těchto funkcí (Mikešová 2017; Haškovcová, Stachová Goldová a Prokopová, 2017; Wančová, 2018). V diskurzu se objevují termíny „turisticky atraktivní“ či „turisticky rušné“, ale i „národnostní menšiny“ a „integrace cizinců“. Společenská inkluze je v druhém případě orientovaná na edukační funkci muzeí. O zájmu o cizojazyčné publikum svědčí také tematické metodické akce pro muzejní pracovníky. Jako příklad uvádím česko-německou konferenci *Integrace*

---

<sup>6</sup> Text je převzatý z české verze infokarty k výstavě *Václav Cigler: Kresby*.

*jako výzva – kreativní přístupy jako odpověď*<sup>7</sup> a seminář *Muzea a mezinárodní publikum*<sup>8</sup>, jehož výstupem je i stejnojmenná metodická příručka (Helclová a Kršková 2018). Mnohem častější formou inkluze pomocí překladu a tlumočení je však integrace nevidomých (Jančo, 2013; Schmidtová, 2016) či neslyšících (Hynková Dingová, 2016a a 2016b; Havlíková, 2012)<sup>9</sup>. Společným motivem a cílem těchto dvou trajektorií je však odstraňování bariér. Přestože je článek Kocichové (2016) zaměřen na problematiku osob s nějakým druhem tělesného postižení či s omezenou schopností pohybu, její „desatero“ základních kroků k vytvoření muzea bez bariér je alespoň částečně aplikovatelné i na eliminaci jazykových bariér:

1. rozhodnutí – začněte uvažovat bezbariérově,
2. návštěvníci a jejich potřeby – poznejte cílovou skupinu,
3. analýza stavu – audit přístupnosti,
4. vnější prostředí – muzeum není ostrov sám pro sebe,
5. partneři – konzultujte ve fázi příprav,
6. eliminace architektonických bariér – funkčnost řešení,
7. bezbariérová muzejní prezentace,
8. informovaný návštěvník,
9. mezilidská komunikace – naší tváří je personál<sup>10</sup>,
10. procesy v instituci (Kocichová, 2016, s. 9-11).

Liaová (2018a) navrhuje, že rozvoji dialogu o poskytování překladu vícejazyčným společenstvem by mohl přispět také výzkum z oblasti komunitního překladu. Ten se však z důvodu vyobrazování instituce muzea spíše jako luxusního zboží než jako základní lid-

---

<sup>7</sup> Program, medailonky řečníků, vybrané prezentace a výstupy z workshopů a krátké shrnutí jsou dostupné z: <http://www.migracnikonsorciium.cz/cs/2017-07-probehla-konference-kreativite-integraci-cizincu/>

<sup>8</sup> Program semináře a vybrané prezentace z něj jsou dostupné z: <http://emuzeum.cz/muzeologie-a-metodika/sborniky-konferenci/vystupy-ze-seminare-muzea-a-mezinarodni-publikum>

<sup>9</sup> Na téma inkluze osob se zdravotním znevýhodněním do kulturního prostoru měst vzniká také řada bakalářských a diplomových prací.

<sup>10</sup> Kocichová (2016) v tomto bodě odkazuje na svůj dřívější článek, který cílí na odstranění bariér u komunikace pracovníků v první linii: KOCICHOVÁ, Ivana a BELAŇOVÁ, Petra. Muzejní prožitek, vstřícné prostředí a pracovníci v první linii. *Muzeum: Muzejní a vlastivědná práce*, 52(2), 2014, 3–10.

ské potřeba muzejním překladem příliš nezabýval. Muzejní překlad by tedy měl být chápán spíše jako způsob umožnění přístupu všem členům dané komunity, kde komunitní překladatelé (a tlumočníci) mohou muzeím poskytnout cenný kapitál.

## 5 SYSTÉMOVĚ FUNKČNÍ PŘÍSTUP K ANALÝZE PŘEKLADU MUZEJNÍCH TEXTŮ

Nedostatky funkčních přístupů k překladu, jako zjednodušování překladatelské strategie na základě klasifikace cílového textu pomocí omezeného množství funkcí, nebo neschopnost vidět situaci v kontextu (House, 2006; Hatim, 2009), vedly ke vzniku modelů analýz překladu založených na systémové funkční lingvistice Michaela Hallidaye (2014).

Wang (2014) obhájí užitečnost takového překladatelského modelu založeného na systémové funkční gramatice. Hatim a Mason (2005) ve svém modelu analýzy textu vycházejí právě z Hallidayova modelu rejstříku, a dále z šesti (z celkem sedmi) parametrů textuality: koheze, koherence, situativnosti, intencionality, intertextuality, informativity. Houseová (2006) rozeznává tři úrovně analýzy: jazyk/text (*Language/Text*), rejstřík (*Register*) a žánr (*Genre*). I Halliday ve své eseji *Towards a theory of good translation* (2001) systémově funkční přístup doporučuje, a současně se zamýšlí nad tím, jak definovat pojem „dobrý překlad“. Poměrně podrobné srovnání systémové funkční lingvistiky s translatickými teoriemi nabízí publikace *Translating Text and Context* (2008) Mariny Manfrediové.

Pro potřeby této práce jsou však hodnotnější výzkumy Chengzhiho Jianga (2010) a Claudie Sonagliové (2016). Jiang se ve svém článku pokouší najít způsob, jak by mohly pojmy „systémový“ a „funkční“ přispět stávajícím modelům hodnocení kvality překladu muzejních textů. Navrhuje proto svůj vlastní model rozdělený do tří fází: popis rejstříku VT a kontrastivní analýza žánrů VT a CT, funkční kontrastivní analýza VT a CT, popis kvality CT. Kvalitu překladu následně hodnotí na základě třech parametrů textuality: informativity, akceptability a intertextuality. Dizertační práce Sonagliové představuje v současné době jeden z nejrozsáhlejších výzkumů na poli překladu muzejních textů. Analýzou tranzitivity, modality, postoje a kulturně specifických prvků na příkladu bilingvních textů jedné italské galerie a jednoho muzea zkoumá, jak se západní smýšlení (ideologie) odráží v prostředí muzejních institucí. Při vyhodnocování překladatelských posunů zároveň využívá model Hatima a Masona (2005) a Hatima (2009). Společným rysem Jianga (2010) a Sonagliové (2016) je, že vycházejí z komunikačních rámců muzejních textů vytvořených Louise Ravelliovou (2006).

Ravelliová aplikovala lingvistické teorie, konkrétně komponenty Hallidayova modelu rejstříku, na muzeologii, a vytvořila tři okruhy, v rámci kterých je možné komunikaci muzejních textů sledovat. Ačkoliv se Ravelliová zaměřuje výhradně na jednojazyčné texty, a to pouze v anglosaském prostředí, Jiang (2010) a Sonagliová (2016) jsou důkazem toho, že lze takový model aplikovat i na bilingvní texty a mimo prostředí, kde je angličtina dominantním mateřským jazykem (Čína a Itálie). Přestože práce Jianga i Sonagliové hodnotí taktéž překlad do angličtiny, který bude použit jako *lingua franca*, pouze Sonagliová se problematice anglického překladu jako jednotné verze pro všechny cizojazyčné návštěvníky okrajově zabývá<sup>11</sup>.

V této práci v rámci textové analýzy taktéž vycházím z komunikačních rámců navržených Ravelliovou (2006), a proto se v následující části věnuji právě jim.

## 5.1 Analýza komunikačních rámců dle Louise Ravelliové

Jak už bylo uvedeno výše, Louise Ravelliová svou publikací *Museum Texts: Communication Frameworks* (2006) poskytuje jednu z nejkompexnějších prací zabývajících se lingvistickou analýzou muzejních textů. Její práce je mezi muzeology úspěšná, a to i přesto, že zdůrazňuje, že nezamýšlela, aby se její kniha stala předepisující příručkou, jakýmsi návodem „jak na to“, ale aby byla výchozím bodem pro hlubší porozumění jednotlivých vztahů a pro další zkoumání.

Ravelliová chápe muzejní texty dvěma způsoby:

- muzea jako texty (multimodální stránka muzea) a
- texty v muzeích (verbální texty).

Ačkoliv se zabývá oběma vrstvami, ve větší míře se zaměřuje právě na verbální texty, ať už v psané či mluvené formě. Dalším důležitým bodem její práce, který souvisí s odvoláváním se na to, že kniha nemá sloužit jako šablona pro textovou analýzu, je, že cílem podrobného rozboru textového materiálu nemá být odhalení kompletního významu

---

<sup>11</sup> Jiang (2010) pro svůj model uvádí příklad analýzy textů k čínským krajinomalbám, kdy prvním zdrojem 20 bilingvních popisků pocházející z Národního palácového muzea v Tchaj-peji (Tchaj-wan) a zdrojem druhým 20 anglických popisků vytvořený Metropolitním muzeem umění v New Yorku (USA). Přesné fungování svých tří fází však demonstruje pouze na jednom bilingvním popisku vytvořených tchaj-pejským muzeem a vlastním zpětném překladu.

dané výstavy. Přesto, že se soustředí na verbálně vyjádřený diskurz muzea, i důkladný syntaktický rozbor má pouze pomoci osvětlit vybrané významy tohoto multimodálního a multisemiotického komplexu. Navzdory všem těmto prohlášením poskytuje Ravelliová poměrně podrobnou příručku s mnoha explicitními příklady textové analýzy, a především lingvistický rozbor muzejních textů systematicky zpracovává.

Kromě pařížského *Cité des sciences et de l'industrie* a *Guggenheimova muzea* ve španělském Bilbao analyzuje Ravelliová materiály výhradně z anglosaského prostředí a anglicky psané.

Ravelliová vychází z modelu rejstříku (*register*) zpracovaného M.A.K. Hallidayem (2014). Podle Hallidayovy systémově funkční lingvistiky (*Systemic Functional Linguistics*) založené na sociálně sémiotickém přístupu k jazyku se každá situace použití jazyka skládá ze tří současně se vyskytujících funkčně sémantických složek (metafunkcí):

- ideační (*ideational*) metafunkce zachycuje realitu situace;
- interpersonální (*interpersonal*) metafunkce zachycuje mezilidské a sociální vztahy v dané situaci; a
- textová (*textual*) metafunkce zachycuje způsob uspořádání situace (Halliday, 2014).

Tyto metafunkce následně tvoří základ kategorií pro analýzu kontextu: *field*, *tenor* a *mode* (Halliday, 2014). Na základě těchto metafunkcí a kategorií kontextů vyděluje Ravelliová (2006) tři komunikativní rámce: reprezentační (*representational*), interakční (*interactional*) a organizační (*organisational*). Provázanost modelů Hallidaye a Ravelliové ilustruje Tabulka 2.

Kategorie kontextu	Field	Tenor	Mode
Jazyková meta-funkce dle Hallidaye (2014)	ideational	interpersonal	textual
Funkce dle Ravelli (2006)	representational	interactional	organizational
Fokus	obsah komunikace	vztahy mezi účastníky komunikace	způsob komunikace

Tabulka 2 Srovnání modelu rejstříku M.A.K. Hallidaye a komunikačních rámců muzeí dle Ravelliové (adaptováno z Ravelli 2006)

Muzejní texty jsou však především texty multimodálními – muzea komunikují celou řadou dalších prostředků, a podporují a jsou podporovány prostředky přirozených jazyků. Ravelliová (2006) proto mezi zdroje pro analýzu textů v muzeu zařazuje nejen prostředky lingvistické, ale také aspekty vizuální (rozvržení odstavců, velikost písma, umístění textu apod).

- 1) Organizační rámec zkoumá použití jazyka k organizaci, tvarování, spojování a přístupnosti. Na makro úrovni lze sledovat typ žánru na základě účelu textu a jeho struktury. Ravelliová (2006) rozpoznává šest základních žánrů muzejních textů: report (*report*), vysvětlení (*explanation*), expozice (*exposition*), pokyn (*directive*), diskuze (*discussion*) a postup (*procedure*)<sup>12</sup>. Jazykovými prostředky na střední úrovni, které čtenáře navádí k nejdůležitějším částem textu, jsou nejrůznější ukazatele (*pointers and signals*), mezi něž patří nadpisy a podnadpisy, které shrnují klíčové myšlenky, a úvodní věty, jež předkládají náhled obsahu následující části. Ve vztahu k vizuální stránce této úrovně lze sledovat grafické rozvržení, velikost řádkování, typ fontu či materiál, které autor návrhu k prezentaci textu použil. Mikro úroveň organizačního rámce zahrnuje kohezi, slovosled a informační strukturu. Dalším rozměrem analýzy organizace textu je sledování „přístupnosti“ textu pomocí lexikální hustoty, tedy poměru slov nesoucích význam k funkčním slovům. I na této úrovni je možné sledovat vizuální aspekty jako například zvýraznění části textu kurzívou, tučným písmem či podtržením, použití jiné barvy a také kombinace těchto prostředků.
- 2) Centrem zájmu interakčního rámce je užití jazyka k navázání komunikace, k interakci a k hodnocení. Ravelliová vyděluje dva základní přístupy k interakci: přístup „staré, modernistické muzeologie“ (*old, modernist museum*) a „nové, post-muzeologie“ (*new, post-museum*). Celkový přístup je určen na základě toho, jaké v kategoriích rolí (*roles*), stylu (*style*) a postoje (*stance*) zvolíme lingvistické prostředky (viz Tabulka 3).

---

<sup>12</sup> Podrobnější charakteristika těchto žánrů je prezentována v části Metodologie výzkumu.

staré modernistické muzeum	↔	nové post-muzeum
autoritářská role	role	rovnocenní partneři
formální / neosobní	styl	neformální / osobní
neutrální / objektivní	postoj	podávající názor / subjektivní

Tabulka 3 “Staré” a “nové” interakční přístupy (adaptováno z Ravelli 2006, překlad vlastní)

Podle Ravelliové je komunikace nové muzeologie charakteristická tím, že se k návštěvníkům snaží přistupovat citlivě a dynamicky, a prostřednictvím svých textů nabízí několik možností interpretace vystavených objektů. Oproti tomu muzea v dobách modernismu k návštěvníkům zaujímal autoritářský postoj, pojímala je jako jedolitou skupinu, a určité poznání jim „oznamovala“. Ravelliová (2006, s. 72) si uvědomuje, že tato dichotomie (stejně jako například dichotomie typologie překladu (Panou 2013, Pym 2007)) skutečnou situaci muzeí, která může být mnohem rozmanitější, zjednodušuje. Jejím záměrem je však hlavní tendence v přístupech ke komunikaci v muzeích prostřednictvím jazyka pouze zdůraznit.

Zdroji pro analýzu rolí, tedy moci a společenského odstupu, je především postojová modalita (která je na makro úrovni ovlivněna žánrem textu) a slovesný rod. Styl komunikace lze detekovat taktéž pomocí slovesného rodu, a dále na základě volby osobních zájmen a výběru lexika, kdy je vlastnost slov zkoumána z hlediska jejich familiarity či odbornosti. V rámci postoje je pozornost soustředěna na podávání informací jako fakta nebo jako domněnky. Zdroji pro tuto kategorii jsou prostředky modality jistoty (*modality*) a slova vyjadřující názor (*appraisal*).

- 3) Reprezentační rámec poskytuje informace o tom, jak muzeum pomocí jazyka popisuje, interpretuje a sestavuje skutečnosti. Ravelliová (2006) se v této části zaměřuje na to, jak se muzea staví k otázkám terminologie a přesnosti. Podle ní informačně husté texty plné technických termínů nemusí být nutně přesnější než “přístupné” texty, a texty méně zatížené terminologií zase nemusí být v komunikování odborných konceptů méně úspěšné (Ravelli, 2006, s. 96). V tomto rámci muzea utváří realitu pomocí účastníků (*Participants*), procesů (*Processes*) a okolností (*Circumstance*). Kategorie procesů říká, co se v daném sdělení děje, a je



zastoupena slovesem. Identifikací účastníků zjistíme, kdo je těchto procesů součástí. Účastníci jsou realizováni zpravidla jako jmenné fráze. Okolnosti poskytují dodatečné informace o tom, kde, kdy, proč a jakým způsobem byl daný proces vykonán. Zdroji pro tuto kategorii jsou tudíž zejména příslovce. Předmětem zkoumání reprezentačního rámce je však nejen lexikum, které použito bylo, ale také slova, kterých jsme se ve prospěch alternativní volby vzdali (Ravelli, 2006, s. 112).

Textová analýza tohoto výzkumu bude z výše popsaných rámců vycházet. Následující kapitola proto představí, jak bude přesně formována.

## 6 METODOLOGIE VÝZKUMU

Výzkum této práce je ohraničen jednou hlavní výzkumnou otázkou, která je dále rozpracovaná do tří podotázek:

1. Za jakých okolností probíhá prezentace obsahu výtvarných galerií pro cizojazyčné návštěvníky?
  - a. Jakou strategii galerie uplatňují vůči cizojazyčným návštěvníkům?
  - b. V jakém rozsahu jsou texty překládány?
  - c. Jsou texty pro cizojazyčné příjemce adaptovány?

Výzkumná otázka 1.a bude zodpovězena zkoumáním kontextu tvorby překladů muzejních textů, kde budou hlavními zdroji osobní rozhovory se zástupci galerií a další podpůrné dokumenty (viz část Sběr dat). Cílem je popsat kontext jednotlivých galerií a to, jakým způsobem překlad zajišťují. Výzkumná otázka 1.b, jejímž cílem je zjistit, které texty galerie překládají, a které ponechávají v češtině, bude zodpovězena pomocí informací z rozhovorů. Druhá část výzkumu, která je zaměřena na rozbor konkrétních muzejních textů u vybraných výstav, zodpoví výzkumnou otázku 1.c. V této části budu využívat třístupňový model analýzy muzejních textů navržený Louise Ravelliovou. Cílem je zjistit, zda a jak jsou texty při překladu do angličtiny upravovány z hlediska jejich rozsahu (organizační rámec), obsahu (reprezentační rámec) a způsobu, kterým jsou prezentovány (interakční rámec).

### 6.1 Návrh výzkumu

Výzkum má podobu kvalitativní deskriptivní případové studie zkoumající tři moravské výtvarné galerie.

Jak už bylo zmíněno výše, analýza textů bude čerpat z komunikačních rámců Louise Ravelliové (2006), které vycházejí ze systémové funkční lingvistiky (SFL) Michaela Hallidaye. Vybrané sady bilingvních textů budu analyzovat na třech úrovních:

- organizační rámec – užití jazyka k organizaci, tvarování, spojování, zpřístupnění a čtivosti;
- interakční rámec – užití jazyka k navázání komunikace, interakci a hodnocení;
- reprezentační rámec – užití jazyka k popisu, interpretaci a sestavování (Ravelli 2006).

V rámci organizačního rámce budu kontrastivní analýzou zkoumat to, zda je obsah jednotlivých textů překládán v plném rozsahu, a jak je vnitřní struktura textu upravována.

Na úrovni interakčního rámce budu analyzovat texty ve třech kategoriích: role, styl a postoj. Pro analýzu rolí, tedy toho, zda se muzeum staví do role autority nebo bere návštěvníka jako rovnocenného partnera, budou zdroji postojová modalita a slovesný rod. V kategorii stylu budu zkoumat míru formálnosti komunikace a zdroji budou osobní zájmena, slovesný rod a použité lexikum. V kategorii postoje budu pomocí prostředků jistotní modality a hodnoticích výrazů sledovat, jestli jsou informace podávány objektivně nebo subjektivně, a zda a jak se v tomto směru česká a anglická verze od sebe liší.

V reprezentačním rámci bude předmětem zájmu to, zda v překladu dochází k do-vysvětlování, ke zjednodušování, nebo zda jsou informace ponechány v původním znění jako ve výchozím textu.

## **6.2 Lokality výzkumu**

Ve svém výzkumu budu porovnávat, jak svůj obsah cílí na cizojazyčné návštěvníky 3 výtvarné galerie, a to konkrétně:

- Galerie výtvarného umění v Ostravě (GVUO), a
- Muzeum umění Olomouc (MUO),
- Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně (KGVUZ).

Všechny galerie plní roli „hlavního“ výtvarného muzea v daném kraji a velikostně jsou porovnatelné. Díky tomu lze očekávat, že nalezené skutečnosti budou taktéž porovnatelné, ale současně není vyloučeno, že i v tak malém vzorku lze objevit velké odlišnosti.

## **6.3 Sběr dat**

Data k výzkumu budou čerpána ze třech hlavních zdrojů:

- rozhovory s členy marketingových oddělení galerií, kteří poskytnou informace o překladu a cílení na cizojazyčné návštěvníky;
- výroční zprávy, e-mailová komunikace se zástupci muzeí a další muzejní dokumenty poskytující doplňující údaje o kontextu; a
- vybrané dvojjazyčné muzejní texty.

Data z pozorování a osobní poznámky budou sloužit spíše jako podpůrné materiály než jako primární zdroje.

### **6.3.1 Rozhovory**

V rámci každé galerie jsem provedla strukturovaný rozhovor se zástupci oddělení komunikace s veřejností ke zmapování toho, za jakých okolností prezentace obsahu pro cizojazyčné návštěvníky probíhá. Celková sada dvaceti otázek (viz Příloha 1: Otázky ke strukturovanému rozhovoru) byla rozdělena do dvou částí: marketing pro zahraniční návštěvníky a tvorba překladu. Jelikož je cílem této práce analýza strategie muzeí jako celku, jako respondenty rozhovoru jsem nezvolila konkrétní překladatele. Dalším důvodem pro toto rozhodnutí byla skutečnost, že z počáteční komunikace s muzei mi bylo známo, že překladateli jsou většinou externisté, kteří se na celkové strategii prezentace obsahu v cizím jazyce podílejí pouze částečně. Výjimkou je Muzeum umění Olomouc, kde je překladatelka, která současně plní funkci tajemnice muzea, součástí stálého muzejního personálu. Počet účastníků rozhovorů jsem neomezila pouze na jednu osobu. Zástupci marketingu, kteří byli mými kontaktními osobami, si někoho, kdo by je v odpovědích mohl doplnit, buď sami přizvali, popřípadě jsem jim tuto možnost nabídla.

Jako pilotní výzkum sloužil rozhovor v ostravské galerii, a základě výsledků z něj jsem formulace vybraných otázek upravila. Na otázku č. 17 jsem se v dalších rozhovorech přímo neptala, avšak v obou případech byla explicitně či implicitně zodpovězena. Otázky byly navrženy jako otevřené a respondenty jsem nechala mluvit volně. U dodatečně poskytnutých informací a nejasností jsem doptávala na podrobnosti. U každého rozhovoru jsem navíc odkazovala k informacím, které jsem již získala z analýzy výročních zpráv, z předchozí dokumentace, materiálů z výstav či osobní předchozí návštěvy v dané galerii.

Všechny rozhovory jsem zaznamenávala na aplikaci nahrávání hlasu v chytrém telefonu.

### **6.3.2 Dokumenty**

Jako podpůrný materiál k analýze kontextu jsem využila různých materiálů, které zde souhrnně nazývám dokumenty. U každé galerie jsem čerpala z výročních zpráv za uplynulý rok, z e-mailové komunikace se zástupci muzeí, z muzejních časopisů, webových stránek institucí a dalších tiskovin.

### 6.3.3 Muzejní texty

Jak už bylo uvedeno výše, Ravelliová (2006) rozlišuje mezi šesti žánry muzejních textů:

- Reporty popisují stav věcí, a představují tak základní funkci muzeí, která spočívá v katalogizaci a předávání vědomostí. Většinou jsou psány v přítomném čase a nevykazují žádnou další časovou posloupnost. Procesy jsou charakterizovány slovesy “mít” a “být” a jejich synonymy.
- Vysvětlení vysvětlují, co se s věcmi děje, anebo proč jsou věci takové, jaké jsou. Vysvětlení tak plní vzdělávací funkci. S Reporty je pojí to, že struktura obou žánrů je pomyslně rozdělena na dvě části, kdy ta první je obecného charakteru, a druhá se soustředí na popis daného objektu či jevu. Přítomný čas je pro Vysvětlení také příznačný, avšak slovesa jsou i v časové posloupnosti a popisují procesy konkrétněji.
- Muzea využívají Expozice k předložení určitého úhlu pohledu, a tudíž k přesvědčování návštěvníků. V úvodu Expozice je typicky uveden nějaký výrok, který pak autor v následujících řádcích logicky obhajuje. Text často je často zakončen reformulací tohoto výroku.
- Mnohem silnější apelativní silou se vyznačují Pokyny, jejichž účelem není pouze změnit názor těch, kdo je čtou, ale především je přinutit k určitému jednání. Vyznačují se používáním přímého oslovení a větnými strukturami vyzývajícími k akci.
- Oproti Expozicím a Pokynům nabízejí Diskuze více úhlů pohledu a vybízejí čtenáře k přemýšlení.
- Postupy jsou instruktážními texty, a proto jsou charakteristické používáním rozkazovacího způsobu, který však může být schován za větu oznamovací či tázací.

S klasifikací v klasičtějším pojetí přichází Serrellová (2015), která vyděluje popisky ve výstavě (*exhibit labels*) do dvou skupin na výkladové (*interpretive*) a nevýkladové (*non-interpretive*):

- výkladové popisky:
  - názvy výstav (*title labels*),
  - úvodní či orientační texty (*introductory or orientation labels*),

- texty popisující oddíl výstavy či seskupení objektů (*section or group labels*),
- titulky (*captions*) – popisky ke konkrétním objektům;
- nevýkladové popisky:
  - identifikační štítky (*identification labels*) – podávají informace o názvu díla, autorovi a materiálech, z kterých je objekt vyroben, ale i o roku vzniku či rozměrech díla (pokud se jedná například o obraz),
  - informace o sponzorech díla či sbírky (*donor information*),
  - tiráž (*credit panel*),
  - organizační popisky (*wayfinding and orientation signs*),
  - zákazové texty (*prohibition signs*).

Výtvarné galerie se od muzeí liší především tím, že jejich návštěvníci vyhledávají spíše estetický zážitek, a edukativní funkce je odsunuta do pozadí. Galerie komunikují hlavně prostřednictvím vizuálních prvků, a proto často nepotřebují být doplněny o vyčerpávající verbální výklad. Díky tomu dokážou i s mezinárodním publikem komunikovat snadněji než ostatní typy muzeí (Haškovcová, Slachová Goldová a Prokopová 2017).

Návštěva galerie tudíž většinou není doprovázena osobním výkladem, a pokud ano, komentované prohlídky jsou předem naplánované, konají se například jednou měsíčně a výklad probíhá pouze v češtině. Z tohoto důvodu nebyla jako primární materiál vybrána komentovaná prohlídka, neboť ani u jediné analyzované výstavy nebyl tento materiál v angličtině k dispozici. Muzeum umění Olomouc sice ke dvou výstavám, které jsou stálými expozicemi, cizojazyčné audioprůvodce k dispozici má, z důvodu časové a finanční náročnosti je však ke krátkodobým výstavám nevytváří.

Ačkoliv Ravelliová (2006) i Serrellová (2015) poskytují užitečné klasifikace textů na základě různých logických parametrů, pro potřeby této práce budu používat následující sadu textů:

- orientační systém,
- identifikační štítky,
- texty na zdech,
- skládačka / infokarta, a
- texty na webu.

Poslední kategorie (spolu se sociálními sítěmi) nepochybně plní funkci doplňkovou, neboť není součástí textového materiálu přímo v muzejní budově. Moderní média však v současné době představují jeden z důležitých nástrojů komunikace, a jsou často místem, kde cizojazyčný návštěvník přijde do kontaktu s muzeem poprvé. Překladem na webových stránkách dávají muzea a galerie potenciálním cizojazyčným návštěvníkům signál, že prostředí instituce je (alespoň do jisté míry) přívětivé i pro ty, kteří češtině nerozumí.

Přestože jsou součástí výstav i další texty jako pozvánky či videa, pro výše uvedený výběr jsem se rozhodla proto, aby odrážel “základní balík” toho, co galerie cizojazyčným návštěvníkům poskytují standardně. Záměrem bylo současně to, aby byly výsledky výzkumu porovnatelné.

Analýzu textů na základě komunikačních rámců podle Louise Ravelliové (2006) provedu pouze u popisů na zdech, skládaček a textů na webu, avšak deskriptivní metodu uplatním u všech materiálů. V případě skládaček jsou součástí tohoto materiálu u výstav *Václav Cigler: Kresby a Alternativy Destrukce* také identifikační štítky a popisy konkrétních děl (Serrellová (2015) je označuje jako „titulky“), avšak z důvodu porovnatelnosti nebudou titulky v této práci analyzovány. Příklad toho, jakou podobu může rozbor překladu titulků mít, poskytuje práce Sonagliové (2016).

## 7 VÝSLEDKY

Tato kapitola je rozdělena do tří hlavních částí dle zkoumaných galerií. V rámci nich jsou výsledky výzkumu prezentovány v následujícím pořadí:

- zasazení galerie do situačního kontextu,
- deskripce orientačního systému,
- popis výstavy,
- seznam textů k výstavě,
- deskripce identifikačních štítků,
- deskripce zbývajících textů a analýza dle rámců.

Nebude-li uvedeno jinak, česká verze je v následujících odstavcích označována jako výchozí text (VT) a její anglický protějšek jako cílový text (CT).

### 7.1 Galerie výtvarného umění Ostrava (GVUO)

#### 7.1.1 Kontext tvorby překladů

Galerie výtvarného umění v Ostravě je příspěvkovou organizací Moravskoslezského kraje a představuje největší sbírkotvornou galerii v kraji. Sbírkotvorná a výstavní činnost je z dlouhodobého hlediska zaměřena na čtyři tematické okruhy: moderní české umění od autorů s vazbami na region, díla mimořádné hodnoty pro nové expozice, díla německo-židovského původu a díla regionálních autorů obecně (GVUO, 2019, s. 12).

Kromě výstavních sálů v Domě umění je součástí galerie také budova dokumentačního a správního centra, kde sídlí Knihovna GVUO. Knihovna slouží také pro pořádání doprovodných akcí, a to zejména v současné době, kdy je Dům umění kvůli opravě střechy zavřený.

Cílem GVUO je zařadit se mezi instituce evropské kvality a postupně se tuto vizi snaží plnit (GVUO, 2019).



Mezi hlavní cíle GVUO patří:

- "...pečovat o movité kulturní dědictví, využívat sbírky k pořádání expozic a výstav s cílem přispět k estetickému, etickému, komunikačnímu, sociálnímu, kulturně-historickému vzdělávání občanů, zejména mladé generace,
- poskytovat hodnotné kulturní zážitky i příležitost k uspokojování kulturních potřeb občanů, na sofistikované úrovni přispívat jako významná kulturní destinace kraje ke zkvalitňování služeb cestovního ruchu,
- přispívat k rozšíření kulturní nabídky místa periodickými výstavami současného umění a mimovýstavními akcemi a plnit úlohu jednoho z živých krajských kulturních center" (GVUO, 2019, s. 6).

Jako strategii si GVUO vytyčila tvořit výstavy, které by oslovily co nejširší publikum (výstavy různé velikosti, stylů, časových období, výtvarných názorů a oblastí umění), a proto v posledních letech do muzejního plánu zařazuje i výstavy s mezinárodním přesahem (GVUO 2019, 20). V roce 2018 byly takovými výstavami projekty *Studio Odile decq / Horizons* a *Abstraction-Création / art non figuratif / 1932-1936*. Přesah do zahraničí měly částečně i výstavy *Černá země? Mýtus a realita*, zaměřená na uměleckou scénu Ostravska, a *Kdo je vítězem?*, která vznikla při příležitosti mezinárodního atletického šampionátu *IAAF Kontinentální pohár Ostrava 2018*. Velmi významným lákadlem nejen pro zahraniční návštěvníky je obraz rakouského malíře Gustava Klimta s názvem *Judita*, který je součástí stálé expozice.

Kromě češtiny a angličtiny prezentuje GVUO své sbírky částečně i v polštině. Díky poloze galerie tvoří poláci významný podíl cizojazyčných návštěvníků, a po propagačních materiálech v polštině byla poptávka z ostravského informačního centra. Z tohoto důvodu se v posledním roce galerie snažila tuto poptávku uspokojit vytvořením polské části webových stránek v roce 2018 a produkcí polské či polsko-anglické verze doprovodných tiskovin u vybraných výstav (např. výstava *Černá země? Mýtus a realita*, *DESET*). Galerie v loňském roce organizovala výstavu *Intuicja malarza* v polské galerii *Galeria Bialska BWA*, a v souvislosti s tím výjimečně inzerovala i v polských médiích, aby zjistila, zda bude mít tato forma propagace ohlas. Z důvodu cílení určitých kampaní speciálně na polské publikum si GVUO pro zjištění zpětné vazby začala od začátku roku 2019 registrovat zvlášť návštěvníky polské. Pro překlad polských textů využívají služeb jediné překladatelky, polské rodilé mluvčí.

## Marketing pro cizojazyčné návštěvníky

Ze strategického hlediska byl pro GVUO zlomový rok 2018. Přestože galerie vybrané akce a výstavy prezentovala dvojjazyčně už dříve (od roku 2010 nebo 2011), od ledna 2018 překládá do angličtiny výstavy všechny. To ovlivnilo i produkci většiny propagačních materiálů jako čtvrtletní programy, plakáty, pozvánky a bannery.

Vzhledem k tomu, že překládané doprovodné materiály jsou prezentovány dvojjazyčně, tj. obsahují český i anglický text současně, galerie po anglicky psaných materiálech výraznou poptávku nezaznamenává. Náklad čtvrtletníků se pohybuje mezi 2 až 4,5 tisíci kusy a náklad dvojjazyčných skládaček na jednu výstavu je zpravidla 3 000 ks.

Co se týče propagace pro cizojazyčné návštěvníky, v Česku se GVUO zaměřuje primárně na Ostravu a Moravskoslezský kraj. Galerie vylepuje plakáty o aktuálních výstavách na inzertních místech, má čtvrtletníky a obecné brožury umístěné v ostravském informačním centru, v ostravských kavárnách a na hotelových recepcích. Galerie se dále propaguje i v Olomouckém kraji pomocí outdoorové reklamy na nádržích. Významnou složkou propagace je v letních měsících každoroční účast na mezinárodním hudebním festivalu *Colours of Ostrava*.

V rámci zahraniční propagace spolupracuje GVUO s celou řadou institucí. V poslední době spolupracovala například s Českým centem Berlín a německým velvyslanectvím. Placenou inzerci v zahraničí galerie využila pouze jednou.

Dalším marketingovým kanálem jsou webové stránky a sociální sítě. GVUO má účtu na Youtube, Facebooku, Instagramu a Twitteru. Přestože je obsah v angličtině zastoupen pouze na Instagramu, a to ne vždy, účty na Instagramu i Facebooku sledují také lidé ze zahraničí (Slovensko, Polsko, Německo, USA, Francie, Nizozemsko, Rakousko, Kanada atd.).

To, odkud se návštěvníci o galerii dozvědí, GVUO nesleduje. Galerie si od roku 2018 vede evidenci toho, zda návštěvníci pochází z Česka nebo ze zahraničí. Celková návštěvnost výstav (bez doprovodných programů – přednášek, koncertů apod.) byla v roce 2018 v Domě umění 84 181 návštěvníků. Z tohoto množství bylo 2 380 lidí (2,83

%) cizinci. Podle GVUO nemělo zavedení překladu na celkovou návštěvnost muzea výrazný vliv (už několik let se pohybuje okolo 100 000) a o nárůstu návštěv ze strany cizojazyčných příjemců z výše uvedených důvodů představu nemá.

V rámci výstavy *Černá země? Mýtus a realita* pořádala galerie anketu zaměřenou na propagaci značky GVUO, propagaci výstav a na působení na sociálních sítích. Anketa běžela zhruba od poloviny října 2018 až do konce výstavy na začátku ledna 2019. Anketa měla formát dotazníků na papíře, které byly umístěny na pokladně Domu umění, kde je zaměstnanci měli při prodeji vstupenek nabízet návštěvníkům. Zaměstnanci na pokladně v průběhu výstavy střídali, a ne všichni dotazník návštěvníkům nabízeli. Dotazník byl v češtině, avšak z celkem 467 respondentů bylo 12 (2,57 %) ze zahraničí. Na otázku týkající se toho, co návštěvníky ke shlédnutí výstavy inspirovalo (otázka č. 1 z celkem 12 otázek), odpovídali zahraniční návštěvníci následovně:

- Polsko – z denního tisku / časopisu (1);
- Slovensko – Facebook + doporučení známých (1);
- neurčeno – doporučení známých (5), web GVUO (2), web GVUO + kulturní portály (1), denní tisk / časopis (1), kulturní portály + Facebook (1).

Galerie na anglické mutaci webu nabízí také možnost zasílání newsletteru, avšak v současné době rozesílá pouze českou verzi, neboť jeho obsah je cílen především na české návštěvníky (přednášky v češtině, vernisáže apod.). Do zasílání newsletteru je nyní zapsáno zhruba pět cizojazyčných příjemců. Mezi další propagační materiály, které galerie nepřekládá, se řadí měsíční programy a informační letáky o edukačních programech, u kterých je situace stejná jako u newsletterů.

Zpětnou vazbu od cizojazyčných návštěvníků získává galerie především z knihy návštěv, kde převládají pozitivní hodnocení. Případné připomínky galerie na vědomí bere, a pokud se jedná o záležitost, kterou mohou změnit, tak se vylepšení snaží aplikovat.

Budoucí kroky GVUO na rozvoj komunikace s cizojazyčnými návštěvníky se budou odvíjet od poptávky a také od finančního, časového a personálního kapitálu. Galerie by chtěla do budoucna začít titulkovat videa jak v expozici, tak i na Youtube kanálu, a zvažuje také rozšíření newsletteru o anglickou verzi.

## Překladový proces

Jak už bylo uvedeno výše, GVUO se až loňský rok se rozhodla do angličtiny překládat všechny výstavy, neboť vidí potenciál v propagaci i regionálních autorů, kteří svým dílem případný přesah do zahraničí nemají. Galerie občas překládá materiály i do jiných jazyků (jako tomu bylo například u výstavy *Deset* v případě anotace do němčiny), a k tomuto účelu využívá služeb překladatelských agentur.

V začátcích využívala galerie pro překlady do angličtiny překladatelské agentury též, krátce nato však postoupila tento úkol konkrétním překladatelům na volné noze zaměřující se na překlad v umění. V případě materiálů, které zadává na překlad přímo GVUO, spolupracuje galerie v současné době zhruba tři roky s jediným externím překladatelem. Produkci překladu knih vydávané jinými nakladatelstvími si zajišťují samotná nakladatelství. Krátké jednovětné texty, které jsou určeny pro web či sociální sítě, si překládá galerie interně na PR oddělení. Překladatel do angličtiny je anglický rodilý mluvčí a do češtiny texty nepřekládá.

Odborné texty k výstavám sestavují kurátoři a podklady do informativních materiálů zpracovávají v PR oddělení. V obou případech komunikuje překladatel pouze s PR oddělením. Marketingové oddělení je prostředníkem nejen pro zadávání překladů, ale organizuje také tisk, grafiku, a provádí obsahovou i gramatickou korekturu českých textů.

Co se týče konkrétní strategie překladu, GVUO nechává celou záležitost na překladateli. Jediným požadavkem, který galerie uplatňuje i v případě grafiků, je, aby byl výsledný produkt kvalitní a dobře vypadal. S tím souvisí i to, že při vytváření vizuální podoby materiálů dostávají grafici podklady kompletní, a to včetně překladů. Grafici tak nejsou limitováni tím, že v pozdější fázi přibude další text, jehož rozsahem si nejsou jisti. Stejně jako není překladatel omezován rozsahem výsledného textu a současně neomezuje podobu tištěných materiálů, ani pro grafiky galerie nestanovuje požadavky na počet stran skládačky, rozmístění textu apod. GVUO vnímá grafiky i překladatele jako profesionály ve svém oboru, kteří disponují určitým vědomostním kapitálem, a proto jim nechává volnou ruku.

Jak už bylo uvedeno výše, galerie všechny materiály do angličtiny nepřekládá. Co se týče výstavy samotné, překládány jsou identifikační štítky, skládačka, popisy na zdech, text na webu, pozvánka, plakáty, outdoorová reklama a texty ve čtvrtletníku. Výjimečně

jsou překládány odborné katalogy a doprovodný program na webu. Galerie nikdy nepřekládá brožury o edukačních programech, měsíční programy a další materiály, které zvou na akce probíhající pouze v češtině.

Ačkoliv je doprovodný program určen zejména českým návštěvníkům, stručné informace o nadcházejících doprovodných a edukačních programech v angličtině jsou uvedeny ve čtvrtletnících. Cílem galerie je však pouze podat přehled toho, jaké další akce kromě výstav pořádá. Pokud je daný program v češtině, galerie to na webu u popisu události uvádí. Co se týče edukačních programů, cizojazyční návštěvníci doposud pro galerii prioritou nejsou, a ve výroční zprávě je galerie neuvádí ani mezi cílovými skupinami. Po předchozí domluvě je galerie schopna zařídit komentované prohlídky a doprovodný program i v jiném jazyce než v češtině.

## **Shrnutí**

Ze strany GVUO je vidět snaha přistupovat k překladu systematicky: bez rozdílu na případný přesah do zahraničí překládá všechny výstavy, naopak nepřekládá materiály, jejichž obsah je určen pouze česky rozumícím příjemcům.

Galerie žádnou konkrétní překladatelskou strategii překladatelům neukládá. Jediným požadavkem je, aby byl překlad kvalitní. GVUO předpokládá, že kvality překladu dosáhne tím, bude-li texty překládat rodilý mluvčí, a nebude-li překladatele omezovat v rozsahu či obsahu.

Produkcí výstavních a doprovodných materiálů dvojjazyčně galerie zřetelně deklaruje, že cizojazyční návštěvníci jsou pro ni stejně důležití jako ti čeští. Nevýhodou tohoto řešení je, že například sběrem zbylých skládaček není galerie schopna zjistit, jaká je po anglicky (nebo polsky) psaných materiálech poptávka.

### **7.1.2 Orientační systém**

Hlavním výstavním prostorem GVUO je budova ostravského Domu umění, nad jejímž vchodem vždy visí outdoorový poutač s vizuálem aktuální krátkodobé výstavy v češtině i angličtině (viz Obrázek 2). Výstava *DESET* byla zaměřena na moderní německé umění, a proto byl součástí vizuálu i překlad názvu do němčiny. Název budovy a plaketa s logem a názvem galerie jsou v češtině. Kavárna s názvem Art & Coffee, která v budově také

sídlí, ale není provozována GVUO, má také plaketu. Nalevo od vchodu do budovy figuruje červené okno, kde je umístěn banner s aktuálním měsíčním programem v češtině.



Obrázek 2 Budova Domu umění (zdroj: [www.gvuo.cz](http://www.gvuo.cz))

Aby se ostravská galerie vyhnula textům, využívá na všech dveřích do sálů piktogramy<sup>13</sup>, které slouží také jako bezbariérová forma návštěvního řádu, jenž je v prostorách Domu umění vyvěšen v češtině. Dveře sálů jsou dále označeny pokyny pro směr otevření dveří v češtině. Toalety galerie označuje opět piktogramy. Kromě malého sálu v mezipatře, kde je umístěna stálá expozice, mají všechny ostatní sály prosklené vstupní dveře, proto nejsou označeny názvy. Nově příchozí cizojazyční návštěvníci tak sál se stálou výstavou mohou přehlédnout. Nad prostorem pokladny visí monitor, kde se zobrazuje ceník střídavě v češtině, angličtině a polštině.

---

<sup>13</sup> zákaz fotografování, zákaz telefonování, zákaz kouření, zákaz vstupu s jídlem, zákaz jízdy na kolečkových bruslích, zákaz vstupu se zvířaty

Letos nebo příští rok bude galerie vnitřní orientační systém předělávat. Zda se však grafik rozhodne pro zachování piktogramů nebo se vrátí zpět k textům, galerie doposud neví. Obrazovka nad pokladnou s trojjazyčnými příspěvky bude využívána i nadále.

### 7.1.3 DESET / současné německé umění ze sbírky Adam Gallery

Výstavou *DESET* zahájila ostravská galerie výstavní sezónu 2019 a veřejnosti touto sbírkou představila moderní německé umění ze sběratelské činnosti Richarda Adama (Adam Gallery). Ze své podstaty měla výstava přesah do zahraničí.

Původní doba trvání výstavy od 23. ledna do 24. března byla prodloužena až do konce dubna. Celková návštěvnost výstavy byla 7 270 osob, přičemž 300 (4,13 %) z nich byli cizinci, a z tohoto počtu bylo 157 (52,3 %) polské národnosti. Návštěvnost cizinci oproti průměrné návštěvnosti za rok 2018 vzrostla o 1,3 %.

Tabulka 4 shrnuje texty, které byly návštěvníkům během výstavy poskytnuty. Texty na webu byly publikovány také ve čtvrtletním programu na duben-září 2019 a v lehce pozměněné verzi (záměna jednoho slova) ve čtvrtletníku leden-březen 2019. K výstavě vznikly ještě anotace v češtině, angličtině a němčině. Český a anglický text anotace byl použit na webu a na sociálních sítích, než byl nahrazeny konkrétnějším textem. Německá anotace byla použita v žádosti o záštitu německým velvyslancem. Video bylo navrženo jako krátká grafická upoutávka vycházející z vizuálu výstavy. Obsahovalo informace o povaze výstavy a místu a době trvání v češtině, a to jak vizuálně v textu, tak i jako voice-over.

Analyzované texty jsou uvedeny v Příloha 2: Výstavní texty – GVUO.

Druh textu	Forma a jazyk	Distribuce
Pozvánka	papír, A5; ČJ+AJ(+NJ)	volně k rozebrání u pokladny, posílána do partnerských institucí a sponzorům
Skládačka	papír, složená B3; ČJ+AJ, PL+AJ	volně k rozebrání v expozici
Medailonky autorů	papír, A4; ČJ+AJ	volně k rozebrání v expozici

Druh textu	Forma a jazyk	Distribuce
Video	video; ČJ	online na Youtube, Facebooku a Instagramu GVUO
Text ve výstavě	panel na zdi; ČJ+AJ	v expozici
Identifikační štítky	štítky na zdi; ČJ+AJ	v expozici
Text na webu	online; ČJ, AJ, PL	online, volný přístup přes web GVUO
Komentovaná prohlídka	mluvená; ČJ	26.2. a 19.3.
Edukační programy pro děti, školy a veřejnost	mluvená; ČJ	na základě předchozí rezervace

*Tabulka 4 Seznam textů k výstavě DESET*

### **7.1.3.1 Identifikační štítky**

Identifikační štítky v GVUO jsou zpravidla uvedeny dvojjazyčně, a to v češtině a angličtině. Ve velmi výjimečných situacích jsou názvy děl ponechávány v originále, nebo v kombinaci CZ-EN-DE či CZ-EN-PL.

Díla pro tuto výstavu měla název buď v němčině anebo byla úplně bez názvu. Galerie proto německé názvy mimořádně ponechala v původní podobě (viz příklad (1)). Díla bez názvu byla označena titulkem „Bez názvu / Untitled“, jak je uvedeno v příkladu (2).

(1) Christian Macketanz

Die Güte oder träumender Architekt, 2006

kombinovaná technika, plátno / mixed technique, canvas

(2) André Butzer

Bez názvu / Untitled, 2008

olej, plátno / oil, canvas

Velká plátna, která se do prostorů Domu umění kvůli svým rozměrům nevešla, ale galerie návštěvníkům přesto zprostředkovat chtěla, jsou reprodukována ve skládačce k výstavě. Štítky ve skládačce byly doplněny o údaj o rozměrech díla a o název sbírky, z které pochází:



- (3) André Butzer  
Erschaft der Neutronen, 2007  
olej, plátno / oil, canvas  
280x462 cm, Adam Gallery

### 7.1.3.2 *Skládačka*

Autorem českého textu ve skládačce je Richard Adam, majitel sbírky vystavovaných obrazů. Vychází v něm z osobních vzpomínek, a proto má text podobu vyprávění. Skládačka dále kromě hlavního textu obsahuje úvodní stranu dle grafického vizuálu k výstavě, reprodukce děl doplněné o štítky, informace o vstupném a doprovodných programech a tiráž.

#### **Organizační rámec**

Český text je vystavěn na kombinaci různě složitých vět. Kromě oznamovacích vět obsahuje text v prvním a pátém odstavci věty zvolací. Zejména čtvrtý odstavec je vystavěn na souslednosti řečnických otázek. Pět vět je zakončeno výpustkou. Z původních čtyř vět-ných ekvivalentů vypouští překladová verze tři.

Jak je česká verze charakteristická množstvím krátkých vět, překlad tento typický rys ruší. Tečku nahrazuje pomlčkou (13 výskytů), dvojtečkou (4 výskytů), čárkou (8 výskytů), nebo ničím (1 výskyt). Čárka je ve dvou případech čárka nahrazena pomlčkou. Vizually výrazné zvolací věty ve čtvrtém odstavci jsou v překladu přisunuty k předchozí oznamovací větě a společně tvoří souvětí. K eliminaci dochází i u výpustky (ponechána pouze ve 2 případech z 5), vykřičníku (1 výskyt ze 2), přímé řeči (2 výskyty z 5) a kapitálků. Dvojitě uvozovky označující nadsázku byly do angličtiny přeneseny v plném rozsahu. CT přidává nadsázku v podobě slova *academy*, které také označuje dvojitými uvozovkami, a do jednoduchých uvozovek uvozuje názvy děl *Atlas* a *Crossing Jordan*. Na rozdíl od české verze použil překladatel místo lomítek kulaté závorky a usadil je navíc okolo částí vět, které fungují jako vsuvky.

Překlad se obecně hranic sdělení dle VT nedrží a předkládá hranice nové, jako například v příkladu (4), kdy je zmínka o místě setkání v CT součástí už první věty:

(4) VT, 2. odst.: Tak tam zajedřte, řekl pan Lekeř souhlasně a v listopadu se tedy, tentokrát s Vladimírem Skreplem konečně setkáván s oním galeristou. Nevím, s jakým očekáváním na to setkání v **ateliéru Thilo Heinzmanna** šel, ale doufám, že jsme ho nezklamali.

CT, 2. odst.: Mr Lekeř agreed and said that I should go there and arrange those the purchases, so in November, accompanied by Vladimír Skrepl, I finally met Guido Badauch in **Thilo Heinzmann's studio**. I don't know what Guido expected from the meeting, but I hope we didn't disappoint him.

## Interakční rámeček

### *Role*

Dominantní kategorií postojové modality je ve výchozím textu oznámení, které je realizováno jako věta oznamovací. Použitím oznámení přebírá jeho mluvčí nad sdělením komunikace autoritu. Adekvátní odpovědí na toto sdělení je jeho přijetí. Oproti tomu otázky a rozkazy, zpravidla v podobě vět tázacích a rozkazovacích, vybízejí k aktivnější účasti příjemce sdělení v dané komunikaci, a tudíž staví účastníky do rolí rovnoprávných partnerů (Ravelli, 2006, s. 75). Ravelliová (2006, s. 76) poukazuje na to, že gramatická forma nemusí vždy odpovídat sémantické roli sdělení, tj. oznámení či rozkaz mohou být skryté za větou tázací. Příkladem toho může právě čtvrtý odstavec, který se vyznačuje množstvím řečnických otázek. Otázky jsou v cílovém textu formovány převážně jako věty oznamovací.

### *Styl*

Původní text je osobním svědectvím jedné osoby, a proto využívá řadu osobních zájmen, která jsou zachována i v cílovém textu. Výjimkou je předposlední odstavec, kde překlad ve dvou větách osobní zájmena přidává (*had we chosen, we wanted to buy, you can't buy*).

Překlad na několika místech slovesný rod mění na trpný, jak je znázorněno v Tabulka 5. Pouze v jednom případě překlad mění rod trpný na činný.

Výchozí text	Cílový text
Když jsme v srpnu roku 2005 přijeli ještě s galeristou Petrem Novotným do Berlína	When I travelled to Berlin in August 2005 <b>accompanied by</b> the gallery-owner Petr Novotný <i>Když jsem jel v srpnu 2005 do Berlína doprovázený majitelem galerie Petrem Novotným</i>
a v listopadu se tedy, tentokrát s Vladimírem Skreplem konečně setkávám	so in November, <b>accompanied by</b> Vladimír Skrepl, I finally meet <i>a v listopadu se doprovázený Vladimírem Skreplem konečně setkávám</i>
Na jaře následujícího roku jsme přijeli s panem Lekešem.	The following spring I returned to Rangsdorf, <b>accompanied by</b> Mr Lekeš. <i>Následující jaro jsem se vrátil do Rangsdorfu doprovázený panem Lekešem.</i>
O tom by mohl mluvit třeba i Markus Selg, zakládající člen a redaktor této platformy	It was more of a platform, <b>founded by</b> a group of artists including Markus Selg <i>Byla to spíš platforma založená skupinou umělců jako Markus Selg</i>
Na Západě na nás pohlíželi	In the West <b>we were regarded as</b> <i>na Západě jsme byli považováni</i>
Jsou obrazy vybrány?	Had we chosen works we wanted to buy? <i>Vybrali jsme obrazy, které jsme chtěli koupit?</i>

Tabulka 5 Změna slovesného rodu ve skládačce k výstavě DESET

Oblastmi, kde překlad naopak ubírá, je hovorovost lexika, která se částečně vytratila také změnou organizace textu. Ve všech případech v Tabulka 6 je citově zabarvený výraz („hleděl“, „kumšt“, „prachy“) v angličtině nahrazen formulací neutrální (*looked at* – povídal se, *art* – umění, *money* – peníze). Tento deficit je kompenzován neformálností na úrovni grafické (*didn't, who's, can't*). Množství zkrácených tvarů v překladu odkazuje na neformálnost textu.

Výchozí text	Cílový text
Butzer na nás nechápavě hleděl a jen vrtěl hlavou. No kdo?	Butzer looked at us as if he didn't really understand what we were asking.
Neznám nikoho druhého, kdo by peníze za kumšt „vyhazoval“.	I don't know of anybody else who's willing to “throw money away” on art,
Když nejsou prachy, těžko něco koupit...	but you can't buy anything without money

Tabulka 6 Hovorovost ve skládačce k výstavě DESET

Zajímavou položkou v tiráži je soupis osob, které se na výstavě podílely. Zatímco česká verze spojuje jednotlivé autory s jejich produkty („text a koncepce výstavy“, „redakce“, „překlady“, „fotografie“, „grafická úprava“), v překladu je odpovědnost ve třech

případech soustředěna na konkrétní profese (*editors, translators, graphic designers*). Cílový text tak zdůrazňuje skutečnost, že podíl na podobě výstavy mají skutečné osoby, je však otázkou, proč změna neproběhla ve všech případech.

### *Postoj*

Jedním z indikátorů toho, zda text zaujímá vůči svému příjemci postoj objektivní či subjektivní, jsou prvky jistotní modality. Ty mohou mít například podobu modálních sloves, modálních částic, sloves vyjadřujících jistotu/nejistotu tvrzení či příslovečného určení času (Ravelli, 2006, s. 90). Modalita naznačuje, do jaké míry jsou dané informace prezentovány jako fakta, či jako osobní názory nebo domněnky. Těchto prvků se ve VT i v CT objevuje minimálně, což je ovlivněno na vyšší úrovni žánrem textu. Proto lze z pohledu modality identifikovat skládačku za subjektivní text.

Ačkoliv je ve třetím odstavci „někdy v září“ přeloženo jako „sometime in September“ (ZP: někdy v září), podobný výraz z prvního odstavce „**snad už** v roce 1989“ je přeložen jako *back in 1989* (v roce 1989), tedy frází vyjadřující větší míru jistoty. Změna modality je patrná i v předposledním odstavci hlavního textu (viz příklad (5)), kdy lexikum předcházející slovům „oprátka“ a „zabalili“ zmírňuje jejich intenzitu (v angličtině označované jako *hedges*), zatímco překlad disponuje takzvanými *boosters*, tedy slovy, které intenzitu naopak zvyšují (Hyland, 2000).

- (5) VT: Když v roce 2008 navlékla světová hospodářská krize sbírání umění **do značné míry** oprátku, **vlastně** jsme to zabalili taky.

CT: In 2008 the global economic crisis hit art collectors very hard, and we were no exception.

ZP: V roce 2008 udeřila světová hospodářská krize na trh s uměním **velmi tvrdě**, a my jsme **nebyli výjimkou**.

Jak VT, tak i CT disponují lexikem pro hodnocení a pro vyjádření názoru. Ravelliiová (2006) v této oblasti rozlišuje mezi termíny *Affect* (citová reakce), *Judgement* (posuzování lidí a jejich chování) a *Appreciation* (hodnocení estetických kvalit objektů a věcí). V této práci takto podrobné hodnocení používáno nebude

Z Tabulka 7, která shrnuje hodnoticí prvky dle výskytu v odstavcích, je zřejmé, že tyto prvky byly z VT do CT převedeny zpravidla podobně, avšak v jistých situacích vyjadřuje CT názor intenzivněji. Posuny jsou v tabulce označeny tučně.

Číslo odstavce	Výchozí text	Cílový text
1	Tutschova zásluha je prostě neod- diskutovatelná	Tutsch is the true founder <i>Skutečným zakladatelem... je Tutsch</i>
	patří mu za ni velký dík	We owe him a huge debt of grati- tude <i>Jsme mu zavázáni obrovským dlu- hem vděčnosti</i>
2	patří dík	played a key role <i>hrál <b>klíčovou</b> roli</i>
	zprostředkoval německé umění	Thanks to his tireless championing in German art <i>Díky <b>neúnavnému boji</b> za německé umění</i>
	a jsou v té sbírce <b>myslím opravdu zajímavé</b> věci	including some pieces of outstand- ing interest and quality <i>včetně kousků <b>výjimečné pozor- nosti a kvality</b></i>
3	do německé velkorysosti	embracing the altogether grander scale of German art <i>přijmout naprostou velkolepost ně- meckého umění</i>
	nadšeně pobíhali a pokřikovali	running around the studio shouting out exclamations of enthusiasm <i>pobíhali po studiu a nadšeně pokři- kovali</i>
	další a další skvělé objekty	more and more wonderful pieces <i>další a další úžasné kousky</i>
5	<b>docela</b> jsem se těšil	I was really looking forward <i><b>opravdu</b> jsem se těšil</i>
	krásný, žhavě expresivní, barevný	beautiful, colourful, burning with expressivity <i>krásný, barevný, žhavě expresivní</i>
	prostě nádhera	just magnificent <i>prostě nádherný</i>
	divoká barevnost si potřásá ruku s úžasnou expresivitou	wild colours combined with the amazing expressivity <i>divoké barvy v kombinaci s úžasnou expresivitou</i>
	je opravdu lepší	really is even better <i>je skutečně ještě lepší</i>
6	–	the success of the “academy” <i><b>úspěch</b> této „akademie“</i>

Číslo odstavce	Výchozí text	Cílový text
8	Je výborná, řekl.	He told me she was a real talent... <i>Řekl mi, že je skutečně talentovaná...</i>
9	Vy jste <b>naprostá</b> výjimka	you're the exception <i>vy jste výjimka</i>
	A měl nepochybně pravdu.	and he was absolutely right <i>a měl naprostou pravdu</i>
11	<b>docela</b> ucelený	Comprise a good representative sample <i>tvoří <b>dobrý</b> reprezentativní vzorek</i>
	je tu exprese, tedy vysloveně německý přístup	some are expressive in such a typically German way <i>některé z nich jsou typicky německy expresivní</i>
	A patří neodmyslitelně do okruhu tvůrců této výstavy.	...and there's no doubt that he belongs to this group. <i>...a není pochyb, že do této skupiny patří.</i>

Tabulka 7 Prvky hodnocení ve skládačce k výstavě DESET

### Reprezentační rámec

Ani v lexikální rovině a míře komunikovaných informací nejsou CT a VT ekvivalentní. Tabulka 8 ilustruje místa, v nichž došlo v překladu k explikaci.

Výchozí text	Cílový text
<b>Tutschova zásluha</b> je prostě neoddiskutovatelná	Tutsch is the true founder of the Adam Gallery's collection of German art <i><b>Skutečným zakladatelem sbírky německého umění v Adam Gallery je Tutsch</b></i>
Z hlediska <b>Wannieck / Adam / Gallery</b> patří dík	There is also another figure who played a key role in creating the collection... <i>Ve <b>tvorbě této sbírky</b> hrála důležitou roli ještě další osoba...</i>
tentokrát s Vladimírem Skreplem konečně setkávám s <b>oním galeristou.</b>	accompanied by Vladimír Skrepl, I finally met Guido Badauch... <i>a v doprovodu Vladimíra Skrepla jsem se konečně setkal s <b>Guido Badauchem</b>...</i>
tedy on ho nemá přímo na letišti, pohopitelně	well, it's not actually at the airfield itself, it's nearby <i>no, on vlastně není přímo na letišti, je <b>poblíž</b></i>
auto	expensive car <i><b>drahé</b> auto</i>
ale přesto	despite these ups and downs <i>i <b>přes tyto zdary a nezdary</b></i>

Tabulka 8 Explikace ve skládačce k výstavě DESET

V několika případech byla jedna informace nahrazena dubletou, jak lze pozorovat z Tabulka 9.

Výchozí text	Cílový text
Myslím opravdu <b>zajímavé</b> věci	Pieces of outstanding <b>interest and quality</b> <i>kousků výjimečné pozornosti a kvality</i>
že se budeme muset <b>přeorientovat</b>	we would have to <b>re-evaluate our plans and change direction</b> <i>že budeme muset přehodnotit naše plány a změnit směr</i>
na nějaké <b>exoty</b>	as somewhat <b>strange and exotic creatures</b> jako nějaká divná a exotická stvoření

Tabulka 9 Dublety ve skládačce k výstavě DESET

V překladu dochází na dvou místech také k redukci a reformulaci současně. Ve druhém případě z Tabulka 10 je CT navíc doplněn o informaci, která ve VT není, a je adaptován i z hlediska modality.

Výchozí text	Cílový text
Na jaře následujícího roku jsme přijeli s panem Lekešem. <b>Letecká základna Rangsdorf čekala v pozoru</b>	The following spring I returned to Rangsdorf, accompanied by Mr Lekeš. <i>Následující jaro jsem se do Rangsdorfu vrátil doprovázen panem Lekešem.</i>
<b>O tom by mohl mluvit</b> i Markus Selg, zakládající člen a <b>redaktor</b> této platformy, nebo Marcel Hüppauff.	It was more of a platform, founded by a group of artists including Markus Selg and Marcel Hüppauff. <i>Byla to spíše platforma, založená skupinou umělců jako Markus Selg a Marcel Hüppauff.</i>

Tabulka 10 Redukce ve skládačce k výstavě DESET

## Shrnutí

Na základě rozboru je zřejmé, že překlad je poměrně značně adaptován. Na organizační úrovni dochází ke spojování a eliminaci krátkých vět, mírnění expresivity a úpravě vnitřní struktury odstavců. V rovině interakční není v kategorii rolí velký posun. Ačkoliv je v překladu využíván trpný rod ve větší míře než v českém textu, neformální styl cílovému textu dodávají zkrácené tvary. Na rovině lexikální lze pozorovat mírnění expresivity (nahrazení neutrálním výrazem) a připisování autorství konkrétním osobám. V reprezentační rámci dochází jak k explikaci a konkretizaci, tak i k redukci a reformulaci.

### 7.1.3.3 *Text na zdi*

Autorem textu na zdi je kurátorka výstavy. Text na zdi byl tvořen dvěma panely: první z nich obsahoval tiráž, druhý obsahoval průvodní text k výstavě. Není-li uvedeno jinak, v analýze se věnuji průvodnímu textu, tj. bez tiráže.

#### **Organizační rámeček**

Oproti skládačce je text na zdi na první pohled formálnější: věty jsou průměrně delší, jsou zpravidla zakončené tečkou a výpustka s vykřičníkem zcela chybí. Úvodní dva odstavce jsou realizované jako otázky. Zajímavým prvkem jsou poznámky pod čarou, jež jsou většinou doménou akademických textů.

Z hlediska úplnosti textu lze překlad považovat za kompletní sdělení myšlenek originálu. Překlad zachovává původní interpunkci na konci vět, avšak vnitřní struktura je reorganizována. V případě kulatých závorek je v CT zachována pouze 1 ze 4, dvojité uvozovky i dvojtečka jsou vypuštěny, závorky jsou ve 2 případech nahrazeny pomlčkami. V jednom případě je obsah závorky zakomponován přímo do textu. Překlad dále využívá 2 závorky a množství pomlček k důraznější organizaci myšlenek. Ve 2 případech (druhý a třetí odstavec) bylo souvětí rozděleno. První věta posledního odstavce byla značně restrukturalizována.

#### **Interakční rámeček**

##### *Role*

Jak už bylo uvedeno výše, převažující kategorií postojové modality je sdělení ve formě věty oznamovací, text se však otevírá čtyřmi větami tázacími. Použitím otázek, na rozdíl od sdělení, má autor textu stále nad čtenářem určitou moc, avšak vybízí jej, aby se komunikace účastnil aktivně (Ravelli 2006: 75). Překlad oznamovací i tázací věty zachovává tak, jak jsou ve VT.



## Styl

Ačkoliv je text na zdi formálnější než text ve skládačce (absence zkrácených tvarů), většina sloves má tvar rodu činného. Ve dvou případech je trpný rod nahrazen rodem trpným i v CT. V ostatních případech je protějškem rod činný a rod trpný, a v posledním případě protějšek neexistuje.

Výchozí text	Cílový text
Osmdesátá léta dvacátého století <b>byla označována</b> jako	The 1980s <b>were seen as</b> <i>Osmdesátá léta dvacátého století byla vnímána jako</i>
která <b>je spojována</b> s	a trend <b>associated</b> with Art Informel <i>trend spojován s Art Informel</i>
<b>byla</b> následně <b>posílena</b> průkopníky	<b>gained</b> added strength from the pioneers <i>nabyla další síly od průkopníků</i>
nutno <b>vnímat</b> v přímé vazbě k společensko-politické situaci země	a stance that <b>was</b> inextricably <b>bound up</b> with the socio-political situation in Germany at that time <i>postoj, který byl neoddělitelně spjatý se sociálně politickou situací tehdejšího Německa</i>
–	The artists <b>were influenced</b> by a deep-rooted national tradition <i>tito umělci byli ovlivněny hluboce zakořeněnou národní tradicí</i>

Tabulka 11 Trpný rod v textu na zdi k výstavě DESET

Navzdory použití tázacích vět není ani jedna z otázek mířena přímo na čtenáře. Osobní zájmena nejsou použita ani ve zbytku textu.

## Postoj

Poněkud zajímavé je v českém originále vyjádření modality pomocí kombinace dvou slov zvýrazňující jistotu („výrazně“, „zákonitě“) a dvou slov jistotu snižující („takřka“, „jakoby“). Překlad řeší tuto formulaci jediným hodnoticím adjektivem. Posuny na úrovni modality jsou v Tabulka 12 opět vyznačeny tučně.

Číslo odstavce	Výchozí text	Cílový text
2	<b>výrazně takřka zákonitě jakoby</b> předurčuje	<b>powerful</b> pre-determinant <i>mocný předem stanovující</i>
3	v umění téměř vždy souvisel s revoltou	has almost always been associated with revolt

Číslo odstavce	Výchozí text	Cílový text
		<i>byl téměř vždy spojován se vzpourou</i>
	se jednalo <b>především</b> o vyhranění se	artist revolted <i>umělci se bouřili</i>
	nutno vnímat v přímé vazbě k společensko-politické situaci země	a stance that was inextricably bound up with the socio-political situation in Germany at that time <i>postoj, který byl neoddělitelně spjatý se sociopolitickou situací tehdejšího Německa</i>
	Intuitivní, často gestická extatická živelná malba konstituující samu sebe	Intuitive, elemental ethos, frequently featuring ecstatic gestures and entirely self-constitutive in nature <i>Intuitivní, živelný étos, často s extatickými gesty a povahou plně konstituující sám sebe</i>
5	Zákonitě souvisí s historií a kulturou země	Their works are intimately connected with German history and culture <i>Jejich práce jsou důvěrně spjaty s německou historií a kulturou</i>

Tabulka 12 Prvky jistotní modality v textu na zeď k výstavě DESET

Dále jsou na několika místech (viz Tabulka 13) hodnoticí prvky v překladu zesíleny o prostředky jistotní modality.

Výchozí text	Cílový text
Odpovědi byla v obou případech <b>přímost a syrovost</b> projevu	In both cases, the revolt gave rise to art which was powerfully raw and direct <i>v obou případech měla vzpoura za následek umění, které bylo <b>intenzivně syrové a přímé</b></i>
malba <b>konstituující</b> samu sebe	entirely self-constitutive in nature <i>povahou <b>plně konstituující</b> samu sebe</i>
nového německého malířství <b>expresivně gestického</b> charakteru	a new stream in German painting which had at its core a highly expressive gestural-ality <i>nový směr v německém umění, v jehož jádru byla <b>vysoce expresivní gesturalita</b></i>

Tabulka 13 Hodnoticí prvky v textu na zdi k výstavě DESET

## Reprezentační rámec

Stejně jako ve skládačce i zde je překlad upřesňován či rozšiřován o lexikum, které se v původním textu neobjevuje.

Výchozí text	Cílový text
potvrzující hatrick tradice?	a return to deeper-rooted tradition? <i>návrat k hluboce zakořeněné tradici</i>
Nebo se jedná zcela přirozeně	Or is this return to expressionist forms <i>Nebo je tento návrat k expresionistickým formám</i>
bez ohledu na lokalitu	rather than by any specifically German context <i>spíše než konkrétně německým kontextem</i>
–	These artists were influenced by <i>Tito umělci byli ovlivněni</i>
	The characteristic features of these artists' work <i>Charakteristické rysy děl těchto umělců</i>

Tabulka 14 Dovysvětlení v textu na zeď k výstavě DESET

Ve dvou případech jsou v textu přítomny dublety, a to v rámci jedné věty:

- (6) VT, 5. odst.: Zákonitě souvisí s historií a kulturou země, jež ve své **rozporuplnosti formovala** obraz německého národa.

CT, 5. odst.: Their works are intimately connected with German history and culture – including the internal historical-cultural **contradictions and tensions** which have combined to **shape and form** Germany as a nation.

ZP: jejich práce jsou důvěrně spjaty s německou historií a kulturou – včetně vnitřních historicko-kulturních rozporů a napětí, které dohromady utváří a formují Německo jako národ

## Shrnutí

I u tohoto textu dochází při překladu k adaptaci. Z organizačního hlediska zůstává rozsah informací stejný, avšak dochází ke změnám v interpunkci uvnitř vět. Překlad úvodní tázací věty i zbytek vět oznamovacích zachovává, a role se tudíž nemění. Absence zkrácených tvarů a osobních zájmen v překladu odkazují na formální styl komunikace, který je ve výchozím textu zastoupen zejména lexikem. Trpný rod se vyskytuje ve překladu více.

Na základě nárůstu množství hodnoticích výrazů lze pozorovat posun k subjektivnosti. Na úrovni reprezentačního rámce překlad opět explikuje a konkretizuje.

#### **7.1.3.4 *Texty na webu***

Webové stránky GVUO běží ve třech jazykových mutacích: češtině, angličtině a polštině. Co se týče hlavního menu, jeho obsah je poskytnut v angličtině v plném rozsahu. Kvůli tomu, že je většina doprovodného programu a ostatních akcí soustředěna na české návštěvníky, obsah sekce „Events“ je tomuto uzpůsoben. Do angličtiny jsou přeloženy jen ty události, o kterých se galerie domnívá, že by cizojazyčné návštěvníky zajímat mohly, popřípadě je na ně přístup jazykově bezbariérový. Jedná-li se o událost vedenou v českém jazyce (např. komentovaná prohlídka), tato informace je v popisu události uvedena.

Následující text k výstavě DESET byl reprodukován také ve čtvrtletníku na leden-březen 2019 a v lehce pozměněné formě také ve vydání duben-září 2019. Autorem textu je kurátorka výstavy.

#### **Organizační rámec**

Český popis na webu sestává z údajů o době konání a datu vernisáže, hlavní informativní části, tiráže a informací o edukačních programech.

Z hlediska obsahu není překlad úplným převodem informací podaných ve VT. Anglická verze neobsahuje informace o edukačních programech, a to nejspíš proto, že tyto typy akcí nejsou cizojazyčným návštěvníkům primárně adresovány. V hlavní části CT je dále druhá věta z VT přisunuta k větě první a její obsah je zjednodušen. Nakonec v poslední větě chybí překlad fráze „kompozice Andrey Lehman a Christiana Macketanze“, což bylo zapříčiněno pravděpodobně omylem. Ve čtvrtletníku je tato věta kompletní. Kromě spojení první a druhé věty překlad s větnou strukturou VT dále nemanipuluje.

#### **Interakční rámec**

##### *Role*

Text je v češtině i angličtině vystavěn na větách oznamovacích.

## Styl

Obě jazykové verze jsou psány z pohledu třetí osoby, nedisponují osobními zájmeny a ani osloveními.

I přes poměrně krátký rozsah jsou v překladu zastoupeny čtyři případy trpného rodu (viz Tabulka 15). Pouze v jednom případě byl trpný rod v CT původně rodem činným.

Výchozí text	Cílový text
Redukovaný konvolut děl, který <b>je</b> samostatně <b>vystaven</b> poprvé	This special selection, which <b>is being exhibited</b> together for the first time <i>Tento speciální výběr, který je vystavován společně poprvé</i>
Na výstavě v GVUO <b>jsou</b> ve viditelné převaze <b>zastoupeny</b> malby	The exhibition in Ostrava <b>is built</b> around paintings <i>Ostravská výstava je vystavě na malbách</i>
<b>doplněny</b> o tisky Markuse Selga	<b>complemented by</b> the prints of Markus Selg <i>doplněna tisky Markuse Selga</i>
Projekt se uskutečňuje za finanční podpory statutárního města Ostrava.	The project <b>is</b> financially <b>supported by</b> the City of Ostrava. <i>Projekt je finančně podpořen městem Ostrava.</i>

Tabulka 15 Trpný rod v textu na webu k výstavě DESET

## Postoj

Ani český ani anglický text nedisponuje prostředky jistotní modality, obě jazykové verze však v malé míře obsahují hodnotící prvky. CT přejímá z VT výrazy, které vyjadřují názor na podobu děl:

- (7) „expresivním“ jako *expressive* a „racionálně-geometrická a postkonceptuální“ jako *rationally-geometric and post-conceptual*.

## Reprezentační rámec

Cílový text původní informaci na třech místech redukuje:

Výchozí text	Cílový text
Jedná se o část rozsáhlé kolekce děl zahraniční provenience, která souvisí s původním záměrem vytvořit soubor středoevropského umění.	which specializes in Central European art <i>která se zaměřuje na středoevropské umění</i>
odpovídá reálným možnostem intenzivních a cílených nákupů limitovaných lety 2006-2008	reflects the Adam Gallery's acquisitions from the period between 2006 and 2008 <i>odráží sběratelskou činnost Adam Gallery z období 2006-2008</i>
Koncepce, výběr a uspořádání výstavy	Exhibition Concept <i>koncept výstavy</i>

Tabulka 16 Redukce v textu na webu k výstavě DESET

Oproti skládačce je v tiráži odpovědnost za jednotlivé oblasti výstavy ve VT i v CT uvedena jako produkt, tedy „texty“ je *texts*, „grafický design“ je *graphic design* a informace o překladateli má podobu *translation*.

## Shrnutí

Navzdory tomu, že výchozí text je celkově poměrně stručný, překlad rozsah informací dále selektuje, a podané informace na několika místech zjednodušuje. Informace o doprovodných programech je vynechána úplně, avšak tento krok je motivován technickou stránkou programů. Z hlediska rolí, stylu a postoje nedošlo v překladu k posunům

## 7.2 Muzeum umění Olomouc (MUO)

### 7.2.1 Kontext tvorby překladu

Muzeum umění Olomouc je souhrnný název pro 3 muzejní budovy v Olomouci a Kroměříži: Muzeum moderního umění (MMU), Arcidiecézní muzeum Olomouc (AMO) a Arcidiecézní muzeum Kroměříž (AMK).

Ve sbírkotvorné a výstavní činnosti se MUO kromě českého umění dlouhodobě soustředí i na autory z ostatních zemí střední Evropy a na přilehlé západní státy (Ně-

mecko, Rakousko). V souvislosti s tím muzeum připravuje vybudování takzvaného Stře-  
doevropského fora Olomouc (SEFO), které má vzniknout vedle MMU. Prostory SEFO  
budou sloužit jako výstavní sály, knihovna, archiv a místnosti pro doprovodné programy  
(Zatloukal 2014).

*Václav Cigler: Kresby* je vystavována v budově Muzea moderního umění, a proto  
je pozornost výzkumu soustředěna na tuto část MUO. Na MMU se zaměřím i při popisu  
orientačního systému.

Začátkem roku 2018 představilo MUO nový typ textu: audioprůvodce. Audioprů-  
vodce má podobu mobilní aplikace a je dostupný pro stálé výstavy v Muzeu moderního  
umění a v Arcidiecézním muzeu Olomouc. Pro MMU vznikl v češtině, angličtině, pol-  
štině, němčině a ruštině. V případě AMO je audioprůvodce doplněn i o korejštinu a čín-  
štinu, neboť Korejci spolu s Číňany tvoří pro AMO podstatnou část návštěvníků. V pro-  
storách obou muzeí se návštěvníci mohou na internet připojit přes bezplatnou WiFi síť  
a aplikaci si stáhnout.

### **Marketing pro cizojazyčné návštěvníky**

Rok 2018 byl pro MUO významný i co se týče propagace. Muzeum pořádalo dvě velké  
výstavy s mezinárodním přesahem, *Abstrakce.PL* a *Rozlomená doba 1908-1928*, a proto  
v marketingu pro cizojazyčné návštěvníky výrazně cílilo i do zahraničí (veletrhy cestov-  
ního ruchu ve Vídni, Brně, Bratislavě a Vratislavi). Díky těmto projektům navázalo spo-  
lupráci s několika zahraničními institucemi (kulturní instituty Maďarska, Polska a Slo-  
venska v Praze, Institut Adama Mickiewicze, Czech Tourism). MUO dlouhodobě komu-  
nikuje se spřátelenými galeriemi v okolních státech a se zahraniční sítí Českých center.  
Novinkou v témže roce bylo také vytvoření obecného propagačního materiálu, skládačky,  
která krátce představuje všechny tři výstavní objekty. Skládačka je vytvořena v češtině,  
angličtině, němčině a polštině. V letošním roce muzeum propagovalo své služby pro za-  
hraniční tour operátory v rámci stánku Ministerstva kultury ČR veletržích v Praze a Brně.  
Z důvodu omezených finančních zdrojů muzeum placenou inzerci v zahraničí nevyužívá.  
Další formou zahraniční propagace jsou recenze či články o výstavách, které píšou zahra-  
niční novináři.

Na lokální úrovni se muzeum zaměřuje na propagaci v Olomouckém kraji a konkrétně v Olomouci samotné. Zde se snaží upozornit na muzeum jako na instituci spíše než přilákat cizojazyčné návštěvníky na jednotlivé výstavy. V tomto ohledu MUO spolupracuje s olomouckou radnicí a jejím informačním centrem, kam poskytují obecné propagační materiály. Arcidiecézní muzeum je dále součástí prohlídkové trasy města, která je dostupná i v cizím jazyce. Inzerce ve formě plakátů po městě, velkoplošné obrazovky u olomouckého hlavního nádraží a reklamy na nádražích ve spolupráci s RailReklam je ve většině případů navržena česko-anglicky. MUO má placenou inzerci u korejského tour operátora.

MUO je v propagaci pro cizojazyčné příjemce aktivní i co se týče moderních médií. Informace na webových stránkách jsou poskytovány také v angličtině, ovšem v omezenějším rozsahu oproti české verzi. V případě aktualit překládá jen ty články, u kterých zvažuje, že to význam má. U popisů menších projektů nebo jednorázových akcí je výsledný text zpravidla kratší. Ze zahraničí na web míří lidé převážně z Evropy, ovšem značná část návštěvníků pochází také z USA. Muzeum má dále účty na Facebooku, Instagramu, Twitteru, Pinterestu a Youtube, kde však komunikuje pouze česky. K oběma loňským výstavám *Abstrakce.PL* i *Rozlomená doba* vznikly vlastní facebookové stránky, kde muzeum publikovalo příspěvky částečně i v angličtině, a v případě výstavy polské abstrakce i v polštině. Facebook *Rozlomené doby* je stále aktivní a muzeum na něj sdílí příspěvky ze zahraničních repríz této výstavy. K *Rozlomené době* vznikl dále vlastní web. Spolu s výstavou vznikl mezinárodní vzdělávací projekt *ArtCoMe* (Art & Contemporary Me). Tento projekt získal opět samostatné webové a facebookové stránky.

Dobou, kdy se začaly výstavy překládat do cizího jazyka, si zástupci MUO nejsou jistí a tudíž netuší, jak se překlad projevil v návštěvnosti, avšak muzeum překládá výstavy již dlouho. Celková návštěvnost muzea byla v roce 2018 150 686, z toho MMU navštívilo 51 973 lidí. Počet cizojazyčných / zahraničních návštěvníků, a ani to, z jakých zemí pochází, nevidují. Poptávku po cizojazyčných materiálech (a tedy částečně i návštěvnost cizojazyčnými návštěvníky) muzeum sleduje sběrem zbytkového materiálu z výstav a případně potřebou jejich dotisku. Dotisky dělá muzeum výjimečně<sup>14</sup> a málokdy se stane,

---

<sup>14</sup> Naposledy dělalo muzeum dotisk české i anglické verze skládačky pro výstavu *Rozlomená doba 1908-1928*, což byla nejnavštěvovanější výstava MUO vůbec.



že materiálů velké množství zbyde. Náklad cizojazyčných materiálů je vždy nižší. Dalším parametrem, který muzeum nesleduje, je to, jaký zdroj návštěvníky ke shlédnutí výstavy inspiroval.

Newsletter zasílají pouze v češtině a ze strany cizojazyčných návštěvníků požávkou nezaznamenávají. Lidé ze zahraničí směřují dotazy k akcím a výstavám většinou na obecný informační e-mail muzea, a jejich otázky jsou konkrétní.

Zpětnou vazbu od cizojazyčných návštěvníků získává MUO především z návštěvních knih a sociálních sítí. Připomínky se týkají spíše praktických věcí (např. špatně čitelné popisky), ve většině případů se však jedná o pozitivní ohlasy. V případě audioprůvodců získává tiskový mluvčí zpětnou vazbu osobně: pokud do expozice sám zavítá a vidí někoho s audioprůvodcem, ptá se, zda danému posluchači vyhovuje.

Do budoucna by MUO chtělo provést anketu zaměřenou na to, odkud návštěvníci pochází, a z jakého zdroje se o muzeu dozvěděli. Muzeum by tím chtělo zjistit, které formy propagace smysl mají, a které ne. Potenciál vidí také ve vytvoření německé mutace webových stránek kvůli tomu, že zejména Arcidiecézní muzeum Olomouc je pro návštěvníky z Německa i Rakouska atraktivní. Konečný konzesus však bude záležet na rozhodnutí celé instituce, a opět také na časových, personálních a finančních zdrojích.

### **Proces tvorby překladu**

Ve vztahu k cizojazyčným návštěvníkům komunikuje MUO v angličtině, do které je přeložena také většina výstav. Výjimku tvoří výstavy zaměřené na lokální umění, které potenciální přesah do zahraničí nemají, nebo ty, které jsou spjaté s jinou zemí<sup>15</sup>. Další speciální případ tvoří velké výstavy opět s přesahem do jiných zemí, u kterých jsou kromě anglické verze tvořeny materiály i v dalším jazyce (např. výstava *Abstrakce.PL* navíc v polštině).

Co se týče osoby překladatele, oproti ostravské galerii je situace v MUO komplikovanější. Muzeum interně zaměstnává překladatelku (rodilá mluvčí češtiny), která má

---

<sup>15</sup> V současné době je to například projekt *Sousedé v knize*, který představuje českou a německou knižní kulturu. Tato výstava je přeložena pouze do němčiny.

dále na starosti celkovou komunikaci se zahraničím a tlumočí vybrané akce. Pro překlady na webové stránky využívají většinou pracovníky z vlastních řad (překladatelka/tajemnice, tiskový mluvčí, jiný PR pracovník), kteří mohou anglickou verzi brzo zpřístupnit. Text většinou nejdříve přeloží pomocí strojového překladu (Google Translate) a dále ho revidují. Skládačky/infokarty překládá buď opět interní překladatelka anebo externí překladatel, který byl pověřen také překladem katalogu. Najímání externích překladatelů si většinou řeší kurátoři, kteří jsou za danou výstavu zodpovědní. Překladatelé jsou zpravidla lidé, se kterými je spolupráce už ověřená. Muzeum nevyužívají překladatelské agentury, a při hledání nového nevyzkoušené překladatele vyžadují kurátoři doporučení. Externí překladatelé jsou jak Češi, tak i rodilí mluvčí cizích jazyků.

Strategii ve vztahu k formálnosti jazyka muzeum do má: texty by měly být z hlediska stylu stejné jako v češtině. V MUO rozlišují mezi tím, jakým stylem jsou psány katalogy (odborné publikace), skládačky (volnější jazyk, určené pro širokou veřejnost) a příspěvky na Facebook (nejvolnější jazyk). Interní překlady jsou závislé na třech osobách, a proto muzeum věří, že strategii komunikace je poměrně snadné uhlídat. Nad překlady do katalogů dohlíží kurátoři.

Ve většině případů si MUO grafickou podobu materiálů zajišťuje sama pomocí dvou interních grafiků. Překladatel náhled tisku s českou verzí má, někdy ovšem vznikají obě jazykové verze paralelně. Muzeum dělá vždy korektury na papíře a předtiskovou podobu vidí i překladatel, který na základě výsledné sazby textu překlad případně upraví a zkrátí. V případě skládaček vzniká někdy česká a cizojazyčná verze zvlášť a někdy je materiál dvojjazyčný.

Pokud je charakter výstavy výhradně lokální, nepřekládá se do angličtiny ani pozvánka, která je „nejmenším formátem“. V „základním balíku“ překladů výstav s mezinárodním přesahem se kromě pozvánky nachází také skládačka, identifikační štítky, informační panely na zdech, bannery, plakáty, informace na webu, poutač na budově muzea, a většinou i katalog. V rámci katalogu rozlišují mezi dvěma typy: měkká sešitová vazba (výstava menšího rozsahu; obsahuje úvodní slovo, obrazový materiál a informace

o dílech) a pevnější vazba (vzhled knihy, větší výstava, značné množství textového materiálu, zpravidla překládané). U velké výstavy, která se koná jednou ročně<sup>16</sup>, pak mohou vzniknout cizojazyčné příspěvky na Facebook, popřípadě je vytvořena samostatná facebooková stránka.

Popisy jednotlivých doprovodných programů muzeem na webu překládá i do angličtiny, ale explicitně neuvádí, že se jedná o akci vedenou pouze v češtině. Ačkoliv se akcí muzea účastní především Češi a na české příjemce je program také cílen, MUO uvádí, že svůj význam to má díky tomu, že se mezi nimi nachází také „bezbariérové“ akce jako pohybové divadlo či koncerty. Vše však záleží na tom, jak je program vedený. V případě, že určitá skupina předem zažádá o připravení doprovodného programu (workshop, komentovaná prohlídka) v cizím jazyce, pokud na to muzeum kapacitu má, mají chuť takovému požadavku vyjít vstříc a většinou mu vyhoví. Všichni lektori anglicky umí, a komentovanou prohlídku vede v angličtině buď její kurátor, anebo ji překladatelka tlumočí do angličtiny či němčiny. Doprovodným programem jsou občas odborné přednášky od zahraničních kurátorů, které jsou ve většině případů v angličtině a tlumočí se do češtiny.

## **Shrnutí**

Ačkoliv má MUO v mnoha ohledech nejednotný přístup, v případě samotného překladu pojmají proces funkčně: nepřekládají veškeré aktuality, texty na webu zpravidla zkracují, nepřekládají tištěný seznam doprovodných programů, nerozvíjejí hlavní facebookovou stránku i v angličtině apod. Objem překladu je tedy zřetelně vymezen jasným účelem: investovaný čas do překladu (a také finance) se muzeu nevrátí. Cizojazyční návštěvníci jsou zpravidla turisté, kteří v Olomouci stráví omezený čas, a značná část programů je zaměřena na rodiny s dětmi. MUO proto své aktivity soustředí na překlad textů přímo v prostorách instituce a na rozvoj atraktivity stálých expozic.

---

<sup>16</sup> Rok 2018 byl v tomto ohledu výjimkou a MUO pořádalo dvě rozsáhlé mezinárodní výstavy: *Abstrakce.PL* a *Rozlomená doba 1908-1928*.

### 7.2.2 Orientační systém

Exteriér budovy Muzea moderního umění Olomouc je označen logem a názvem muzejního komplexu v češtině. Vedle vstupu visí pod pilířem vitrina s plakátem krátce představujícím všechny tři muzejní lokality v češtině i angličtině. Na budově visí dále dva oboustranné poutače, kdy většinou z jedné strany chodníku vidí návštěvník vizuál a název aktuální výstavy v češtině, a na druhé straně je uvedena angličtina. V průběhu výstavy *Václav Cigler: Kresby* poutače lákaly návštěvníky na všechny čtyři aktuální výstavy MMU a název v překladu byl uveden pouze u výstavy *Sousedé v knize* (německy). Za okny muzea jsou v přízemí umístěny bannery poutající na výstavy i v AMO. Tyto bannery jsou opatřeny dodatečnými informacemi o výstavách a, je-li výstava překládána, také anglickým překladem. MUO k propagaci využívá také polep ohrady vedle budovy MMU. Ve výloze MMU jsou umístěny dvě vertikální obrazovky<sup>17</sup>, na které běží spot k vybrané výstavě.



Obrázek 3 Budova Muzea moderního umění Olomouc (foto vlastní)

<sup>17</sup> Každý večer od 21:16 do 24:00 se tento prostor mění ve veřejnou videogalerii s názvem *9:16pm gallery*.

MUO využívá k popisům jednotlivých částí Muzea moderního umění české verbální texty a jejich anglické překlady. K označení toalet využívá piktogramy. V okolí pokladny je na zdi natištěný česko-anglický panel s legendou jednotlivých podlaží a je doplněn o symbol veřejné WiFi sítě. U pokladny je umístěn panel s ceníkem vstupného v češtině a angličtině.

### 7.2.3 Václav Cigler: Kresby

MUO představuje výstavou *Václav Cigler: Kresby* výtvarnou tvorbu českého umělce, který je mezinárodně uznávaný pro svou práci se sklem. Právě kvůli návaznosti na zahraničí jsou výstavní texty přeloženy do angličtiny.

Souhrn textů pro návštěvníky prezentuje Tabulka 17. K výstavě dále vznikl česko-anglický katalog *Václav Cigler Kresby I. Pole*. Publikace nebyla v režii muzea, nýbrž spoluautora výstavy Michala Motyčky.

Výstavu v MMU dále doplňují expozice *Václav Cigler a Michal Motyčka: Zvnějšnění* v Květné zahradě a obrazárně arcibiskupského zámku v Kroměříži a *Světlem*, rovněž prezentující Ciglerovu a Motyčkovu tvorbu, v Arcidiecézním muzeu Olomouc. Analyzované texty k výstavě *Václav Cigler: Kresby* jsou uvedeny v Příloha 3: Výstavní texty – MUO.

Druh textu	Forma a jazyk	Distribuce
Pozvánka	papír, A5; ČJ+AJ	volně k rozebrání u pokladny
Infokarta	papír, A4; ČJ, AJ	volně k rozebrání v expozici
Text ve výstavě	tisk na zdi; ČJ+AJ	v expozici
Identifikační štítky	tisk na zdi; ČJ+AJ	v expozici
Text na webu	online; ČJ, AJ	online, volný přístup přes web GVUO
Doprovodný program	papír, složená A4; ČJ	volně k rozebrání u pokladny
Komentovaná prohlídka	mluvená; ČJ	jednou měsíčně
Edukační programy pro děti, školy a veřejnost	mluvená; ČJ	na základě předchozí rezervace

Tabulka 17 Seznam textů k výstavě *Václav Cigler: Kresby*

### **7.2.3.1 Identifikační štítky**

Realizace identifikačních štítků u této výstavy souvisí s tím, že se jedná o prezentaci díla jednoho autora. Jednotlivé kresby nemají vlastní název, ale jsou soustředěny do významových sekcí. Vizuální stránka štítků je pojata minimalisticky: ve výstavním prostoru jsou umístěny pouze názvy sekcí v češtině a anglickém překladu. Podrobnější informace spolu o částech spolu s plánem výstavního prostoru podává zadní strana infokarty.

### **7.2.3.2 Infokarta**

Autory českého textu v infokartě jsou Michal Motyčka (Ciglerův dlouholetý spolupracovník) a Jana Šindelová. Oba jsou také autory této výstavy. Infokarta kromě textu, který zde bude analyzován (hlavní část a tiráž), obsahuje na zadní straně plán výstavních prostor s rozmístěním děl a identifikační štítky a titulky k souborům děl. Infokarta je poskytována zvlášť v české a zvlášť v anglické verzi.

## **Organizační rámec**

Český text je strukturován do pěti odstavců a v rámci nich do rozvitých vět a souvětí. Sdělení je vystavěno výhradně na oznamovacích větách. V druhém odstavci je přítomna přímá řeč.

Obsahově překlad poskytuje kompletní sdělení originálu a ve většině případů je výchozímu textu věrný také strukturově. Z hlediska velikosti písma je patrné, došlo k nárůstu počtu slov. Překlad zachovává pozici přímé řeči a pomlček, avšak ve dvou případech souvětí rozděluje dlouhá na dvě kratší. V jednom případě je v CT dlouhé souvětí rozděleno středníkem. Co se týče hranic sdělení, informace nejsou v překladu mezi větami přelévány.

## **Interakční rámec**

### *Role*

Jediným typem postojovém modalitý je oznámení realizované pomocí vět oznamovacích, a to jak ve VT, tak i v CT.

## Styl

Pod textem jsou podepsáni dva autoři, ale není psán z jejich pohledu. Autoři pouze podávají report o charakteristice sbírky tak, jak ji vidí Cigler. Text na osobu Ciglera často odkazuje jeho vlastním jménem či prostřednictvím zájmena. V obou verzích je skloňováno zájmeno „my“, avšak ve dvou případech je v textech rozmístěno různě.

Výchozí text	Cílový text
Jeho dílo je o každém z <b>nás</b> , o <b>našem</b> hlubším vnímání, prožívání	His work is about every one of us, about our deeper perception, our experience <i>Jeho práce je o každém z <b>nás</b>, o <b>našem</b> hlubším vnímání, <b>našem</b> prožívání</i>
Představují svým způsobem univerzální pohled umělce	In a sense they present us with a universal picture of the artist's way of seeing <i>V jistém smyslu <b>nám</b> představují všeobecnou představu způsobu vidění umělce</i>
Rozsáhlý výběr představených kreseb můžeme datovat	The extensive selection of the presented drawings can be dated <i>Rozsáhlý výběr představených kreseb může být datován</i>
Pohybujeme se v oblastech fyzikálních a biologických zákonů	We are dealing with the fields of the physical and biological laws <i>Zabýváme se oblastmi fyzických a biologických zákonů</i>

Tabulka 18 Rozmístění zájmena „my“ v infokartě k výstavě Václav Cigler: Kresby

Trpný rod je v českém textu přítomný na třech místech a angličtina jeden výskyt přidává.

Výchozí text	Cílový text
Jeho tvorba <b>je zaměřena</b> na	His work <b>is centred</b> on <i>Jeho práce je zaměřena na</i>
Rozsáhlý výběr představených kreseb můžeme datovat	The extensive selection of the presented drawings <b>can be dated</b> <i>Rozsáhlý výběr představených kreseb může být datován</i>
jenž <b>je</b> současně i nepřímo <b>doprovázen</b> krátkými texty	which <b>is</b> both contemporaneously and indirectly <b>accompanied</b> by short texts <i>který je současně a nepřímo doprovázen krátkými texty</i>
<b>jsou</b> natolik <b>sžité</b> se svým okolím	They <b>are</b> so closely <b>connected</b> to their surroundings <i>Se svým okolím jsou natolik úzce spjaty</i>

Tabulka 19 Trpný rod v infokartě k výstavě Václav Cigler: Kresby

Postoj

Český text infokarty disponuje ve čtyřech případech prostředky jistotní modalita, z nichž všechny se vyskytují ve čtvrtém odstavci. K mírnému posunu dochází v překladové verzi posledního příkladu z Tabulka 27, kdy se polohou příslovce *more* (více) změnila modalita přídavného jména *personal* (osobní).

Výchozí text	Cílový text
Rozsáhlý výběr představených kreseb <b>můžeme</b> datovat	The extensive selection of the presented drawings can be dated <i>rozsáhlý výběr představených kreseb může být datován</i>
Představují <b>svým způsobem</b>	In a sense they present us with <i>v jistém smyslu nám představují</i>
Kresby a texty <b>nepochybně</b> patří k osobní a bezprostřednější poloze tvorby Václava Ciglera	The drawings are undoubtedly among the more personal and spontaneous aspects of Cigler's work <i>kresby nepochybně představují osobnější a spontánnější aspekt Ciglerovy tvorby</i>
<b>často</b> bývají myšlenkovou a zárodečnou formou	often being the conceptual and the foundation stages <i>často bývají konceptuální a základní fázi</i>

Tabulka 20 Modalita v infokartě k výstavě Václav Cigler: Kresby

Jak VT, tak i CT obsahuje množství hodnoticích výrazů, viz Tabulka 21 Pro- středky hodnocení v infokartě k výstavě Václav Cigler: Kresby. Obě jazykové verze vykreslují, jaké má dílo vlastnosti, a co symbolizuje. Subjektivita je dále realizována pomocí hodnoticích adjektiv (např. „silnou autentickou“, „hluboký intelektuální“, „výraznými“).

Výchozí text	Cílový text
<b>symbolizujících univerzální řád</b> světa	symbolising the universal order of the world <i>symbolizující univerzální řád světa</i>
Jeho dílo <b>je o každém z nás, o našem hlubším vnímání, prožívání i schopnosti soustředit se, odráží jemný pohyb částí, intenzitu přenosu energie nebo šíření určitého rozruchu</b> prostorem.	His work is about every one of us, about our deeper perception, our experience and ability to concentrate. It reflects the gentle movement of particles, the intensity of the transfer of energies or the dissemination of a certain kind of upheaval through space. <i>Jeho dílo je o každém z nás, o našem hlubším vnímání, našem prožívání a o schopnosti soustředit se. Odráží jemný pohyb částic, intenzitu přenosu</i>



Výchozí text	Cílový text
	<i>energií nebo šíření určitého druhu rozruchu prostorem.</i>
Ciglerovy práce na papíře <b>zachycují proces</b> , okřívají <b>silnou autentickou</b> výpověď a <b>hluboký intelektuální</b> podtext	Cigler's work on paper captures the process, uncovers a powerfully authentic expression and deep intellectual subtext <i>Ciglerova práce na papíře zachycuje proces, odkrývá mocně autentické vyjádření a hluboký intelektuální podtext</i>
Ovládá svými <b>výraznými estetickými</b> vlastnostmi a prostorovými možnostmi i okolní architekturu	Captivates the surrounding architecture through its distinctive aesthetic qualities <i>Zachycuje obklopující architekturu svými výraznými estetickými vlastnostmi</i>
Velkoformátové kresby souhlasně zpřítomňují myšlenky a témata celoživotního uvažování autora o vzniku života a jeho smyslu na Zemi, <b>jsou natolik sžité se svým okolím</b> , jako by neexistovala hranice mezi vnitřním a vnějším.	The large format drawings present the ideas and themes of the artist's life-long deliberation on the creation of life on Earth. They are so closely connected to their surroundings, it is as if there were no boundary between the external and the internal. <i>Velkoformátové kresby představují myšlenky a témata umělcova celoživotního uvažování o vytvoření života na Zemi. Jsou tak úzce spjaty se svým okolím, jako kdyby zde nebyla žádná bariéra mezi vnějším a vnitřním.</i>
<b>Na rozdíl od jakéhokoliv jiného tradičního pojetí</b> tohoto média, kresby Václava Ciglera zachycují procesy a děje světlem, které je neustále v pohybu,	As opposed to other traditional conceptions of this medium, the drawings of Václav Cigler capture processes and storylines through light, which is ceaselessly in motion; <i>Oproti tradičním pojetím tohoto média zachycují kresby Václava Ciglera procesy a děje pomocí světla, které je neustále v pohybu</i>
Stává se <b>důležitým</b> prostředkem komunikace	It becomes an important means of communication <i>Stává se důležitým prostředkem komunikace</i>

Tabulka 21 Prostředky hodnocení v infokartě k výstavě Václav Cigler: Kresby

## Reprezentační rámec

Součástí díla jsou nejen kresby (jak naznačuje název výstavy), ale také texty v podobě videodokumentu, audiostopy a textů natištěných na zdech výstavního prostoru. Ačkoliv je dle rozsahu cílového textu patrné, že překlad myšlenky originálu v plném rozsahu podává, v poslední větě čtvrtého odstavce dochází na textové úrovni k posunu. Překlad toto souvětí dělí na dvě a v obou větách dává do podmětu *the drawings* (kresby). O „textech“, které jsou v české verzi, se nezmiňuje.

Překlad se z velké části drží originálu. Dovysvětlení či zpřesnění je v CT výjimkou. Tabulka 22 prezentuje dva případy explikace a jeden případ redukce.

Výchozí text	Cílový text
Dopátrat se jí znamená poznat vlastnosti trávy	To seek it out means to grasp the intrinsic properties of grass <i>Vyhledat ji znamená porozumět <b>vnitřním</b> vlastnostem trávy</i>
prožívání i schopnost soustředit se	our experience and ability to concentrate <i><b>naše</b> prožitky a schopnost soustředit se</i>
Velkoformátové kresby <b>souhlasně</b> zpřítomňují myšlenky	The large format drawings present the ideas <i>Velkoformátové kresby prezentují myšlenky</i>

Tabulka 22 Dovysvětlení a vynechávání v infokartě k výstavě Václav Cigler: Kresby

## Shrnutí

Z hlediska rozsahu sdělení podává CT stejné množství informací jako VT. Ke změnám nedochází ani na komunikační úrovni. Obě jazykové verze se podávají informace jako fakta a styl komunikace je formální. Muzeum v obou případech zaujímá subjektivní postoj. Po obsahové stránce je překlad adaptován pouze mírně.

### 7.2.3.3 Text na zdi

Ve výstavních prostorech byly umístěny na zdech celkem dva texty: jeden naproti schodišti před vstupem do sálů, druhý v trojlodí. Obsah textu naproti schodišti byl stejný jako obsah infokarty (včetně tiráže), a proto zde budu analyzovat text z trojlodí.

## Organizační rámec

Textu na zdi umístěnému v expozici dominuje černobílý portrét Václava Ciglera v nadživotní velikosti. Text je členěn do čtyř částí: data s důležitými milníky života Václava Ciglera, popis autorovy umělecké specializace, výčet míst, kde jsou Ciglerova díla zastoupena, a text napsaný Ciglerem. Nevýčtové pasáže sestávají z jednoduchých vět (první z odstavců) a souvětí (druhý z odstavců), a jsou realizovány jako věty oznamovací.

Z hlediska úplnosti převodu je překlad opět kompletním sdělením obsahu originálu. Překlad strukturu textu opět mírně pozměňuje: spojuje poslední dvě věty prvního nevýčtového odstavce v souvětí, nahrazuje kulaté závorky pomlčkami. Kromě umístění příslovečné určení místa až za rozvitý předmět mezi pomlčkami v první větě druhého odstavce překlad strukturu informací ve větách výrazně nereorganizuje.

## Interakční rámec

### *Role*

Text prezentuje především bibliografická fakta, a proto je vystavěn na větách oznamovacích v obou jazykových verzích.

### *Styl*

První část textu je psaná ve třetí osobě a byla pravděpodobně vytvořena autory výstavy. Ani jedna jazyková verze neobsahuje oslovení. Naproti tomu poslední odstavec, pod kterým je podepsaný Cigler, v češtině i angličtině odkazuje na čtenáře zájmenem „my“.

Výchozí text	Cílový text
Chceme-li podat důkaz	If <b>we</b> want to testify <i>Pokud chceme podat důkaz</i>
Přivádí <b>nás</b> k poznání	leads <b>us</b> to understanding <i>vede nás k poznání</i>
Které je <b>nám</b> umožněno poznat	<b>we</b> are able to recognize <i>Jsme schopni rozpoznat</i>
Pokoušíme se je ozřejmit	<b>we</b> try to evoke it in its primary visual form <i>Snažíme se ji přivodit ve své prvotní vizuální formě</i>

Tabulka 23 Rozmístění zájmena „my“ v textu na zdi k výstavě Václav Cigler: Kresby

Ve výchozím textu se trpný rod vyskytuje pouze dvakrát a CT v těchto pasážích trpný rod zachovává. Překlad navíc přidává trpný rod do míst, kde se ve VT nevyskytuje.

Výchozí text	Cílový text
Jeho díla <b>jsou zastoupena</b>	His works are represented <i>jeho díla <b>jsou zastoupena</b></i>
Které <b>je</b> nám <b>umožněno</b> poznat	We are able to recognize <i><b>jsme schopni</b> rozpoznat</i>
Protože je to vnímatelné, zviditelněné	because it is perceptible, made visible <i>protože je to vnímatelné, <b>učiněné viditelným</b></i>
Umění není od slova uměti	Art is not derived from the word artistry <i>Umění <b>není odvozeno</b> od slova umět</i>

Tabulka 24 Trpný rod v textu na zdi k výstavě Václav Cigler: Kresby

### Postoj

Slovesa popisující věci jako fakta („není“, „je“, „chceme-li“, „pokoušíme se“, „vzniká“) a spojky vyjadřující odporovací poměr („ale“) ve všech třech větách posledního odstavce odkazují na subjektivní postoj. V jednom případě texty disponují hodnoticí adjektivem, které evokuje pozitivní konotace: „to a ono je zázračné“ – *then the given has miraculous power* (pak má dané zázračnou sílu).

Výchozí text	Cílový text
<b>Smyslem umění není jen</b> schopnost a potřeba vyjádřit se, něco napodobit nebo věrně zpodobnit, <b>ale přinést o tom důkaz</b> , že to a ono vnímáme.	The purpose of art is not only the capability and need to express oneself, or to imitate or faithfully represent, but to give witness that we perceive this or that. <i><b>Účelem umění není jen</b> schopnost a potřeba vyjádřit se, nebo imitovat nebo věrně znázornit, <b>ale podat důkaz</b> o tom, že vnímáme to nebo ono.</i>
<b>Chceme-li podat důkaz</b> o tom, co to a ono přesahuje a přivádí nás k poznání	If we want to testify to what transcends something or other, and leads us to understanding <i><b>Pokud chceme podat důkaz</b> o tom, co přesahuje to a ono, a vede nás k poznání</i>
<b>pokoušíme se</b> je ozřejmit v jejich vizuálně prvotní podobě	we try to evoke it in its primary visual form <i><b>snažíme se</b> to vyvolat ve své primární vizuální podobě.</i>
<b>Umění není od slova uměti, ale vzniká z potřeby</b> podat důkaz	Art is not derived from the word artistry in artisanal terms but emerges from the need to testify

Výchozí text	Cílový text
	<i>Umění není odvozeno od slova umět v uměleckém smyslu ale vzniká z potřeby podat důkaz</i>

Tabulka 25 Subjektivita v textu na zdi k výstavě Václav Cigler: Kresby

### Reprezentační rámeček

Překlad se zpravidla drží originálu, avšak ve dvou případech explikuje. Zkratku názvu školy („VŠVU“) uvádí v plném znění a v poslední větě posledního odstavce informaci zpřesňuje přidáním fráze *in artistinal terms*.

V dalších dvou případech je cílový text zjednodušen. Pojem specifický („reálné gymnázium“) je nahrazen pojmem obecným (*high school*), latinská podoba titulu čestného doktora („*honoris causa*“) je v CT realizována v anglickém znění.

Výchozí text	Cílový text
Masarykovo <b>reálné gymnázium</b> ve Vsetíně	Masaryk high school in Vsetín <i>Masarykova střední škola ve Vsetíně</i>
Jmenování doktorem <b>honoris causa</b> na VŠVU v Bratislavě	Honorary doctorate from the Academy of Fine Arts and Design in Bratislava <b>Čestný doktorát z Vysoké školy výtvarných umění v Bratislavě</b>
Umění není od slova uměti	Art is not derived from the word artistry in artisanal terms <i>Umění není odvozeno od slova uměti v uměleckém smyslu</i>

Tabulka 26 Dovysvětlení a zjednodušování v textu na zdi k výstavě Václav Cigler: Kresby

### Shrnutí

Překlad rozsah a organizaci původního textu zachovává. Z hlediska vnitřní struktury odstavců došlo k drobným změnám (pomlčky místo závorek, spojení dvou vět). Nevýčtové pasáže ponechává překlad v oznamovacím způsobu, a i v CT je muzeum v pozici autority. Překlad ve vyšší míře užívá trpný rod. Stejně jako v češtině je i anglická verze posledního odstavce osobnější než zbytek textu. V překladu dochází na několika místech k dovysvětlení a ke zjednodušení.

#### 7.2.3.4 *Texty na webu*

MUO má své webové stránky v současné době ve dvou jazykových mutacích: v češtině a angličtině. Do budoucna uvažuje také rozšíření o německou verzi, díky tomu, že je muzeum atraktivní pro návštěvníky z Německa a Rakouska.

Kromě rozdílného počtu záložek (chybí „Věda a výzkum“) upoutá anglická verze tím, jak je označena. Označení anglické mutace sestává ze zkratky pro jazyk („en“) a americké vlajky. Problematiku označování jazykových mutací vlajkami „mateřských států“ těchto jazyků jsem stručně popsala výše v rešerši literatury. Například Sandrini (2008) tento „praktický“ zvyk považuje za přežitý doporučuje se mu vyhnout. V rámci Evropy, kde je vyučovaným standardem angličtina britská, může použití americké vlajky vyvolat emoce.

Co se týče popisů výstav na webu, MUO tyto texty zpravidla výrazně adaptuje a zkracuje jejich rozsah o více než 50 %.

Ačkoliv muzeum doprovodným programem cílí především na české návštěvníky, popisy doprovodných akcí na webu překládá, a někdy i v plném rozsahu. Ani u komentovaných prohlídek není v textu explicitně uvedeno, že program bude veden v češtině.

Anglická verze textu na webu k výstavě *Václav Cigler: Kresby* není překladem české verze, ale odpovídá textu použitému v infokartě. Z tohoto důvodu budu text analyzovat pouze z hlediska jeho rozsahu.

#### **Organizační rámeček**

Česká verze textu na webu je zhruba třikrát delší než text ve skládačce. Text webu informace ze skládačky rozšiřuje, a obsahuje navíc životopisy Václava Ciglera a Michala Motyčky, historii jejich společné tvorby, stručnou charakteristiku jejich dalších dvou výstav v rámci olomouckého muzea, odkaz na PDF soubor s doprovodným programem v češtině a audiostopu s rozhovorem také v češtině. Obě jazykové verze jsou doplněny o fotogalerii.

## **Shrnutí**

Zástupci MUO při rozhovoru uvedli, že pokud je anglická verze textu na webu oproti té české zkrácena, je to proto, že naznali, že podrobné popsání výstavy pro cizojazyčné návštěvníky smysl nemá. Předpokládají, že dopad těchto textů je poměrně nízký, a iniciativa vložená do překladu by se jim nevyplatila. To je pravděpodobně důvod, proč je anglický text u analyzované výstavy zkrácen též.

## **7.3 Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně (KGVUZ)**

### **7.3.1 Kontext tvorby překladu**

Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně je příspěvkovou organizací Zlínského kraje. Ve své sbírkotvorné a výstavní činnosti se soustředí především na výtvarné umění a architekturu 19. až 21. století od českých či slovenských autorů. Cílem galerie je působit jako unikátní prostor pro vzdělávání a kontakt s uměním, a rozvíjet výtvarný život v regionu.

Pilířem výstavní činnosti KGVUZ je stálá expozice rozdělená na dva tematické celky: *Prostor Zlín* (prezentující zlínskou architekturu) a proměnlivá část *Řády vidění* (zaměřená na výtvarné umění od 19. století). Dohromady tedy sbírka představuje zaměření galerie. Popisky děl a texty na zdech jsou v této expozici dvojjazyčné – česky a anglicky. Doprovodný materiál (skládačka) je k dispozici kromě těchto dvou jazyků také v němčině a ruštině.

KGVUZ spolu s dalšími dvěma příspěvkovými organizacemi Zlínského kraje (Krajskou knihovnou Františka Bartoše ve Zlíně a Muzeem jihovýchodní Moravy ve Zlíně) sídlí v komplexu 14|15 Bařův institut (BI). V objektu dále sídlí kavárna a místo je vyhledávaným centrem pro pořádání různých kulturních akcí od videomappingu po koncerty pod širým nebem, festivaly či konference.

### **Marketing pro cizojazyčné návštěvníky**

Co se týče doprovodných materiálů přímo ve výstavě (skládačky), u stálé expozice si galerie zhruba jednou ročně nechává tisknout několik set kusů brožur od každého jazyka. Skládačky jsou do expozice pravidelně doplňovány, ale evidenci toho, kolik se jich za

určité období rozebere, si galerie nevede. Skládačky k dlouhodobým výstavám jsou k dispozici i v prostoru pokladny, u krátkodobých výstav jsou pouze v expozici. Statistiku poptávky po brožurách si galerie sběrem zbytkového materiálu nevede. Návštěvnost zahraničními návštěvníky sledují na pokladně prodejem prodaných „cizojazyčných“ vstupenek. Mezi sledovanými parametry naopak nefiguruje to, odkud se návštěvníci o galerii dozvěděli. Návštěvnost zahraničními návštěvníky je nejvyšší v letních měsících.

Galerie sídlí od roku 2013 v prostorách Baťova institutu. V té době zprovoznila i anglickou mutaci webových stránek. V roce 2018 navštívilo galerii 25 765 osob (KGVUZ 2019). Anglická verze webu je oproti české zjednodušená a obsahuje především základní informace o instituci. Web v současné době představuje jedinou komplexní propagaci galerie směrem k cizojazyčným návštěvníkům. Stejně jako GVUO a MUO má i zlínská galerie na webu kolonku pro zapsání se do newsletteru, ale i zde jej rozesílají pouze v češtině. KGVUZ má ve svém adresáři okolo 500 odběratelů, ale „cizí“ e-mailové adresy nenevidují. Ze sociálních sítí má galerie účty na Facebooku, Instagramu, Twitteru a Youtube, ale na všech komunikuje pouze česky.

KGVUZ cílí propagaci v Česku především na české návštěvníky. Outdoorová reklama, která láká na stálou expozici, je po Zlíně rozmístěna pouze v české verzi. Galerie doprovodný program v angličtině nepropaguje ani na svém webu ani prostřednictvím papírového letáku.

Ačkoliv je KGVUZ samostatnou institucí, tím, že sídlí v BI, zahraniční propagace galerie (a také ostatních institucí, které v objektu sídlí) je zajišťována externě právě tímto komplexem. Reklama je tvořena na objekt jako celek.

Zpětnou vazbu galerie skrz sociální sítě od cizojazyčných návštěvníků nezískává a do návštěvní knihy připomínky většinou nepišou. V návštěvní knize se zpravidla objevují komplimenty k výstavě jako takové.

Cizojazyční návštěvníci v současné době nejsou pro zlínskou galerii prioritou, neboť netvoří významnou cílovou skupinu. Rozvoj překladů galerie zatím neplánuje.



## **Proces tvorby překladu**

Popisky ve stálé expozici jsou dvojjazyčné, ale doprovodné materiály k ní jsou k dispozici ve 4 jazycích. V případě krátkodobých výstav galerie rozlišuje mezi výstavami méně známých českých autorů a výstavami s mezinárodním přesahem. Překládány jsou pouze výstavy s potenciálním mezinárodním přesahem, a to pouze do angličtiny. Galerie výstavy do jiných jazyků nepřekládá, a to i přesto, že vystavovaný autor pochází například z Německa. Zda se výstava bude překládat také záleží také na tom, jaký je na danou výstavu rozpočet a jestli je expozice podpořena grantem. Grantové výstavy jsou zpravidla mezinárodní a realizace překladu je často v podmínkách finanční podpory.

Galerie dlouhodobě spolupracuje s několika českými externími překladateli, kteří se zabývají odborným překladem v umění. Po vytvoření české verze textu je překlad postoupen překladateli a také grafikovi. Překladatel řeší dotazy k české verzi přímo s kurátorem a marketingové oddělení do procesu nevstupuje. V případě skládaček vzniká verze v češtině a verze v angličtině. Grafik je seznámen s tím, že překladový text pravděpodobně nabyde, a překladatel není rozsahem výsledného textu omezován. Co se týče strategie, KGVUZ preferuje, aby se překladatelé daného textu drželi a tón udržovali ve formálnější, informativní rovině. Konkrétní strategii překladu určuje kurátor výstavy.

Jak už bylo uvedeno výše, galerie doprovodný program na cizojazyčné návštěvníky necílí. Pokud o větší skupina zažádá o komentovanou prohlídku výstavy předem, galerie je schopná ji zajistit. Takové požadavky však nejsou standardem. KGVUZ občas pořádá přednášky zahraničních odborníků, které se tlumočení do češtiny.

## **Shrnutí**

Galerie se soustředí na překlad uvnitř výstavních prostor a na stálou expozici. Vzhledem k velikosti města a počtu zahraničních turistů, kteří do Zlína míří, považuje galerie tento stav za dostatečný. KGVUZ se domnívá, že v rámci zlínských galerií mají překlad podchycený nejvíce

### **7.3.2 Orientační systém**

Orientační systém KGVUZ je stejně jako zahraniční propagace ovlivněn tím, že galerie sídlí v budově BI. Budova BI je z exteriéru popsána pouze česky. Až u vchodu do galerie

je rozcestník k oběma částem komplexu dvojjazyčně (česky a anglicky). Dvojjazyčně jsou dále rozcestníky na schodištích a popisy místností na dveřích. Pouze k označení toalet využívá BI piktogramy.



Obrázek 4 Exteriér budovy 14|15 Bařův institut (zdroj: 14-15.cz)

### 7.3.3 Trienále Prostor Zlín 2019: Alternativy destrukce

Výstava *Alternativy destrukce* je v pořadí již sedmým pokračováním přehlídky *Trienále Prostor Zlín*, která představuje autory ze zemí Visegrádské čtyřky.

Tabulka 27 shrnuje soubor textů, které byly poskytnuty návštěvníkům. Text na české verzi webu byl dále v lehce pozměněné poskytnut jako tisková zpráva do médií. KGVUZ dvojjazyčnou reklamu v rámci města ani kraje netiskne, a bylo tomu tak i v případě této výstavy.

Výstavě od ledna do dubna 2019 předcházela přednáškový cyklus stejného názvu, jehož účelem bylo koncept letošního ročníku Trienále veřejnosti představit a iniciovat diskusi na vybraná témata.

Analyzované texty k výstavě *Alternativy destrukce* jsou v Příloha 4: výstavní texty – KGVUZ.

Druh textu	Forma a jazyk	Distribuce
Pozvánka	papír, A5; ČJ, AJ	rozesílány do partnerských institucí, anglická verze posílána zahraničním autorům
Skládačka	papír, složená 21x40 cm; ČJ, AJ	volně k rozebrání v expozici
Text ve výstavě	tisk na zdi; ČJ+AJ	v expozici
Identifikační štítky	papír, nalepený na sloupech; ČJ+AJ	v expozici
Text na webu	online; ČJ, AJ	online, volný přístup přes web KGVUZ
Komentovaná prohlídka	mluvená; ČJ	2x v průběhu výstavy
Edukační programy pro děti, školy a veřejnost	mluvená; ČJ	na základě předchozí rezervace

Tabulka 27 Seznam textů k výstavě Triennale Prostor Zlín 2019: Alternativy Destrukce

### 7.3.3.1 Identifikační štítky

Díky tomu, že předmětem výstavy jsou multimediální díla v prostoru, čtyři identifikační štítky k hlavním objektům jsou umístěny netradičně také v prostoru – na čtyřech sloupech, které jsou pevnou součástí výstavního prostoru. Tyto štítky disponují jménem autora, názvem díla v originále, (druhem uměleckého díla), typem média, rokem vzniku a kódem země, z které autor pochází. Stejně informace jsou kromě jména a původu autora uvedeny pod českým štítkem i v angličtině. Co se týče projektu *Krasiński a Josefa*, fiktivní dokument v promítací místnosti a jednotlivé dobové fotografie jsou dále doplněny o vlastní štítky v češtině. U štítku označující velkoformátovou fotografii na zdi (příklad (8)) je přeložena pouze informace o autorství.

(8) Edward Krasiński: Bez názvu

*Fotografie*

1939

*Vlastník / Courtesy of Josefa Houdková*

### 7.3.3.2 *Skládačka*

Skládačka k výstavě *Alternativy destrukce* je vytvořena zvláště v české a anglické verzi. Skládačka obsahuje text popisující výstavu jako celek, titulky k jednotlivým projektům a tiráž. Vzhledem k tomu, že zde z důvodu porovnatelnosti titulky neanalyzuji, předmětem zájmu bude v této části obecný popis výstavy a tiráž. Autorem obecného textu je kurátor, který na výstavě spolupracoval.

#### **Organizační rámec**

Výchozí český text je členěn do tří odstavců je vystavěn zpravidla na souvětích. Všechny věty jsou zakončeny tečkou. Text dále obsahuje množství závorek (6), pomlček (7) a dvojitých uvozovek (2).

Cílový text ponechává vnitřní i vnější strukturu do značné míry totožnou. Jedenkrát nahrazuje pomlčku čárkou a jedenkrát tečkou. Ve třech případech mění tečku za středník. Druhá a třetí věta třetího odstavce je sloučena a překlad odděluje představované typy destrukce středníkem.

Překlad disponuje dvěma výrazy v latině (*genius loci, force majeure*), označuje je však odlišně. V prvním případě, kdy je termín převzat z VT, jej ponechává nezvýrazněný, ale v případě, kdy latinské sousloví zavádí nově, jej označuje kurzívou. Název výstavy v posledním odstavci a jméno autora jsou v obou verzích označeny kurzívou. Zdůraznění jmen umělců pomocí tučného fontu a červené barvy (včetně označení, odkud umělci jsou, jak je ve VT) přejímá CT taktéž.

Z makro pohledu lze konstatovat, že překlad podává kompletní sdělení obsahu VT (stejný počet odstavců, relativně stejná délka odstavců). Kvůli tomu, že je překlad delší, ze skládačky v anglické verzi byla odstraněna fotka z výstavy.

#### **Interakční rámec**

##### *Role*

Autoři v textu popisují koncept výstavy a jednotlivá díla, tudíž jsou věty ve VT v i CT realizovány jako věty oznamovací.

## Styl

Obě jazykové verze obsahují na několika místech zájmeno „my“. Pouze ve dvou případech (druhý a třetí řádek v Tabulka 28) odkazuje zájmeno na autory výstavy. V těch ostatních jím autor textu míří na čtenáře.

Výchozí text	Cílový text
Rovina destrukce <b>nám</b> slouží jako jistý bod nula – radikální se vypořádání s pamětí obvykle vnímáme jako agresivní akt externí síly, chceme-li, vyšší moci, a to je pohled, se kterým si už dnes nevystačíme.	The plane of destruction serves as a zero point for <b>us</b> – <b>we</b> usually perceive a radical coming to terms with <b>our</b> memories to be an aggressive act of external force or, as the case may be, force majeure, but that is a view <b>we</b> can no longer do today. <i>Rovina destrukce nám slouží jako bod nula – obvykle považujeme radikální vypořádání se se svými vzpomínkami jako agresivní akt vnější síly, respektive vyšší moci, ale tento ,pohled nám už nestačí.</i>
V širším smyslu se proto dá říct, že výstavou reagujeme na	In a broader sense, therefore, <b>we</b> can say that the exhibition responds to
Záměrně jsme oslovili	<b>We</b> have deliberately addressed <i>Záměrně jsme oslovili</i>
kteřou známe z aktuálních iniciativ	<b>we</b> know from the current initiatives <i>kteřou známe z aktuální iniciativ</i>
Princip návratu můžeme chápat i jako	The principle of return can also be understood as <i>princip návratu může být chápán také jako</i>

Tabulka 28 Rozmístění zájmena „my“ ve skládačce k výstavě Alternativy Destrukce

Český text trpný rod neobsahuje, zato překlad jej zavádí hned ve třech případech (viz Tabulka 29).

Výchozí text	Cílový text
vnesly performativním způsobem	told in a performative way <i>který je vyprávěn performativním způsobem</i>
Princip návratu můžeme chápat i jako	The principle of return can also be understood as <i>princip návratu může být chápán také jako</i>
Připomínky něčeho, co by se nemělo ztratit	Not just a reminder of something that should not be lost <i>Ne jako připomínka něčeho co by nemělo být ztraceno</i>

Tabulka 29 Trpný rod ve skládačce k výstavě Alternativy destrukce

Postoj

Nejvíce prostředků jistotní modality je nakumulováno odstavci třetím, který je odstavcem nejkratším. Z Tabulka 30 je zřejmé, že překlad míru modality většinou zachovává. Posuny jsou vyznačeny tučně.

Číslo odstavce	Výchozí text	Cílový text
1	Radikální vypořádání se s pamětí obvykle vnímáme jako	We usually perceive a radical coming to terms with our memories <i>Obvykle chápeme radikální vypořádání se s pamětí</i>
	V širším smyslu se proto dá říct	In a broader sense, therefore, we can say <i>V širším smyslu tedy můžeme říct</i>
	který dnes probíhá víc v rovině dialogu, který má spíš charakter politické činnosti, než v úrovni estetické či symbolické	which is now taking place more at the level of dialogue having the character of a political activity rather than at the aesthetic and symbolic levels <i>který se teď odehrává na úrovni dialogu, který má charakter politické aktivity, spíše než na úrovni estetické a symbolické</i>
2	<b>Dalo by se říci</b> , že v jednotlivých dílech se <b>dají</b> najít odkazy na různé formy destrukce	There are references to the various forms of destruction in the individual work <i>V jednotlivých dílech najdeme reference k různým formám destrukce</i>
3	Každý akt sochařské destrukce je možný návrat	every destruction of sculpture is its possible return <i>každá destrukce sochy je svým možným návratem</i>
	jehož připomínkou nebo <b>přímo</b> předmětem může být dokumentace	The reminder or subject matter of which may be the documentation <i>Jehož připomínkou nebo předmětem může být dokumentace</i>
	Princip návratu můžeme chápat i jako	The principle of return can also be understood as <i>Princip návratu může být také chápán jako</i>
	což může být v jistém ohledu ještě důležitější	which may somehow be even more important <i>což může být určitým způsobem ještě důležitější</i>

Tabulka 30 Postojová modalita ve skládačce k výstavě Alternativy destrukce

Český text je na hodnoticí lexikum skoupý. Výrazy, které díla vykreslují v pozitivním světle, překlad ve všech případech zachovává.

Výchozí text	Cílový text
vnesly <b>performativním</b> způsobem <b>nečekaný</b> obsah	told in a <b>performative</b> way, they have introduced <b>unexpected</b> content <i>který je vyprávěn performativním způsobem, vnesly nečekaný obsah</i>
Připomíná <b>důležitost nedoceněné</b> sochařky	She points out the <b>importance</b> of the <b>insufficiently recognized</b> sculptor <i>Poukazuje na důležitost nedostatečně doceněné sochařky</i>
jsou velice <b>propracovanou</b> formou pocty	are a very <b>elaborate</b> form of homage to this artist <i>jsou velmi propracovanou formou pocty této umělkyni</i>

Tabulka 31 Hodnoticí výrazy ve skládačce k výstavě Alternativy destrukce

### Reprezentační rámec

Překlad jen ve výjimečných případech informace zpřesňuje a přidává plnovýznamová slova (viz příklad (9)), nikdy se však nejedná o objasnění prostřednictvím celých vět.

- (9) VT, 2. odst.: První je ideologické ničení **soch** v dobách socialismu  
 CT, 2. odst.: The first was the ideologically-motivated destruction of public statues during socialism  
 ZP: prvním je ideologicky motivované ničení **veřejných soch** za socialismu

### Shrnutí

Překlad rozsah textu ponechává a neadaptuje výrazně ani strukturu odstavců. CT přidává k latinskému výrazu z VT ještě jeden takový výraz a ten zvýrazňuje kurzívou. Oba texty komunikují obsah jako fakta, avšak zejména ve třetím odstavci disponují prvky jistotní modality. Překlad oproti VT zavádí trpný rod. K výrazné explikaci ani redukci obsahu nedochází.

### 7.3.3.3 Text na zdi

V expozici výstavy *Alternativy Destrukce* je informačních panelů na zdech hned několik: obecný popis výstavy, tiráž a popisy jednotlivých děl. Kromě popisu souboru děl *Krasiňski a Josefa* jsou všechny ostatní panely reprodukcí textů ze skládačky.

Fiktivnímu dokumentu *Krasiňski a Josefa* od českého umělce Lukáše Houdka je v rámci výstavy co do počtu verbálních textů dán největší prostor. Autorem textu je výtvarný umělec Pavel Karous. Text má podobu vyprávění a je psán ve třetí osobě.

#### Organizační rámeček

Český text je členěn do sedmi odstavců a je vystavěn na větách oznamovacích. Kromě dvou závorek, tří pomlček a několika číslic text po vizuální stránce výrazný není.

Překlad rozsah textu i strukturu odstavců zachovává. Pouze v jednom případě je čárka nahrazena středníkem. Ve dvou případech převádí CT číslici jako číslovku.

#### Interakční rámeček

##### *Role*

Text je zaměřen na popis příběhu a využívá k tomu výhradně věty oznamovací. Postojová modalita vět se v CT nemění.

##### *Styl*

V českém textu je trpný rod zastoupen pouze jednou, ale v cílovém textu je výskytů trpného rodu šest.

Výchozí text	Cílový text
Došlo k Mnichovské dohodě	The Munich Agreement <b>was signed</b> <i>Mnichovská dohoda bylo podepsána</i>
České pohraničí <b>bylo postoupeno</b> Německu	The Czech borderland <b>was ceded to</b> Germany <i>České pohraničí bylo postoupeno Německu</i>
Svědky situace byla i Josefa se čtrnáctiletým Krasiňským	The situation <b>was interested by</b> Josefa and the fourteen-year-old Krasiňski



Výchozí text	Cílový text
	<i>Zúčastnění situace byli Josefa a čtrnáctiletý Krasíňski</i>
Toho ta situace podle Josefy fascinovala natolik	According to Josefa, he <b>was fascinated by</b> this situation <i>Podle Josefy byl tou situací fascinován</i>
Když došlo k převzetí města Němci	But when the town <b>was taken over by</b> the Germans <i>Ale když bylo město převzato Němci</i>
Po Němcích vysídleného pohraničí	From where the Germans <b>had been expelled</b> <i>Odkud byli Němci vyhnáni</i>

Tabulka 32 Trpný rod v textu na zdi k výstavě Alternativy destrukce

V překladu dochází ke změně formálnosti na textové úrovni. Citově zabarvený výraz „kumpánem“ je v CT nahrazen neutrálním slovem *friend* (kamarád):

(10) VT, 4. odst.: Josefa odloučení se svým kumpánem Edíkem nesla těžce.

CT, 4. odst.: Josefa felt that separation from her friend Edík was hard.

### Postoj

Hodnoticí prostředky jsou v českém textu výjimkou, a překlad navíc na dvou místech tyto prvky redukuje.

Výchozí text	Cílový text
Protože s přístrojem moc neuměl, je snímek <b>značně</b> rozmazaný.	Since he did not know how to operate the camera very well, the image was blurry. <i>Jelikož s fotoaparátem pracovat moc dobře neuměl, snímek byl rozmazaný</i>
Josefina matka k tomu získala suterénní <b>nevelké</b> prostory.	In addition to it, Josefa's mother also acquired basement premises <i>Josefina matka navíc také získala suterénní</i>

Tabulka 33 Hodnoticí prostředky v textu na zdi k výstavě Alternativy destrukce

### Reprezentační rámeček

I v případě textu na zdi upravuje překlad obsah výjimečně. Ve dvou případech došlo k explikaci, a odkaz na Česko byl nahrazen za Československo. V jednom případě překlad výchozí formulaci zjednodušuje.

Výchozí text	Cílový text
Po válce, v roce 1946, se rozhodli Josefina rodiče vrátit zpět do <b>českých</b> Bližanov	After the war, in 1946, Josefa's parents decided to return to Bližanovy in Czechoslovakia <i>Po válce v roce 1946 se Josefina rodiče rozhodli vrátit do <b>československých</b> Bližanov</i>
kde měli vlastní <b>stavení a hospodářství</b>	where they had their own farm <i>kde měli vlastní <b>statek</b></i>
že za ní do <b>Čech</b> přijede	that he would come to visit her in Czechoslovakia <i>že ji do <b>Československa</b> přijede navštívit</i>

Tabulka 34 Dovysvětlení a zjednodušení v textu na zdi k výstavě *Alternativy destrukce*

## Shrnutí

Překlad rozsah textu ani strukturu odstavců nemění. Kromě jednoho případu záměny čárky za středník cílový text interpunkci zachovává. Texty jsou vystavěny výhradně na oznamovacích větách a nedisponují prvky jistotní modality. Překlad pracuje s trpným rodem častěji než VT, a dále mírní projevy expresivity a subjektivity.

### 7.3.3.4 Web

Texty vybraných krátkodobých výstav jsou do angličtiny výrazně adaptovány a informují často pouze o povaze vystavované sbírky, datu vernisáže a jménu kurátora. Jelikož se galerie zaměřuje spíše na propagaci své stále expozice, a to i směrem k českým návštěvníkům, má ji v obou jazycích popsanou podrobněji. Oproti české verzi je odkaz na anglický text stálé výstavy obtížné najít. V české verzi je text o stálé expozici zahrnut mezi aktuální výstavy, v anglické mutaci je schovaný pod výstavami minulými.

Anglická verze webu je mimo jiné chudší o záložky „Doprovodný program“ a „Pro školy“. V anglické mutaci je přidána záložka „Collections“ s informacemi a fotogalerií galerijní sbírky výtvarného umění, grafiky, soch, architektury a kreseb. Záložka „Collections“ je v české verzi zahrnuta pod záložkou „O nás“.

## Organizační rámeček

Výraznou adaptací prošel i popis výstavy *Alternativy destrukce*. Text v anglické verzi je uveden v příkladu (11). Tato stručná formulace je na webu doplněna o plakát k výstavě v češtině.

(11) Triennial Prostor Zlín: Alternatives of Destruction

28. May - 09. September 2019

Five artists from The Visegrad Group meet for the unique exhibition in Zlín.

Vernissage: 28th of May at 5 pm.

Curator of the exhibition: Richard Gregor

Česká verze vychází z textu tiskové zprávy a obsahuje navíc údaje o datu vernisáže, době trvání výstavy, umístění expozice v budově a doprovodném programu, který sestává ze dvou komentovaných prohlídek a dvou „intervencí do veřejného prostoru“. Český text je doplněn plakátem v češtině a fotogalerií z expozice.

### **Shrnutí**

I v případě KGVUZ je patrné, že rozvoj anglické verze webu pro ni prioritu nepředstavuje. Galerie soustředí pozornost na české návštěvníky, kteří mají možnost doprovodný program pravidelně sledovat.

## 8 ZÁVĚR

Záměrem výzkumu bylo prozkoumat okolnosti, za jakých probíhá prezentace obsahu pro cizojazyčné návštěvníky ve třech regionálních výtvarných galeriích. Tato výzkumná otázka byla dále specifikována do tří podotázek. V rámci první a druhé podotázky jsem prostřednictvím rozhovorů se zástupci galerií studovala kontext tvorby překladů do angličtiny. V rámci třetí podotázky bylo předmětem zájmu to, zda jsou texty v galeriích pro cizojazyčné příjemce adaptovány. K rozboru konkrétních textů jsem využívala třístupňový model analýzy muzejních textů navržený Louise Ravelliovou (2006).

První výzkumná otázka se týkala strategie, kterou galerie uplatňují vůči cizojazyčným návštěvníkům. Z analýzy kontextu vyplývá, že zkoumané galerie uplatňují odlišné strategie. Galerie v Ostravě překládá do angličtiny všechny výstavy, a pro překlad využívá dlouhodobě pouze jednoho překladatele, kteří je rodilým mluvčím. Oproti tomu Muzeum umění Olomouci nepřekládá výstavy, které jsou spjaté výhradně s regionem, a texty jsou překládány jak externími překladateli (rodilí i nerodilí mluvčí), tak i osobami z řad stálých zaměstnanců MUO. Zlínská galerie překládá pouze ty výstavy, které mají přesah do zahraničí, a texty na překlad zadává externím překladatelům, kteří jsou rodilými mluvčími češtiny. Kromě GVUO, kde veškeré texty na překlad shromažďuje PR oddělení, komunikují překladatelé přímo s autory textů.

Druhá výzkumná otázka se týkala rozsahu překládaných materiálů. Společným rysem galerií je to, že se zaměřují především na překlad v samotných výstavních prostorech. V případě doprovodných programů překládá průvodní tištěné materiály k těmto akcím pouze GVUO, a to v rámci čtvrtletníku. Doprovodné programy jsou u všech galerií do značné míry zaměřeny na české příjemce, a proto se jim z hlediska překladu ani v jedné galerii příliš nevěnují. Na žádost jsou však všechny galerie schopné zajistit komentované prohlídky a edukační program i v cizím jazyce. GVUO a MUO překládají v omezeném rozsahu informace o doprovodných akcích na webové stránky a text často zkracují. Pouze KGVUZ propaguje výstavy prostřednictvím plakátů a outdoorové reklamy po Česku výhradně v češtině.

Odpovědí na třetí výzkumnou otázku jsem se zabývala rozбором konkrétních textů k vybraným krátkodobým výstavám. Z analýzy je patrné, že všechny galerie obsah pro cizojazyčné návštěvníky adaptují. K největší adaptaci rozsahu dochází u textů na

webu. Všechny galerie v těchto textech vynechávají informace o doprovodném programu, MUO za český text nahrazuje text jiný a KGVUZ text výrazně redukuje. Rozsah textů v expozicích a v brožurách redukován není. Téměř všechny překlady disponují trpným rodem ve větší míře, než český text. Ve dvou textech (GVUO, KGVUZ) jsou dále mírněny projevy expresivity a subjektivity. Ačkoliv k explikaci dochází ve všech případech, nejvýrazněji se projevuje v případě textů ostravské galerie. U GVUO lze dále pozorovat snahy o redukci a reformulaci.

Literární řešerše poukázala zejména na to, že při překladu muzejních textů nelze spoléhat pouze na překladatelské přístupy, ale je třeba aplikovat poznatky také z překladu pro turismus, z kulturních studií, ze samotné muzeologie, a mimo jiné vzít v potaz, že při překladu do angličtiny se nejedná o překlad pro rodilé mluvčí.

## 8.1 Omezení a další výzkum

Ačkoliv bylo záměrem výzkumu získat soubor materiálů v takovém objemu, aby byly výsledky porovnatelné, situační kontext galerií i realizace jednotlivých výstav byly jedinečné, a proto ne ve všech případech byl tento záměr naplněn.

Práci jsem se pokusila prozkoumat, jak může být překlad v jednotlivých galeriích realizován. Tím, že jsem u každého muzea zkoumala pouze jednu výstavu, a u každé výstavy navíc omezené množství textů, je třeba vnímat tento výzkum spíše jako náhled do problematiky překladu muzejních textů. Pro objektivnější závěry je třeba shromáždit reprezentativnější vzorek.

V literární řešerši jsem se zabývala překladem v muzeu do angličtiny jako *lingua franca*, což je téma, které předchází výzkumy opět často opomíjely. Vybrané muzejní texty jsem poté zkoumala z jiného hlediska, avšak problematika používání globálního jazyka pro „bezbariérovou“ komunikaci s návštěvníky by si svůj vlastní empirický výzkum nepochybně zasloužila. Jedním ze směrů výzkumu, který by v této souvislosti mohl přinést hodnotné výsledky, je otázka „přístupnosti“ textů z pohledu užívání odborné terminologie.

## SEZNAM OBRÁZKŮ

Obrázek 1 Modality a oblasti využití přístupného překladu a tlumočení (adaptováno z Jimenéz Hurtado et al. 2012, překlad vlastní) .....	23
Obrázek 2 Budova Domu umění (zdroj: <a href="http://www.gvuo.cz">www.gvuo.cz</a> ).....	54
Obrázek 3 Budova Muzea moderního umění Olomouc (foto vlastní).....	76
Obrázek 4 Exteriér budovy 14 15 Bařův institut (zdroj: <a href="http://14-15.cz">14-15.cz</a> ) .....	90

## SEZNAM TABULEK

Tabulka 1 Funkce překladu a překladatelské strategie podle Kathariny Reissové (adaptováno z Reiss, 2004, překlad vlastní) .....	26
Tabulka 2 Srovnání modelu rejstříku M.A.K. Hallidaye a komunikačních rámců muzeí dle Ravelliové (adaptováno z Ravelli 2006) .....	38
Tabulka 3 “Staré” a “nové” interakční přístupy (adaptováno z Ravelli 2006, překlad vlastní) .....	40
Tabulka 4 Seznam textů k výstavě DESET .....	56
Tabulka 5 Změna slovesného rodu ve skládačce k výstavě DESET .....	59
Tabulka 6 Hovorovost ve skládačce k výstavě DESET .....	59
Tabulka 7 Prvky hodnocení ve skládačce k výstavě DESET .....	62
Tabulka 8 Explikace ve skládačce k výstavě DESET .....	62
Tabulka 9 Dublety ve skládačce k výstavě DESET .....	63
Tabulka 10 Redukce ve skládačce k výstavě DESET .....	63
Tabulka 11 Trpný rod v textu na zdi k výstavě DESET .....	65
Tabulka 12 Prvky jistotní modality v textu na zeď k výstavě DESET .....	66
Tabulka 13 Hodnoticí prvky v textu na zdi k výstavě DESET .....	66
Tabulka 14 Dovysvětlení v textu na zeď k výstavě DESET .....	67
Tabulka 15 Trpný rod v textu na webu k výstavě DESET .....	69
Tabulka 16 Redukce v textu na webu k výstavě DESET .....	70
Tabulka 17 Seznam textů k výstavě Václav Cigler: Kresby .....	77
Tabulka 18 Rozmístění zájmena „my“ v infokartě k výstavě Václav Cigler: Kresby .....	79

Tabulka 19 Trpný rod v infokartě k výstavě Václav Cigler: Kresby.....	79
Tabulka 20 Modalita v infokartě k výstavě Václav Cigler: Kresby.....	80
Tabulka 21 Prostředky hodnocení v infokartě k výstavě Václav Cigler: Kresby.	81
Tabulka 22 Dovysvětlení a vynechávání v infokartě k výstavě Václav Cigler: Kresby.....	82
Tabulka 23 Rozmístění zájmena „my“ v textu na zdi k výstavě Václav Cigler: Kresby.....	83
Tabulka 24 Trpný rod v textu na zdi k výstavě Václav Cigler: Kresby.....	84
Tabulka 25 Subjektivita v textu na zdi k výstavě Václav Cigler: Kresby .....	85
Tabulka 26 Dovysvětlení a zjednodušování v textu na zdi k výstavě Václav Cigler: Kresby.....	85
Tabulka 27 Seznam textů k výstavě Trienále Prostor Zlín 2019: Alternativy Destrukce .....	91
Tabulka 28 Rozmístění zájmena „my“ ve skládačce k výstavě Alternativy Destrukce .....	93
Tabulka 29 Trpný rod ve skládačce k výstavě Alternativy destrukce .....	93
Tabulka 30 Postojová modalita ve skládačce k výstavě Alternativy destrukce.....	94
Tabulka 31 Hodnoticí výrazy ve skládačce k výstavě Alternativy destrukce.....	95
Tabulka 32 Trpný rod v textu na zdi k výstavě Alternativy destrukce .....	97
Tabulka 33 Hodnoticí prostředky v textu na zdi k výstavě Alternativy destrukce	97
Tabulka 34 Dovysvětlení a zjednodušení v textu na zdi k výstavě Alternativy destrukce .....	98



## **SEZNAM PŘÍLOH**

Příloha 1: Otázky ke strukturovanému rozhovoru

Příloha 2: Výstavní texty – GVUO

Příloha 3: Výstavní texty – MUO

Příloha 4: výstavní texty – KGVUZ

## PŘÍLOHA 1: OTÁZKY KE STRUKTUROVANÉMU ROZHOVORU

### Marketing

1. Je po cizojazyčných materiálech poptávka?
2. Jaký je náklad cizojazyčných materiálů v porovnání s češtinou? Vedete si statistiky, jaký je o ně zájem např. sběrem zbytkového materiálu?
3. Kde pro zahraniční návštěvníky muzeum propagujete?
  - a. V ČR
  - b. V zahraničí
4. Víte, odkud se zahraniční návštěvníci o galerii dozvědí nejčastěji?
5. Víte, kolik procent zahraniční návštěvníci tvoří?
  - a. Vedete si evidenci? Jak?
  - b. Vedete si evidenci o tom, z jakých zemí jsou?
6. Jak se překlad projevil v návštěvnosti? Vedete si statistiky?
7. Rozesíláte e-mailové newslettery i v angličtině? Je po nich poptávka?
8. Máte od zahraničních návštěvníků nějakou zpětnou vazbu (návštěvní kniha, sociální sítě, rozhovor s návštěvníky, pozorování návštěvníků)?
9. Plánujete další rozvoj vztahů se zahraničními návštěvníky?

### Tvorba překladu

10. Kdy jste se rozhodli vyhledat překladatele/překládat si materiály sami?
11. Je překladatelem rodilý mluvčí daného jazyka nebo Čech? Z jakého důvodu?
12. Máte jednoho překladatele nebo je jich více?
13. Změnili jste v průběhu let překladatele?
14. Překládáte všechny výstavy nebo pouze některé? Proč?
15. Spolupracuje autor původního českého textu s překladatelem přímo nebo přes PR oddělení?
16. Máte nějakou strategii (např. neformální/formální tón, dovysvětlení/vynechání informace apod.)?
17. *Jde spíše o doslovný nebo volný překlad?*
18. Má překladatel k dispozici i náhled grafické podoby překládaných materiálů?
19. Co vše překládáte (web, identifikační štítky, texty na zdech, informační letáky, plakáty, publikace, audiostopa, videostopa)?
  - a. Regionální autor
  - b. Výstava s přesahem do zahraničí
20. Máte v cizím jazyce i doprovodný program (komentované prohlídky, dílny, ...)? Proč ano/ne? Jste schopni ho případně na přání zajistit?

## PŘÍLOHA 2: VÝSTAVNÍ TEXTY – GVUO

### Text ve skládačce

Galerie výtvarného umění v Ostravě / Gallery of Fine Arts in Ostrava

DESET / TEN

současné německé umění ze sbírky Adam Gallery / contemporary German art from the collection of the Adam Gallery

23. 1. – 24. 3. 2019 / 23 January – 24 March 2019

Dům umění, Ostrava / House of Art, Ostrava

Vystavující autoři / Exhibited artists

Bara, André Butzer, Andrew Gilbert, Thilo Heinzmann, Thomas Helbig, Marcel Hüppauff, Andrea Lehmann, Christian Macketanz, Gerold Miller a / and Markus Selg

Záštitu nad výstavou převzal Christoph Israng, velvyslanec Spolkové republiky Německo v Praze, Lukáš Curylo, náměstek hejtmána Moravskoslezského kraje, a Zbyněk Pražák, náměstek primátora statutárního města Ostravy.

Projekt se uskutečňuje za finanční podpory statutárního města Ostrava.

The patrons of the exhibition are Christoph Israng, Ambassador of the Federal Republic of Germany, Lukáš Curylo, Deputy Governor of the Moravian-Silesian Region, and Zbyněk Pražák, Deputy Mayor of Ostrava.

The project is financially supported by the City of Ostrava.

Německé výtvarníky přivedl do Brna sběratel a galerista Karel Tutsch. Snad už v roce 1989 oslovil a také vystavil Christiana Macketanze a postupně se spřátelil i s řadou dalších umělců, zvláště pak od galeristy Guido W. Baudacha. Tutschova zásluha je prostě neoddiskutovatelná a patří mu za ni velký dík!

Z hlediska Wannieck / Adam / Gallery patří dík ale ještě jedné osobnosti. Totiž malíři a výtvarníkovi Pavlu Hayekovi. Co Tutsch objevil a přivezl, to Pavel zprostředkoval. Zprostředkoval německé umění tak, že dnes čítá naše sbírka asi 60 položek. A jsou v té sbírce myslím opravdu zajímavé věci.

Když jsme v srpnu roku 2005 přijeli ještě s galeristou Petrem Novotným do Berlína, netušili jsme, co to všechno přinese. Co to přinese tedy hlavně pro mě. Přespali jsme u Markuse Selga a když nás druhý den zavedl do Galerie Guido W. Baudach, otevřel se před námi úžasný svět. Markus přivezl na vozíku svou plastiku Atlas a když přitáhl ještě velké plátno Crossing Jordan, bylo nám jasné, že se budeme muset přeorientovat. Z české skromnosti do německé velkorysosti. Plátno bylo počítačově zpracované a na banneru a já se k němu v myšlenkách stále vracel, až konečně někdy v září jsem doporučil panu Lekešovi, že by se mělo od těch Němců pár věcí koupit. Stojí, alespoň podle mého názoru, skutečně za to. Tak tam zajedťe, řekl pan Lekeš souhlasně a v listopadu se tedy, tentokrát s Vladimírem Skreplem konečně setkávám s oním galeristou. Nevím, s jakým očekáváním na to setkání v ateliéru Thilo Heinzmanna šel, ale doufám, že jsme ho nezklamali. Jako dva blázni jsme nadšeně pobíhali a pokřikovali, upozorňovali se na další a další skvělé objekty a když nás Guido zavezl ještě do Rangsdorfu, na letišti, kde má atelier Butzer /tedy on ho nemá přímo na letišti, pochopitelně/, nezávazně jsem si jedno velké plátno zamluvil. Dobře.

Na jaře následujícího roku jsme přijeli s panem Lekešem. Letecká základna Rangsdorf čekala v pozoru a my se ptali, kdo všechno má atelier ve velké a právě renovované budově stojící opodál. Že to bývala projekční kancelář jedné letecké firmy? Že byla postavena někdy v třicátých letech? Že po válce až do definitivního odchodu bývala sovětskou základnou? No

dobře. Ale kdo všechno v ní má atelier teď? Butzer na nás hleděl nechápavě a jen vrtěl hlavou. Kdo tu má ateliery? No kdo. To je přece jasné. Přece já...

K Butzerovi ještě jedna poznámka. Docela jsem se těšil, jak panu Lekešovi ukážu obraz, který jsem u Andrého zamluvil. Krásný, žhavě expresivní, barevný, 280 na 460 centimetrů, prostě nádhera. Jenže to bohužel nevyšlo. Obraz totiž koupil Saatchi. V Moskvě, v jedné prestižní galerii /slova Butzera/. André už ale vleče jiné plátno, jiných 280 na 460 centimetrů a zdůrazňuje, že tohle dílo, tenhle kousek je ještě lepší, ještě zásadnější. Divoká barevnost si potřásá rukou s úžasnou expresivitou a mně nezbývá než to uznat. Najdu si ten Saatchiho obraz na internetu a dávám Andrému za pravdu. Ten, co máme my, je opravdu lepší!

Butzer „vystudoval“ Akademii Isotrop /v Hamburku/, což je poněkud odvážné tvrzení, protože Akademie Isotrop vlastně žádnou opravdovou akademií nikdy nebyla. O tom by mohl mluvit třeba i Markus Selg, zakládající člen a redaktor této platformy, nebo Marcel Hüppauff. Když jsme s Pavlem Hayekem k Marcelovi v roce 2010 přijeli, hrdě nám ukazoval starý stůl v kuchyni, kolem něhož se „studenti“ téhle akademie scházeli a diskutovali. A vlastně potvrzovali starou známou pravdu. Když je někdo talent od PÁNA BOHA a navíc jde tvrdě za svým cílem, žádnou školu nepotřebuje. Prosadí se totiž sám.

Od Němců jsme koupili asi šedesát věcí. Deset pláten a papírů od Butzera, obrazy, objekty a kresby od Heinzmanna, Helbiga, Selga, Hüppauffa, Gilberta, Bary, taky plátna od Macketanze nebo Andrey Lehmann.

K Andree Lehmann ještě poznámka. Seznámili jsme se vlastně náhodou. Studovala v Düsseldorfu a já bych se s ní nejspíš nikdy nesetkal, kdyby v Düsseldorfu nestudoval také Lubomír Typlt. Je výborná, řekl. Napiš do Galerie Anna Klinkhammer, ta ji zastupuje. Napsal jsem a nic. Žádná reakce, žádná odpověď. Napsal jsem poznovu a postěžoval si Lubomírovi. Já s Andreou promluví, řekl. Nebo vlastně spíše s galeristkou. To přece nejde, když napíše někdo z bývalé východní Evropy, že se mu ani neodpoví...

Je, nebo možná spíše bylo, smutnou skutečností, že na Západě na nás pohlíželi jako na nějaké exoty. Když jsem se Guido Baudacha ptal, jestli, kromě nás ještě někdo z bývalé východní Evropy kupuje umění, vrtěl jen odmítavě hlavou. Vy jste naprostá výjimka, říkal. Neznám nikoho druhého, kdo by peníze za kumšt „vyhazoval“. A to ani z bývalé NDR. Bude trvat ještě nejmíň jednu generaci, než i lidé v bývalém východním bloku pochopí, že jsou také jiné hodnoty než auto a jachta. Guido to říkal před dvanácti, třinácti lety. A měl nepochybně pravdu.

Když v roce 2008 navlékla světová hospodářská krize sbírání umění do značné míry oprátku, vlastně jsme to zabalili taky. Jsou obrazy vybrány? No jistě, jsou. A kdy je koupíte? Bohužel... Thomas Zipp, Andreas Hofer, Jonathan Meese... Když nejsou prachy, těžko něco kupovat...

Vystavený soubor je ale přesto docela ucelený. Je tu exprese, tedy vysloveně německý přístup, je zde „realismus“, abstrakce, kresby, objekty... Jen nejrozměrnější plátna nebylo možno z prostorových důvodů představit. Reprodukujeme je tedy alespoň v průvodním textu k výstavě. A představujeme také práce na papíře od Andrew Gilberta. Je to sice Skot, ale už dlouhá léta žije a tvoří v Berlíně. A patří neodmyslitelně do okruhu tvůrců této výstavy.

Text vychází ze vzpomínek Richarda Adama

It was the collector and gallery-owner Karel Tutsch who first brought the works of these German artists to Brno. Back in 1989, he contacted Christian Macketanz and exhibited some of his works, and he gradually became friends with a number of other artists – especially those from the circle of gallery-owner Guido W. Baudach. Tutsch is the true founder of the Adam Gallery's collection of German art, and we owe him a huge debt of gratitude.

There is also another figure who played a key role in creating the collection – the painter and artist Pavel Hayek. It was Hayek who took the works Tutsch had acquired and presented them to the public. Thanks to his tireless championing of German art, the gallery's collection has now grown to around 60 items – including some pieces of outstanding interest and quality.

When I travelled to Berlin in August 2005 accompanied by the gallery-owner Petr Novotný, neither of us had any idea how important the trip would turn out to be – especially for me. On our first night in the city we stayed with Markus Selg, and the next day he took us to the Guido W. Baudach Gallery. That opened up a wonderful new world to us. First Markus brought us his sculpture ‘Atlas’ to look at, and then when we saw his large canvas ‘Crossing Jordan’, we suddenly realized we would have to re-evaluate our plans and change direction – abandoning our Czech modesty and embracing the altogether grander scale of German art. I couldn’t stop thinking about the digitally-printed canvas Markus had shown us – so eventually, sometime in September, I talked to Mr Lekeš and recommended that we should buy a few things from those German artists. I was convinced that it would be worth the money. Mr Lekeš agreed and said that I should go there and arrange the purchases, so in November, accompanied by Vladimír Skrepl, I finally met Guido Baudach in Thilo Heinzmann’s studio. I don’t know what Guido expected from the meeting, but I hope we didn’t disappoint him. It must have seemed like we were insane – running around the studio shouting out exclamations of enthusiasm as we found more and more wonderful pieces. When Guido took us to the airfield in Rangsdorf, where André Butzer’s studio is (well, it’s not actually at the airfield itself, it’s nearby), we made an informal agreement that I would take one large canvas.

The following spring I returned to Rangsdorf, accompanied by Mr Lekeš. We asked about the large building that had just been renovated, and we were told that it had been built in the 1930s and had been used as a design studio by a large aviation company, and then after the war it had been a Soviet air base until the troops finally left. We asked who had studios in the building now – and Butzer looked at us as if he didn’t really understand what we were asking. Who has studios there now? Well, he answered, that’s quite simple: I do.

There’s one more thing to mention about André Butzer. I was really looking forward to showing Mr Lekeš the painting I’d agreed to take from him – beautiful, colourful, burning with expressivity, 280 x 460 centimetres, just magnificent. But in the end it didn’t work out like that. Saatchi had bought the painting at a prestigious gallery in Moscow (according to Butzer). But André brought out another canvas, again 280 x 460 centimetres, and said that this piece was even better, even more important. When I saw the wild colours combined with the amazing expressivity, I had to agree. I found Saatchi’s painting on the internet, and André was right. The one we have really is even better!

Butzer “studied” at the Akademie Isotrop in Hamburg – which is quite a bold statement because it was never really an academy in the true sense of the word. It was more of a platform, founded by a group of artists including Markus Selg and Marcel Hüppauff. When Pavel Hayek and I visited Marcel in 2010, he proudly showed us an old table in his kitchen where the “students” of the Akademie Isotrop used to sit and discuss. In fact, the success of the “academy” confirms one old-established truth: if somebody is blessed with God-given talent and is determined to achieve their goals, they don’t need any formal education – they’ll succeed on their own.

We’ve bought around sixty pieces from the Germans – ten works by Butzer on canvas and paper, a range of pieces (paintings, objects and drawings) by Heinzmann, Helbig, Selg, Hüppauff, Gilbert and Bara, as well as canvases by Macketanz and Andrea Lehmann.

Speaking of Andrea Lehmann, we actually met quite by chance. She was studying in Düsseldorf, and I’d probably never have met her if Lubomír Typlt hadn’t been studying there too. He told me she was a real talent, and that I should write to the Anna Klinkhammer Gallery which was representing her. So I wrote to them, but there was no reply. I wrote again and complained to Lubomír. I’ll talk to Andrea, he said – or directly with the gallery-owner: it’s not right that someone from the former Eastern bloc doesn’t even get a reply.

It is (or rather was) a sad truth that in the West we were regarded as somewhat strange and exotic creatures. When I asked Guido Baudach whether anybody else from the former Eastern bloc was buying art from them, he just shook his head. You’re the exception, he said – I don’t know of anybody else who’s willing to “throw money away” on art, and that includes the former East Germany. It’ll take at least one more generation before people in the East

realize that there are other values besides an expensive car and a yacht. Guido said this twelve or thirteen years ago, and he was absolutely right.

In 2008 the global economic crisis hit art collectors very hard, and we were no exception. Had we chosen works we wanted to buy? Of course. When were we going to buy them? Well, that wasn't so easy. Thomas Zipp, Andreas Hofer, Jonathan Meese... but you can't buy anything without money.

Despite these ups and downs, the works exhibited here comprise a good representative sample. Some are expressive in such a typically German way, while others represent "realism" or abstraction. There are paintings, drawings, objects... The only works that we haven't been able to display were those that are simply too large for the exhibition spaces here – but at least we've published reproductions in the text that accompanies the exhibition. We're also displaying some pieces by Andrew Gilbert: although he's a Scot, he's lived and worked in Berlin for many years, and there's no doubt that he belongs to this group.

It is based on Richard Adam's memories

#### Vstupné / Admission

Plné / Full	80 Kč / CZK
Zlevněné / Reduced	40 Kč / CZK
Senioři / Seniors	zdarma / free of charge / gratis
Edukační programy / Education programmes (pedagogové zdarma/ teachers free of charge)	30 Kč / CZK
Školní skupiny / School groups (pedagogové zdarma/ teachers free of charge)	10 Kč / CZK
Skupiny nad 10 osob / Groups of more than 10 people	70 Kč osoba / CZK per person
Volný vstup v neděli / Entry free of charge on Sundays	

Vzdělávací programy k výstavě pro školy a veřejnost připravujeme na objednávku od pondělí do pátku. Cena programu je 30,- Kč na osobu (pedagogický doprovod zdarma). / On request, we can run educational programmes related to this exhibition (for schools and the general public) from Monday to Friday. The programme fee is 30 CZK per person (free for accompanying teachers).

Galerie výtvarného umění v Ostravě, příspěvková organizace / Gallery of Fine Arts in Ostrava

Dům umění / House of Art / Jurečkova 9, Ostrava

T: + 420 596 115 425, [www.gvuo.cz](http://www.gvuo.cz)

Otevřeno denně kromě pondělí od 10 do 18 hodin / Open daily except Mondays from 10.00 to 18.00

Vydává Galerie výtvarného umění v Ostravě/ Published by the Gallery of Fine Arts in Ostrava /

Náklad / Print run: 3000 kusů / 3000 copies

Text a koncepce výstavy / Text and exhibition concept: Richard Adam

Redakce / Editors: Jana Maláček Šrubařová, Magdaléna Staňková

Překlady / Translators: Christopher Hopkinson

Fotografie / Photographs: Martin Polák

Grafická úprava / Graphic designers: Robert V. Novák, Zuzana Burgrová

Partneři / Partners: MSK, RG ČR, Ostrava, Richard Adam Gallery, NEWTON Media, Seepoint, Tiskárna Helbich, Railreklam, DPO

Hlavní mediální partner / Main media partner: Česká televize

Mediální partneři / Media partners: TV Polar, Literární noviny, art&antique, Moravskoslezský deník, Artalk, Artiki, Ostravan.cz, Radiohouse, program, ČRo Ostrava, A2, A2Iarm, FlashArt, Dějiny a současnost, Max Positiv

André Butzer  
Cola-Tod N, 2007  
Olej, plátno / oil, canvas  
230x190 cm, Adam Gallery

André Butzer  
Erbschaft der Neutronen, 2007  
olej, plátno / oil, canvas  
280x462 cm, Adam Gallery

Bara  
Hallung I., 2004  
Olej, plátno / oil, canvas  
250x170 cm, Adam Gallery

André Butzer  
Bez názvu / Untitled, 2004  
olej, plátno / oil, canvas  
340x260 cm, Adam Gallery

Markus Selg  
Die Siedler, 2004  
počítačový tisk na banner / print  
300x450 cm, Adam Gallery

Bara  
Experiment II, 2004  
Beton, ocel, dřevo / concrete, steel, wood  
200x100x30 cm, Adam Gallery

### **Text na zed'**

Galerie výtvarného umění v Ostravě / The Gallery of Fine Arts in Ostrava

23. 1. – 24. 3. 2019

DESET / TEN

současné německé umění ze sbírky Adam Gallery / contemporary German art from the collection of the Adam Gallery Kurátoři výstavy Richard Adam, Yvona Ferencová (za GVUO)

Grafický design / Graphic design: Robert V. Novák & Zuzana Burgrová  
Propagace / Promotion: Jana Maláček Šrubařová, Magdaléna Staňková  
Vzdělávací programy / Educational Programmes: Hedvika Dalecká, Jana Sedláková  
Překlad / Translation: Christopher Hopkinson

Prohlídky s kurátory se uskuteční 26. 2. a 19. 3. v 16.30h / Guided tours with the curators will take place on 26 February and 19 March at 16.30

Záštitu nad výstavou převzal Christoph Israng, velvyslanec Spolkové republiky Německo v ČR, Lukáš Curylo, náměstek hejtmána Moravskoslezského kraje, a Zbyněk Pražák, náměstek primátora statutárního města Ostravy / The patrons of the exhibition are Christoph Israng, Ambassador of the Federal Republic of Germany, Lukáš Curylo, Deputy Governor of the Moravian-Silesian Region, and Zbyněk Pražák, Deputy Mayor of Ostrava

Projekt se uskutečňuje za finanční podpory statutárního města Ostrava / The project is financially supported by the City of Ostrava

Hlavní mediální partner / Main media partner: Česká televize

Mediální partneři / Media partners: A2, A2Iarm, art&antique, Artalk, Artiki, ČRo Ostrava, deník, dějiny a současnost, FlashArt, Literární noviny, ostravan.cz, polar, Positiv, program, Radiohouse

Partneři / Partners: MSK, Ostrava, RG ČR, Adam Gallery, německé velvyslanectví, NEWTON Media, Seepoint, Tiskárna Helbich, Railreklam, DPO

Dozvuky neoexpresionismu či potvrzující hattrick tradice?

Co podmiňuje návraty expresionistických forem v dílech André Butzera, Markuse Selga, Hanse-Petera Thomase AKA Bary, Thomase Helbiga, Andrew Gilberta<sup>1</sup>, Marcela Hüppauffa? Staví současní umělci vědomě, či nevědomě na tradici německé modernistické malby, jež výrazně takřka zákonitě jakoby předurčuje postoj umělce? Nebo se jedná zcela přirozeně,

podmíněno okolnostmi a bez ohledu na lokalitu, o bytostnou potřebu malířů tvořit obraz v rámci jeho vlastní struktury, bezprostředně, vymanit jej ze zavedených postupů ilustrativní malby, a zároveň ho oprostit od nadměrné konceptuální zatíženosti?

Nástup nových forem a přístupů v umění téměř vždy souvisel s revoltou. V případě německého expresionismu počátku dvacátého století se jednalo především o vyhranění se vůči přetrvávajícímu akademismu a konvencím (nutno vnímat v přímé vazbě k společensko-politické situaci země), u neoexpresionismu (polovina 80. let) to byla reakce na „až upjatou sterilitu“ programově odosobněného minimalismu a převládající abstraktní a konceptuální hnutí. Odpovědí byla v obou případech přímota a syrovost projevu, návrat k předmětnému vyobrazení reality, intuitivní, často gestická extatická živelná malba konstituující samu sebe.

Historie nové expresivity po druhé světové válce, která je spojována s německým Art Informel (spolu s abstraktním expresionismem a akční malbou), byla následně posílena průkopníky nového německého malířství expresivně gestického charakteru: Georgem Baselitzem, A. R. Penckem, Sigmarem Polke, Gerhardem Richterem. Osmdesátá léta dvacátého století byla označována jako hodina znovuzrození malířství.

Vazby kotvící v ostře řezaných kontrastních liniích středověkých dřevorezů staroněmeckých mistrů stejně v jako dílech Matthiase Grünewalda, Emila Noldeho, Ernsta Ludwiga Kirchnera, Maxe Beckmanna, Wolse, Markuse Lüpertze, Jörga Immendorffa a jiných sahají mnohem hlouběji, mimo úzký záběr uměnovědného oboru. Zákonitě souvisí s historií a kulturou země, jež ve své rozporuplnosti formovala obraz německého národa. Tyto vazby nejsou a ani nemohou být zpřehrány. Síla výrazu, razance artikulace, neklid, disharmonie, vystupňovaný patos (romantismus), vizuální jazyk, který pracuje s různými symboly a odkazy na historické osoby a události, jsou činiteli, které ve výsledku k dílům četné skupiny německých autorů podmíněně patří.<sup>2</sup>

Yvona Ferencová

Echoes of neo-expressionism or a return to a deeper-rooted tradition?

Which factors have influenced the return to expressionist forms in the works of André Butzer, Markus Selg, Hans-Peter Thomas AKA Bara, Thomas Helbig, Andrew Gilbert<sup>1</sup> and Marcel Hüppauff? Are these contemporary artists drawing (whether consciously or unconsciously) on the tradition of German modernist painting, which is acting as a powerful pre-determinant of their artistic stance? Or is their return to expressionist forms an entirely natural process, determined by individual circumstances rather than by any specifically German context? Does it in fact reflect these artists' deeply internal need to create paintings that exist within their own distinctive structure, to free their works from the established practices of illustrative painting while also stripping away excessive conceptual burdens?

The emergence of new forms and methods in art has almost always been associated with revolt. In the case of German expressionism, which emerged in the early 20th century, artists revolted against the continuing stranglehold of convention and academicism in art – a stance that was inextricably bound up with the socio-political situation in Germany at the time. In the case of neo-expressionism, a movement that emerged in the mid-1980s, artists reacted to the almost priggish sterility and inherent de-personalization of minimalism and the prevailing abstract and conceptual approaches to art. In both cases, the revolt gave rise to art which was powerfully raw and direct, returning to figural depictions of reality and imbued with an intuitive, elemental ethos, frequently featuring ecstatic gestures and entirely self-constitutive in nature.

The new expressivity which emerged in German art following the Second World War – a trend associated with Art Informel as well as abstract expressionism and action painting – gained added strength from the pioneers of a new stream in German painting which had at its core a highly expressive gestural quality (represented by artists such as Georg Baselitz, A. R. Penck, Sigmar Polke and Gerhard Richter). The 1980s were seen as a time when German painting experienced a form of re-birth.



These artists were influenced by a deep-rooted national tradition which extends beyond painting into other forms of art, including the clear-cut linear contrasts found in the medieval woodcuts of old German masters as well as the works of Matthias Grünewald, Emil Nolde, Ernst Ludwig Kirchner, Max Beckmann, Wols, Markus Lüpert, Jörg Immendorff and more. Their works are intimately connected with German history and culture – including the internal historical-cultural contradictions and tensions which have combined to shape and form Germany as a nation. These links with the German tradition have not been – and indeed cannot be – broken. The characteristic features of these artists' work – their expressive force, fierce articulation, sense of unease, disharmony, heightened pathos (Romanticism), combined with a visual language incorporating various symbols and references to historical figures and events – are features which are ultimately to be found in the work of many German artists from all eras.<sup>2</sup>

Yvona Ferencová

- 1 Andrew Gilbert (\*1980), Edinburgh, Skotsko, žije a pracuje v Berlíně.
  - 2 Vyvažující protipól expresivních tendencí zastupují na aktuální výstavě ze sbírky Adam Gallery abstraktní racionálně-geometrická a postkonceptuální díla Gerolda Millera, Thilo Heinzmanna, figurativní kompozice Andrey Lehmann a Christiana Macketanze.
- 1 Andrew Gilbert (\*1980), Edinburgh, Scotland, lives and works in Berlin.
  - 2 This exhibition also includes a counterbalance to these expressive tendencies in the form of abstract, rational, geometric and post-conceptual works by Gerold Miller and Thilo Heinzmann as well as figurative compositions by Andrea Lehmann and Christian Macketanz.

### Text na webu

DESET / současné německé umění ze sbírky Adam Gallery

23. 1. – 30. 4. 2019

Vernisáž se uskuteční 22. 1. 2019 v 17 hodin

Galerie výtvarného umění v Ostravě připravuje výstavu německých autorů ze sbírky Adam Gallery. Jedná se o část rozsáhlé kolekce děl zahraniční provenience, která souvisí s původním záměrem vytvořit soubor středoevropského umění. Redukovaný konvolut děl, který je samostatně vystaven poprvé, odpovídá reálným možnostem intenzivních a cílených nákupů limitovaných lety 2006–2008. Jedním z charakteristických znaků sbírky Adam Gallery je dlouhodobě soustředěný zájem především o malbu ve všech formálních polohách tohoto média. Na výstavě v GVUO jsou ve viditelné převaze zastoupeny malby, kresby a objekty charakteristické expresivním rukopisem André Butzera, Hanse-Petera Thomase AKA Bary, Marcela Hüppauffa, Thomase Helbiga, Andrew Gilberta, doplněny o tisky Markuse Selga. Vyvažující protipól zastupují racionálně-geometrická a postkonceptuální díla Gerolda Millera, Thilo Heinzmanna a v neposlední řadě figurativní

TEN / contemporary German art from the collection of the Adam Gallery

23. 1. – 30. 4. 2019

The opening will take place on 22 January 2019 at 17.00

The Gallery of Fine Arts in Ostrava is holding an exhibition of works by German artists taken from the collections of the Adam Gallery, which specializes in Central European art. This special selection, which is being exhibited together for the first time, reflects the Adam Gallery's acquisitions from the period between 2006 and 2008. One of the defining characteristics of the Adam Gallery is its long-term focus on painting, encompassing all forms of the medium. The exhibition in Ostrava is built around paintings, drawings and objects bearing the distinctively expressive personal signatures of André Butzer, Hans-Peter Thomas AKA Bara, Marcel Hüppauff, Thomas Helbig and Andrew Gilbert, complemented by the prints of Markus Selg. As a balancing counterweight to these expressive works, the exhibition also displays rationally geometric and post-conceptual pieces by Gerold Miller and Thilo Heinzmann, as well as figurative.

kompozice Andrey Lehmann a Christiana Macketanze.

Yvona Ferencová

Koncepce, výběr a uspořádání výstavy:

Richard Adam, Yvona Ferencová

Texty:

Yvona Ferencová

Grafický design:

Robert V. Novák & Zuzana Burgrová

Prohlídky s kurátory se uskuteční 26. 2. a 16. 4. v 16.30 h

Záštitu nad výstavou převzal Christoph Israng, velvyslanec Spolkové republiky Německo v ČR, Lukáš Curylo, náměstek hejtmána Moravskoslezského kraje, a Zbyněk Pražák, náměstek primátora statutárního města Ostravy

Projekt se uskutečňuje za finanční podpory statutárního města Ostrava

Yvona Ferencová

Exhibition Concept:

Richard Adam, Yvona Ferencová

Texts:

Yvona Ferencová

Graphic design:

Robert V. Novák & Zuzana Burgrová

Translation:

Christopher Hopkinson

Guided tours with the curators will take place on 26 February and 16 April at 16.30

The patrons of the exhibition are Christoph Israng, Ambassador of the Federal Republic of Germany, Lukáš Curylo, Deputy Governor of the Moravian-Silesian Region, and Zbyněk Pražák, Deputy Mayor of Ostrava

The project is financially supported by the City of Ostrava

### **Edukační programy pro školy a tvůrčí dílny pro veřejnost**

Doporučujeme objednávat programy s časovým předstihem zejména v případě, kdy vyžadujete konkrétní datum. Objednávka je závazná, musí obsahovat datum a hodinu, název programu, ročník, počet žáků ve skupině, vaše jméno, název školy, telefonické spojení a e-mailovou adresu.

Pokud se vám nepodaří spojit se s námi telefonicky, pracujeme právě s dětmi a rádi vám zavoláme zpět, jakmile to bude možné. Programy jsou určeny pro min. 6 osob. Délka programu 60 min., po dohodě 90–120 min.

Rezervace programu předem je nutná

Jana Sedláková

T +420 734 437 181

sedlakova@gvuo.cz

Hedvika Dalecká

T +420 731 691 561

dalecka@gvuo.cz

## PŘÍLOHA 3: VÝSTAVNÍ TEXTY – MUO

### Text v infokartě

MUZEUM MODERNÍHO UMĚNÍ / TROJLODÍ 21 / 3 – 23 / 6 / 2019 AUTOŘI VÝSTAVY Michal Motyčka, Jana Šindelová KURÁTOR KY Gina Renotière, Olga Staníková, Jana Šindelová ARCHITEKTONICKÉ ŘEŠENÍ Michal Motyčka REALIZACE ARCHITEKTONICKÉHO ŘEŠENÍ Petr Oulehla INSTALACE Ludvík Fabián, Michal Hatoň, Jan Kutra, Vlastimil Sedláček, Filip Šindelář, Markéta Vohradská, Miroslav Zetka GRAFICKÝ DESIGN Michal Motyčka, Petr Šmalec KONZERVÁTORSKÉ PRÁCE Zuzana Kaštovská PROJEKCE Kamil Zajíček PŘEKLAD Zuzana Henešová, David Pinkava FOTOGRAFIE Angelika Zinzow PROPAGACE Lukáš Horák, Tomáš Kasal DOPROVODNÉ A VZDĚLÁVACÍ PROGRAMY Terezie Čermáková, David Hrbek PODĚKOVÁNÍ ZA SPOLUPRÁCI NA VÝSTAVĚ A LASKAVÉ ZAPŮJČENÍ AUTOROVÝCH DĚL NA VÝSTAVU Václav Cigler, Michal Motyčka, Jana Šindelová, Galerie Benedikta Rejta v Lounech, Muzeum umění Olomouc U příležitosti výstavy vyšla autorova publikace <i>Václav Cigler Kresby I. Pole</i> VÍCE INFORMACÍ <a href="http://www.muoz.cz">www.muoz.cz</a>	MUSEUM OF MODERN ART / NAVE March 21 – June 23 / 2019 AUTHORS OF EXHIBITION Michal Motyčka, Jana Šindelová CURATORS Gina Renotière, Olga Staníková, Jana Šindelová ARCHITECTURAL DESIGN Michal Motyčka REALIZATION OF ARCHITECTURAL DESIGN Petr Oulehla INSTALLATION Ludvík Fabián, Michal Hatoň, Jan Kutra, Vlastimil Sedláček, Filip Šindelář, Markéta Vohradská, Miroslav Zetka GRAPHIC DESIGN Michal Motyčka, Petr Šmalec CONSERVATION WORKS Zuzana Kaštovská PROJECTION Kamil Zajíček TRANSLATION Zuzana Henešová, David Pinkava PHOTOGRAPH Angelika Zinzow PUBLIC RELATIONS Lukáš Horák, Tomáš Kasal ACCOMPANYING AND EDUCATIONAL PROGRAMMES Terezie Čermáková, David Hrbek ACKNOWLEDGEMENTS FOR COOPERATION AND THE KINDLY LENDING THE ARTIST'S WORKS TO THE EXHIBITION Václav Cigler, Michal Motyčka, Jana Šindelová, Galerie Benedikta Rejta v Lounech, Muzeum umění Olomouc The artist's monograph <i>Václav Cigler Drawings I. Fields</i> will be published on the occasion of the exhibition MORE INFORMATION <a href="http://www.muoz.cz/en/">www.muoz.cz/en/</a>
---	--

Přirozenou podstatou výtvarného díla Václava Ciglera je poezie, jak říká: „Dopátrat se jí znamená poznat vlastnosti trávy, vody, oblaků, určit tektonické vlastnosti kamene, konstrukční možnosti kmene stromu, ocelové traverzy, odhadnout možnosti nových materiálů a určit jejich použití.“

Umění vnímá Václav Cigler jako prostředek poznávání, vnímání a prožívání, proměňování prostředí a především jako prostředek vyjádření podstaty světa, ve kterém žijeme, jeho prarodu a smyslu. Pro Ciglerovu tvorbu

The intrinsic foundation of Václav Cigler's artistic works lies in poetry, or as he puts it: "To seek it out means to grasp the intrinsic properties of grass, water, clouds, to determine the tectonic properties of stone, the construction potentialities of a tree trunk, a steel girder, to extrapolate the possibilities of new materials and stipulate their uses."

Václav Cigler sees art as means of discovery, of perception and experience as well as environmental transformation, and most of all as a means of expression of the nature of the world we inhabit, its primordial shape

je klíčový pojem prostoru zahrnující jak tělesnou zkušenost pohybu obecně, tak i ve vztahu k vnějšímu prostředí, ke krajině, s přesahem ke kosmické dimenzi. Vyjadřuje se pomocí jednoduchých geometrických tvarů – bodu, linie, kruhu – symbolizujících univerzální řád světa. Ciglerovy vizionářské projekty do krajiny, cit pro prostor a uvedení diváka do prostorové situace odpovídají dialogickým způsobem určitému prostředí, architektuře, krajině. Jeho dílo je o každém z nás, o našem hlubším vnímání, prožívání i schopnosti soustředit se, odráží jemný pohyb částic, intenzitu přenosu energie nebo šíření určitého rozruchu prostorem.

Rozsáhlý výběr představených kreseb můžeme datovat od návrhů na fontánu vytvořenou pro EXPO '58 v Bruselu z let 1956 po současnost. Cykly vznikaly postupně v časových plánech a splývaly jako součást autorova života v závislosti na prožívaných osobních i obecných životních situacích. Ciglerovy práce na papíře zachycují proces, odkrývají silnou autentickou výpověď a hluboký intelektuální podtext, jenž je současně i nepřímým doprovázen krátkými texty, které autor nazývá poezií. Představují svým způsobem univerzální pohled umělce, jehož předobrazem byla vnější příroda a vnitřní přirozenost. Velkoformátové kresby souhlasně zpřítomňují myšlenky a témata celoživotního uvažování autora o vzniku života a jeho smyslu na Zemi, jsou natolik sžité se svým okolím, jako by neexistovala hranice mezi vnitřním a vnějším. Pohybujeme se v oblastech fyzikálních a biologických zákonů fungování přírody i celého vesmíru. Kresby a texty nepochybně patří k osobní a bezprostřednější poloze tvorby Václava Ciglera, často bývají myšlenkovou a zárodečnou formou jeho velkých realizací, nevyžadují od diváka žádný vhled ani zařazení do kontextu celé tvorby.

Na rozdíl od jakéhokoliv jiného tradičního pojetí tohoto média, kresby Václava Ciglera zachycují procesy a děje světlem, které je neustále v pohybu, cestuje po přímkách

and meaning. The key characteristic of Cigler's work is the concept of space which encompasses both the physical experience of motion in general, but which is also in relation to its external environment, as-well as to landscape with overtones relating to the cosmic dimension. It utilises simple geometric shapes as its means of expression – points, lines, circles – symbolising the universal order of the world. Cigler's visionary landscape projects, his sense of space and his way of introducing the viewer to a spatial situation serves to create a dialogue between a specific environment, architecture or landscape. His work is about every one of us, about our deeper perception, our experience and ability to concentrate. It reflects the gentle movement of particles, the intensity of the transfer of energies or the dissemination of a certain kind of upheaval through space.

The extensive selection of the presented drawings can be dated from the fountain designs for EXPO '58 originating from 1956 to the present. The series came into being progressively in scheduled periods and blended with the artist's life as part of his experiences and the situations he found himself in. Cigler's work on paper captures the process, uncovers a powerfully authentic expression and deep intellectual subtext, which is both contemporaneously and indirectly accompanied by short texts, which the artist thinks of poetically. In a sense they present us with a universal picture of the artist's way of seeing, the inspiration for which is the external natural world, and internal naturalness. The large format drawings present the ideas and themes of the artist's life-long deliberation on the creation of life on Earth and its meaning. They are so closely connected to their surroundings, it is as if there were no boundary between the external and the internal. We are dealing with the fields of the physical and biological laws governing nature and the universe. The drawings are undoubtedly among the more personal and spontaneous aspects of Cigler's work, often being the conceptual and the foundation stages of his monumental realisations. The drawings as such do not require the viewer to have an insight and knowledge of where they fit into the context of his entire body of work.

As opposed to other traditional conceptions of this medium, the drawings of Václav Cigler capture processes and storylines through light, which is ceaselessly in motion;

a ovládá svými výraznými estetickými vlastnostmi a prostorovými možnostmi i okolní architekturu. Stává se důležitým prostředkem komunikace mezi vystavenými díly, prostředím galerie a divákem.

light which travels along lines and captivates the surrounding architecture through its distinctive aesthetic qualities and spatial capabilities. It becomes an important means of communication between the exhibited works, the gallery space, and the viewer.

Michal Motyčka –Jana Šindelová

Michal Motyčka –Jana Šindelová

## Text na zed'

Václav Cigler

životopisná data            biographical information

narozen 21. dubna 1929 ve Vsetíně | 1940–1948 Masarykovo reálné gymnázium ve Vsetíně | 1948–1951

sklářská škola v Novém Boru | 1951–1957 Vysoká škola umělecko-průmyslová v Praze, ateliér prof. Josefa Kaplického | 1960 sňatek se Zdenou Strobachovou | 1962 narození syna Jakuba | 1964 narození dcery Josefy | 1965–1979 založil a vedl ateliér Sklo v architektuře na Vysoké škole výtvarných umění v Bratislavě | 1989 sňatek s Evou Brodskou | 1999–dosud spolupráce s Michalem Motyčkou | 2004 jmenování doktorem honoris causa na VŠVU v Bratislavě | 2010 udělení čestného občanství města Vsetína dne 12. září 2010

Václav Cigler ve své tvorbě předjímal rodící se koncepty soudobého výtvarného vyjadřování (konstruktivní tendence, minimalismus, land-art, světelnou a kinetickou plastiku). Doménou jeho tvorby je práce s prostorem, sklem, se světlem a vodou. Realizoval řadu objektů a prostorových instalací. Jeho díla jsou zastoupena v mnoha českých i světových galeriích.

born 21 April 1929, Vsetín, Czech Republic | 1940–1948 Masaryk high school in Vsetín | 1948–1951 glass school in Nový Bor | 1951–1957 Academy of Arts, Architecture and Design in Prague, studio of Professor Josef Kaplický | 1960 marriage to Zdena Strobachová | 1962 birth of son Jakub | 1964 birth of daughter Josefa | 1965–1979 established and led the Glass in Architecture studio at the Academy of Fine Arts and Design in Bratislava | 1989 marriage to Eva Brodská | 1999 to date – collaboration with Michal Motyčka | 2004 honorary doctorate from the Academy of Fine Arts and Design in Bratislava | 2010 named honorary freeman of the city of Vsetín on 12 September 2010.

Václav Cigler anticipated emergent concepts of contemporary expression – constructive tendency, minimalism, land-art, light and kinetic plastics – in his creations. The genre of his production is work with space, glass, light and water. He completed a wide range of objects and installations, and his works are represented in numerous Czech and international galleries.

zastoupení ve veřejných sbírkách            representation in public collections

Národní galerie, Praha, CZ | Uměleckoprůmyslové museum, Praha, CZ | Muzeum umění Olomouc, CZ | Severočeské muzeum, Liberec, CZ | Moravská galerie, Brno, CZ | Galerie Benedikta Rejta, Louny, CZ | Galerie Klatovy/Klenová, CZ | Galerie Středočeského kraje, Kutná Hora, CZ | Muzeum skla a bižuterie, Jablonec nad Nisou, CZ | Museum Kampa – Nadace Jana a Medy Mládkových, Praha, CZ | Slovenská národná galéria, Bratislava, SK | Múzeum Milana Dobeša, Bratislava, SK | Galéria Miloša Bazovského v Trenčíne, Trenčín, SK | Kunstgewerbemuseum / Staatliche Museen zu Berlin, Berlin, D | Museum Kunstpalast, Düsseldorf, D | Badisches Landesmuseum, Karlsruhe, D | Museum, Coburg, D | Museum für Angewandte Kunst, Frankfurt am Main, D | Museum Bellerive, Zürich, CH | Musée Lausanne, Lausanne, CH | Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, NL | Stedelijk Museum, Amsterdam, NL | Gemeentemuseum Den Haag, NL | Glas Museum, Leiden, NL | Musée des Arts Décoratifs, Paris, F | Victoria and Albert Museum, London, UK | Musée des Arts Décoratifs de Montréal, Montréal, CAN | The Corning Museum of Glass, Corning, USA | American Craft Museum, New York, USA | Hokkaido Museum of Modern Art,

Sapporo, J | The Rose-Asenbaum Collection, Dallas Museum of Art, USA | The Design Museum, München, D

Smyslem umění není jen schopnost a potřeba vyjádřit se, něco napodobit nebo věrně zpodobnit, ale přinést o tom důkaz, že to a ono vnímáme. Chceme-li podat důkaz o tom, co to a ono přesahuje a přivádí nás k poznání, vědomí a uvědomění si toho podstatného, které je nám umožněno poznat, protože je to vnímatelné, zviditelněné, to a ono je zázračné a pokoušíme se je ozřejmit v jejich vizuálně prvotní podobě. Umění není od slova uměti, ale vzniká z potřeby podat důkaz o smyslu toho, co je za vnějším, viděným, slyšeným, smyslově vnímaným.

The purpose of art is not only the capability and need to express oneself, or to imitate or faithfully represent, but to give witness that we perceive this or that. If we want to testify to what transcends something or other, and leads us to understanding, consciousness and awareness of the essence we are able to recognize, because it is perceptible, made visible, then the given has miraculous power that we try to evoke it in its primary visual form. Art is not derived from the word artistry in artisanal terms but emerges from the need to testify to the meaning underlying the superficial, the seen, the heard, the sensory.

Václav Cigler, leden / January 2019

## Text na webu

### Václav Cigler | Kresby

#### Muzeum moderního umění | Trojlodí

##### Václav Cigler

\* 21. duben 1929, Vsetín

Václav Cigler je mezinárodně uznávaný autor v oboru sklo. Se sklem, převážně optickým, pracuje od konce 50. let a byl prvním umělcem na světě, který si dokázal představit potenciál tohoto pozoruhodného materiálu pro výtvarné účely. Jedním z hlavních témat jeho tvorby se stalo přírodní prostředí a lidský otisk v něm. Od roku 1959 navrhuje krajinné projekty. Vytváří sférické objekty, světelné sloupy a vodní plochy, geometrické květiny a zahrady rozumu v podobě sférických prostorů nebo tvarů, modelů či formou prostorových úvah o krajině. Ciglerova tvorba je dále zaměřena na plastické objekty z broušeného optického skla, návrhy a realizace osvětlovadel a šperků, kresby, prostorové projekty a kompozice pro architekturu.

##### Michal Motyčka

\* 18. březen 1974 Praha

Michal Motyčka je architekt a umělec. Absolvoval fakultu architektury ČVUT v Praze (1992–2001), ateliér Sklo v architektuře prof. Mariana Karla na VŠUP v Praze (1995–2000), studijní stáž na Škole architektury prof. Emila Prikryla na AVU v Praze (1999) a

studijní stáž na oboru skla na Rhode Island School of Design v Providence v USA

### Václav Cigler | Drawings

#### Museum of Modern Art in Olomouc | Triple Naves

MARCH 21, 2019 – SEPTEMBER 29, 2019

**The exhibition was extended until Sunday, September 29th**

**Václav Cigler (\*1929) ranks with the world-renowned names of the artistic generation risen out of the early 1960s. His work is centred on sculptural objects from polished optical glass, the designs and realisations of luminant structures, as-well as jewellery, drawings, landscape projects and architectural compositions.**

The intrinsic foundation of Václav Cigler's artistic works lies in poetry, or as he puts it: "To seek it out means to grasp the intrinsic properties of grass, water, clouds, to determine the tectonic properties of stone, the construction potentialities of a tree trunk, a steel girder, to extrapolate the possibilities of new materials and stipulate their uses."

Václav Cigler sees art as means of discovery, of perception and experience as well as environmental transformation, and most of all as a means of expression of the nature of the world we inhabit, its primordial shape and meaning. The key characteristic of Cigler's work is the concept of space which encompasses both the physical experience

(1999–2000). Zabývá se přesahem mezi architekturou a současným vizuálním uměním. Vystavoval mimo jiné v mezinárodně respektovaných muzeích v dánském Ebeltoftu a Aarhusu a v belgickém Lommel. Od roku 1999 spolupracuje s Václavem Ciglerem.

**21. 3. 2019 – 29. 9. 2019**

**Výstava byla prodloužena až do neděle 29. září**

Po celém světě jej proslavila práce s optickým sklem. Je prvním umělcem, který si tento materiál vybral pro svou tvorbu. Václav Cigler se tak nesmazatelně zapsal do dějin výtvarného umění. Jeho dílo je mnohem rozmanitější, což od 21. března představí výstava *Václav Cigler | Kresby* v Muzeu moderního umění. Následovat ji budou výtvarné intervence *Václav Cigler a Michal Motyčka | Místo setkání* v Květné zahradě i v obrazárně kroměřížského arcibiskupského zámku a instalace nazvané *Světlem* umístěné do prostředí Arcidiecézního muzea v Olomouci.

„Václav není jen sklář, je vizionář v mnoha oborech, zabývá se kresbou, architekturou, světelnou a kinetickou plastikou, šperkem, poezií a především proměňováním prostředí krajiny. Má neskutečný cit pro vnímání přírody, prostoru ve smyslu fungování vesmíru. Je otevřený nejrůznějším podnětům, které bere jako životní výzvu,“ popisuje téměř devadesátiletého umělce jeho spolupracovník, architekt Michal Motyčka.

### **Doprovodný program**

Cigler studoval v 50. letech u profesora Kaplického, výborného malíře i sochaře, který však za komunistického režimu nemohl své volné práce vystavovat. „Proto se Josef Kaplický věnoval také typografii a Václav Cigler si díky němu uvědomil, jak je pro umělce důležité reagovat na sebemenší úkol,“ líčí umělcovy počátky Motyčka.

Václav Cigler v polovině šedesátých let založil na Vysoké škole výtvarných umění v Bratislavě ateliér nazvaný Oddelenie skla v architektúre. Byl průkopníkem konceptuálního vnímání skla jako výtvarného objektu ve světovém kontextu. „Dělám sklo, které nechce být uměním, ale prostředkem dívání a pozorování. Dělám netechnické přístroje, které vnější prostředí zvětšují, zmenšují, zrcadlí, světelně a barevně rozkládají,“ říká

of motion in general, but which is also in relation to its external environment, as-well as to landscape with overtones relating to the cosmic dimension. It utilises simple geometric shapes as its means of expression – points, lines, circles – symbolising the universal order of the world. Cigler’s visionary landscape projects, his sense of space and his way of introducing the viewer to a spatial situation serves to create a dialogue between a specific environment, architecture or landscape. His work is about every one of us, about our deeper perception, our experience and ability to concentrate. It reflects the gentle movement of particles, the intensity of the transfer of energies or the dissemination of a certain kind of upheaval through space.

The extensive selection of the presented drawings can be dated from the fountain designs for EXPO’58 originating from 1956 to the present. The series came into being progressively in scheduled periods and blended with the artists life as part of his experiences and the situations he found himself in. Cigler’s work on paper captures the process, uncovers a powerfully authentic expression and deep intellectual subtext, which is both contemporaneously and indirectly accompanied by short texts, which the artist thinks of poetically. In a sense they present us with a universal picture of the artist’s way of seeing, the inspiration for which is the external natural world, and internal naturality. The large format drawings present the ideas and themes of the artist’s life-long deliberation on the creation of life on Earth and its meaning. They are so closely connected to their surroundings, it is as if there were no boundary between the external and the internal. We are dealing with the fields of the physical and biological laws governing nature and the universe. The drawings are undoubtedly among the more personal and spontaneous aspects of Cigler’s work, often being the conceptual and the foundation stages of his monumental realisations. The drawings as such do not require the viewer to have an insight and knowledge of where they fit into the context of his entire body of work.

As opposed to other traditional conceptions of this medium, the drawings of Václav Cigler capture processes and storylines through light, which is ceaselessly in mo-

Václav Cigler pro Databázi střeoevropského umění (CEAD), kterou vytváří olomoucké Muzeum umění. „Dělám clony, které okolní svět přefiltrovávají do nové barevnosti a tvarů. Nabízím konfrontaci skutečnosti transformované se skutečností původní, nezkreslenou. Sklo je vzrušující materiál. Je právě tak hmotou jako nehmotou. Právě tak skutečné jako neskutečné. Právě tak svébytné jako sebe přesahující a tak v jistém smyslu zpochybňující naši smyslovou zkušenost. Sklo je snad jediným materiálem, který je možné neustále technologicky rozvíjet a uzpůsobovat k realizování i těch nejfantastičtějších představ a záměrů. Sklo má povahu a osud člověka.“

Divák je většinou součástí Ciglerových a Motyčkových instalací – člověk pozorovatel se stává součástí děje díla, jež je aktivováno jeho přítomností, je závislé na jeho měřítku a pohybu, proměňuje se jeho pozicí. Téma člověka je bytostně obsaženo v celé jejich tvorbě. Pro člověka projektoval Cigler do vesmírného prostoru kolem zeměkoule utopicko-vizionářské architektonické stavby, zejména navrhovaná řešení prostorových jednovrstvých nebo vícevrstvých struktur s navigačními systémy, které by fungovaly jako formy úsporného bydlení. Fascinace vesmírem i v souvislosti s prvními lety do vesmíru a s budováním meziplanetárních laboratoří inspirovala Ciglera v jeho sochařských projevech stejně intenzivně jako organické tvary v přírodě.

### **Kresby**

„Václav Cigler se věnuje kresbě od počátku své tvorby, můžeme říct více než sedmdesát let. V Trojlodí Muzea moderního umění poprvé představíme pokus o ucelený retrospektivní vhled do jeho díla, asi třetinu z více než šesti set prací na papíře. Návštěvníkům tak ukážeme osobní a bezprostřednější polohu jeho tvorby, protože kresby jsou často myšlenkovou a zárodečnou formou jeho velkých realizací,“ vysvětluje Motyčka, jenž se na olomoucké výstavě podílí společně s kurátorkou Janou Šindelovou. „Kresby Václava Ciglera vnímáme jako druh soustředěného zážitku, který bychom rádi divákovi zprostředkovali. Představte si situaci, jako kdybyste vstoupili do intenzivního myšlenkového pole. Zachycuje proces, který lze zažít jen ve světě vizuálního umění překračujícího tradiční pohled,“ dodává Šindelová.

tion; light which travels along lines and captivates the surrounding architecture through its distinctive aesthetic qualities and spatial capabilities. It becomes an important means of communication between the exhibited works, the gallery space, and the viewer.

### **EXHIBITION | Václav Cigler: Kresby**

VERNISATION | MARCH 21. 2019

DURATION IN | JUNE 23, 2019

LOCATION | Muzeum moderního umění  
Olomouc - Trojlodí

EXHIBITION CONCEPTS | Jana Šindelová, Michal Motyčka

CURATORS | Gina, Renotière, Olga Staníková, Jana Šindelová

ARCHITECTURAL SOLUTION | Michal Motyčka, Petr Oulehla

GRAPHIC DESIGN | Michal Motyčka, Petr Šmalec

INSTALLATION | Jan Kutra, Vlastimil Sedláček, Filip Šindelář

TRANSLATION | David Pinkava, Zuzana Henešová

Photos: Olomouc Museum of Art - Zdeněk Sodoma

### **Fotogalerie**



Nejlépe to lze vystihnout slovy Václava Ciglera: „Moje kresby jsou stavebními výkresy, schémata chrámů s půdorysy křížů a labyrintů okvětí, moje kresby jsou chůzí, blížením, pohybem.“

### **Výtvarné intervence v Olomouci a v Kroměříži**

S díly Václava Ciglera se setkají také návštěvníci olomouckého Arcidiecézního muzea, kde bude šest intervencí. „Například celá instalace v kapli sv. Barbory má jednoduché schéma: základna – bod – vertikála. Vytvoří tak jakousi časovou i duchovní osu místa. V exteriéru bude objekt připomínající světelný maják. Divák může objevovat nové obsahy, například v mnohvrstevnatém prostoru barokní kaple v románské okrouhlé věži v areálu olomouckého hradu,“ popisuje Motyčka s tím, že další díla budou v Rajske zahradě a křížové chodbě Zdíkovy paláce. „Všechny instalace vnímáme jako přemýšlení o kráse ve smyslu užitnosti i prožívané emoce – v úžasu i v ozvláštňení situace.“

A Jana Šindelová jej doplňuje: „Latinské inter-venio znamená vstoupit mezi, což přesně vyjadřuje umělcovo další celoživotní téma neoddělitelnosti vnějšku a vnitřku. Odtud i originální chápání vztahů: ‚dvojvztahu‘ v dané prostorové situaci nebo pro konkrétní obraz či místo.“

Na intervencích se Michal Motyčka podílí s Václavem Ciglerem rovnocenným dílem. „Nejdřív to řešíme u kávy, mluvíme o všem možném a postupně se dobíráme k finální podobě. Je to takové společné hledání. Technické dopracování však už dnes zůstává na mně,“ říká Motyčka.

### **Fascinace Tizianem**

Další díla by měli návštěvníci spatřit od června v kroměřížském zámku a v Květné zahradě.

„V zámecké obrazárně nás fascinuje Tizianova malba s mytologickým příběhem o potrestání satyra Marsya, který vyzval k souboji boha Apollona. Celý sál s Tizianovým obrazem je vzrušující, především však samotný obraz, kterému chceme vytvořit určitou optickou oponenturu, a tak zjednodušeně řečeno dostat diváka do obrazu. Druhým takovým místem je enfiláda – krásná, dlouhá osa procházející sály – výtvarnou intervencí umístíme na jejím začátku a konci,“ prozrazuje Motyčka.

Společná díla obohatí i Květnou zahradu. „Ta je naprosto úžasná, ale má šílené měřítko, je obrovská. Zahrada sama o sobě je mimořádným uměleckým výkonem. Můžeme zvýznamnit jen pár bodů: dvě čtvercové vodní plochy, kolonádu a její osu s jasným řádem, proporcemi, měřítkem i perspektivou, kterou umocníme a doplníme intervencí obrazu a zvuku. Poté Jahodový kopeček. Zahrada má jen dva výškové akcenty. Jeden je doplněný stromem a jeden je prázdný a ten bychom chtěli zdůraznit.“

### **Letité přátelství**

Spolupráce mezi Michalem Motyčkou a Václavem Ciglerem trvá od roku 1999. Pracovně se spolu potkali při rekonstrukci Sovových mlýnů pro Medu Mládkovou: „Museum Kampa byla naše první velká zkouška. Pravidelně jsme se setkávali a zjistili jsme, že si rozumíme,“ vzpomíná Motyčka.

První rozsáhlý projekt představili v roce 2003 v pražském Mánesu. „Tato výstava Václav Cigler a absolventi oddelenia Sklo v architektúre na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislavě v letech 1965–1979 byla pomyslným zlomem v naší spolupráci. Vznikla zde i naše první společná instalace,“ říká Michal Motyčka. „Václav je mi blízký přemýšlením o životě a o umění. Tvorba je smyslem a náplní jeho života. Je to pro něj proces myšlení, proces poznávání. Nezapomíná se jen médii ve smyslu materiálu a techniky. Není pro něj důležité, jestli dělá sochu, nebo kreslí. Nad věcmi přemýšlí obecně a snaží se jít až na dřeň z přirozené potřeby kritického ducha.“

Smyslem a hlavní inspirací práce je člověk, příroda a krajina. „Pro nás to nejsou jen kytky, pták či motýl, ale může to být i vesmír a ta nekonečnost hledání poznání,“ vysvětluje Motyčka. „Václava Ciglera a jeho zájem o poznání nejvíc dokresluje fakt, že je nejdéle odbírajícím předplatitelem časopisu Vesmír. Ciglerovi nejde jen o symbolický význam tvaru, ale především o jinou zkušenost vnímání, které je nezřídka zprostředkováno velmi složitými a zcela současnými technologiemi.“

Fenomén skla. Dílo Václava Ciglera a jeho vliv na současnou tvorbu sklářských výtvarníků

Délka audia 41:51

Foto Fotobanka Profimedia

**VÝSTAVA | Václav Cigler: Kresby**

VERNISÁŽ | 21. 3. 2019

TRVÁNÍ DO | 23. 6. 2019

MÍSTO | Muzeum moderního umění Olomouc - Trojlodí

AUTOŘI VÝSTAVY | Jana Šindelová, Michal Motyčka

KURÁTORKY | Gina, Renotière, Olga Staníková, Jana Šindelová

ARCHITEKTONICKÉ ŘEŠENÍ | Michal Motyčka

REALIZACE ARCHITEKTONICKÉHO ŘEŠENÍ | Petr Oulehla

INSTALACE | Ludvík Fabián, Michal Hatoň, Jan Kutra, Vlastimil Sedláček, Filip Šindelář, Markéta Vohradská, Miroslav Zetka

GRAFICKÝ DESIGN | Michal Motyčka, Petr Šmalec

KONZERTVÁTORSKÉ PRÁCE | Zuzana Kaštovská

PROJEKCE | Kamil Zajíček

PŘEKLAD | David Pinkava, Zuzana Henešová

FOTOGRAFIE | Angelika Zinzow

PROPAGACE | Lukáš Horák, Tomáš Kasal

DOPROVODNÉ A VZDĚLÁVACÍ

PROGRAMY | Terezie Čermáková, David Hrbek

*U příležitosti výstavy vyšla autorova publikace Václav Cigler Kresby I. Pole*

Foto: MUO – Zdeněk Sodoma

**Fotogalerie**

## PŘÍLOHA 4: VÝSTAVNÍ TEXTY – KGVUZ

### Text ve skládačce

#### Alternativy destrukce

Triennale Prostor Zlín 2019, v pořadí již sedmé pokračování tradičního výstavního formátu Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně, je ve vztahu k předešlým ročníkům atypické. Zvolené téma – vybrané možnosti destrukce – naznačuje principiální zpochybnění, které se váže nejen k paměťové funkci sochařství jako takového, ale též k zneužívanému způsobu instalace a navíc i k přístupu většiny umělců. Doposud se jednalo o otázky umění ve veřejném prostoru a je zajímavé zpětně sledovat vývoj triennale od roku 1991 - od jeho místy čistě formálních intervencí v ulicích ke kontextuálním souvislostem plynoucím z *genia loci* Zlína a podobně. V sedmém ročníku, který se mimořádně přesouvá do interiéru galerie, se ústředním tématem stalo politické a „umělecké“ ničení umění, alternativou bylo rovněž konceptuální nevzniknutí veřejného sochařského či objektového díla, případně jeho ponechání svému osudu. Rovina destrukce nám slouží jako jistý bod nula – radikální vypořádání se s pamětí obvykle vnímáme jako agresivní akt externí síly, chceme-li vyšší moci, a to je pohled, se kterým si už dnes nevystačíme. V širším smyslu se proto dá říct, že výstavou reagujeme na vývoj vztahu umění a společnosti, který dnes probíhá víc v rovině dialogu, který má spíš charakter politické činnosti, než v úrovni estetické či symbolické. Jeho paměťová substance se proto přesunula z konsenzu, který kdysi předcházela vzniku veřejného sochařského díla do aktivismu, který pracuje s časovým omezením, ale je (i díky své detailnosti) adresnější.

Kurátorské zadání uvádělo čtyři hlavní typy destrukce, o které se umělci mohli iniciačně opřít. První je ideologické ničení soch v dobách socialismu, druhé zas nezachování díla z důvodu jeho „neupotřebitelnosti“, kdy umělec nepředpokládal žádný (sbírkový, nebo trhový) zájem o tento typ umění. Třetí alternativou je podržení díla ve stavu konceptu, t.j.

#### Alternatives of Destruction

The Triennial Prostor Zlín 2019, the seventh year of this traditional exhibition project at the Regional Gallery of Fine Arts in Zlín, is different in form compared to previous years. The chosen theme – selected possibilities of destruction – suggests serious questioning of not only the memorializing function of sculpture, but also the established installation method and approach taken by most artists. So far, the Triennial Space Zlín has dealt with issues of art in public space, and it is interesting to have a look at its development since 1991, from sometimes purely formal interventions on the streets to contextual issues arising from the *genius loci* of the town of Zlín and the like. As an exception, its seventh year is taking place at the gallery space, and its central theme is the political and “artistic” destruction of art; as an alternative, it features the conceptual non-realization of a public sculpture or object, or such an artwork being left to its fate. The plane of destruction serves as a zero point for us – we usually perceive a radical coming to terms with our memories to be an aggressive act of external force or, as the case may be, *force majeure*, but that is a view we can no longer do with today. In a broader sense, therefore, we can say that the exhibition responds to the development of the relationship between art and society, which is now taking place more at the level of a dialogue having the character of a political activity rather than at the aesthetic or symbolic levels. Therefore, the memory-substance of this dialogue has shifted from the consensus that once preceded the inception of a public sculpture to an activism that works with time constraints but is more to the point (also due to its being more detailed).

The curatorial assignment featured four major types of destruction that the artists could use as their starting points. The first was the

jeho nevznik v materiálním slova smyslu, a čtvrtou možností je zánik díla po roce 1989 z důvodů komerčních zájmů, ignorance, nebo i msty na všem, co vzniklo v dobách totality. (Jako neobsazený zůstal typ zničení přírodním živlem.) Záměrně jsme oslovili ze čtyř států Střední Evropy vždy jen jednoho umělce (nebo dvojici), abychom měli víc prostoru pro diskuse, přednášky a, především, pro produkci nových uměleckých prací. Autorky a autor reagovali na specifickou situaci ve svém prostředí a to z politického i historického hlediska - dalo by se říct, že v jednotlivých dílech se dají najít odkazy na různé formy destrukce, nejedná se o striktní příklady ve smyslu kategorií, které stály jako výzva na počátku. **Emese Benczúr (H)** ve svém textovém sdělení zastřešila celou výstavu, její gesto je politické i nostalgické zároveň, vypovídá nejen o aktuální cenzuře, ale i o krátké paměti, která je pro Střední Evropu typická. I participace polské dvojice **Karolina Kubik a Anna Jochymek** se váže k politické rovině projektu, k otázkám aktuálního vztahu společnosti k socialistickým pomníkům. Do příběhu odstranění jednoho z památníků 2. světové války vnesly performativním způsobem nečekaný obsah, poukazující na některé z problémů sexuálních minorit – ukázalo se jak blízko k sobě mají paradox a kontroverze. **Lukáš Houdek (CZ)** vytvořil komplexní intermediální dokument, jehož podstatou je sledování paměťové stopy do relativně vzdálené minulosti, kde archeologie funguje v reálném čase zároveň jako kreační až do té míry, že není zřejmé, která část díla je a která není fikcí. Slovenská autorka **Ivana Sláviková** se přiklonila k historické stopě sochařského zadání. Připomíná důležitost nedoceněné sochařky Aliny Ferdinandy (1926-1974), již zásluhou se na Slovensku etablovalo komorní sochařství. Multiplu předtím nikdy neexistujících bronzových odlitků odkazují na hodnotu i nehodnotu, a jsou velice zpracovanou formou pocty.

ideologically-motivated destruction of public statues during socialism; the second, failing to preserve a work because of its “usefulness”, where the artist expected no interest in that type of art (from either collecting institutions or the market); the third possibility was keeping a work at the conceptual phase, i.e., its non-existence in the material sense; and the fourth, the extinction of a work after 1989 due to commercial interests, ignorance, or even revenge against everything that originated during totalitarianism. (There was a fifth type of destruction that no one selected, namely, destruction by natural elements). We have deliberately addressed just one artist (or artistic pair) from four Central European states in order to create more room for discussions, lectures and, above all, the production of new works of art. The artists responded to the specific situation in their environment both from the political and historical points of view. There are references to the various forms of destruction in the individual works, but they do not strictly follow the categories presented at the start. The whole exhibition is happening under the umbrella of a text message created by **Emese Benczúr (H)**; her gesture is both political and nostalgic at the same time, testifying to current censorship as well as Central Europe's typically short memory. The contribution of the Polish artistic duo **Karolina Kubik and Anna Jochymek** relates to the political level of the project, issues around the topical relationship of society to socialist monuments. In their story about the removal of a World War II memorial, told in a performative way, they have introduced unexpected content pointing to some problems facing sexual minorities – it has turned out that paradox and controversy are very close to each other. **Lukáš Houdek (CZ)** has created a complex intermedia document, the essence of which is observing how memory is traced into the relatively distant past, where archeology works in real time, taken to a point where it is no longer clear which part of the work is fiction and

Otázkou, která provází každý akt sochařské destrukce je možný návrat, jehož připomínkou nebo přímo předmětem může být dokumentace, kterou známe z aktuálních iniciativ, mapujících díla ve veřejném prostoru. Princip návratu můžeme chápat i jako společný jmenovatel výstavy *Alternativy destrukce* – připomínky něčeho, co by se nemělo ztratit, rovněž však návratu přes už zmíněnou krátkou paměť, co může být v jistém ohledu ještě důležitější.

*Richard Gregor*

which is not. The Slovak artist **Ivana Sláviková** has opted for the historical aspect of the sculpture assignment. She points out the importance of the insufficiently recognized sculptor Alina Ferdinandy (1929-1974), thanks to whom small-scale sculpture became established in Slovakia. Multiple copies of never-realized bronze castings refer to both value and non-value and are a very elaborated form of homage to this artist. The question that accompanies every destruction of a sculpture is its possible return, the reminder or subject matter of which may be the documentation we know from the current initiatives mapping works in public space. The principle of return can also be understood as the common denominator of the exhibition *Alternatives of Destruction* – not just a reminder of something that should not be lost, but also a return through our short memory mentioned above, which may somehow be even more important.

*Richard Gregor*

Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně  
Regional Gallery of Fine Arts in Zlín

Trienále Prostor Zlín 2019 / Triennial Prostor Zlín 2019  
Alternativy Destrukce / Alternative of Destruction

29. 5.-8. 9. 2019 / May 29th-September 8th, 2019

Autor a kurátor / Author and Curator: Richard Gregor

Kurátorská spolupráce / Curatorial Co-operation: Ivan Bergmann

Vizuální identita / Visual Identity: Karolína Juřicová, Jan Gemrot

Grafické řešení / Design: Zdeněk Macháček, Studio 6.15 s.r.o., Zlín

Propagace / Public Relations: Vendula Gregorovičová

Překlad / Translation: Vladimíra Šefranka Žáková, Richard Gregor

Ekonomika výstavy / Economics of Exhibition: Jana Polášková

Edukační program / Education Program: Klára Kollárová, Tereza Čelůstková, Martin Čada

Technická a organizační spolupráce / Technical Co-operation: Pavlína Pyšná, Marcela Sedláčková, Vít Jakubíček, Pavel Petr, Petr Horák, Dalibor Novotný, pracovníci / workers of FMIB a / and Václav Mílek

14|15 BAŤŮV INSTITUT, Vavrečkova 7040, 760 01 Zlín

Otevřeno denně mimo pondělí od 10 do 18 hodin.

Open daily except for Monday from 10 to 6 p.m.

Projekt se uskutečňuje za finanční podpory Ministerstva kultury ČR.  
The project has been realized with the support of Ministry of Culture of the Czech Republic.

Projekt je součástí doprovodného programu Zlín Film Festivalu.  
The project is part of the Zlín Film Festival's accompanying programme.

## Text na zed'

Lukáš Houdek

CZ

Multimediální projekt Krasínski a Josefa vypráví příběh autorovy babičky Josefy Houdkové a slavného polského umělce Edwarda Krasínského. Ten se sice nestal, ale mohl se stát.

Josefa se narodila roku 1929 v západočeských Bližanovech. Když jí bylo 9 let, došlo k Mnichovské dohodě a české pohraničí bylo postoupeno Německu. Od té doby žila Josefina rodina v obavách o budoucnost, začínalo totiž postupně přituhovat. Jelikož se její teta Majka před lety provdala do polského Lucku (dnešní Ukrajina), rodiče proto napadlo, že by se vydali za ní s vidinou lepší situace při semknutí rodiny. Odjeli na konci roku 1938 a nastěhovali se do domu tety na okraji města. Po domově se jim podle slov babičky Josefy stýskalo, prostředí předměstí ale částečně připomínalo venkov, odkud pocházeli, mohli proto také pokračovat v hospodaření. Teta měla několik kusů dobytka a drůbež.

Tetinými sousedy byla rodina Krasínských. Edward (Josefa mu dodnes říká Edík) byl o čtyři roky starší. I přes počáteční mírnou jazykovou bariéru si padli do oka a trávili spolu veškeré volné chvíle, Josefa pak i s dalšími kluky od sousedů hrávala fotbal. Edward podle Josefy stále něco montoval a ona mu občas pomáhala s realizací jeho nápadů. Tehdy také, v létě roku 1939, vzniklo Krasínského zřejmě vůbec první, dosud neznámé, dílo. Když totiž jednoho dne jeho matka nesla velkou ošatku plnou vajec, zakopla o práh a ošatka i s vejci jí vyletěla z rukou. Svědky situace byla i Josefa se čtrnáctiletým Krasínským. Toho ta situace podle Josefy fascinovala natolik, že se

The multimedia project Krasínski and Josefa tells the story of the artist's grandmother Josefa Houdková and the famous Polish artist Edward Krasínski. However, the story did not take place, but it could have.

Josefa was born in 1929 in Bližanovy, West Bohemia. When she was nine years old, the Munich Agreement was signed and the Czech borderland was ceded to Germany. Since then, Josefa's family worried about their future because the times were getting hard. Because Josefa's aunt Majka had married into the Polish town of Lutsk years ago (today's Ukraine), her parents decided to follow her with the prospect of a better family situation. They left at the end of 1938 and moved into the aunt's house on the outskirts of the city. According to grandmother Josefa, they missed home, but the environment of the suburbs was partly reminiscent of the countryside where they came from, so they could also continue with farming. The aunt had a number of cattle and poultry.

The aunt's neighbors were the Krasínski family. Edward (whom Josefa calls Edík up to this day) was four years older than her. Despite the initial mild language barrier, they became friends and spent all their free time together, with Josefa playing football with other boys from the neighborhood. According to Josefa, Edward was always assembling something and she sometimes helped him to realize his ideas. At the time, in summer of 1939, Krasínski's first ever work of art, unknown at the time, came to life. One day, when his mother was carrying a big basket full of eggs, she tripped over the threshold and the basket with the eggs flew

ji rozhodl zrekonstruovat. Zapojil dokonce několik sousedů a instruoval je, aby pro něj vyfoukávali vajíčka a odevzdávali mu neporušené skořápky. Z těch potom na konci léta vytvořil v kuchyni rodného domku něco, čemu bychom dodnes zřejmě říkali umělecká instalace. Ta se až nápadně nesla v duchu jeho pozdějších intervencí v krajině nebo interiérech. Tehdy vyfouklá vejce i ošatku navázal na provázky tak, aby došlo k rekonstrukci oné situace a zastavil se tak čas. Dal si současně práci, aby měly vejce různý sklon zavěšení a jejich let byl tak co nejpřesnější. Instalace pak podle Josefy byla v kuchyni necelé tři dny, kdy se Edwardův otec rozzlobil a skořápky ze stropu strhal. Krasínskému se před tím podařilo půjčit fotoaparát a scénérii si vyfotil. Protože s přístrojem moc neuměl, je snímek značně rozmazaný. Nechal si pak vyvolat tři kopie. Víc si nemohl dovolit. Jednu z nich dal na památku Josefě.

Situace postupně začala přituhovat také v Lucku, který byl tehdy pod nadvládou Sovětů. Po vypuknutí války Krasínského rodina odešla do Krakova. Josefina rodina se rozhodla zatím setrvat. Josefa odloučení se svým kumpánem Edíkem nesla těžce. Když ale došlo k převzetí města Němci a začalo docházet k vyvražďování židovského obyvatelstva, následovala Josefina rodina tu Edwardovu. Obávala se totiž, že Češi a cizinci budou další na řadě.

Po příchodu do Krakova se jí podařilo získat do nájmu byt na adrese Michalowskiego 4, hned naproti bytu č. 6, kde bydleli Krasínských. Josefina matka k tomu získala suterenní nevelké prostory, kde si otevřela dílnu na opravy a šití textilu. Protože Josefa do školy nechodila (naposledy byla ve školní lavici v českých Bližanovech), své matce často vypomáhala. Otec pak vykonával drobné stavební nebo strojírenské práce. Edward Krasínski nastoupil na tamní

out of her hands. The situation was interested by Josefa and the fourteen-year-old Krasínski. According to Josefa, he was fascinated by this situation that he decided to reconstruct it. He even involved a few neighbors and instructed them to blow eggs for him and give him the intact shells. Then, at the end of the summer, he created something in the kitchen of his native house that we would probably call an art installation today. It was noticeably similar to his later interiors. Krasínski tied the blown eggs and the basket to strings so that the situation would be reconstructed as if the time stopped. At the time, he suspended the eggs in a different way so that their flight down was as accurate as possible. The installation, according to Josefa, remained in the kitchen for less than three days when Edward's father got angry and tore it off from the ceiling. Before that, Krasínski had borrowed a camera and photographed the scenery. Since he did not know how to operate the camera very well, the image was blurry. Then he had three prints developed. He could not afford more. He gave one of them to Josefa as a souvenir.

The situation was slowly getting worse in Lutsck, then under the rule of the Soviets. After the outbreak of the war, the Krasínski family left for Krakow. Josefa's family decided to stay. Josefa felt that her separation from her friend Edík was hard. But when the town was taken over by the Germans and the Jewish population began to be murdered, Josefa's family decided to follow Edward's. They were afraid that Czechs and foreigners would be next.

After arriving to Krakow, Josefa's family managed to rent an apartment at Michalowskiego 4, just across from apartment No.6 where the Krasínskis resided. In addition to it, Josefa's mother also acquired basement premises where she opened a workshop for repairing clothes and sewing. Since Josefa did not go to school (she had last attended in Bližanovy), she often helped her mother, while her father carried out



Akademii výtvarných umění. Josefa s ním opět trávila spoustu času, téměř denně ho doprovázela do školy a čekala na něj také po konci výuky. Společně se pak toulali krakovskými ulicemi a pokud to bylo možné, zašli spolu do kavárny nebo cukrárny – na meltu, káva tehdy podle ní nebyla dostupná. Oba také postupně dospívali a jejich přátelství se začalo proměňovat v silné pouto. „Byla jsem do něj asi i zamilovaná, ale lásku jsme si neslibovali“ říká Josefa ve fiktivním dokumentárním filmu před budovou krakovské akademie.

Po válce, v roce 1946, se rozhodli Josefiny rodiče vrátit zpět do českých Bližanov, kde měli vlastní stavení a hospodářství. Josefa, přestože jí bylo už 16 let a byla – jak říká – na Edwardovi závislá, se rozhodla jít s nimi. S Krasińským se domluvili, že budou v intenzivním kontaktu a že za ní do Čech přijede. Po svém odjezdu od něj už ale nikdy žádnou zprávou nedostala.

Asi po dvou letech pak potkala Jaroslava, provdala se a měla s ním dva syny. Odešli spolu v rámci dosidlování po Němcích vysídleného pohraničí do západočeského Stříbra, kde prožila celý život. Nejprve pracovala v zahradnictví, potom až do důchodu jako kuchařka v jeslích a mateřské škole. Manželovi se o Krasińském podle svých slov nezmínila. Vyprávět o něm začala svým vnoučatům až po manželově smrti. Tehdy také začala znovu na polského umělce vzpomínat. Nikdy se s ním už ale neshledala. Zemřel v roce 2004 ve Varšavě. Josefa letos v březnu oslavila 90. narozeniny. A v dubnu se také poprvé po více než 70 letech do Krakova vrátila, aby zjistila, kým Krasińský od doby jejich odloučení vlastně byl.

small construction or engineering jobs. Edward Krasiński joined the local Academy of Fine Arts. Again Josefa spent a lot of time with him; almost every day she accompanied him to school and waited for him after classes. Then they wandered along the streets of Krakow and, if possible, went together to a café or pastry shop – they had ersatz coffee there because real coffee was not available at that time. They also gradually grew up and their friendship began to turn into a strong bond. “I think I was probably in love with him, but we never promised love to each other,” says Josefa in a fictional documentary film in front of the Krakow Academy building.

After the war, in 1946, Josefa’s parents decided to return to Bližanovy in Czechoslovakia where they had their own farm. Josefa, although she was sixteen was – in their own words – rather depended on Edward, but decided to go with them. Josefa and Krasiński agreed that they would be in intense contact and that he would come to visit her in Czechoslovakia, but after her departure she never received any news from him.

About two years later, Josefa met Jaroslav, married him and had two sons with him. Together they went to the town of Stříbro in West Bohemia, from where the Germans had been expelled, where they settled down and spent their entire lives. Josefa first worked in horticulture, then as a cook in a nursery and kindergarten until her retirement. She never mentioned Krasiński to her husband. It was not until her husband’s death that she began to tell her grandchildren. At the time she also began to reminisce about the Polish artist. However, she never saw him again. He died in 2004 in Warsaw. Josefa celebrated her 90th birthday this March. In April she returned to Krakow for the first time in more than 70 years to find out who Krasiński became since they were separated.

## Text na webu

Triennale Prostor Zlín 2019: Alternativy destrukce

28. květen - 08. září 2019

Vernisáž výstavy: 28. května 2019, v 17. hodin

Trvání výstavy: 29. 5. - 8. 9. 2019

1. podlaží budovy 14

Doprovodný program:

Komentovaná procházka Zlínem po výtvarných dílech ve veřejném prostoru: 4. 6. 2019 v 18.00, sraz ve foyer budovy 14

Komentovaná prohlídka výstavy: 11. 7. v 17.00

Intervence do veřejného prostoru Zlína inscenované Jakubem Minářů: 23. 7. Nafackovat místem a 14. 8. Pět červených s přesahem aneb Cesta z centra

**V Krajské galerii výtvarného umění ve Zlíně je k vidění výstava Triennale Prostor Zlín: Alternativy destrukce. Sedmé pokračování výstavního formátu triennale je vzhledem k předešlým ročníkům atypické. Mimořádně se přesouvá do interiéru galerie, do kterého bylo pozváno pět umělců ze zemí Visegrádské čtyřky, kteří se zabývají tématem politického a „uměleckého“ ničení umění. Výstava byla zahájena vernisáží v úterý 28. května v 17.00 kurátorem Richardem Gregorem za přítomnosti zúčastněných umělců.**

Společným jmenovatelem sedmého ročníku Triennale Prostor Zlín je princip návratu – připomínka něčeho, co by nemělo být ztraceno. Výstava se tak snaží zachytit uměleckou a umělecko-historickou připomínku vybraných sochařských a objektových děl z Česka, Slovenska, Maďarska a Polska, děl, která byla v minulosti (od 50. let do současnosti) fyzicky nebo metaforicky zničená – ať už kvůli ideologii, komerční nebo majetkové zámince, nebo z hlediska umělecké autocenzury.

Maďarská umělkyně Emese Benczúr ve svém textovém sdělení zastřešila celou výstavu, její gesto je politické i nostalgické zároveň, vypovídá nejen o aktuální cenзуře, ale i o krátké paměti, která je pro Střední Evropu typická.

Participace polské dvojice Karolina Kubik a Anna Jochymek se váže k politické rovině projektu, k otázkám aktuálního vztahu společnosti k socialistickým pomníkům. Do příběhu odstranění jednoho z památníků 2. světové války vnesly performativním způsobem nečekaný obsah, poukazující na některé z problémů sexuálních minorit – ukázalo se jak blízko k sobě mají paradox a kontroverze.

Čech Lukáš Houdek vytvořil komplexní intermediální dokument, jehož podstatou je sledování paměťové stopy do relativně vzdálené minulosti, kde archeologie funguje v reálném čase zároveň jako kreační až do té míry, že není zřejmé, která část díla je a která není fikcí.

Slovenská autorka Ivana Sláviková se přiklonila k historické stopě sochařského zadání. Připomíná důležitost nedoceněné sochařky Aliny Ferdinandy (1926-1974), jíž zásluhou se na Slovensku etablovalo komorní sochařství. Multiplý předtím nikdy neexistujících bronzových odličků odkazují na hodnotu i nehodnotu, a jsou velice propracovanou formou pocty.

Triennial Prostor Zlín: Alternatives of Destruction

28. May - 09. September 2019

Five artists from The Visegrad Group meet for the unique exhibition in Zlín.

Vernissage: 28th of May at 5 pm.

Curator of the exhibition: Richard Gregor

## RESUMÉ

The question of “to have or not to have texts” has always been rather controversial, and the more so in the case of art galleries. At the beginning of the 20th century, Benjamin Ives Gilman, the former secretary of the museum Museum of Fine Arts in Boston, believed that art should serve the aesthetic, not to education, and so he tried to avoid verbal texts (Alexander and Alexander 2008). Douša (2008) opens his article about texts in museums (rather paradoxically) with a statement that in museums texts should not be the primary source of knowledge. A century after Gilman, Ann Landi (2015) ponders about why wall texts are even necessary if they often open hotly debates. On the other hand, the curator of the gallery NGCA in Sunderland Allistair Robinson defends the importance of captions and titles. In art galleries, the value of an artwork is based on its author’s reputation. Therefore, if a visitor does not know anything about the author (or contemporary art in general), he or she needs some kind of aid (Whitehead 2001).

However, the fact is that art galleries do make use of verbal texts. They are a tool that makes the gallery space accessible for wider range of visitors. Galleries do not want to be perceived as institutions that are opened only to certain social group (Karayilanoğlu and Arabacioglu 2016).

Nowadays, when the world became globalized, more and more galleries opt also for translation of such texts as foreign visitors represent a significant audience. Globalization also stroke on another level: more and more museums translate their texts into English. With more non-native speakers than native speakers, English represents the true *lingua franca* (Crystal 2003: 61).

The main research question concerns the ways art gallery content is presented to non-Czech speakers. The research explores this question in three regional galleries: Gallery of Fine Arts in Ostrava (GVUO), Olomouc Museum of Art (MUO) and Regional Gallery of Fine Arts in Zlín (KGVUZ). The main question is divided into three sub-questions: What their strategy towards non-Czech speakers? What is the range of materials the galleries do translate? Are the texts adapted towards the target audience?

The first part of the research will answer the first two sub-questions via interviews with the gallery representatives, various documents and data from the galleries’ websites.

The third sub-question will be answered through the analysis of a selected range of exhibition texts: gallery orientation system, identification labels, brochures, wall texts and texts on websites. The analysis will draw on the three-stage museum texts analysis model developed by Louise Ravelli (2006), which is derived from systemic functional linguistics by Michael Halliday (2014). The analysis will focus on how the texts are adapted in terms of range (organizational frame), content (representational frame) and communication (interactional frame).

Chapter 2 serves as an introduction to museology – a field this thesis is drawing on. The chapter describes how museums and galleries were established, and how their role was changing over time. It was the function of the museum as an institution that was hotly debated by some scholars. Among others, the controversy was whether to have or not to have museum texts.

Chapter 3 deals with the accessibility of museums for all. The chapter begins with an account on target groups, and how important they are for museums with respect to creating strategies for better accessibility. By the end of the chapter, accessibility of museum texts is discussed as well as “deadly sins” that authors make when writing such texts.

Chapter 4 discusses the main topic of this thesis and that is translation in museums. As this thesis analyses translations into English, a whole subchapter is devoted to its position in the globalized world. In addition, the part asks how to label translation into *lingua franca*. Although the term “translation” is mostly associated with interlingual exchange translation, the second subchapter shows how translation as well as interpreting can contribute to museum texts translation. The third subchapter explores how is translation in museums discussed by translation studies. In the fourth part, museum texts translation is discussed from the point of other disciplines. All of them stress the fact, that we deal with translation of culture. The last subchapter presents the different functions of museum texts translations and seeks directions for further research.

Chapter 5 explores translation analysis models that are based on systemic functional linguistics by Michael Halliday. The latter part of the chapter introduces model for museum texts analysis. The model, developed by Louise Ravelli, will be used as a starting point for the analysis of texts in this thesis.

Chapter 6 describes the methodological framework for this thesis in detail. In addition, it establishes a text typology the research will follow.

Chapter 7 presents the results of the research in three chapters; each chapter represents one gallery. The structure of the chapters is as follows: description of the context, description of gallery's orientation system, description of the exhibition, list of museum texts collected, description of identification labels, and description of the remaining labels and the text analysis.

Chapter 8 concludes the research and summarizes the main contributions and limitations. Further, it presents directions for further research.

The aim of the thesis was to explore the ways how content is presented for non-Czech speakers in three regional art galleries. This main research question was further specified into three sub-questions. The first and the second sub-questions were explored through interviews with the representatives of the art galleries. The third sub-question that concerned the ways in which the target text is adapted to target audience was explored through text analysis of authentic museum texts. For the analysis, a framework based on the three-phase model by Louise Ravelli (2006) was used.

The first research question concerned the strategy for presenting the museum content to non-Czech speakers. The analysis of the gallery environments shows that galleries employ different strategies. The Gallery of Fine Arts in Ostrava translates all exhibitions, and all are translated by one and only one translator. The translator is a native English speaker and the gallery cooperates with him for a long time. On the other hand, Olomouc Museum of Art does not translate exhibitions that are about regional artists, and the translations are done by both self-employed translators (native or non-native speaker) and in-house staff (only one of them is a translator/interpreter). The Regional Gallery of Fine Arts in Zlín translates only exhibitions that has some outreach to foreign countries. Only the gallery in Ostrava collects all texts for translation at the marketing department; the translators in the two other galleries communicate with the authors of all texts directly.

The second research question concerned the range of materials that the galleries do translate. All three galleries focus on the translation within the exhibition building. Only GVUO translates the description of accompanying programmes in printed materials

(quarterly programme). As the accompanying programme is usually in Czech only, it is advertised mostly to Czech speakers. On request, galleries are able to arrange a guided tour or an educational programme in a foreign language. Selected descriptions of accompanying programme are translated by GVUO and MUO for their websites. Only the Zlín gallery advertises in Czechia exclusively in Czech.

The third research question concerned the ways in which the target text becomes adapted for the target audience. A selection of authentic texts for short-term exhibitions was analysed. The analysis shows that all three museums do adapt the content directed towards non-Czech audience. Concerning the changes in the length of texts, all three galleries leave out information about the accompanying programme from the text on their website; MUO replaces the text for a different one and KGVUZ reduces the content into three sentences. The length of text was not reduced in brochures and wall texts. Translations in all museums employed passive voice more than the Czech version. In two cases, the means of expressive voice and appraisal were reduced. All texts are at least slightly explicated; however, this pattern is most visible in the texts in the Ostrava gallery. The translation of texts from GVUO is also often reduced and reformulated.

The literature research pointed out that when translating museum texts, in addition to standard translation approaches, one needs to apply theory from tourism translation, cultural studies and museology, too. In terms of translation into English, it should be remembered that those texts will be read mostly by non-native speakers of English.

Although the aim was to create a bundle of texts that would be for each exhibition equal, the exhibitions were unique on their own, and therefore the aim could not be properly met.

I tried to explore how galleries deal with translation of the exhibition content. Due to the fact that in each gallery I picked only one exhibition, and from that exhibition only selected texts were analysed, this research should be perceived rather as a preliminary study to the exploration of museum texts translation. For a more objective conclusion, larger data need to be collected.

In the literature review, I addressed the topic of translation into lingua franca, which is also often marginalized. In my research, I explored museum texts from a different point of view. Nevertheless, the question of using a global language or a “barrier-free” communication undoubtedly deserves its own empirical exploration. One way to approach it might be to focus on accessibility with regard to terminology.

## SEZNAM ZDROJŮ

AGORNI, Mirella, 2012. Tourism communication: the translator's responsibility in the translation of cultural difference. *Pasos. Revista de turismo y patrimonio cultural*, 10(4), 5-11.

ALEXANDER, Edward P. a Mary ALEXANDER, 2008. *Museums in motion: an introduction to the history and functions of museums*. Lanham: Rowman Altamira

ALSAGOFF, Lubna, 1998. The grammar of Singapore English. In Lubna ALSAGOFF, Zhiming BAO, Ismail Bin Said TALIB, Anne PAKIR and Hock Ann Lionel WEE, (ed.) *Society, Style and Structure in Language*. Singapore: Prentice Hall, 215-246.

ALTBACH, Philip G, 2007. The imperial tongue: English as the dominating academic language. *Economic and political Weekly*, 42(36), 3608-3611.

Asociace muzeí a galerií v České republice, 2015. *Glosář* [online]. Praha: Asociace muzeí a galerií ČR [cit. 2019-07-22]. Dostupné z: [https://www.cz-museums.cz/web/deni\\_v\\_oboru/eticky-kodex-muzei/glosar](https://www.cz-museums.cz/web/deni_v_oboru/eticky-kodex-muzei/glosar)

BAKER, Mona, 2007. Reframing conflict in translation. *Social Semiotics*, 17(2), 151-169.

BAKER, Mona, 2010. Interpreters and translators in the war zone: Narrated and narrators. *The Translator*, 16(2), 197-222.

BAKER, Mona, 2018. *Translation and conflict: A narrative account*. Londýn: Routledge.

BAL, Mieke, 2012. *Double Exposures: The Practice of Cultural Analysis*. Londýn: Routledge.

BITGOOD, Stephen, 1989. Deadly sins revisited: A review of the exhibit label literature. *Visitor Behavior*, 4(3), 4-13.

BRANFORD, Jean; BRANFORD, William, 1980. *A dictionary of South African english*. Cape Town: Oxford University Press.



- BÜHLER, Karl, 1990. *Theory of language: The representational function of language*. Amsterdam: John Benjamins Publishing.
- CAPPELLI, Gloria, 2006. *Sun, Sea, Sex and the Unspoilt Countryside: How the English language makes tourists out of readers*. Pari: Pari Publishing.
- CAPPELLI, Gloria, 2007. The translation of tourism-related websites and localization. *Rassegna italiana di linguistica applicata*, 39(1), 97-116.
- COGO, Alessia, 2010. Strategic use and perceptions of English as a lingua franca. *Poznań Studies in Contemporary Linguistics*, 46(3), 295-312.
- CRANMER, Robin 2013. Welcoming International Visitors - Communication and Culture. *Transcultural Visions*. 2(2), 3-10.
- CRANMER, Robin, 2016. Communicating with International Visitors—the Case of Museums and Galleries. *Cultus*, 9(2), 91-105.
- CRANMER, Robin, 2019. The inclusion of international tourists: developing the translator-client relationship. *Altre Modernità*, 21(5), 55-68.
- CRYSTAL, David, 2000. Emerging Englishes. *English Teaching Professional*, 14(1), 3-6.
- CRYSTAL, David, 2003. *English as a global language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DE KLERK, Vivian (ed.), 1996. *Focus on South Africa*. Amsterdam: John Benjamins Publishing.
- DEGANUTTI, Marianna; PARISH, Nina; ROWLEY, Eleanor, 2018. Representing multilingual difficult history: Voices of the First World War in the Kobarid Museum (Slovenia) and the Historial de la Grande Guerre (France). *The Journal of Specialised Translation*, 29(1), 63-80.
- DETERDING, David, 2007. *Singapore English*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

DEWEY, Martin, 2013. The distinctiveness of English as a Lingua Franca. *Elt Journal*, 67(3), 346-349.

DOLÁK, Jan, 2004. Nová muzeologie a ekomuzeologie. *Vestník AMG*, 1, 11-16.

DOLÁK, Jan, 2013. Museum visitor–our addressee. *Museologica Brunensia*, 2(2), 4-7.

DOLÁK, Jan, et al, 2016. Kritika kritické muzeologie. *Muzeológia a kultúrne dedičstvo*, 4(2), 21-33.

DOLÁK, Jan, et al, 2017. Otevírání se veřejnosti nebo „nová ortodoxie“?. *Muzeológia a kultúrne dedičstvo*, 5(1), 137-145.

DOUŠA, Pavel, 2008. Text ve výstavě. *Múzeum*, 1, 11-13.

EF Education First, 2019. *EF EPI Eight Edition (2018)* [online]. Dostupné z: <https://www.ef.com/~/media/centralescom/epi/downloads/full-reports/v8/ef-epi-2018-english.pdf>

ESSELINK, Bert, 2000. *A practical guide to localization*. John Benjamins Publishing.

FOLEY, Joseph A.; DEOCAMPO, M. F., 2016. The use of English as a lingua franca in translation. *Indonesian Journal of Applied Linguistics*, 5(2), 146-153.

FRANCOVÁ, Jana; STROUHALOVÁ, Eva, 2016. Experimentální spojení Moravské galerie v Brně a studentského videomappingového projektu. *Muzeum: Muzejní a vlastivědná práce*, 54(1), 35-42.

GARDNER, Jeremy, 2013. *Misused English words and expressions in EU publications*. Lucemburk: European Court of Auditors.

GUILLOT, Marie-Noëlle, 2014. Cross-cultural pragmatics and translation: The case of museum texts as interlingual representation. In: *Translation: A multidisciplinary approach*. Londýn: Palgrave Macmillan. 73-95.

- HÁJEK, Oldřich; PŮČEK, Milan; NOVOSÁK, Jiří 2011. Marketing of Museums: A Case Study of Museums Zlin Region. *Časopis Slezského zemského muzea: série B: Vědy historické*, 60(3), 201-212.
- HALLIDAY, Michael Alexander Kirkwood, 2001. Towards a theory of good translation. In Erich STEINER a Collin YALLOP (ed.). *Exploring translation and multilingual text production: Beyond content*, Berlín: Walter de Gruyter, 13-18.
- HALLIDAY, Michael Alexander Kirkwood; MATTHIESSEN, Christian; HALLIDAY, Michael, 2014. *An introduction to functional grammar*. Londýn: Routledge.
- HAŠKOVCOVÁ, Lucie; SLACHOVÁ GOLDOVÁ, Markéta; PROKOPOVÁ, Kateřina, 2017. Galerie jako otevřený prostor. Spolupráce edukačního oddělení Galerie hlavního města Prahy se zahraničním publikem. *Museum: Museum & Regional Studies*, 55(2), 45-51.
- HATIM, Basil, 2009. Translating text in context. In: Jeremy MUNDAY (ed.). *The Routledge companion to translation studies*. Londýn: Routledge, 36-53.
- HATIM, Basil; MASON, Ian, 2005. *The translator as communicator*. Londýn: Routledge.
- HAVLÍKOVÁ, Ivana, 2012. Neslyšící návštěvníci v (Národním) muzeu. *Věstník AMG*, 2, 15-16.
- HEIN, George E., 2006. Museum education. In: Sharon MACDONALD (ed.). *A companion to museum studies*. Malden: Blackwell Publishing, 340-352.
- HELCLOVÁ, Radka; KRŠKOVÁ, Lenka, 2018. *Komunikace se zahraničními návštěvníky. Praktická příručka pro pracovníky muzeí*. Praha: Národní muzeum.
- HOGG, Gill; LIAO, Min-Hsiu; O'GORMAN, Kevin, 2014. Reading between the lines: Multidimensional translation in tourism consumption. *Tourism Management*, 42, 157-164.

- HOOPER-GREENHILL, Eilean, 1994. Audiences: A curatorial dilemma. In Eilean HOOPER-GREENHILL (ed.). *The educational role of the museum*, Londýn: Routledge, 255-268.
- HOOPER-GREENHILL, Eilean, 2006. Studying visitors. In Sharon MACDONALD (ed.). *A companion to museum studies*, Malden: Blackwell Publishing, 362-376.
- HOUSE, Juliane, 2006. Text and context in translation. *Journal of pragmatics*, 38(3), 338-358.
- HYLAND, Ken, 2000. Hedges, boosters and lexical invisibility: Noticing modifiers in academic texts. *Language Awareness*, 9(4), 179-197.
- HYNKOVÁ DINGOVÁ, Naďa, 2016a. Bezbariérové muzeum i pro neslyšící: uvedení do problematiky. In KOCICHOVÁ, Ivana a Pavla SUCHÁNKOVÁ (ed.). *Muzea bez bariér: Bezbariérová přístupnost, výstavnictví a komunikace*, Praha: Národní muzeum, 29-31.
- HYNKOVÁ DINGOVÁ, Naďa, 2016b. Návštěvníci muzeí se speciálními potřebami – neslyšící. In KOCICHOVÁ, Ivana a Pavla SUCHÁNKOVÁ (ed.). *Muzea bez bariér: Bezbariérová přístupnost, výstavnictví a komunikace*, Praha: Národní muzeum, 32-41.
- CHESTERMAN, Andrew, 1994. Quantitative aspects of translation quality. *Lebende Sprachen*, 39(4), 153-156.
- ICOM, 2019. *Museum Definition* [online]. International Council of Museums [cit. 2019-07-22]. Dostupné z: <https://icom.museum/en/activities/standards-guidelines/museum-definition/>
- JAKOBSON, Roman, 1959. On linguistic aspects of translation. In Reuben A. BROWER. *On translation*, Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 232-239.

- JAMES, Allan, 2000. English as a European lingua franca. Current realities and existing dichotomies. In CENOZ, Jason a Ulrike JESSNER (ed.). *English in Europe: The acquisition of a third language*, Clevedon: Multilingual Matters LTD, 22-38.
- JAMES, Allan, 2006. Exploring the generic nature of international English. *ELOPE: English Language Overseas Perspectives and Enquiries*, 3(1-2), 75-83.
- JANČO, Milan, 2013. Návštěvníci muzeí se speciálními potřebami: nevidomí. *Muzeum: Muzejní a vlastivědná práce*, 51(2), 38-51.
- JENKINS, Jennifer; MODIANO, Marko; SEIDLHOFER, Barbara, 2001. Euro-English. *English Today*, 17(4), 13-19.
- JIANG, Chengzhi, 2010. Quality assessment for the translation of museum texts: Application of a systemic functional model. *Perspectives: Studies in Translatology*, 18(2), 109-126.
- JIMENÉZ HURTADO, Catalina, et al., 2012. Museums for all: translation and interpreting for multimodal spaces as a tool for universal accessibility. *MonTI 4trans*, 1-24.
- JIMENÉZ HURTADO, Catalina, SOLER GALLEGO, Silvia, 2015. Museum Accessibility Through Translation: A Corpus Study of Pictorial Audio Description. In Jorge DÍAZ CINTAS and Josélia NEVES, (ed.). *Audiovisual Translation: Taking Stock*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 277-298.
- JIMÉNEZ-CRESPO, Miguel A, 2013. *Translation and web localization*. Londýn: Routledge.
- JIROUTOVÁ, Jana, 2016. Historický vývoj profese muzejního pedagoga pohledem zahraničních odborníků. In KOCICHOVÁ Ivana a Marie ŽÁČKOVÁ, (ed.). *Perspektivy české muzejní edukace*. Praha: Národní muzeum, 5-13.
- KACHRU, Braj B, 1986. The power and politics of English. *World Englishes*, 5(2-3), 121-140.

KACHRU, Braj B., 1990. World Englishes and applied linguistics. *World Englishes*, 9(1), 3-20.

KARAYILANOĞLU, Gamze.; ARABACIOĞ, Burçin Cem, 2016. The 'new' museum comprehension: "Inclusive museum." In *Proceedings of the 2nd International Conference on New Trends in Architecture and Interior Design*, Zagreb, Croatia: AIOC Sekretariat, 84-89.

KELLY, Dorothy, 2017. The translation of texts from the tourist sector: textual conventions, cultural distance and other constraints. *TRANS. Revista de Traductología*, 2, 33-42.

KESNER, Ladislav, 2005. *Marketing a management muzeí a památek*. Praha: Grada.

KESNER, Ladislav, 2006. Historie a geografie umění v uměleckém muzeu. *Bulletin Moravské galerie*, 62, 121-130.

KJELDSEN, Anna Karina; JENSEN, Mathilde Nisbeth, 2015. When words of wisdom are not wise. A study of accessibility in museum exhibition texts. *Nordisk Museologi*, 1, 91-111.

KOCICHOVÁ, Ivana, SUCHÁNKOVÁ, Pavla (ed.), 2016. *Muzea bez bariér: Bezbariérová přístupnost, výstavnictví a komunikace*. Praha: Národní muzeum.

KOCICHOVÁ, Ivana, 2016. Muzeum skutečně bez bariér. Komplexní přístup k tvorbě bezbariérového prostředí. In KOCICHOVÁ, Ivana a Pavla SUCHÁNKOVÁ (ed.). *Muzea bez bariér: Bezbariérová přístupnost, výstavnictví a komunikace*, 6-12.

LANDI, Ann, 2015. WALL TALK What should museum wall labels tell us? Who writes them? Do we even need them?. *ARTnews*, 114(11), 42-49.

LIAO, Min-Hsiu, 2018. Translating multimodal texts in space: A case study of St Mungo Museum of Religious Life and Art. *Linguistica Antverpiensia, New Series: Themes in Translation Studies*, 17, 84-98.

LIM, Lisa (ed.), 2004. *Singapore English: A grammatical description*. Amsterdam: John Benjamins Publishing.

- LISA, 2003. *The localization industry primer*. Geneva: Localization Industry Standards Association.
- LIU, Xia, 2018. International Publicity Translation of Tourism Culture in Central China from the Perspective of Skopos Theory. *International journal of linguistics, literature and culture*, 4(2), 1-8.
- LIU, Yanmei, 2018. Research on the Red Tourism Translation from the Perspective of Skopos Theory. In: Jiao JIWEN (ed.). *Proceedings of the 2018 2nd International Conference on Education Innovation and Social Science (ICEISS 2018)*, Atlantis Press, 158-161.
- MANFREDI, Marina, 2008. *Translating Text and Context: Translation Studies and Systemic Functional Linguistics*. Vol. 1 Translation Theory. Bologna: Dupress.
- MCMANUS, Paulette M., 1990. Watch your language! People do read labels. *ILVS REVIEW: A Journal of Visitor Behavior*, 1(2), 125-127.
- MESTHRIE, Rajend (ed.), 2008. *Varieties of English. Vol. 4: Africa, South and Southeast Asia*. Berlin: Walter de Gruyter.
- MILLER, Steven, 1990. Labels. *Curator: The Museum Journal*, 33(2), 85-89.
- MOLLIN, Sandra, 2006a. English as a lingua franca: A new variety in the new Expanding Circle?. *Nordic Journal of English Studies*, 5(2), 41-57.
- MOLLIN, Sandra, 2006b. *Euro-English: assessing variety status*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- MORÓN, Marián; CALVO, Elisa, 2017. Introducing transcreation skills in translator training contexts: A situated project-based approach. *The Journal of Specialised Translation*, 29, 126-148.
- MURPHY, Amanda C., 2013. Incorporating editing into the training of English language students in the era of English as a lingua franca. *The Interpreter and Translator Trainer*, 7(2), 235-255.

MURRAY, Heather, 2003. Swiss English teachers and Euro-English: Attitudes to a non-native variety. *Bulletin VALS-ASLA*, 77, 147-165.

NEATHER, Robert, 2008. Translating tea: On the semiotics of interlingual practice in the Hong Kong museum of tea ware. *Meta: journal des traducteurs/Meta: Translators' Journal*, 53(1), 218-240.

NEATHER, Robert, 2012. Intertextuality, translation, and the semiotics of museum presentation: The case of bilingual texts in Chinese museums. *Semiotica*, 192(1-4), 197-218.

NEATHER, Robert, 2018. Museums, material culture, and cultural representations. In HARDING, Sue-Ann a Ovidi Carbonell CORTÉS (ed.). *The Routledge Handbook of Translation and Culture*. Londýn: Routledge, 361-378.

NERO, Shondel J, 2000. The changing faces of English: A Caribbean perspective. *Tesol Quarterly*, 34(3), 483-510.

NEWMARK, Peter, 2003. No global communication without translation. In ANDERMANN, Gunilla a Margaret ROGERS (ed.). *Translation today: Trends and perspectives*, Clevedon: Multilingual Matters LTD, 55-67.

NORD, Christiane, 1997. Defining translation functions. The translation brief as a guideline for the trainee translation. *Ilha do Desterro A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*, 33, 41-55.

NORD, Christiane, 2010. Functionalist approaches. *Handbook of translation studies*, 1, 120-128.

Osnova Zprávy o hospodaření a činnosti PO ZK v oblasti kultury za rok 2018 – ODBORNÁ ČÁST, 2019. Zlín: Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně.

PANOU, Despoina, 2013. Equivalence in translation theories: A critical evaluation. *Theory and Practice in Language Studies*, 3(1), 1-6.

PHILLIPSON, Robert, 2004. *English-only Europe?: Challenging language policy*. Londýn: Routledge.



- PHILLIPSON, Robert, 2009. *Linguistic Imperialism Continued*. Londýn: Routledge.
- PYM, Anthony, 2007. Natural and directional equivalence in theories of translation. *Target. International Journal of Translation Studies*, 19(2), 271-294.
- RANDACCIO, Monica, 2018. Museum Audio Description: Multimodal and 'Multisensory' Translation: A Case Study from the British Museum. *Linguistics and Literature Studies*, 6(6), 285-297.
- RAVELLI, Louise J., 1996. Making language accessible: Successful text writing for museum visitors. *Linguistics and Education*, 8(4), 367-387.
- RAVELLI, Louise J., 2006. *Museum Texts: Communication Frameworks*. Londýn: Routledge.
- REISS, Katharina, 1971. *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik: Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*. Mnichov: Hueber.
- REISS, Katharina, 2004. Type, kind and individuality of text: Decision making in translation. (Kitron, S. Trans.) In Lawrence VENUTI. *The translation studies reader*, Londýn: Routledge, 160-171.
- RICHARDS, Greg, 2016. Cultural tourism. In Paulette M. MCMANUS (ed.). *Archaeological displays and the public: museology and interpretation*, 2nd edition, Londýn: Routledge, 1-11.
- ROBERTS, Kate, 1996. Getting Visitors' Attention: Writing Exhibition Labels. *Minnesota Historical Society* [online]. 24(9), 2-4 [cit. 17.07.2019]. Dostupné z: <http://www.mnhs.org/sites/default/files/lhs/techtalk/exhibitlabels.pdf>
- ROBERTSON, Paul, 2009. What can we see? London's Museums and Galleries and the International Visitor Experience, *Liaison Magazine*, 2(1), 23-27.
- SANDRINI, Peter, 2008. Localization and translation. *LSP Translation Scenarios*, 2, 167-191.

SCREVEN, Chandler G, 1992. Motivating visitors to read labels. *ILVS Review: A Journal of Visitor Behavior*, 2(2), 183-211.

SERRELL, Beverly, 1983. *Making exhibit labels: A step-by-step guide*. Nashville: American Association for State and Local History.

SERRELL, Beverly, 2015. *Exhibit labels: An interpretive approach*. Lanham: Rowman & Littlefield.

SHIVAEI, Razieh; DASTJERDI, Hossein Vahid, 2011. Componential Analysis of Equivalents in Multimodal Translation: A Study of English and Persian Descriptions of Historical Objects in Iranian Museum Captions. *Journal of Universal Language*, 12(1), 197-242.

SCHMIDTOVÁ, Dominika, 2016. Hmatová stezka ve Východočeském muzeu v Pardubicích. In KOCICHOVÁ, Ivana a Pavla SUCHÁNKOVÁ (ed.). *Muzea bez bariér: Bezbariérová přístupnost, výstavnictví a komunikace*, Praha: Národní muzeum, 77-80.

SILVERMAN, Raymond (ed.), 2014. *Museum as process: translating local and global knowledges*. Londýn: Routledge.

STEWART, Dominic, 2013. From pro loco to pro globo: translating into English for an international readership. *The Interpreter and Translator Trainer*, 7(2), 217-234.

STUHLÍKOVÁ, Alice, 2012. Výstava pro všechny–Kolbova typologie osobnosti v muzejní a galerijní praxi. *Museum: Museum & Regional Studies*, 50(2), 39-46.

SULAIMAN, Mohamed Zain, 2016. The misunderstood concept of translation in tourism promotion. *Translation & Interpreting*, 8(1), 53-68.

ŠOBÁŇOVÁ, Petra, 2012a. *Edukační potenciál muzea*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci.

ŠOBÁŇOVÁ, Petra, 2012b. Kritické teorie muzea–podnět k reflexi. *Museum: Museum & Regional Studies*, 50(2), 26-38.

ŠOBÁŇOVÁ, Petra, 2014. *Muzejní expozice jako edukační médium. 1. díl, Přístupy k tvorbě expozic a jejich inovace*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci.

ŠOBÁŇOVÁ, Petra, 2016. Mobilní aplikace muzeí a galerií--smysl a typologie nového projevu muzejní kultury. *Museum: Museum & Regional Studies*, 54(2), 3-13.

ŠOBÁŇOVÁ, Petra; JOHNOVÁ ČAPKOVÁ, Michaela, 2015. *Plánování edukačních aktivit muzea*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci.

University of Westminster, 2019. Museum and Galleries and the International Visitor Experience (MGIVE) [online]. Londýn: University of Westminster [cit. 2019-07-22]. Dostupné z: <https://www.westminster.ac.uk/sites/default/public-files/general-documents/Museums%20and%20Galleries%20and%20the%20International%20Visitor%20Experience%20synopsis.pdf>

VERMEER, Hans J., 2004. Skopos and commission in translational action. In Lawrence VENUTI (ed.). *The translation studies reader*. London: Routledge, 221-232.

*Výroční zpráva 2018 Galerie výtvarného umění v Ostravě, příspěvková organizace*, 2019. Ostrava: Galerie výtvarného umění v Ostravě.

*Výroční zpráva o hospodaření roku 2018 Muzea umění Olomouc, státní příspěvková organizace*, 2019 [online]. Olomouc: Muzeum umění Olomouc. Dostupné z: [https://www.muo.cz/d/599.1/VÝROČNÍ%20ZPRÁVA%20MUO%202018\\_na%20web.pdf](https://www.muo.cz/d/599.1/VÝROČNÍ%20ZPRÁVA%20MUO%202018_na%20web.pdf)

WANČOVÁ, Nina, 2018. Využívání nových médií, technologií a moderních prezentačních postupů v českých muzeích. *Muzeum: Muzejní a vlastivědná práce*, 56(1), 24-36.

WANG, Bo, 2014. Theme in translation: A systemic functional linguistic perspective. *International Journal of Comparative Literature and Translation Studies*, 2(4), 54-63.

WETTERLUND, Kris, 2013. *If you Can't See It Don't Say It: A New Approach to Interpretive Writing*. Minneapolis: Museum-Ed.

WHITEHEAD, Christopher, 2011. *Interpreting art in museums and galleries*. Londýn: Routledge.

YOUNG, Linda, 1999. Globalisation, culture and museums: A review of theory, *International Journal of Heritage Studies*, 5(1), 6-15.

ZATLOUKAL, Pavel, 2014. Muzeum umění Olomouc: O muzeu umění, sbírání a vystavování výtvarného umění na Olomoucku. *Muzeum: Muzejní a vlastivědná práce*, 52(2), 35-42.

ZHOU, Bingqian, 2018. English Translation Strategies of Tourism Texts Under Skopos Theory. In LIU, Lin; KE, Gaotian a Hellen DAVIS (ed.). *Proceedings of the 2nd International Conference on Economics and Management, Education, Humanities and Social Sciences (EMEHSS 2018)*. Atlantis Press, 10-13.

## **ANOTACE**

Diplomová práce se zabývá otázkou, za jakých okolností prezentace obsahu výtvarných galerií pro cizojazyčné návštěvníky probíhá na lokální úrovni, konkrétně v Galerii výtvarného umění v Ostravě, v Muzeu umění Olomouc a v Krajské galerii výtvarného umění ve Zlíně. Tato otázka je dále specifikována do tří podotázek: jakou strategii galerie vůči cizojazyčným návštěvníkům uplatňují, v jakém rozsahu jsou texty překládány, a zda a jak jsou pro cizojazyčné příjemce adaptovány. Kontext galerií je zkoumán především pomocí rozhovorů se zástupci vybraných galerií. Vybrané muzejní texty dále analyzuji pomocí třístupňového modelu dle Louise Ravelliové. V rámci rozboru sleduji, jak je text adaptován z hlediska rozsahu, obsahu, a způsobu komunikace. Každé z muzeí překládá výstavy v jiném rozsahu (všechny vs. pouze s přesahem do zahraničí), a odlišná je i strategie výběru překladatelů (rodilí mluvčí vs. nerodilý mluvčí, externí vs. interní překladatel). Analýza textů ukazuje, že galerie překlady adaptují po všech stránkách. Z hlediska rozsahu jsou nejvíce adaptovány texty na webu, a to u všech galerií. K adaptaci obsahu dochází nejvíce u brožury k výstavě ostravské galerie. Ve dvou případech překlad prvky expresivity mírní.

**Klíčová slova:** muzejní texty, překlad muzejních textů, překlad, lingua franca, cizojazyční návštěvníci

## **ABSTRACT**

The main research question concerns the ways an art gallery content is presented to non-Czech speakers. The research explores this question in three regional galleries: Gallery of Fine Arts in Ostrava (GVUO), Olomouc Museum of Art (MUO) and Regional Gallery of Fine Arts in Zlín (KGVUZ). The main question is divided into three sub-questions: What are the strategies towards non-Czech speakers? How big is the range of materials the galleries do translate? Are the texts adapted towards the target audience? The environment is explored predominantly through interviews with representatives of the galleries. Selected exhibition texts are analysed using a three-stage model by Louise Ravelli. The analysis explores how exhibition texts are adapted for non-Czech speakers in terms of length of texts, content and communication. Museums employ different strategies in

terms of the range of exhibitions to be translated (all exhibitions vs. exhibitions with international outreach) as well as translators (native speaker vs non-native speaker, in-house vs freelance). The text analysis shows that all target texts have been adapted. All museums shorten (sometimes significantly) the English texts for websites. Significant adaptation of content can be observed in the GVUO brochure. In two cases the translations are less expressive than their original.

Keywords: museum texts, museum texts translation, translation, lingua franca, non-Czech speakers