

UNIVERZITA KARLOVA ▪ FILOZOFICKÁ FAKULTA  
ÚSTAV ČESKÉ LITERATURY A LITERÁRNÍ VĚDY



DIPLOMOVÁ PRÁCE

JAKUB HROMEK

LITERÁRNĚKRITICKÁ A PŘEKLADATELSKÁ  
ČINNOST ALBERTA VYSKOČILA  
*The Literary Critical and Translation Work of Albert Vyskočil*

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Jan Wiendl, Ph.D.

Praha 2008

*Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně a že jsem uvedl všechny použité prameny a literaturu.*

V Praze dne 30. dubna 2008

.....

Podpis

## ABSTRAKT

Diplomová práce *Literárněkritická a překladatelská činnost Alberta Vyskočila* se z Vyskočilových mnohostranných aktivit zaměřuje zejména na dvě jeho činnosti zmíněné v názvu. Co se činnosti literárněkritické týče, zabývá se nejprve autory, které kritik hodnotí nejlépe (mezi těmi má výsadní místo Karel Hynek Mácha), a poté se snaží postihnout obecnou povahu jeho kritických projevů. Vyskočil hledá v umění opravdovost, takové umění má svůj počátek u Boha. V části věnující se překladům práce na základě zkoumání čtyř převedených textů a odpovídajících originálů určuje průběžné hlavní principy překladatelské činnosti. Ten se kromě toho, aby odpovídajícím způsobem převedl významový a stylistický rozměr originálu, snaží docílit také přirozenosti jazyka, proto na mnoha rovinách užívá substituci, dále kompenzaci, kondenzaci či explicitaci. V závěru práce je pak komentována také vzájemná provázanost obou zkoumaných činností, a to na rovině jazykově-stylové a tematické, potažmo názorové. Kromě výše zmíněného diplomová práce také uvádí základní biografická data a v krátkosti se věnuje i autorovu dalšímu dílu.

## ABSTRACT

The diploma thesis *The Literary Critical and Translation Work of Albert Vyskočil* focuses mainly on the two activities of Vyskočil mentioned in the title, his other work spanning many more fields. As for the literary critical work, the thesis addresses, first, the writers and poets he considers the best (Karel Hynek Mácha occupying the foremost place), and, second, the nature of his critiques. Vyskočil looks for genuineness in art, such art having its origin in God. By analyzing four translated texts and the source texts, the part concerning Vyskočil's translations aims at finding constant principles that guide his work. Apart from trying to adequately render the meaning and style of the original, Vyskočil aims at achieving naturalness of language, therefore, he uses substitution, on many levels; furthermore, he uses compensation, condensation and explicitation. At its end, the thesis comments on the interconnection between the two Vyskočil's activities, there being similarities of language and style, and also of themes and opinions expressed in both. Apart from the above mentioned the thesis states general biographical data and briefly introduces the author's other works.

# OBSAH

1. ÚVOD .....	6
1.1 Albert Vyskočil – život a dílo .....	8
2. LITERÁRNĚKRITICKÁ ČINNOST ALBERTA VYSKOČILA .....	12
2.1 Kritikové s příbuznými názory .....	12
2.2 Preferovaní autoři .....	14
2.2.1 Karel Hynek Mácha .....	16
2.2.2 Jaroslav Durych .....	20
2.2.3 Josef Florian .....	22
2.2.4 Josef Václav Sládek .....	24
2.2.5 Vladislav Vančura .....	26
2.2.6 Edgar Allan Poe .....	28
2.2.7 Thomas Carlyle .....	29
2.3 Povaha Vyskočilových kritik, styl .....	31
3. PŘEKLADATELSKÁ ČINNOST ALBERTA VYSKOČILA .....	37
3.1 Úvod .....	37
3.2 Dobová překladová norma .....	40
3.3 Překladatelská analýza dle Christiane Nordové .....	41
3.4 Rozbory překladů .....	42
3.4.1 <i>Sartor Resartus</i> .....	42
3.4.1.1 Charakteristika originálu .....	42
3.4.1.2 Rozbor překladu .....	44
3.4.2 <i>The Philosophy of Composition</i> .....	48
3.4.2.1 Charakteristika originálu .....	48
3.4.2.2 Rozbor překladu .....	49
3.4.3 <i>I cry your mercy, pity, love – ay, love!;</i> <i>Bright star! would I were steadfast as thou art</i> .....	54
3.4.3.1 Charakteristika originálů .....	54
3.4.3.2 Rozbor překladů .....	55
3.5 Vyskočilova překladatelská metoda .....	60

3.5.1 Vztah překladatelské metody k dobové překladové normě .....	62
4. SPOJITOST ČINNOSTI LITERÁRNĚKRITICKÉ A PŘEKLADATELSKÉ .....	64
4.1 Jazyk, styl .....	64
4.2 Témata, názory .....	65
5. ZÁVĚR .....	67
6. LITERATURA .....	69

Příloha – texty originálů a příslušných pasáží překladů

## 1. ÚVOD

Pro tuto diplomovou práci jsem si vzhledem ke svému studijnímu zaměření vybral z mnohostranných aktivit Alberta Vyskočila primárně jeho činnost literárněkritickou a překladatelskou. Kromě toho v úvodu práce představuji i další oblasti autorova zájmu, uvádím základní biografická data a krátce zmiňuji jeho publikovaná díla.

Co se činnosti literárněkritické týče, nejprve se v příslušné pasáži věnuji autorům, které Vyskočil hodnotí nejlépe, následně pak uvádím základní charakteristiky jeho textů – zajímají mě zejména kritéria, dle kterých díla posuzuje. Před takto strukturovanou částí práce se v krátkosti věnuji kritikům s příbuznými postoji a kritérii hodnocení.

Na začátek partie věnované překladu uvádím několik poznámek k soudobé překladové normě. Následně mi půjde především o určení průběžných hlavních principů Vyskočilovy činnosti na daném poli. Pokusím se na rozboru vybraných textů určit, které překladatelské postupy jsou pro něj typické, případně kterým se naopak programově vyhýbá. Pozornost budu věnovat také práci s reáliemi. Dále mě bude zajímat, zdali se Vyskočil drží vládnoucích překladových norem, či zdali je porušuje. Materiálem pro studium překladatelovy činnosti budou čtyři jeho převody – dvě básně, text esejistický a úryvek ze *Sartora Resarta* (1833–34) Thomase Carlylea.

Zaměřím se i na možnou vzájemnou provázanost činnosti literárněkritické a překladatelské, a to nejen na rovině jazykově-stylové, ale i tematické, potažmo názorové. Půjde mi nejen o to nalézt shodné jazykově-stylové prvky v některých překladech a kritikách, ale také zkusit odhadnout, proč si Vyskočil k překladu vybral dané knihy a jak ty zapadají do kontextu jeho díla literárněkritického – především právě tematicky a názorově.

Téma práce je poměrně široké, nicméně vzhledem ke skutečnosti, že důkladně se zkoumanou osobností dosud zabývalo velice málo badatelů, není tato širší záběru, dle mého

názoru, na škodu. Je však zřejmé, že v některých oblastech nebude možné jít do takové hloubky, jak by to možné bylo, kdyby bylo téma vymezeno úžeji; jde mi zde ale především o nastínění obecných principů Vyskočilovy práce v rámci obou zkoumaných činností.

K osobnosti Alberta Vyskočila existuje tedy poměrně málo podrobnější sekundární literatury,<sup>1</sup> ta se pak z většiny zabývá autorovou činností literárněkritickou, jeho činností překladatelskou se dosud systematicky nezabýval nikdo. Pro diplomovou práci z tohoto faktu vyplývají jak jistá úskalí, tak výhody. Na jednu stranu zjevně není možné vycházet ze soudů a závěrů jiných badatelů, na stranu druhou by práce měla mít ambice zmapovat oblast dosud komplexně nekomentovanou.

Lépe je komentovaná jak oblast dějin české literární kritiky, ucelený přehled lze nalézt např. v *Nástinu dějin české literární kritiky*<sup>2</sup> či v knize *O českou literární kritiku*,<sup>3</sup> tak oblast českých dějin překladu a překladových norem, to především zásluhou Jiřího Levého.

Jako zdroje informací mi původně měly vedle skromné sekundární literatury sloužit také archivní materiály, především autorova korespondence, k té jsem se ovšem nakonec z objektivních důvodů nemohl dostat – Vyskočilova pozůstalost stále není v Literárním archivu uspořádaná. Popisy osobních vztahů především k některým literárním kritikům tak budou v práci oproti původním plánům upozaděny.

---

<sup>1</sup> Výjimečnou práci představuje *Svatý mořeplavec: hagiografické podání Kryštofa Kolumba v díle Alberta Vyskočila a jeho předchůdců* (2000) Jitky Bednářové, ve kterém se pisatelka kromě dalšího zevrubně věnuje Vyskočilovu dílu *Kryštof Kolumbus: život a význam objevitele globu* (1947) a jeho autorovi jako takovému.

<sup>2</sup> Autorem je Aleš Haman, vydalo nakladatelství H&H v Jinočanech roku 2000.

<sup>3</sup> Jedním ze spoluautorů je Václav Bitnar, vydalo nakladatelství Orbis v Praze roku 1940.

## 1.1 Albert Vyskočil – život a dílo

Albert Vyskočil se narodil 28. ledna 1890 na Královských Vinohradech. Absolvoval učitelský ústav, na Filozofické fakultě vystudoval jako mimořádný posluchač literární vědu. Během svého života byl kromě dalšího kritikem, esejistou, překladatelem, editorem, redaktorem, básníkem, životopiscem či pedagogem.

Při určení Vyskočilova zaměření hrály důležitou roli anglistické studie Františka Chudoby, který ho uvedl do světa viktoriánských romantiků. Jiná zásadní událost pak přišla v roce 1917, kdy navazuje prostřednictvím Emanuela Frynty kontakt s Josefem Florianem a připojuje se ke katolickým intelektuálům sdruženým kolem Dobrého díla. Frynta Florianovi doporučil Vyskočilův překlad Carlyleova *Sartora Resarta*, který poté díky průtahům s tiskárnou vychází až roku 1920, ač byl přijat takřka bez výhrad. Později je publikován také převod dalšího Carlyleova spisu, dále Rosettiho povídek, Wildeových sonetů a prací Blakeových či Jana z Kříže; ještě později pak překlady další – díla Edgara Allana Poea, Daniela Defoea, Johna Keatse či Bruce Marshalla. Vyskočil pro Dobré dílo odvedl i množství ceněné, specificky pojaté, práce editorské. Je editorem<sup>4</sup> díla Máchova, Sládkova, barokní a obrozenské literatury (o barokní literatuře také přednášel na Cyklu večerů barokní literatury), dále například v roce 1926 vydává na vlastní náklady sborník *Čtvrtstoletí Dobrého díla*. Kromě toho zastal i práci typografickou (navrhuje například obálky knih, typy písma, kterého v nich bude užito, ad.). Pro nakladatelství občas pracoval i Albertův mladší bratr Josef, otec známého dramatika Ivana Vyskočila.

Tři desetiletí byl učitelem, což bylo povolání, které ho dle jeho vlastních slov velice bavilo a naplňovalo – když byl tázán, čím by chtěl být, kdyby se znovu narodil, odpověděl, že opět kantorem na obecné škole. Eva Vyskočilová, jeho dcera, také v článku „Albert Vyskočil,

---

<sup>4</sup> Ediční činnost Alberta Vyskočila by si nepochybně zasloužila důkladné prozkoumání, v této práci však pro něj není prostor.

učitel“<sup>5</sup> vzpomíná, jak byl otec pedagogem vstřícným a veselým. Často brával žáky na vycházky, vyprávěl jim či hrával na hudební nástroje.

Vyskočil spolupracoval s Pourovou edicí, stál po boku Miloše Dvořáka a Bedřicha Fučíka ve vedení časopisu *Tvar* a pracoval i pro nakladatelství Vyšehrad. Jako externí redaktor právě Vyšehradu redigoval dále v nakladatelství Universum filozofickou knihovnu „Orientace“, kde například roku 1947 vyšly Čaadajeovy *Filosofické listy* v překladu Josefa Vašici. Tato edice byla dle slov Evy Vyskočilové „jeho radostí a láskou“ (Vyskočilová 1994: 78). Několik let dále zasedal v porotě literární soutěže Melantricha, spolu s F. X. Šaldou či Otokarem Fischerem.

V padesátém roce byl z literatury vyloučen, tehdy ho začala pronásledovat moc, v letech následujících pak mnohé neduhy na těle. V roce 1962 podlehla nemoci jeho choť Emilie, Albert Vyskočil, taktéž stíhaný jednou nemocí za druhou, zemřel 4. 12. 1966 v motolské nemocnici v Praze.

První kniha Vyskočilových literárněkritických a literárněvědných studií, *Básníková cesta*, věnovaná manželce Emilii, vyšla v roce 1927. V té se zabývá především Karlem Hynkem Máchou a jeho tvorbou, a to jednak od „unikavých a nejistých počátků až tam, kde vyzrálo jeho první nepochybné dílo“ (Fučík 2002: 303), a jednak se zaměřuje na devatenáct vybraných metafor z *Máje* (1836). Dále se zde zevrubně věnuje Thomasi Carlyleovi, Sládkově cestě do Ameriky nebo také například sv. Františku z Assissi či sv. Ignatiovi.

V roce 1932 vychází v Pourově edici první a poslední publikovaná kniha vlastních veršů s názvem *Na pokraji dnů*. Básně zde obsažené nemají jednotnou formu, autor

---

<sup>5</sup> In: *Proglas* 5, 1994, s. 78–80.

v ojedinělé básni využívá i tvaru prozaického. Taktéž tematicky se jedná o sbírku velice různorodou.

V druhé knize studií, nazvané *Básnikovo slovo* (1933), se Vyskočil snaží především povšečně „vymezit oblast poezie a rozlišit pravost básnikova slova od scestí a pouhého zdání“ (Fučík 2002: 303). Počíná statí *Máchovo Nerozumím*, ve které se zamýšlí nad základním rozdílem v pojetí ideje u Palackého a Máchy. Mácha jako duch ze své podstaty básnický není s to porozumět kritiku-učencovi. Vyskočil dále uvažuje o stěžejních otázkách básnictví, o rozdílech prózy a poezie, o jednotnosti básnického díla, nesmyslnosti dichotomie obsahu a formy. Ve druhé ze dvou hlavních částí knihy se pak věnuje mimo jiného Matthewu Arnoldovi a Jaroslavu Durychovi, na jejichž dílech ilustruje povahu opravdové poezie, a Vladislavu Vančurovi, kterého označuje za skutečného umělce, pokud se týče tvorby prozaické.

V roce 1935 vychází kniha s názvem *Marginalia*, ve které Albert Vyskočil shrnuje své základní názory na uměleckou tvorbu, na podstatu básnictví, otázku původu umění, krásy ad. Ač jde o knihu velice útlou, nalezneme zde zodpovězení zásadních otázek po autorově obecném vnímání umění. Ač pisatel místy užívá pro ilustraci konkrétních příkladů, těžiště díla tkví ve všeobecných tezích.

V díle s názvem *Básník* (1936), třetí knize studií, která má podtitul „studie máchovské otázky“, se autor pochopitelně primárně věnuje postavě a tvorbě Karla Hynka Máchy. Jeho *Máj* zasazuje do kontextu nikoliv myšlení osvícenského či národněobrozenského, ale barokního.<sup>6</sup> Ač v knize postupuje chronologicky a uvádí množství faktů, nejedná se o literárněhistorickou monografii. Dle Šaldy je to „dalekozorná studie historického *perspektivismu*“ (Šalda 1936: 146). Vyskočil zmiňuje kromě dalšího také moment Máchova zasvěcení, dobovou negativní recepci *Máje* i výrazně pozdější kladné přijetí tohoto díla.

---

<sup>6</sup> Tuto jeho tezi následně napadá Václav Černý v *Kritickém měsíčníku*, dle kterého je Mácha „romantik par excellence“ (Černý 1938: 109).

Další kniha, *Znamení u cest*, pak vychází až po druhé světové válce, v roce 1947. Autor se zde opět věnuje široké paletě témat. Od české kulturní tradice, lidovosti literatury přes umění obecně až znovu po *Máj* či dílo a život Josefa Václava Sládka. Podstatná část je věnována i barokní literatuře.<sup>7</sup>

Vyskočil je dále autorem díla *Kryštof Kolumbus: život a význam objevitele globu* (vyšlo taktéž v roce 1947), epického hagiografického<sup>8</sup> životopisu objevitele Ameriky, kterého sleduje od narození po smrt. Jedná se především o dílo literární, ve kterém se autor ukazuje jako vynikající vypravěč. Text je výrazně stylizován, ozvláštňován mnohými exklamacemi či překlady dochovaných zápisků samotného Kryštofa Kolumba.

Dlouho po smrti Alberta Vyskočila, v roce 1998, vyšel cenný soubor *Kritikova cesta*, a to s podtitulem *kritiky, recenze, poznámky a texty k různým příležitostem*. Autor všechny zde obsažené práce sepsal mezi léty 1913 a 1956, naprostá většina textů vyšla ve své době časopisecky. Sborník byl uspořádán Robertem Krumphanzlem, editorem byl Mojmír Trávníček. V první ze tří částí jsou převážně literární kritiky a recenze na díla soudobých autorů, v části druhé pak vzpomínky, medailony, zdravice k narozeninám a nekrology a v části třetí fejeton, poznámky, glosy či další příležitostné texty.

---

<sup>7</sup> To bylo způsobeno také faktem, že byla kniha psána za okupace, a autor tak musel být ve výběru témat obezřetný.

<sup>8</sup> Tak ho označuje Jitka Bednářová v práci *Svatý mořeplavec: hagiografické podání Kryštofa Kolumba v díle Alberta Vyskočila a jeho předchůdců* (2000).

## 2. LITERÁRNĚKRITICKÁ ČINNOST ALBERTA VYSKOČILA

### 2.1 Kritikové s příbuznými názory

Albert Vyskočil bývá zařazován mezi kritiky spiritualistické či katolické, především pak k autorům, jako byl Bedřich Fučík, Miloš Dvořák, Jaroslav Durych či Josef Florian. Ti se sešli v druhé polovině 20. let 20. století kolem tehdy nového časopisu *Tvar*, případně kolem Florianova nakladatelství *Dobré dílo*. Úhelným kamenem jejich přístupu je přesvědčení o božské podstatě opravdového umění. Obecně zavrhuje mnohé soudobé i předešlé programy či směry – vymezují se proti pozitivismu, čapkovskému relativismu, surrealismu, expresionismu nebo poetismu; obdobným škatulkám se snaží vyhýbat i ve svých kritikách. Bedřich Fučík v článku *Programy*<sup>9</sup> uvádí jeden z důvodů proč: „Cesty života jsou nevypočitatelné napřed a vzhledem k budoucnosti a splnění je program vždy něco velmi problematického.“ (Fučík 1998: 12) Skutečný program by musel být určen svou nutností a růstem – růstem na přímce mezi zemí a Bohem. Splnění těchto podmínek však v žádném z poválečných směrů neshledává, všechny se povětšinou opírají o pouhý rozum, chybí jim pevné východisko a cíl. Mnohé byly navíc do našeho prostředí pouze „transplantovány“, abychom dohnali Evropu (přitom třeba Březina ji předhonal), a proto zde bezpochyby nemohou fungovat.

Jaroslav Durych, význačný autor a kritik daného zaměření, měl hlavní slovo v časopisu *Rozmach*, který proslul svými razantními články (ovšem i pozdější revue *Řád*, *Akord* či *Filosofická revue* se bojovně laděným textům nevyhýbaly). Jako i jeho uvedení kolegové tvoří svým hodnotovým absolutismem jistý protipól generaci relativistické, reprezentované zejména Karlem Čapkem. Tvrdě odsuzoval díla, která pokládal za „bezbožně

---

<sup>9</sup> In: *Kritické příležitosti I* (Melantrich, Praha 1998).

realistická či přizemně senzualistická“ (Haman 1999: 106), mezi kterými na čelním místě uváděl Haškovy práce o Švejkovi. Básník dle něj hledá krásu a nepovažuje žádnou cestu k ní za příliš těžkou. Přitom si uvědomuje svou nedostatečnost, nedostatečnost slova. „Vidí obraz Boží a dílo Boží, ale chce vidět Boha samého.“ (Durych 1928: 312)

Miloš Dvořák nahlíží slovo jako nositele magického účinku, kterého nelze v plnosti rozebrat metodami strukturalistickými. Taktéž má značné výhrady k dílu Karla Čapka. Pro Dvořákovy kritiky je zásadní pojem tvaru – ten pojímá jako jakési znamení řádu. Říká, že „literární dílo je výsledkem duchovní činnosti, jejíž zákonitosti chce kritik postihnout“ (Haman 1999: 107), je-li nějaké umění založeno čistě na vůli, dostalo se na scesti. Dále konstatuje: „Náš lid a tudíž také my – neboť jsme lidem do posledního atomu svého organismu – žádal, žádá a bude žádati na umění, aby mu hovělo. Jsme stvořeni k obrazu božimu a Bůh chce, aby mu člověk hověl.“ (Dvořák 1927: 14)

Josef Florian, překladatel a ředitel staroříšského nakladatelství Dobré dílo, považoval za hodnotné takové umělecké dílo, které z autora tryská samovolně, které má božský původ. V kritikách i v básních pak odsuzuje jakékoli slovičkaření či zbytečné příkrášlování textu. Básník nesmí jazyk díla komplikovaně promýšlet, musí mít co říci, tvorba pak bude nevyhnutelně samovolná a opravdová.

Bedřich Fučík byl ředitelem nakladatelství Melantrich a Vyšehrad, redigoval *Tvar* a spoluzaložil *Listy pro umění a kritiku*. Vedle soudobé tvorby básnické i prozaické se věnoval také literatuře pro mládež. Preferoval autory jako Březinu, Demla či Čepa, věnoval se však i Karlu Čapkovi, s jehož relativistickými názory často polemizoval.

Proti relativismu hodnot pak vystupuje také Timoteus Vodička, redaktor nakladatelství Velehrad a příspěvovatel do *Akordu a Řádu*, který se zabýval jednak českým veršem a jednak, a to zejména, myšlenkovými východisky a hodnotovými měřítky kritických osobností třicátých let. Pouze u Šaldy nachází řád.

Zejména Miloš Dvořák, ale i většina ostatních zmíněných, velmi pozitivně hodnotí tvorbu Otokara Březiny, místy z jeho básní pak činí jakési kritérium pro hodnocení dalších zkoumaných děl. Dvořák například konstatuje, že Březina se snaží neustále proměňovat hmotu v slovo, život nižší v život vyšší, v celém jeho díle je přítomen *výboj*. „U něho jest vzácný souzvuk mezi vůlí básníka a vůlí vyšší.“ (Dvořák: 1928: 277) Jeho dílo má *prostor*, ten je tvořen rovnováhou mezi subjektem a objekty, díla mnohých jiných, i jeho epigonů, mají pouze *plochu*. Jeho metafory pak přetékají svou plností, mají univerzální platnost, slovo obecně nemá nikdy větší platnost než právě v Březinovi. Skutečným jeho dědicem, nikoliv epigonem, je Jakub Deml. Bedřich Fučík zase konstatuje obrovskou sílu básníkovy snu, která si vynutila nespočetné množství obrazů, aby zachytila „ohnivou nádheru a intenzitu jeho reality“ (Fučík 1928: 259).

Známe-li hlavní charakteristiky přístupů tvůrců, se kterými Albert Vyskočil spolupracoval, přesuňme se nyní ke zkoumání kritik, jejichž autorem je on sám. V čem tkví jejich specifická? Na základě jakých kritérií hodnotí posuzovaná díla? Jak ve svých kritických textech postupuje? Ukažme nejprve, které autory a která díla považuje za nejlepší, z mnohých kritik věnovaných právě jim velice dobře vystupují specifickosti jeho přístupu.

## **2.2 Preferovaní autoři**

Za zhruba 40 let své kritické činnosti Vyskočil chválil a odsuzoval mnohá díla. Kromě dále zmíněných se věnoval také například Jakubu Arbesovi, bratrům Čapkovým, Viktoru Dykovi, Jindřichu Hořejšímu, Jiřímu Karáskovi, Josefu Kořenskému, Rudolfovi Medkovi, Arne Novákovi, Ferdinandu Píseckému, Jaroslavu Seifertovi, Antonínu Sovovi, Karlu Tomanovi,

Jiřímu Wolkerovi, Juliu Zeyerovi či Matthewu Arnoldovi, Nikolaji Berďajevovi, Valeriji Brjusovi, Gilbertu Keithovi Chestertonovi a Ralphu Waldo Thoreauovi.

V této pasáži práce se zabývám takovými autory, ke kterým měl Vyskočil evidentně vřelý osobní vztah, o kterých psal průběžně a ve kterých viděl *opravdové* umělce. Ani tak se nemusí jednat o výčet jasně vymezený, nicméně je zřejmé, že některá jména v něm chybět nesmí. Tím mám na mysli především Karla Hynka Máchu, kterého Vyskočil považoval za největšího českého básníka, dále pak Vladislava Vančuru, jednoho z nejlepších českých prozaiků, a Josefa Floriana, kterého si vážil nejen jako přítele, ale také jako kritické osobnosti s jasně vymezenými a v praxi dodržovanými kritérii. K těmto třem dále přiřazuji Josefa Václava Sládka, „rozeného lyrika“ (Vyskočil 1995: 128) se silným vztahem k rodné zemi, Jaroslava Durycha, u nějž si Vyskočil cenil zejména jeho děl prozaických, a dva autory anglosaské – Edgara Allana Poea, jenž ho uchvacoval především svými básněmi a pracemi literárněteoretickými, a Thomase Carlylea, tvůrce *Sartora Resarta*. Další autory, jejichž tvorby si velmi vážil, pouze vyjmenujme: jednalo by se hlavně o Otokara Březinu, typického představitele sentimentální poezie (tu dává Vyskočil do kontrastu k poezii naivní, jejímž typickým představitelem je Vítězslav Nezval), Jana Čepa, prozaika ovládajícího zejména umění krátké prózy, Jakuba Demla, básníka obrovské spontaneity, tj. *básníka*, Boženu Němcovou, autorku stojící v čele jednoho ze dvou hlavních básnických přístupů postihujících českou realitu, Karla Tomana, jehož bytost básnická se zrodila v *Pohádkách krve* (1898) a své plnosti došla ve *Slunečních hodinách* (1913), Jana Zahradníčka, který statečně bojuje se svým básnickým *nikoliv* a dopracovává se tak k naději, či Johna Keatse, „jehož nitrem krása vane jako vítr opouštějící strunu, kterou rozechvěl“ (Vyskočil 1933: 193).

Obecně můžeme říci, že má Vyskočil raději autory, kteří se snaží nalézt ve světě řád („život má cenu pouze v naději, kterou v sobě chová“ – Vyskočil 1998: 70). Proto kvituje nalezení „životodárné radosti“ (Vyskočil 1998: 31) v díle Valerije Brjusova, proto

s povděkem sleduje „pronikavé světlo radostného a statečného poznání, silný tep sjednocených sil“ (Vyskočil 1998: 37) v Sovových *Zpěvech domova* (1918) a proto si naopak nenachází cestu k *Ostrovu vyhnanců* (1912), dílu Karáskovu, který „rozkýval se měkkou hudbou bolesti, smutkem jambických veršů, pláčem houslí, jež rozezvučí ‚zádumčivý hráč večer‘, aby opět vše zatracoval vášnivými výčitkami a kletbou spleenu“ (Vyskočil 1998: 17). V Karáskově díle navíc „nelze najít ani pokusu smíru těchto bolestných sporů“ (Vyskočil 1998: 20). Zároveň se mu na Karáskovi a dalších<sup>10</sup> nelíbí vypjatý individualismus. Obecně si dále cení osobitosti. Z tohoto důvodu odsuzuje např. Stanislava Kostku Neumanna, který se často nechává strhnout módními proudy, a nadšeně přijímá Máchu, Vančuru a další.

### 2.3.1 Karel Hynek Mácha

Vyskočil říká, že česká skutečnost byla dosud vyjádřena dvěma hlavními obecnými přístupy. Na jedné straně je „vidění skrze člověka“ (Vyskočil 1935: 58), vidění Němcové, a na straně druhé právě vidění Máchovo, „vidění krajiny“ (Ibid.). Mácha je prototypem ryziho básníka, skutečného tvůrčího ducha. Zatímco mnozí soudobí umělci například řeší z hlediska skutečné hodnoty umění marginální otázku vhodnosti časomíry pro češtinu,<sup>11</sup> píše Mácha po svém a dospívá k zásadním uměleckým tvarům, „je prvním, kdo v Čechách *uvědoměle* básnický tvořil“ (Vyskočil 1927: 63). Osvobozuje své dílo z oblasti myšlení, idejí, dává tvorbě volný průběh a nechává plně znít své *nerozumím*.

---

<sup>10</sup> Například opět na Sovovi: „Marně vzpomínám si veršů v *Květech intimních nálad*, kdy básníku zatrpkle omezujícímu svůj svět na soukromý okruh svého já zdálo se bezúčelno, ‚nač vzteky kousat do rtů nad neúspěchy rodné země‘.“ (Vyskočil 1998: 38)

<sup>11</sup> Vyskočil konstatuje, že obecně mnoho veršů bylo vytvořeno s „přebedlivým zřetelem k ‚pravidlům verše‘“ (Vyskočil 1933: 56).

Vyskočilovo zaujetí Máchou je zřejmé i proto, že výhradně o tomto autorovi pojednává kniha nazvaná příznačně *Básník*. Tu věnuje autor Šaldovi – ač se v mnohých obecných i konkrétních otázkách neshodovali, Šaldovy práce si vážil a svou úctu dal patrně najevo i právě věnováním tohoto díla. Mělo s největší pravděpodobností co do činění i s faktem, že Šalda byl jedním z prvních, kteří rozpoznali a vyzdvihli Máchovu velikost.

Na úvod knihy řadí autor uvedení do situace doby, ve které básník *Máje* žil, následuje pak partie věnovaná Karlu Hynku Máchovi od jeho narození až po úmrtí. Nejedná se však o běžné monografické životopisné pojednání, Vyskočil se nevyhýbá mnoha odbočkám, promýšlí související otázky, zahrnuje úvahové a esejistické pasáže.

Pravý počátek obrození lidu vidí v poezii, která vyrůstá z tlaku centralistického osvícenství. Někdejší autonomní a egocentrické renesanční já je napadáno já barokním, nově je nahlížen cit. Ten není popřením rozumu, ale jeho doplněním. Cítění také mocně povzbuzuje imaginaci, obecně i v básnictví. V baroku se lidové vrstvy živě účastní tvorby, z jejich jazyka také čerpají mnozí tvůrci. Z tohoto, z „hloubi národní bytosti“ (Vyskočil 1936: 38) vyrůstá genius Máchův. V zásadě totéž popisuje Vyskočil i jinými slovy: Mácha není synem osvícenství – za toho bylo slovo pouze a jenom prostředkem dorozumívacím, co takové funkci nesloužilo (zejména tedy tropy či jakákoli jiná básnická vyjádření), bylo považováno za přítěž. Naopak podstata poezie barokní tkví v tom, že je slovo považováno za svéprávné, jsou uznávány i jeho vlastnosti hudební, jeho konotace, možnost využití přenesených významů. Z takové poetiky, a nikoli „poetiky“ osvícenské, vychází Máchův *Máj*. Jak říká obecně Šalda, „osvícenství je cizí náplav na domácí tradici, která je barokní“ (Šalda 1936: 150).

Vyskočil ve stylizovaném vyprávění uvádí také zásadní biografická data z Máchova života. Například barvitě vyličuje Měšetice, ves, ze které Máchovi pocházeli, zmiňuje i další fakta – Karel Hynek se narodil 16. listopadu 1810 v domě U bílého orla na pražském Újezdě,

později studoval na piaristickém gymnáziu a poté filozofii a práva na univerzitě. Autor si všímá také skutečnosti, že básník své první umělecké pokusy nazval právě slovem „pokusy“, „Versuche“, nikoliv „Gedichte“, „básně“. Vyskočil se v knize věnuje také Aloisi Klarovi, profesorovi, který v Praze vydával německou literaturu, přednášel na univerzitě a který byl Máchovým iniciátorem. Mácha se s ním vídal, navštěvoval jeho přednášky. Ač Klar vyučoval v němčině a o němčině, k češtině choval velkou úctu a sám své žáky nabádal, ať se jí nezříkají. Mácha od svého učitele získal především potřebné znalosti technického rázu.

V době, kdy Karel Hynek Mácha žil, z velké části panovalo přesvědčení, že básník je plně závislý na prostředí, ze kterého vyrůstá, bylo tedy téměř nemyslitelné, aby se ve stísněných českých poměrech zrodil velký autor. I proto nebyl básník ve své době<sup>12</sup> přijat tak, jak by mu náleželo. *Máj* nepochopili, či pochopit nechtěli, kromě dalších Josef Krasoslav Chmelenský (ač cítí, že ho Mácha „bezděky uchopuje“ – Vyskočil 1936: 81) nebo Josef Durdík, a také například František Palacký, který v něm postrádá ideu.<sup>13</sup> Obecně se kritici děsí domnělé skutečnosti, že se jedná až o dekadentní filozofickou skladbu, a především pak vytýkají nepůvodnost, nečeskost.

Mácha byl tedy obviňován z plagiarismu, zejména mu byla podsouvána snaha kopírovat tvorbu Byronovu. Vyskočil se proti podobným nařčením ohrazuje – autor *Máje* je bezpochyby duch tvůrčí, v jeho době ani neexistovaly ucelené překlady Byronova díla. Jeho veršované povídky *Máj* svou stavbou a částečně tematikou připomínat mohou, Mácha však sám říká, že jediným skutečným cílem je mu „slavit krásu“ (Vyskočil 1995: 117), jako by se předem snažil mylnému obvinění z plagiarismu vyhnout. Navíc by se těžko vysvětloval Byronův tak silný vliv na jediného českého básníka, Máchovi současníci ho totiž nevykazují.

---

<sup>12</sup> Máchovu velikost v dostatečné míře zdůraznil až zhruba po osmdesáti letech František Chudoba a po něm především F. X. Šalda.

<sup>13</sup> Je však zřejmé, že pod pojmem idea rozumí něco jiného než Mácha. Palacký je estetik, filozof, nepočítá s mystickou složkou umění, jde mu hlavně o jeho účelovost.

Obvinění z plagiarismu jasně odsoudil také F. X. Šalda, za což se mu dostává také věnování ve Vyskočilově edici Máchova díla.

Naprostá většina Máchových přímých předchůdců nadřazovala cílům uměleckým cíle vlastenecké, což nutně muselo fungovat jako retardační činitel, co se opravdovosti poezie a prožitku, který zprostředkovává, týče. Mácha je básník, kterému není poezie jen ušlechtilou snahou, úkolem národním, ale hlavně potřebou o osvobození vlastního nitra. Tvoří, protože musí.

První Máchovo skutečné dílo vyšlo v roce 1833, byla jím *Marinka* (inspiraci pro ni získává u Goetheho Mignon), „první plod vítězství“ (Vyskočil 1927: 45). Jedná se dle Vyskočila o dramaticko-hudební formu, výrazně romantickou kompozici vyznačující se častými vjemy sluchovými, nejen zrakovými. Předtím ovšem autor ztroskotává v *Krkonošské pouti* (1834) a v *Mnichovi* (1833). Nejen pro nihilismus, který je z děl patrný, ale především pro holou ideovost, které se oddává. V *Marince* se však ze sutin filozofických *nikoli* dere ven neoddiskutovatelné *ano*, jímž je třeba rozumět opravdové umělecké rozechvění. Velký individualista zde opouští nesmiřitelné já a poznává, že není věznem, ale že sdílí úděl s dalšími. Daří se mu „tvořit křídla z věcí těžkých a nevzletných“ (Vyskočil 1927: 48), což je dle Vyskočila „pravé básnické počínání“ (Ibid.). V části knihy *Básníková cesta* věnované *Marince* zase kritik odhaluje nesmyslnost, s jakou bývá toto dílo zaškatulkovááno, přičemž je opomíjen romantický stylizační proces. Ač *Marinka* obsahuje nevyvratitelný realistický živel, ten nesmí být vyjímán jako zvláštní hodnota, není žádnou předzvěstí poromantického vývoje. Je pouhou stylizační pomůckou, slouží dramaticko-hudební kompozici. Taktéž sociální rovina díla nesmí být přeceňována.

Největším Máchovým, a potažmo českým, dílem je *Máj*. Ač se autor stále filozoficky profiluje jako nihilista, jeho básnické *ano*, podvolení se tvůrčí bouři, je opět silné a jasné. Cítí potřebu stát na kousku skutečnosti, volá po jistotě. Jak již bylo řečeno, sám Mácha označuje jako hlavní „oučel“ *Máje* „slaviti krásu“ (Vyskočil 1995: 117). Odmítá tím jakoukoli služebnost idejím či jednoduše čemukoliv jinému kromě krásy. Hlavní způsob, jak jí dosahuje, spočívá v tom, že vedle sebe staví dobu májové přírody proti různým obdobím lidského života.

Máchova velikost, a velikost *Máje*, spočívá také v tom, že autor své dílčí výtvořiny postupně cizeluje, jeho metafora postupně *krystalizuje*. To ukazuje Vyskočil v první části knihy *Básnickova cesta*, kterou věnuje Máchovi. V rozboru devatenácti metafor z *Máje* zde odhaluje, jak a kde každá konkrétní metafora vznikla, „jaký proces prodělala v básnickově výhni“ (Fučík 1998: 225). Až na metafory „mrtvé labutě zpěv, ztracený lidstva ráj“ (Mácha 1997: 43), které růst postrádají, je právě dynamičnost obrazů jednou z jejich hlavních charakteristik. Básník neustále naslouchá nové hudbě, neuzavírá se novému. Vyskočil ukazuje, že nic nemohlo být jinak, než bylo napsáno, a táže se, která z těchto metafor je k nalezení u Byrona, polských či německých vzorů. Je dle něj zjevné, že se jedná o Máchovy vlastní, až osobní, obrazy. Zabývá se dále rytmickou, zvukovou a formální stránkou příslušné pasáže, mnohé obrazy částečně vysvětluje s pomocí citací z Máchových zápisků.

### **2.3.2 Jaroslav Durych**

Na Jaroslavu Durychovi si Vyskočil cení především tvorby prozaické, ve které byl dle něj mistrem. Nachází jasně převažující klady téměř ve všech dílech, které hodnotí. Částečnou výjimkou je pouze román *Na horách* (1919). *Sv. Vojtěcha* (1921) hodnotí pozitivně díky jeho

katolicismu, jadrné řeči a vytříbené obraznosti, které svědčí o básnickém pojetí; označuje ho jako dílo apologetické. Svatý Vojtěch je v díle postavou již od počátku jasně vyprofilovanou, která si stojí na svých názorech a mění svět kolem sebe. Síla *Sv. Václava* (1925) je zase v jeho češtví. Svatý Václav je Durychovi vtělením vladařských ctností, symbolem národní jednoty. Spolu se *Sv. Vojtěchem* tvoří obě díla celek, který „zrcadlí tvář svého autora v podstatě a v úplnosti“ (Vyskočil 1998: 164). *Okamžiky válečných let* (1924) pak pronikavě postihují svět bez „šatů“, lidé jsou odmaskováni, ukazují svou skutečnou tvář. Durych zde nezneužívá osvobozených formulek, nemluví o člověku zrozeném z války, a vyhýbá se i dalším klišé.

Nicméně ani v případě Durychově, autora, jehož si velice vážil, neslevuje Vyskočil ze svého „je nehodno verše, co právě tak dobře dá se vysloviti prósou“ (Vyskočil 1933: 110). Je sice nadšen z autorovy tvorby prozaické, jeho tvorba básnická je však výrazně slabší. Té se kritik velice zevrubně věnuje v knize *Básníkovo slovo*. Z většiny Durychových básnických pokusů příliš číší vůle, s jakou se autor o poezii pokoušel. Ač sám ve svých poznámkách například mluví o rytmu, který se mu nabízel při tvorbě *Cikánčiny smrti* (1916), není schopen, či ochoten, se ho držet, předává příliš velkou moc intelektu, dokonce poté nachází rytmus nový, tedy nepůvodní, vykonstruovaný. Podobně v *Panenkách* (1923) jsou básně příliš kalkulovány. Jsou evidentně skládané z dílců, s přílišným zřetelem k rytmu a rýmu. Zatímco Máchovo básnické *ano* je zřetelné a eruptivní, u Durycha to pouze „ctižádostivá vůle vynutila na poesii jakés takés ano“ (Vyskočil 1933: 130). Přesto ale ve sbírce následující, v *Žebráckých písních* (1925), a poté v *Beskydech* (1926), objevuje Vyskočil posun. Vznikly v době, kdy autor předešlých *Balad* a *Cikánčiny smrti* „dospíval“. Básně zde jsou pevné stavby, nedovolují ani o slovo méně či více, prozrazují „nitro znepokojené předtuchou básnické jistoty“ (Vyskočil 1933: 135). Poté vyšlá sbírka *Eva* (1928) se ale znovu topí v apostrofách a množství zbytečných veršů, které jsou opět zřetelně skládány z předpřipravených částí. Přesto Vyskočil nachází sbírku a jednu konkrétní báseň, díky které

Durycha neváhá označit za opravdového básníka. Jedná se o Na Montserratě ze sbírky *Tě nejkrásnější* (1929). Její spontánnost, nutnost je nezpochybnitelná. V dopise pak svému příteli Durychovi píše „Vy básník, já pouhý glosátor“ (Vyskočil 1998: 234). Po letech ještě Vyskočil ke svým odsudkům dodává: „Jestliže jsem se kdysi obořil do veršů Jaroslava Durycha, bylo to na obranu rozžíhače *Kouzelné lampy*, v jejímž světle zazářilo tolik věcí dotud nevšímaných; na obranu básníka monumentální trosky *Bloudění* a mistra dokonalého krystalu *Rekvie*, bez něhož obraz české básnické prózy by byl zdaleka neúplný.“ (Vyskočil 1998: 229)

Všímá si také Durychovy činnosti literárněkritické. Ten píše např. o Antonínu Sovovi či Františku Langerovi. Mluví přímo k věci, neschovává se za nálepky. Vyskočil je pak nejvíce nadšen především kritikou týkající se Karla Čapka, která z Durycha činí zase opravdového kritika.

Durych sám píše poznámky k jednotlivým svým dílům. Tvrdí, že jediným předmětem hodným umění je mu krása, a to krása ve všech jejích podobách. Řeč není prostředkem, který je třeba ovládnout, ale mysteriem, které je odleskem dokonalé „mluvy rajske“ (Vyskočil 1933: 99). Podobně básnictví samo není tvořením řeči, ale jejím *obnovováním*. „Silou tvůrčí je cit, ale silou tvárnou, vedoucí a formující je rozum.“ (Vyskočil 1933: 107) Tím se také z básníka samotného stává činitel druhořadý. Přesto je dle Vyskočila důležitým rysem Durycha jako básnické osobnosti mohutnost intelektu, kterým vyvažuje občasný nedostatek citu, vidění, jak je zjevné z většiny autorovy poezie.

### **2.3.3 Josef Florian**

Josef Florian byl Vyskočilovým přítelem, se kterým ho spojovalo mnohé. Sdíleli podobný přístup k literární kritice a k tvorbě díla obecně. Florian byl taktéž přesvědčen, netryská-li dílo

z autora samovolně, nemůže se jednat o skutečně hodnotnou básnickou tvorbu. Poezie je dílem údivu, její skutečnou potřebu má jen ten, kdo je údivu schopen. V díle potom není zásadní jeho styl – pokud má autor co říci, je-li proces jeho tvorby nutný a eruptivní, na díle to bude znát. Proto také Florian odsuzoval lartpourtartismus. Slovo považuje za posvátné, není dovoleno jím plýtvat ani v díle, ani v textu kritickém.

Florianův vztah k umění je dle Vyskočila dán jeho katolicitou,<sup>14</sup> která ovšem v jeho případě rozhodně není nějakým nafouklým, a zpola vyprázdněným, mravním stanoviskem, ale jasnou hodnotou. Kritický soud musí stát na něčem pevném – na víře. Není-li totiž kritériem hodnocení absolutno, nemá soud valné ceny. Kritika pak musí rozpoznat pravost díla. V básníkovi hledá Florian „mládí“, ryzost, onu skutečnou vzpomínku na ráj, opravdové umění vycházející ne od člověka, ale od boha.

Vyskočil přisuzuje Florianovi inspiraci Léonem Bloyem. Podobně jako se dostalo iniciace Vyskočilovi samotnému u Máchy, dostalo se jí Josefu Florianovi právě u Bloye. Francouzův článek v *La Plume* doslova rozhodl o jednom konci a jednom začátku, Florian došel nového křtu. Bloye postupně překládal, a také vydával jeho prakticky kompletní dílo, jakoby jeho ústy navíc ventiluje své myšlenky.

Stejně jako Vyskočil také Florian není zastáncem žádné školy („nenáviděl školu tou měrou, kterou miloval studium“ – Vyskočil 1998: 219), neholduje přehnaným „ismům“, mluví k věci, vyhýbá se vyumělkovanému „zkrášlování“ svých kritik. „Miluje prostě a zavrhuje s určitostí.“ (Vyskočil 1998: 171) Básník i kritik mohou koktat, zadržávat se, ale musí mít co říci. Obecně mnoho se čte, ale málokdo čte doopravdy, stejně tak ne každý doopravdy tvoří. Například díla Jiřího Karáska jsou dle Floriana plná industrie, se kterou jsou konstruována, opravdového prožitku je v nich ale často pomálu. Autor mává křídly, ale běhá přitom po zemi. Všeobecnou platnost svých kritérií potvrzuje Florian na Zbyňku Havlíčkovi.

---

<sup>14</sup> Vyskočil ale neužívá označení katolická literatura: „Není katolické literatury, nýbrž toliko literatura odstupňovaná podle hierarchie duchů, kteří ji vytvářeli.“ (Vyskočil 1998: 164)

U něj je schopen překonat i autorovo rouhání, protože v něm rozpoznává jeho opravdovost. Za skutečné básníky potom považoval především Otokara Březinu nebo Françoise Villona.

Florian chce být jako kritik díly a jejich autory zkoušen, zdoláván. „Nechtěj mi sem přinášet, čeho mám beztak plno kolem sebe. Jdi mi z cesty, nedovedeš-li mi v ničem pomoci, nemohu se s tebou vláčet do Ethiopie!“ (Vyskočil 1927: 181) „Ethiopie“ je tak jakýmsi kritickým sítem, má-li být dílo bráno vážně, musí také mít svou „Ethiopii“.

Vyskočil dává svou oddanost<sup>15</sup> a názorovou spřízněnost Josefu Florianovi najevo kromě dalšího také několika vzpomínkami v tisku. Vzpomíná na svého přítele jako na někoho, jemuž byla poezie skutečnou potřebou, koho kdyby dle slov Jaroslava Durycha nebylo, bylo by třeba deseti jiných, kteří by se ho pokusili nahradit. Vyskočil si velice váží i Dobrého díla, edic Nova et vetera, Kursy a dalších, je nadšen kvalitou většiny zde vycházejících překladů i pregnantními kritikami, které se kolem nakladatelství podařilo vytvořit, především právě Florianovi.

#### **2.3.4 Josef Václav Sládek**

Sládkova díla si Vyskočil cenil zejména pro jeho vztah k rodné zemi, který tento skutečný básník jasně vykazuje. Je s ní provázán, cítí bol ze situace, ve které se nalézá. Nepřeje si však porobení jejích nepřátel, chce je polidštit, nikoliv zahubit. „Jeho národní myšlenka nikdy nespouští se zřetele lidských cílů, vždyť pramení z nich.“ (Vyskočil 1927: 128) Právě pro své silné citění s českou zemí také nezůstává v Americe, která mu tolik dala (viz dále). I zřejmě z těchto důvodů se Vyskočil chopil role editora Sládkova díla (kromě toho, jak již bylo zmíněno, je editorem díla Máchova a dalších).

---

<sup>15</sup> Ta je patrná i z dopisů, které mu Vyskočil adresuje.

Zásadní iniciační roli hrála Sládkova cesta do Ameriky. Tam se básník chce dožít obrody, zrodu své mužnosti, doma cítí neklid, je dalek tvůrčí pohody. Sám píše: „Já utekl, abych opravdově, vskutku něco věděl. Z knih se nenaučíme zbořit svět.“ (Vyskočil 1927: 122) Odjíždí naplněn předpoklady Evropana, které se velice brzy ukazují jako mylné, autor získává nové zkušenosti, které přetváří jeho pohled na svět. Zejména v kontrastu s těsnými domácími poměry se mu dostává doslova přívalu svobody, ten je umocněn cestou přes moře, které je nepochybně možné nazírat jako zásadní svobodnou sílu. Obecně ho v novém světě láká divoká příroda, nikoliv shon velkoměst.

Vyskočil není spokojen s tím, že literární historie nezřídka označuje Sládkovy sbírky počínaje *Selskými písněmi* (1890) a konče *Novými selskými písněmi* (1909) jako ohlasy lidové lyriky. Básník se ve svých sbírkách neuchyluje k tendenčnosti jiné ohlasové poezie, český venkov pro něj nepředstavuje pouze objektivní prostředí, ale především subjektivní zkušenost. Stejně tak nepřekládá primárně ze snahy zaplnit domnělé mezery v domácí literatuře, ale z osobních pohnutek, „jako rozený lyrik se svěruje především intenzitě svého cítění a vnuknutí“ (Vyskočil 1995: 128). Kromě toho termín „ohlas“ implikuje nápodobu, které je básník vzdálen.

Sládkův hrdina, sedlák, není svázán nějakou sociální ideou či politickým programem, autor v sobě pouze vidí člověka pocházejícího z venkova, hlásí se k venkovské kultuře, sedlák je jeho autostylizací. Je nejbližší zemi, kterou básník miluje, jeho celoroční práce je zosobněním stálého, ceněného.

Vyskočil se dále speciálně věnuje Sládkovým *Písním smutečným* (1901). O jejich hodnotnosti svědčí fakt, že básně zde obsažené z autora vytryskly během několika dní, a ač mají podobu velice úzce osobní, získávají zároveň platnost univerzální. Snoubí se zde jednak rozměr eschatologický a jednak rovina určená vědomím sounáležitosti s domovem a rodem. Smrt zde není zobrazována jako něco děsivého, naopak v ní tkví pokoj, vysvobození

z pozemských útrap. Kritik odhaluje, že *Písně smuteční* jsou v mnohém založeny na cítění podobném tomu baroknímu, když je srovnává se Čtyřmi písněmi o posledních věcech člověka anonymního autora z druhé poloviny 17. století. Konstatuje totožnost zorného úhlu, vnitřního postoje, stavby i archetypů postav. Jde v podstatě o tentýž duchovní útvar.

### 2.3.5 Vladislav Vančura

Vladislava Vančuru považuje Vyskočil za jednoho z největších českých prozaiků a věnuje mu celou kapitolu v knize *Básnikovo slovo*, kterou nazývá Vladislav Vančura anebo umění prósy. Z každé Vančurovy věty je cítit, že má co říci, čtenář jako by vkročil na „kus poctivé půdy“ (Vyskočil 1933: 149). Takový pocit kritik zmiňuje po četbě *Polí orných a válečných* (1925). „Z každé věty cítíte, jak to na něho doléhalo. Nemůžeš neznamenať tu průbojnou sílu, s jakou proniká kupami nevěcí a polověcí, aby se dobral uchopitelných skutečností.“ (Vyskočil 1933: 150)

Vančura naplňuje požadavek na uměleckou tvorbu, který Vyskočil formuluje takto: „Umění je v podstatě místem popisu, popisu věcí, jež se *jeví* – nikoliv místem úvah a rozjímání, jež umění sice podněcuje, avšak přímo nezabírá.“ (Vyskočil 1933: 171) Opravdové umění promlouvá upřímně o tom, co jeho tvůrce vidí, promýšlení souvisejících okruhů je až sekundární. Vančura mluví právě takto opravdově, je ze své podstaty básník. To Vyskočil konstatuje po uvedení základních charakteristik prózy i poezie. Básník se soustřeďuje na jediné místo, jediný moment, a jeho prizmatem sleduje třeba celý svět, zatímco pohled prozaikův sleduje jisté pásmo, ve kterém se skutečnost proměňuje. Vyskočil dále také rozepisuje pasáž autorova textu, na které ukazuje, jak je svou stavbou básnická, jak odkazuje ke kompozici biblických textů.

Vyskočil označuje Vančuru jako umělce typu veskrze „mužského“. Jeho prostor nezná květy, pouze pokroucené pahýly zakrslých stromků, nehudebné prostředí s minimem místa pro lyriku, „ženský“ živel je silně upozaděn. Vojáci a další postavy nezapřou primitivní intelekt, kterému je jejich jazyk podřízen.

Vančura nemusí hloubat nad svým stylem, nemusí ho komplikovaně promýšlet, jednoduše ho *má*. Vyskočil přejímá výraz, kterým byl označován – „věcnatý“. „Věcnatý“ styl činí věci z abstraktních pojmů či situací. „Vzdálený mlýn hluku či ticho ustavičně lámané sovím houkáním stanulo za nimi.“ (Vyskočil 1933: 151) Nejde ovšem o nějaké umělé ozvlášťňování stylu, básnická složka je naprosto pravá, v *Markétě Lazarové* (1931) je pak dokonce lépe věty *slyšet*, „věcnatost“ „jeví se mu nejkratší a jedinou cestou k jasnému ukázání věcí, za kterými se tu šlo“ (Vyskočil 1933: 151). Umění tvořené tímto stylem je zásadně a především formou. V recenzi *Posledního soudu* (1929) zase Vyskočil konstatuje, že je četbě třeba věnovat stejnou pozornost jako matematickému důkazu. Stačí se na chvíli zapomenout a čtenář se v síti obrazů ztratí. Taková četba je namáhavá, nepřináší vždy okamžité uspokojení, ale o to více je nutno si jí cenit.

Síla Vančurova vyprávění tkví v momentech. Ty vykresluje s umem sobě vlastním, ty jsou dokonalé na úkor fabule. Tento fakt pak autor ani nezastírá: „Eh, vezmi d'as vypravování, kdopak má chuť *sledovati* loupežníka!“ (Vyskočil 1933: 163) Takto Vančura tematizuje svou postavu „autora“ a skutečnost, že se jedná o vyprávění, na mnoha místech.

### 2.3.6 Edgar Allan Poe

Z Poeových děl Vyskočila patrně nejvíce zaujala „Filosofie básnické skladby“.<sup>16</sup> Táže se, jak je možné, že když v ní autor detailně popsal „recept“ na tvorbu tak skvostné básně, jako je „Havran“, neexistují podobných děl spousty. A sám si odpovídá: v této původní Poeově básni není racionálního ani o chlup více, než právě ve „Filosofii básnické skladby“ autor vytkl. Kromě tohoto racionálního je v ní ale mnoho iracionálního, je v ní duch skutečného básníka, který tvoří, protože pro něj není možné netvořit. Není také překvapivé, že v tomto eseji Poe nemluví o rytmu – ten je totiž zjevným počátkem básně, udává základní tón a směr práce, spadá přitom z podstatné části do iracionální složky díla. Kromě toho autor záměrně nerozvíjí svůj *úmysl napsat báseň*, a předstírá („ani v nejmenším nezamýšlel, aby tě uváděl na kořen věci“ – Vyskočil 1927: 213), že „rozhoduje“ o věcech, které „v podstatě jsou už zde, a jež si zbývá toliko náležitě uvědomit“ (Vyskočil 1933: 33). „Uděluje-li Poe ve svých úvahách rozumu svrchovanou úlohu v oné části básnického dění, o níž vykládá – nezamýšlí, leda uvést na pravou míru zvrácené domněnky své doby, křivě pojmající božské posvěcení básníkovo.“ (Vyskočil 1927: 124)

Vyskočil také promýšlí Poeovy myšlenky na poli literárněteoretickém. Zajímá se o rozdíl mezi prózou a poezií a navazuje v tomto na autorovu tezi, dle které to, co nelze říci prozaicky, je vyhrazeno básni, zatímco próza nezbytně nevyžaduje básnického útvaru. Poezie pak vybírá výrazy se zřetelem k jejich hudebním a obrazným složkám, zatímco v próze má slovo smysl sloužící zejména rozumu. Dle Vyskočila kvůli tomuto rozdílu málokterý autor umí obojí. Jednou z výjimek je právě Edgar Allan Poe, naopak mezi těmi, kteří takto nadaní nejsou, uvádí například Aloise Jiráka.

---

<sup>16</sup> Poprvé vyšla roku 1846 v Americe v časopise *Graham's Magazine*.

Podle přesvědčení Poeova je báseň „protivou vědeckého díla, poněvadž jejím předmětem je přímo radost, nikoliv pravda“ (Vyskočil 1935: 54). „Radost, která se rozžihá na konci tvůrčí bolesti,“ (Vyskočil 1935: 54) doplňuje Vyskočil. Taková radost je neodlučitelná od krásy, díky ní dovedeme nahlížet skutečnosti, které bychom bez pohledu básnického nahlíželi jen těžko. Například právě Poeovo bezútěšné „nevermore“ je nutné patřit v návaznosti na dané pojetí radosti. Díky božské kráse snášíme věci, které bychom jinak nesnesli.

Poezie je skutečnější než skutečnost sama. V ní je odraz pravé tváře světa, podstaty, spíše než v dočasných teoriích. Proto není nelogické zabývat se více přírodou vykreslenou básníkem než přírodou vymezenou botanikem či zoologem.

### 2.3.7 Thomas Carlyle

Díla Thomase Carlylea Albert Vyskočil nejen překládal, také jim věnoval několik prací. Tři zahrnul do *Básnickovy cesty*. V prvním pojednání věnovaném tomuto autorovi, „Putování Sartora Resarta“, se věnuje známému Carlyleovu dílu, které dlouho nemohlo najít nakladatele, ač zaujalo i slavného amerického transcendentalistu, Ralpha Waldo Emersona. Ten mu posléze pomohl při jeho propagaci ve Spojených státech. Vyskočil v práci uvádí překlady korespondence mezi Carlylem a různými nakladateli, mnohé si dále domýšlí a předkládá ve stylizovaném vyprávění. Velikost stejného autorova díla pak zdůrazňuje v eseji „Genius Sartora Resarta“, ve kterém kombinuje pasáže umělecké, esejistické, úvahové a odborné, historické. Zde počíná vyprávěním o autorovi *Sartora Resarta*, který v klidu známé usedlosti Craigenputtock píše své stěžejní dílo. „Demaskovaný Teufelsdröckh“ (Vyskočil 1927: 81) v něm rozebírá „filozofii šatů“, přičemž jako dočasný oděv lze chápat

mnohé – veškerý prostor, ve kterém se pohybujeme, zvyky, konvence. Bez šatů společenských obyčejů a řádů by společnost jako taková fungovala jen s obtížemi. Idea filozofie šatů se Carlyleovi zjevila před vetešnickým krámkem v Rue Saint-Thomas de l'Enfer, zde má kořeny i Sartor Resartus. Je tak na místě opět hovořit o jisté iniciaci.

Vyskočila také zajímá Carlyleovo pojetí hrdinství, kterým se autor zabývá především v díle *On Heroes and Hero Worship and the Heroic in History* (1841). Jeho základní myšlenkou je přesvědčení o božské podstatě světa, božské podstatě hrdinství, přičemž vše, co pochází z nebe, budí v člověku úctu, a úcta k němu je tak jediným správným způsobem bohoslužby. Hrdinské duše jsou tím, co by člověk měl hledat. Carlyle je přesvědčen o stálém vývoji a pokroku, ze kterého pramení neochvějná víra v práci a její smysl. Není možné, aby člověk víru v sebe postrádal, uvědomí-li si božskou podstatu svého bytí. Thomas Carlyle tak pracuje nikoliv s pílí a ctižádostí, ale s vroucí láskou, práce je mu úkonem takřka náboženským.

Ač jsou nejnámějším Carlyleovým dílem *Hrdinové*, pozorný čtenář dle Vyskočila pozná, že mnohé v nich obsažené bylo řečeno již v *Sartoru Resartovi*. Ten je vrcholem autorovy tvorby, po jeho dokončení má Carlyle příznačný pocit, že nemá proč již znovu sahat po peru. *Sartor Resartus* je dílo naprosto hotové, opravdové, charakteristického stylu. Věty jsou doslova obtěžkány významy. Autor svůj styl příliš neupravuje, píše, jak mu to přijde pod ruku; nejedná se pak o životopis pouze filozofický, ale spíše filozoficko-poetický, dílo má nezpochybnitelné kvality literární. Jeho pisatel není historikem ani filozofem ve školském slova smyslu, není autorem žádného systému ani učení. Jde mu spíše o vyjádření vlastních názorů na jednotlivé etapy dějin. *Sartor Resartus* je dílo v mnohém autobiografické. Carlyle se zde prostřednictvím Teufelsdröckha zamýšlí nad některými otázkami, které zajímají jeho samého, v domnělém Entepfuhlu zase poznáváme autorův rodný Ecclefechan.

Vyskočil se také zajímal o Carlyleovy práce literárněteoretické. Vyzdvihuje například jeho odůvodnění smysluplnosti studia literární historie. Tu má smysl studovat proto, aby bylo možné „i poeticky přečísti, co bylo poeticky napsáno“ (Vyskočil 1995: 109).

### **2.3 Povaha Vyskočilových kritik, styl**

Způsob, jakým Vyskočil staví své kritiky, je především pro český kontext a danou dobu poměrně osobitý. Z velké většiny postupuje jinak, než jak tak činí autoři těchto textů obyčejně. Předně neuvádí kvanta faktů ze života a díla posuzovaného básníka, jako měli tendenci činit pozitivisté, potažmo i mnozí další soudobí kritici, naopak se maximálně snaží soustředit na hodnocené dílo a v tomto smyslu ignorovat samotnou osobu autora. Stejně tak převážně věnuje celé své kritiky jedinému dílu, nesrovnává s dalšími pracemi, neuvádí příliš paralel. Hodnotí dílo samo o sobě, a v tomto ohledu se snaží jít do maximální možné hloubky.

Kritika je dle Vyskočila uměním soudu, má rozeznávat síly, které dílo definují, a nezáleží na tom, jakého druhu či směru jsou. Má určit, v čem je těžiště díla, přičemž má být maximálně věcná, krása kritikova jazyka nesmí být v textu samoúčelná. Vyskočil hledá vždy podstatu básnického organismu. Podle Bedřicha Fučíka mu „běží tedy vždy o ohnisko, z něhož dílo vyšlehně, jde o to, objevit onen uzel, v němž se dílo organizuje a řadí k budoucnu“ (Fučík 1998: 225). Když podstatu díla nalezne, soudí básníka opět „básníkem“ – bere si při svém hodnocení na pomoc nejčastěji Máchu, případně Poea či několik málo dalších. Jak píše Václav Renč, Vyskočil „s úctyhodnou důsledností abstrahuje svou kritickou výzbroj z stále důkladnějšího poznávání básnické metody Máchovy. Škoda, že tak zřídka najde příležitost, on kritik, aby svá sudidla, získaná touto abstrakcí, obsáhleji aplikoval v kritické praxi. A dvakrát škoda, že nemá soupeřů stejně důkladně školených“ (Renč 1939:

91). Kritika také nesmí být pouze dojmová a už vůbec nesmí hledat v dílech potvrzení nějaké doktríny.<sup>17</sup>

Jednou ze zásadních otázek, kterými se Vyskočil zabývá, ať už hodnotí jakékoli dílo, je, zdali vytrysklo z nitra skutečného umělce, či zdali nevzniklo nutně, nýbrž pouze na základě kalkulu. Tento proces „vytrysknutí“ je proces bolestný, umělec cítí krásu „jako závazek, jako krutý bič duše“ (Vyskočil 1935: 11), snaží se „osvobodit“. To plyne z faktu, že nedokonalý člověk se v umění dotýká *dokonalého*, něčeho, co mu není vlastní. Umění je totiž výrazem spjatosti s Bohem, jeho materiálem a cílem je krása (Vyskočil cituje Máchu: cílem umění je „slavit krásu“ jako „oučel hlavní“ – Vyskočil 1995: 117). Ta je „smyslovým projevem pravdy“ (Vyskočil 1935: 15), je *božské* povahy. Vyskočilova kritika je pak povahy mystické.<sup>18</sup> Základní podvědomou pohnutkou pro tvorbu je snaha o „zpodobení boží tváře“ (Vyskočil 1927: 181). V procesu vytváření uměleckého díla u autora probíhá „rytmické rozpomínání se na ráj“ (Vyskočil 1935: 37), umělec staví na „živé zkušenosti mládí“ (Vyskočil 1927: 181). V tomto tkví náboženská podstata a svatost pravého umění, stejně jako jeho nutná neustálá přítomnost. Kritik, jako „netvůrčí básník“ (Vyskočil 1927: 183), musí mít tuto „zkušenost mládí“ uchovanou a musí k ní vztahovat hodnocené. „Wer hat die Kunst, hat auch Religion.“<sup>19</sup> (Vyskočil 1998: 181) Vyskočil však nemínil tvrdit, že umění je náboženství, „poněvadž hlava a srdce není totéž“ (Vyskočil 1998: 181). Nicméně sám básník není v pravém slova smyslu tvůrčí osobností, pouze krásu absorbuje a vyzařuje. *Vidí, ale neví*. Za hranice omezení daného svou „lidskostí“ se tedy lidé nedostávají pomocí rozumu, ale citu. V tom také spočívá síla básníka.

Ač o kráse přemýšlíme, ač se jí zabýváme z nejrůznějších úhlů pohledu, nikdy ji nemůžeme svázat nějakými vědeckými zákony. Proto nikdy nemůže být kritika vědou, proto v ní nikdy nemohou existovat běžná, obecně platná kritéria. I z toho důvodu, že krásu nelze

---

<sup>17</sup> V tomto navazuje Vyskočil zejména na názory Poeovy.

<sup>18</sup> Na obecné rovině navazuje na myšlenky abbé Brémonda, který lyrické tvoření přiblížil motlitbě.

<sup>19</sup> Doslova bychom mohli přeložit jako „Kdo má umění, má zároveň náboženství“.

nějakým způsobem jasně vymežit, vypočítat, svázat zákony hmoty, nemají dle Vyskočila velkého smyslu veškeré škatulky směrů či typů literatur. Chápe-li se jeden každý čtenář toho kterého literárního díla, není pro něj vůbec důležité, zdali ví, že se jedná o dílo „barokní“ či kdy se jeho autor narodil a kde studoval. Škatulky literárních směrů nemají valného smyslu i proto, že literatura obecně nespěje k nějakému konečnému, dokonalému stavu věcí,<sup>20</sup> romantismus „nepřekonal“ literaturu barokní atd. Každé dílo působí neustále.<sup>21</sup> Studovat literární historii sice smysl má, takovému bádání však nesmí být připisována přespřílišná důležitost, jakou mu prisuzovali především pozitivisté. Boj proti pozitivismu je pak dalším z důležitých momentů Vyskočilova díla. Za jeho zastávce považoval kromě dalších Jaroslava Vlčka, Jana Jakubce, Jana Voborníka a částečně i Arne Nováka (kterého si ale jinak velice vážil), potažmo celý tehdejší respektovaný literární dějepis akcentující faktografii. Kromě programového vyhýbání se nejrůznějším „ismům“ se také téměř nikdy v rámci kritik nepouští do komentování událostí politických<sup>22</sup> či společenských, jde mu pouze a jenom o spravedlivé posouzení zkoumaného díla.

Vyskočil vyznává nutnost „iniciace“, potažmo existence „iniciátora“, někoho či něčeho, co v tvůrci zažehne cit pro krásu, někoho, kdo mu „otevře oči“. Tak například Sládek došel jistě iniciace svou cestou do Ameriky, tak se dostala Havlíčkovi u Lessinga. Pro Vyskočila samotného byl takovým iniciátorem bezpochyby Karel Hynek Mácha, kterého považoval za největšího českého básníka, a jeho *Máj* za nejlepší české básnické dílo.

Ve svých soudech staví na nastíněných neměnných kritériích – snaží se zjistit, zdali bylo dílo vytvořeno, protože tomu tak býti muselo, či zdali je za jeho genezí kalkul, chce najít jeho podstatu, vymežit kvalitu a směřování sil, které ho určují. Ač s sebou takový přístup

---

<sup>20</sup> Tuto nesprávnou tezi zastává dle Vyskočila Antonín Götz, například ve své knize *Anarchie v nejmladší české poezii* (1922).

<sup>21</sup> Ze stejného důvodu není dle Vyskočila nutně důležité, kdy byly napsány Rukopisy.

<sup>22</sup> Nezahrnování politiky do hodnocení tedy není zapříčiněno tím, že by snad Vyskočil neměl v této oblasti na některé věci ujasněné názory (zjevná a pochopitelná je jeho averze k čapkovskému pragmatismu), ale tím, že se skutečně nesnaží o nic jiného než zhodnotit umělecké dílo.

přináší jisté těžkosti, je dle něj nutný, a nepochybně lepší než naprostá relativnost kritiky. Zároveň si ovšem uvědomuje, že „není absolutního měřítka v umění“ (Vyskočil 1933: 157). V rámci zhodnocení výsledků vyšlých ze zkoumání založeného na daných kritériích se pak Vyskočil vyjadřuje co nejjasněji. Dobré na odpovídajícím prostoru chválí a doporučuje, špatné na obdobném poli zatracuje. Snaží se nečinit rozdíly mezi autory, být objektivní, i když to znamená, že musí uvádět výtky vůči některým dílům autorů, které jinak považuje za opravdové umělce.<sup>23</sup> Také proto zavrhuje možnost přikrášlovat obraz Máchy tím, že by se snad neměly vydat jeho deníky, ze kterých básník nevyhází vždy jako úplně ctnostný člověk – byl by tak proti svým proklamovaným cílům. Neváhá potom platnost svých kritérií dokazovat i na dílech bezpochyby zanedbatelného významu.

Jakmile jednou umělec začne tvořit, jedná se o proces samovolný, téměř neovlivnitelný. Skutečný básník svá díla vyprošťuje z oblasti myšlení, nechává je promluvit skrz sebe, dává jejich tvorbě volný průběh. Proto skutečnému básníku nelze podsouvat „omyl“, jeho tvorba je mimo kategorie, ve kterých může k omylu docházet. Dílo, jehož jazyku *rozumíme*, může být předmětem filologického zkoumání, nikoliv však zdrojem uměleckého prožitku. Také proto nemají většinou velký význam nejrůznější předmluvy či doslovy. Co básník chtěl a měl říci, řekl v díle samém.

Skutečným kritikem básně může opět být pouze básník. Ten nejlépe umí „básnický přečíst, co bylo básnický napsáno“ (Vyskočil 1995: 109). Výhodu má dále oproti kritikovi-nebásníkovi kritik-básník, protože nejen „rozumí jako kritik, ale také zná jako básník“ (Vyskočil 1998: 11).

Specifičnost postupu analýzy je zřejmá z Vyskočilova *Básníka*. Ač je kniha věnována primárně jediné osobnosti, Máchovi, tu autor studuje prostřednictvím několika úhlů pohledu. Nepostupuje přísně chronologicky ani se nesnaží obsáhnout básníkův životopis v jeho

---

<sup>23</sup> Jak bylo řečeno, Vyskočilovi se až na jedinou výjimku nezamlouvá básnická tvorba jinak prozaicky velmi nadaného Jaroslava Durycha.

celistvosti a v detailu. Primárně mu jde především o to, zasadit Máchův život a dílo do dobového kontextu, postihnout kořeny, ze kterých jeho dílo vyrůstá, určit okamžiky a osoby, které mohly mít pro jeho dílo či další směřování zásadní význam.

Styl mnoha Vyskočilových kritik bychom mohli označit jako esejistický. Styl esejistický vymezuje např. Čechová a kol. (2000: 377), a to na pomezí stylu odborného a uměleckého. Bývá charakterizován především kombinací popisných, úvahových a výkladových pasáží, autor k tématu přistupuje subjektivně a nezdědka využívá obrazných pojmenování a jazykové tvořivosti obecně. Takto, široce, definovaných pasáží bychom ve zkoumaných kritikách našli mnoho. Nicméně Vyskočil je i v rámci esejistického stylu osobitý, pracuje s pro sebe typickými postupy a prostředky. Často využívá vyprávěcích pasáží, nezdědka uvádí nejrůznější přirovnání, metafory či metonymie, nikoliv ovšem za účelem samospasitelného ozvláštňení, „zkrášlení“ textu, upozornění na sebe, svou schopnost pracovat s češtinou, ovšem za účelem přiblížení nálady či atmosféry díla, básně. Efekt, kterého básnické dílo dosahuje, je povahy neverbální, a je možné ho přiblížit právě třeba užitím metafory či metonymie. V některých místech se tedy Vyskočil vyjadřuje až básnicky, jiným pasážím ale zase nechybí poměrně britká ironie. Dále neváhá text kořenit občasnými exklamacemi či otázkami, které jsou často více sdělné, než by bývaly věty oznamovací. Takto stavěné texty pak působí v příslušných pasážích poměrně neformálně, autorovi se daří držet úzký kontakt se čtenářem. Za tímto účelem užívá často druhé slovesné osoby.

Díky esejističnosti a vymezené specifičnosti stylu jsou často jeho kritiky podobné ekvivalentním textům z prostředí anglosaského<sup>24</sup> – v tom je běžné, že i texty určené odborníkům bývají podobnými prostředky ozvláštňovány, autoři zdaleka nevyužívají výhradně slohového postupu výkladového či popisného, k ozvláštňení využívají také

---

<sup>24</sup> Což není překvapivé, Vyskočilova orientace na anglosaskou kulturu je zjevná. Více viz část 3.

substandardní lexikum, frazeologii i syntax. Styl takových textů není tak pevně vymezen a ohraničen, jako tomu bylo zejména ve Vyskočilově době v Čechách.

### 3. PŘEKLADATELSKÁ ČINNOST ALBERTA VYSKOČILA

#### 3.1 Úvod

Albert Vyskočil se orientoval, a to nejen co se překladů týče, na oblast anglosaskou, naprostá většina jeho publikovaných převodů je pořízena z angličtiny. Překlady z jiných jazyků předmětem mého zkoumání nebudou; důvodem je především právě orientace autora na jinou jazykovou oblast (nelze také vyloučit, že texty převáděné z jiných jazyků budou díky tomu na jiné kvalitativní úrovni). Knižně vyšlo celkem 6 různých překladů z angličtiny, Carlyleův *Sartor Resartus* (1920) a *Hrdinové a úcta k hrdinům* (1925), Defoeův *Robinson Crusoe* (poprvé vyšel v roce 1927, následně byl vydán ještě několikrát), Poeovo dílo *K základům básnictví* (1928), *John Keats a Fanny Brawnová* (1933) a Marshallovi *Dělníci na vinici* (2002); další pak vycházely časopisecky. Převáděná díla jsou ve verších i v próze, byla vytvořena v 18., 19. a 20. století, autory skotskými, anglickými a americkým.<sup>25</sup> Ve své době byla většina Vyskočilových překladů přijata velice dobře (například Arne Novák ocenil převod Defoeova díla).

V této práci je z pochopitelných důvodů nutné přistupovat ke zkoumání překladů selektivně. Výběr textů k rozboru jsem provedl tak, aby v něm byla zastoupena díla různých typů od různých autorů. Texty prozaické zastupuje část Carlyleova *Sartora Resarta* a Poeova „Filosofie básnické skladby“; jde o texty, u kterých se dá předpokládat největší míra překladatelovy poučenosti o tématu. Z obou dvou děl Vyskočil ve vlastních kritikách cituje, na názory obou autorů v mnohém navazuje. Dále rozebírám dva sonety od Johna Keatse, „I cry your mercy, pity, love – ay, love!“ a „Bright star! would I were steadfast as thou art“. Celkem se tedy jedná o čtyři texty, které vznikly v rozmezí zhruba patnácti let, *Sartor*

---

<sup>25</sup> Podobnou širší záběru jsem konstatoval i v autorově tvorbě nepřekladové – jak bylo řečeno, Vyskočil psal básně, kritiky literárních děl, literárněteoretické práce, literárněhistorická pojednání, medailony osobností a mnoho dalších.

*Resartus* byl pak vůbec prvním Vyskočilovým publikovaným překladem. Všechny rozebírané části převodů i odpovídající pasáže originálů jsou součástí přílohy této práce.

V rámci hledání principů a postupů, které obecně charakterizují překladatelovu činnost, nejprve provádím překladatelskou analýzu textů originálů. Při té vycházím z modelu Christiane Nordové (více viz část 3.3), který doplňuji příhodnými charakteristikami, zejména pak často určuji funkční styl originálu, případně slohový postup; jedná se o kategorie podrobně rozpracované českou stylistikou (viz např. Bečka 1992 či Grepl a kol. 1995). Věnuji se povětšinou tedy následujícím okruhům otázek: autor, médium; záměr, motiv autora, funkce textu; adresát; místní a časové zařazení textu, pragmatika; obsah, forma; funkční styl, slohový postup; lexikální prostředky; syntaktické prostředky. Jedná se pouze o nastínění analýzy, některé z textů budou vyžadovat upřednostnění jedné či více ze zkoumaných položek, u jiných bude zase nutné další přidat. Po analyzování originálů se krátce zamyslím nad faktory, u kterých došlo díky časoprostorovému posunu recepce přeloženého textu k zásadním změnám, či nad skutečnostmi, které je při překladu daného díla třeba brát v potaz především. Následně v kombinaci s četbou originálů detailně zkoumám převody vybraných textů, v případě Keatsových sonetů pak navíc přehledně klasifikuji užití postupy či prostředky verš po verši. V komentáři se dle okolností věnuji rovině fonetické, morfologické, lexikální, syntaktické, dále stylistické či pragmatické a sémiotické. Komentuji především zásadní chybná řešení, dále místa, ve kterých překladatel prokázal ten či onen specifický postup, či z nejrůznějších jiných důvodů zajímavé pasáže textu.

Výsledky translatické analýzy se pokouším systematizovat – zajímá mě, jaké postupy jsou pro Vyskočila typické, obecně jakého efektu se snaží dosáhnout, jaký je jeho jazyk, pracuje-li na překladech. Je pochopitelné, že na základě zkoumání pouhé části převodů není možné stoprocentně přesně popsat překladatelovu metodu či její různé podoby v různých

dílech či dobách, přesto se ale domnívám, že základní rysy Vyskočilova přístupu postihnout lze – materiál čtyř různých textů z různých let je pro to dostačující.

Konkrétní výsledky zkoumání nakonec porovnáám s níže zmíněnými znaky převládající dobové překladové normy, abych zjistil, zdali, nebo do jaké míry, ji Vyskočil naplňuje. Opět v porovnání s dobovou normou vyzdvihnu případné zásadní odlišnosti jeho metody.

Je pochopitelné, že mnoho částí analyzovaných překladů již dnes plně nefunguje z toho důvodu, že dané výrazy, slovní spojení či větší celky získaly jiný význam, jiné konotace či třeba zanikly. V některých případech došlo také ke změnám rekce u sloves, posunům vazeb nebo paradigmat nejrůznějšího druhu atd. Jazyk je útvar dynamický, a je samozřejmé, že sedmdesát či osmdesát let, které od vydání zkoumaných děl uplynuly, musí být bráno v potaz. Kromě toho se nevyvíjí jen jazyk jako takový, ale také normy a konvence, kterými se jeho užívání řídí. Jen pro ilustraci uvedme několik málo příkladů tohoto zřejmého jevu. V překladu „Filosofie básnické skladby“ například Vyskočil v převodu celku *There is a radical error, I think, in the usual mode of constructing a story. Either history affords a thesis...* píše: *Myslím, že při obvyklém spisování povídek v podstatě se chybuje. Námětu poskytně buď historie...* (str. 9, ř. 17–18) Spojení *v podstatě* dnes častěji užíváme jako výplňkovou frázi, v textu Vyskočilově si však drží svůj plný původní význam, funguje jako ekvivalent anglického *radical*. Vazba *spisování povídek* zní v současnosti archaicky, stejně jako antepozice předmětu *v podstatě* před slovem, na kterém je závislý, a sloveso *poskytnout* dnes vyžaduje doplnění v akuzativu, nikoliv v genitivu.

### **3.2 Dobová překladová norma**

Dobová překladová norma se odvíjela především od názorů a činnosti překladatele Otakara Fischera. Fischer a k němu přidružení tvůrci se řídili povětšinou tzv. substituční teorií. Jejím principem není napodobení formální, ale náhrada opírající se o estetickou hodnotu a literární tradici. Do jisté míry je tak v souladu s názory pražské lingvistické školy, která zkoumá jazykové jevy z hlediska jejich hodnoty pro vnímatele a z hlediska jejich platnosti v jazykovém systému. Hlavní požadavky tzv. Fischerovy školy tkví v přirozenosti, lidovosti jazyka. Překladatelé chtějí převádět texty pro přítomnost, z toho pak často plyne skutečnost, že své převody silně aktualizují. Kromě toho mají také často tendenci určitá slova vypichovat, vybírat dramatické, citově zbarvené výrazy, kterými kompenzují stylistickou nivelizaci v překladu. Fischer dále „popírá lumírovskou ‚věrnost‘, tj. bezpodmínečné zachování formy, i dekadentní ‚kongenialitu‘, tj. duševní spřízněnost autora a překladatele“ (Levý 1996: 220). Snaží se podávat dílo tak, jako by se jednalo o produkt domácí kultury, nikoliv o produkt kultury cizí. Uvědomuje si ale také, že originál vznikl v jisté době a že byl tehdy také určitým způsobem nazírán. Levý dále říká, že „Fischerův výběr textů k překladu není výsledkem povinného zájmu o uznané veličiny, ale projevem osobního vztahu; jeho subjektivní vztah se však nezakládá na osobních libůstkách, jde o uvádění historických hodnot ve vztah k přítomnosti“ (Levý 1996: 227–228). Zajímavý je též Mathesiův pojem „jazykový klíč“. Dle Mathesia, současníka Fischerova a překladatele řazeného k Fischerově škole, je při překládání cizího autora na místě číst díla stylově mu odpovídajícího autora českého a tímto způsobem najít právě jistý „jazykový klíč“.

Je vhodné zmínit, že v žádném případě není nutné, aby Vyskočil postupoval vždy stejně či podobně jako autoři z Fischerovy školy, v dané době tvořili i překladatelé, kteří pracovali jiným způsobem, na základě jiných metod; navíc poměrně silně rozdílné přístupy

k některým problémům by bylo možné vysledovat i jen mezi různými představiteli sdruženými kolem Otakara Fischera.

### **3.3 Překladatelská analýza dle Christiane Nordové**

Německá translatoložka Christiane Nordová svůj model překladatelské analýzy rozebírá v knize *Text Analysis in Translation* (1991). Faktory týkající se originálu, které je třeba před jeho překladem analyzovat, dělí na vnětextové a vnitrotextové. Mezi vnětextové řadí vysílatele (překladatel pak není vysílatel sdělení zdrojového textu, ale pouze tvůrce jistého textu v cílovém jazyce) a příjemce textu, médium (je třeba zohlednit, zdali vyšel originál v časopise, knižně apod.) a kanál (týká se především mluvenosti, resp. psanosti zdrojového komunikátu), místo, čas a motiv komunikace a funkci textu (ta je Nordové kritériem pro dělení překladu na dokumentární, takový převod, který je dokumentem jisté komunikační situace z minulosti, a instrumentální, kdy je překlad instrumentem v nové komunikační situaci). Všechny faktory vnětextové spolu vzájemně souvisí, hrají roli jako celek. K faktorům vnitrotextovým patří téma, obsah textu (v rámci tohoto bodu je na místě zkoumat i otázky koheze a koherence či konotace výrazů), presupozice (zahrnuje informace, o kterých vysílatel předpokládá, že patří k znalostnímu horizontu příjemce; odvíjí se od nich míra redundance v komunikátu), stavba textu (zahrnuje zejména makrostrukturu i mikrostrukturu textu, tematické posloupnosti), neverbální prostředky (nejrůznější neverbální znaky, obrázky atd.), lexikum, syntax a faktory suprasegmentální (např. prozódie, intonace ad.).

Recepce konkrétního překladu je potom odvislá od individuálních předpokladů recipienta – ty jsou určeny situací, ve které text přijímá, jeho sociálním zařazením, znalostmi světa a komunikačními potřebami. Nordová dále rozpracovává i otázku účinku textu.

Konstatuje, že je závislý jak na faktorech vnětextových, tak vnitrotextových. Účinky dělí na zamýšlené a nezamýšlené, konvenční a originální; mluví dále o kulturní distanci či o kulturní distanci nulové.

### **3.4 Rozbory překladů**

#### **3.4.1 *Sartor Resartus***

##### **3.4.1.1 Charakteristika originálu**

*Sartor Resartus* byl pravděpodobně dopsán v roce 1831, jeho autorem je skotský spisovatel Thomas Carlyle. Vycházel nejprve na pokračování, a to v letech 1833–1834 v Anglii. Primárně se zabývá fiktivním německým filozofem jménem Diogenes Teufelsdröckh a jeho názory. Ty autor promýšlí prostřednictvím postavy editora, který je v románu vypravěčem. Celá kniha je částečně parodií na dílo Geoga Wilhelma Friedricha Hegela a německý idealismus obecně. Některé ze specifík díla spočívají v tom, že se jedná o knihu zčásti historickou a zčásti spekulativní, zčásti faktografickou a zčásti o fikci, zčásti o dílo vážné a zčásti o satiru. Vypravěč zmiňuje nejrůznější epizody ze života zmíněného myslitele, zahrnuje mnohé úvahy i pasáže charakteru spíše esejistického – zamýšlí se nad některými otázkami vědy, umění či morálky. Ve zkoumaných kapitolách, tj. v první a druhé, nám předestírá situaci – zběžně představuje předmět svého zájmu, myslitele Teufelsdröckha, a uvádí okolnosti, za jakých knihu píše.

Od čtenáře je v ideálním případě očekávána poměrně rozsáhlá povědomost především o některých oblastech z filozofie, ale i o dalších oborech; připočteme-li k tomu fakt, že Carlyle uvádí aluze na myšlenky či názory svých současníků i myslitelů a vědců, kteří žili

před ním, je zřejmé, že i pro autora současníka (i čtenáře pocházejícího z anglosaského prostředí) mohla tato fakta představovat určitá úskalí. Pro plné pochopení textu je nutné být s díly a názory zmiňovaných obeznámen. Do hry navíc vstupuje fakt, že se z velké části jedná o dílo mystifikační, čtenář je nucen promýšlet, které pasáže jsou čistou fikcí a které jsou pravdivé pouze částečně či vůbec.

Carlyle užívá vysokého knižního stylu, mnohdy se vyjadřuje velmi vzletně. V textu se objevují slova jako *thereat* (kap. 1, odst. 1, ř. 6), *hither* (kap. 1, odst. 7, ř. 3) či *hath* (kap. 2, odst. 6, ř. 11) nebo na druhé straně výrazy odborné (*cellular, vascular, muscular* – kap. 1, odst. 2, ř. 22–23; *crystallization* – kap. 2, odst. 5, ř. 3) a pojmy z němčiny – autor některé části z tohoto jazyka „překládá“, někdy pak jiné části díla v němčině ponechává; kromě toho užívá i samostatných německých výrazů. Dále je v textu mnoho prostředků básnických: metafora a metonymie (*free flight of Thought* – kap. 1, odst. 5, ř. 5; *how often have we seen some such adventurous, and perhaps much-censured wanderer light on some out-lying, neglected, yet vitally momentous province* – kap. 1, odst. 4, ř. 32–34), přirovnání (*like the leaves of trees, like the plumage of birds* – kap. 1, odst. 3, ř. 10–11), personifikace (*Universe, which so often forgets that fact* – kap. 1, odst. 4, ř. 10–11), inverze (*wise man was he who counselled* – kap. 1, odst. 4, ř. 39–40), aliterace (*agitation and attention* – kap. 2, odst. 4, ř. 10), autor uvádí pasáž v rýmech (*By geometric scale/doth také the size of pots of ale* – kap. 1, odst. 4, ř. 19).

Taktéž syntax vykazuje rysy vysokého stylu – věty jsou často velmi komplikované, Carlyle využívá mnoha typů souvětí, dále, i archaických (*therefrom* – kap. 2, odst. 3, ř. 11), spojovacích výrazů, vsuvek či inverze (*then might the arrival of Professor Teufelsdröckh's Book be marked with chalk in the Editor's calendar* – kap. 2, odst. 1, ř. 2–4). Četba tak vyžaduje od čtenáře vysokou pozornost.

Bylo-li řečeno, že s porozuměním textu mohl mít problém i Carlyleův současník, je evidentní, že pro čtenáře z dnešní doby, kterému pochopitelně mohou některé zmíněné reálie říkat ještě méně, bude otázka pochopení daných pasáží textu velice komplikovaná. Jinými slovy: velkým problémem pro překlad bude otázka presupozic čtenářů – překladatel se musí rozhodnout, zdali bude mnohé vysvětlovat, či zdali ponechá dohledání některých informací na čtenáři. Dále je pochopitelně třeba zachovat výraznou specifičnost Carlyleova stylu, tak jak byl v krátkosti rozebrán výše.

### 3.4.1.2 Rozbor překladu

Vzhledem k charakteru originálu je převod komplikovaný i po stránce lexikální. Na té ve zkoumaném úseku překladu najdeme několik vyložených posunů a chyb.

V šestém řádku prvního odstavce první kapitoly Vyskočilova překladu je nesprávně převedeno spojení *kindled thereat* jako *jejího rodu*, kdy se překladatel evidentně nechává zmást podobností slov *kindle* a *kind*. *Kindle* má však na rozdíl od druhého zmíněného význam *roznítit, zapálit*.

Anglické *as good as perfect* nahrazuje Vyskočil spojením *právě tak dobrá, jako dokonalá* (str. 11, ř. 11–12) – jedná se o kalk, vazbu *as good as* bychom mohli správně přeložit jako *téměř, skoro*.

Další zjevná chyba tkví v převodu výrazu *invaluable* – Vyskočil ho nahrazuje českým *bezpečná* (str. 15, ř. 6), správný překlad je však naopak *neocenitelná, velmi cenná*. Anglické *invaluable* je zde užito ironicky, český text tak tuto kvalitu ztrácí, byť je v konečném důsledku významově v zásadě odpovídající.

*After much quite extraneous matter* převádí Vyskočil jako *po zmínce o mnoha sem náležitých věcech* (str. 19, ř. 16–17). České *náležitý* je zde chybně, správně by byl opak. Je

otázkou, zdali se v tomto případě nevloudil do českého textu šotek, daná část v kontextu nedává smysl.

Podobně došlo k podstatné změně významu v převodu pasáže *intimating not obscurely* – *nakonec nejasně napovídá* (str. 19, ř. 27). *Not obscurely* zde znamená naopak *jasně, zjevně*.

Naopak dobře si překladatel poradil s aliterací v pasáži *dissected, distilled, desiccated and scientifically decomposed*, kterou řeší substitucí. Všechna slova začínají v originálu na *d*, v překladu pak na *ne*: *nevyšetřeny, nepitvány, nezdestilovány a nevysušeny nebo vědecky nerozloženy* (str. 12, ř. 12–14). Jedná se o naprosto přijatelné a funkční řešení, není nutné, aby všechna slova i v českém textu začínala stejným písmenem.

Často se objevující obecná jména s velkým počátečním písmenem (např. *Science, Nature*) překladatel v souladu s českým územ převádí s počátečním písmenem malým. Jisté zvýraznění daného slova se tak sice ztrácí, varianta s velkým písmenem by v češtině ovšem působila nepatřičně.

Několikrát se v originálu vyskytující syndeticky spojené dvojice adjektiv začínajících na stejnou hlásku Vyskočil v některých případech převádí slovy, která na stejnou hlásku nezačínají ani si nejsou jinak graficky podobná (*lucid and lucent* – *osvětlovalo a rozzářilo* – str. 19, ř. 9–10), v jiných případech se mu pak slova podobná nalézt daří (*exploding distractively and destructively* – *rušivě i ničivě explodujícími* – str. 18, ř. 22).

Občasná slova či spojení v němčině překladatel ponechává ve stejném znění, pro českého čtenáře jsou takové pasáže obdobně příznakové jako pro původního čtenáře anglického.

Co se syntaxe týče, zvládá překladatel formulovat komplikované věty tak, že nejsou nesrozumitelné. Díky tomu, že není nucen příliš často dlouhá souvětí rozdělovat, že převádí veškeré vsuvky, užívá inverzí a dalších specifických prostředků, budí i syntax dojem

odpovídajícího vysokého stylu. V několika případech ale dlouhé věty přece jenom dělí, zřejmým důvodem je ohled na přirozenost a srozumitelnost textu. Na místech, kde je v originálu středník, tak pak téměř vždy Vyskočil vkládá tečku a větu ukončuje. Je zjevné, že se jedná o obecný záměr, roli zde patrně hrají též dobové konvence.

Problémů na syntaktické rovině v textu nalezneme pouze několik málo; například v převodu prvního odstavce první kapitoly, který je celý tvořen jednou větou, překladatel výrazně pozměňuje logickou návaznost vět: v originále jako vsuvku uvedenou pasáž *and perhaps more fiercely than ever* „povyšuje“ na úroveň věty, která stojí v přímé návaznosti na větu úvodní. Tím je pasáž v příslušných částech postavena do odlišných souvislostí.

Koheze textu není výjimečně na dobré úrovni v pasáži *for if new-got gold is said to burn the pockets till it be cast into circulation, much more may the new truth./Here, however, difficulties occured – neboť říkáme-li o nově nabytých penězích, že propalují kapsu, pokud opět nevejdou v oběh, tím spíš tak bývá s novými pravdami./Ale naskýtají se tu obtíže* (str. 18, ř. 5–8). Poslední verbum dané části, v překladu v přítomném čase, jako by odkazovalo k předešlému rčení, což je vazba, kterou originál v této podobě neobsahuje. Taktéž anglické *here* není převedeno z hlediska návaznosti textu ideálně.

Velice povedený je překlad na rovině stylistické – Vyskočilovi se daří užívat příhodné lexikum, tj. výrazy standardní či knižní. Paradoxně je pro něj z dnešního pohledu určitou výhodou, že se jedná o překlad desítky let starý – působí tak knižně a archaicky již jen právě díky tomu, že byl vytvořen v třicátých letech minulého století. Kromě toho je zjevné, že se záměrem užívat archaické a knižní výrazivo psal již svůj text Vyskočil ve své době.

Překladatel povětšinou velice dobře nahrazuje mnohé básnické prostředky originálu ekvivalentními prostředky českými. Například metaforu *free flight of Thought* převádí jako *volná křídla myšlenek* (str. 15, ř. 8–9), rýmovanou pasáž *By geometric scale/Doth také the*

*size of pots of ale jako hned geometricky chce říci./jak mnoho piva ve sklenici* (str. 14, ř. 1–2) apod.

Naprosto bez problémů se překladatel vyvaruje nepřekrásného opakování slov či uvádění slov rejstříkově nevhodných; je zřejmé, že disponuje velice obsáhlou slovní zásobou.

Přejdeme-li ke komentáři roviny sémiotické a pragmatické, můžeme konstatovat, že Vyskočil se nepokouší křečovitě děj přesadit do českému čtenáři známého prostředí, uvědomuje si, že by text zásadním způsobem pozměnil, proto překládá pasáže typu *our own English Nation* jako *naší anglické národnosti* (str. 18, ř. 4–5). Dále nikterak neosvětluje pasáže rázu *if, indeed, all party-divisions in the State could have been abolished, Whig, Tory, and Radical – zajisté, pominou-li všechny politické strany, whigové, toriové i radikálové* (str. 18, ř. 14–15). Překlad tak jistým způsobem funguje jako dokument doby, nikoliv jako text, který má dnes identickou funkci, jakou měl původně originál. Terminologií Nordové se v některých pasážích jedná o překlad dokumentární, nikoliv instrumentální. Čtenář reálií neznalý si musí případné mezery sám doplnit.

V mnoha jiných případech ale Vyskočil postupuje v intencích překladu instrumentálního, používá substituci, zohledňuje funkci dané pasáže. Např. v převodu části originálu, která implikuje, že běžnou součástí knedlíků jsou jablka (což pro české prostředí neplatí), nahrazuje Vyskočil *knedlík koláčem* (str. 12, ř. 6), kontext to plně umožňuje. Jeho řešení je naprosto funkční, českého čtenáře by vzhledem k odlišným zkušenostem překlad bez substituce mátl.

Překladatelsky komplikované dílo Thomase Carlylea je jako celek převedeno přijatelně, především po stylistické stránce je pak český text vynikající. Vyskočil z velké většiny užívá jak vhodné lexikum, tedy povětšinou výrazy standardní, případně knižní až archaické, tak

syntax, daří se mu stavět originálu odpovídající dlouhá souvětí, která jsou bez větších problémů (až na výjimky) dobře dešifrovatelná. Odpovídajícím způsobem se mu podařilo nahradit mnohé vyskytující se básnické prostředky, povětšinou i ironii originálu. Na lexikální rovině se ale objevuje několik jasných významových posunů pramenících z nepochopení významu originálu. Pro českého čtenáře bude problém představovat také fakt, že Vyskočil povětšinou nevysvětluje cizí realie, jeho text v tomto ohledu funguje jako dokument Carlyleovy doby.

### **3.4.2 The Philosophy of Composition**

#### **3.4.2.1 Charakteristika originálu**

Esej „The Philosophy of Composition“ známého amerického romantického básníka, prozaika, literárního teoretika a esejisty Edgara Allana Poea vyšla poprvé v Americe v roce 1846. Jedná se o dílo na pomezí textu literárního a neliterárního, vykazuje rysy slohového postupu výkladového, úvahového, vyprávěcího, popisného i informativního. Autor se v něm snaží osvětlit proces tvorby „Havrana“; konstatuje, že při tvorbě básně je nutné zvážit zejména její délku, mít na paměti její zamýšlený účinek a logiku věci. Tvrdí dále, že nejpoetičtějším tématem je smrt krásné ženy.

Použijeme-li Jakobsonovu soustavu funkcí textu, hraje zde roli primárně ta referenční – autor se snaží vyjádřit konkrétní myšlenky, sdělit informace. Kromě toho se výrazně uplatňuje i funkce poetická – užívá ozvláštněného jazyka, dále pak konativní a metajazyková.

Text je určen čtenáři, který se o danou problematiku aspoň rámcově zajímá, očekává se, že je obeznámen nejen se samotným „Havranem“, ale také s několika dalšími autory

a jejich pracemi. Kromě toho se očekává základní povědomost o básnické stavbě a literatuře obecně. Nejedná se však o dílo určené primárně pouze odborníkům.

Lexikum odpovídá typu textu, o který se jedná. V analogických anglických pracích se nezdá objevují výrazy z francouzštiny (standardně sázené kurzivou; například *dénouement* – odst. 2, ř. 7), zde je dále několik slov latinských (*desideratum* – odst. 7, ř. 5; *modus operandi* – odst. 7., ř. 7), dále spojení charakteristická pro texty odborné (*octametre acatalectic* – odst. 25, ř. 2–3); pochopitelně se autor naopak vyhýbá slovům substandardním, příliš hovorovým či přespříliš příznakovým.

Syntax je založena především na delších, komplikovaných souvětích, Poe využívá široké škály spojovacích výrazů i prostředků interpunkčních, aby byly věty srozumitelné.

Přímo v textu autor uvádí také části z „Havrana“, na kterých ilustruje výběr či způsob zpracování témat nebo motivů.

Pro překlad ze zmíněného plyne především zřejmá pragmatická odlišnost – převod vychází v kultuře, ve které nemusí být zmiňovaná díla natolik známá jako v kultuře anglosaské, mění se *communicative context* (Nida: 1964) recepce originálu, komunikace se odehrává na jiném místě, mění se také příjemce textu – dále pak zjevná nutnost převést do co nejvyšší míry významovou složku textu při udržení specifičnosti stylové. Dále je třeba nějakým způsobem vyřešit otázku citovaných pasáží z originálu „Havrana“.

### 3.4.2.2 Rozbor překladu

Zaměříme-li se nejprve na rovinu fonetickou, zjistíme, že překladatel řešil především otázku převodu pasáže *these considerations inevitably led me to the long o as the most sonorous vowel, in connection with r as the most producible consonant* (odst. 17, ř. 5–7),<sup>26</sup> která

---

<sup>26</sup> Tyto úvahy mě nutně přivedly k dlouhému ó jako nejzvučnější samohlásce ve spojení s r jako nejvýraznější souhláskou (vlastní překlad).

v českém textu potřebuje specifický komentář či úpravu. Originál totiž odkazuje k anglickému *nevermore* z refrénu básně, přičemž v českém převodu, ze kterého překladatel cituje, je využito slovo *víckrát*, zmiňované dlouhé *ó* v něm není. Vyskočil se tak uchyluje k vysvětlující poznámce pod čarou, ve které objasňuje, že v českém překladu Nezvalově<sup>27</sup> je použito jiné slovo příbuzných zvukových kvalit, taktéž připomínající krákání havranovo.

Obečně se však, pokud možno, Vyskočil poznámkám překladatele vyhýbá. Text kvůli nim bývá rozmělněn, čtenář je nucen „vystoupit“ z vnitřního světa díla. Pokud je tedy vhodné pro porozumění osvětlit reálii z anglosaského prostředí (ve kterém se český čtenář pochopitelně orientuje hůře než čtenář z něj pocházející), řeší v mnohých případech takovou situaci prostřednictvím vnitřní vysvětlivky. Např. tak dodává před název díla *Barnaby Rudge* slovo *román* (str. 9, ř. 2–3). Užije-li výjimečně poznámky překladatele, je to pak na místech, kde již není zbylí – kromě případu uvedeného v předešlém odstavci užívá poznámku pod čarou například ve chvíli, kdy je třeba uvést autora citované části překladu „Havrana“.

Čeština je jazyk, který mnohdy vyžaduje explicitnější vyjadřování než angličtina; kromě toho se Vyskočil zjevně snaží, aby měl čtenář porozumění co nejjednodušší, aby byl text přirozený. Na některých místech z těchto důvodů doplňuje výrazy, které v originálu explicitně uvedeny nejsou a které mají právě porozumění usnadňovat. Tak například pasáž *contrast between the marble and the plumage* převádí jako *rozdílu mezi bělostí mramoru a černým peřím* (str. 17, ř. 31).

Na lexikální rovině je Vyskočilův text povětšinou odpovídající, nepodařilo se mu vyhnout pouze několika významovým nepřesnostem. Ty hlavní zde uvedme. V převodu pasáže *I cannot think this the precise mode of procedure on the part of Godwin* dle mého překladatel nevystihuje přesně modalitu originálu svým *nemyslím, že Godwin postupoval v práci přesně*

---

<sup>27</sup> Ten Vyskočil uvádí ve všech převodech pasáží, ve kterých Poe ze svého díla cituje.

*takovou cestou* (str. 9, ř. 7–8). Anglické *cannot think* je silnější, a navíc příznakovější, než české *nemyslím*, takový převod by byl na místě, pokud by býval Poe použil běžného *I do not think*. Modalita českého převodu je jiná i v překladu anglického *as far as possible*, které zní v češtině *pokud možno* (str. 12, ř. 35), přitom je zjevné, že smysl anglické části je *do co nejvyšší míry*.

Překlad anglického *idea* v pasáži *is not altogether in accordance with Mr. Dickens' idea* jako *zprávou* (str. 9, ř. 8) je nepřesný. Smysl v originálu uvedeného výrazu je *tvrzení, názor, teze*.

V části *especially the tone at all points – běh celého vyprávění* (str. 9, ř. 15–16) není nikterak převedeno slovo *especially*, a anglické *tone*, mající zde smysl českých výrazů *charakter* či *styl*, je převedeno nepřesným *běh*.

V převodu pasáže *so easily attainable a source of interest* užívá překladatel významově nepřesného slova *prýšticí: nasnadě prýšticího zdroje zajímavosti* (str. 9, ř. 25), které z textu vystupuje díky své příznakovosti v daném kontextu, která v originálu přímé opodstatnění nemá. Můžeme pouze spekulovat, zdali se zde překladatel použitím specifického výrazu pokouší kompenzovat domnělou stylovou nivelizaci textu.

*Most writers – poets in especial – prefer having it understood that they compose by a species of fine frenzy – an ecstatic intuition* překládá Vyskočil jako *většina spisovatelů – zejména básníků – ráda by nám namluvila, že tvoří v jakémsi nepostižném blouznění z jakéhos nadšeného vnuknutí* (str. 10, ř. 10–12). České *ráda by nám namluvila* zbytečně posouvá význam a mění perspektivu pasáže, adjektivum *nadšené* je pak opět významově nepřesné, navíc implikuje příliš úmyslný stav, anglické *ecstatic* je zde výrazně bližší českému *extatický*.

Případem, kdy překladatel nevhodně pracuje se zájmeny, je převod spojení *any literary work*, které v českém textu zní *některé literární dílo* (str. 11, ř. 7). Ač se nejedná o posun zásadní či o chybu, která by znejasňovala porozumění textu, je zřejmé, že anglické

*any* má smysl *jakýkoli*, v překladu by pak byl na místě buď právě tento výraz, či naopak pouhé *literární díla*, které se implicitně vztahuje ke všem literárním dílům. Dalším příkladem nevhodné práce se zájmeny je převod *to place the lover in his chamber*, kde se Vyskočil rozhodl nepřevádět zájmeno *his*: *milence umístím do světnice* (str. 17, ř. 14). V mnoha případech je analogický postup správný, angličtina zájmen v daném případě užívá na rozdíl od češtiny obligatorně, zde však z českého převodu není zřejmé, že se jedná o studentův pokoj.

V převodu pasáže *my real meaning, which some of my friends have evinced a disposition to misrepresent* – *své mínění, jemuž by někteří z mých přátel třeba neporozuměli* (str. 12, ř. 12–13) se do vysoké míry vytrácí v originálu obsažená ironie, protože překladatel nezvládl adekvátně převést anglické *evince a disposition*, doslova *ukázat, projevit sklon, dispozici*, zároveň tím pochopitelně posunul význam.

Syntakticky většinou Vyskočil zachovává rozměr originálu, ne však otrocky – je-li třeba, věty dělí, či naopak spojuje. Postupuje v tomto ohledu funkčně, věty zkracuje či rozšiřuje v odůvodněných případech, je-li na místě tak učinit kvůli srozumitelnosti či přirozenosti textu. Například rozděluje následující dlouhou pasáž: *Having chosen a novel, first, and secondly a vivid effect, I consider whether it can best be wrought by incident or tone – whether by ordinary incidents and peculiar tone, or the converse, or by peculiarity both of incident and tone – afterward looking about me (or rather within) for such combinations of event, or tone, as shall best aid me in the construction of the effect* (odst. 4, ř. 7–12), v jejímž převodu nahrazuje druhou pomlčku tečkou, a celou část tak zpřehledňuje.

Časté využívání pomlček není pro češtinu typické, Vyskočil jich tak mnoho nahrazuje čárkami, tečkami či dvojtečkami. Podobně občasné pasáže v závorkách odděluje pouze čárkami, opět v tomto postupu odůvodněně.

Výjimečný příklad obecného přístupu, kdy se překladatel drží textu originálu příliš, je otázka sazby některých slov kurzivou. Nechává<sup>28</sup> takto vysadit ekvivalenty všech slov, která jsou stejným způsobem odlišena v originálu. Zádrhel je ovšem v tom, že v originálu jsou takto vysázena pouze z toho důvodu, že se jedná o slova cizí, nejčastěji francouzská. V českém převodu ovšem Vyskočil často používá výrazy naprosto běžné, českého původu, důvod pro užití kurzivy tak odpadá.

Vyskočil si evidentně uvědomuje, že stojí před rizikem, že jeho text bude ve snaze po přesném významovém převodu informací stylisticky nivelizován. Z tohoto důvodu neváhá například v překladech některých celků, které v ekvivalentní části originálu nejsou vyjádřeny idiomatically, vyjádření idiomatically užit; využívá kompenzace. Například pasáž *every thing like totality is at once destroyed* převádí česky jako *všechna celistvost je ta tam* (str. 11, ř. 11). Takové řešení je naprosto v pořádku, je velice mluvné, zapadá do textu i stylisticky.

Stylistika české verze je obecně na dobré úrovni, Vyskočil se drží v mezích vhodného stylu, a to jak lexikálně (ponechává v textu latinské či odborné výrazy, dále užívá odpovídající standardní, či výjimečně knižní, lexikum), tak syntakticky (věty působí přirozeně, jsou dobře řešeny i z hlediska aktuálního členění větného, jsou srozumitelné).

Dále se překladatel zjevně snaží vyhýbat přílišnému prodlužování textu – angličtina je jazyk stručnější, proto neváhá v příhodných pasážích český text kondenzovat. Například část *it has an indisputable moral power* nahrazuje v kontextu přijatelným *dojista* (str. 17, ř. 11–12).

Na závěr zkoumání překladu Poeova díla „The Philosophy of Composition“ můžeme v rámci zhodnocení jeho kvality říci, že je povedený, dílčí nesrovnalosti bychom v hojnější míře

---

<sup>28</sup> Ovšem není možné úplně s jistotou vyloučit zásadní vliv editora či nakladatele.

nalezli pouze na rovině lexikální. Styl textu i efekt na čtenáře jsou odpovídající, překladatel rozumně nakládá s cizími reáliemi, textu originálu se nedrží otrocky, syntax i lexikum převádí se zřetelem k typologickým odlišnostem češtiny.

### **3.4.3 I cry your mercy, pity, love – ay, love!; Bright star! would I were steadfast as thou art**

#### **3.4.3.1 Charakteristika originálů**

Anglický romantický básník John Keats napsal oba zkoumané sonety na začátku 19. století. Jeho básně jsou obecně známé bohatostí slov a svou silnou lyričností. Mezi Keatsova nejlepší díla bývají řazeny především jeho ódy, vysoce ceněny jsou také jeho dopisy. V našem případě jde o sonety, tj. taktéž texty literární. Jako takové mají především funkci poetickou, mají ve čtenáři vyvolat emocionální reakci.

Obrátíme-li pozornost k faktorům vnitrotextovým, můžeme konstatovat, že první ze sonetů je adresován Keatsově milé, Fanny, hlavním tématem obou je láska, především v prvním sonetu je pak tématem jasně dominujícím. Keats se soustředí na vyjádření citu, můžeme v tomto ohledu hovořit o jakési přímočarosti, aluze na další díla, fakta či události se v textech prakticky nevyskytují.

Co se formy týče, naplňují obě básně shakespearovské rýmové schéma pro sonety, tj. střídání veršů zaznamenané jako abab cdcd efef gg. Metrum je v obou případech jambické, na jeden verš připadá pravidelně 10 slabik.

Lexikum volí autor se zjevným zřetelem k metrické, rytmičké a veršové stavbě básně, témuž je uzpůsobena i syntax. Nalezneme zde mnohé básnické prostředky nejrůznějšího druhu. Přímá pojmenování – básnické přívlastky (*lucent breast*), přirovnání (*like Nature's*

*sleepless Eremite*); nepřímá pojmenování – metafory (*ripening breast*), metonymie (*million-pleasured breast*), personifikace (*merciful love that tantalizes not*), oxymóron (*sweet unrest*), hyperbolu (*withhold no atom's atom or I die*); figury – epizeuxis (*I cry your mercy, pity, love -- aye, love!*); řečnické figury – apostrofu (*aye, love!*), inverzi (*those eyes divine*).

Pro překlad je důležité dosáhnout ekvivalentního efektu u čtenáře, adekvátně nahradit básnická vyjádření originálu, do rozumné míry převést jeho významovou stránku a udržet formu sonetu, nemá-li se jednat o formálně zásadně odlišný útvar.

### 3.4.3.2 Rozbor překladů

Vzhledem k přijatelné délce sonetů vždy nejprve uvádím originál v jeho celistvosti vedle Vyskočilova překladu, následně provádím klasifikaci jednotlivých překladatelských řešení. Samotný komentář k převodům následuje až poté.

1. I cry your mercy, pity, love -- aye, love!	O milost volám – soucit, lásku, lásku
2. Merciful love that tantalizes not,	soucitnou lásku bez muk tantalských,
3. One-thoughted, never-wandering, guileless love,	jediné mysli neprchavou lásku
4. Unmasked, and being seen -- without a blot!	bezelstnou, kterou neposkvrnil hřích.
5. O! let me have thee whole, -- all, all, be mine!	Celá buď má, i krása tvého těla
6. That shape, that fairness, that sweet minor zest	ruce i očí, tvůj polibek můj buď
7. Of love, your kiss -- those hands, those eyes divine,	každá maličkost, již komu přát bys chtěla,
8. That warm, white, lucent, million-pleasured breast --	milion blaha skýtající hrud'.
9. Yourself -- your soul -- in pity give me all,	Tebe chci, duši tvou, v soucitu přej mi všeho
10. Withhold no atom's atom or I die;	atomu atom nezadrž mám-li žít
11. Or living on perhaps, your wretched thrall,	nebo jak otrok osudu truchlivého
12. Forget, in the mist of idle misery,	v nečinné bídy mlhách mám zapomnit
13. Life's purposes -- the palate of my mind	života smyslu, – pozbývá chuti své
14. Losing its gust, and my ambition blind!	patro mé mysli a ctižádost mne štve.

## Klasifikace překladatelských řešení, postupů

Úvodem ke klasifikaci typů překladatelských řešení je třeba zmínit, že se jedná o klasifikaci především orientační. V překladu básní totiž není možné při přinejmenším částečném zachování formy plně převést významovou stránku originálu, daleko důležitější je celkový účinek na čtenáře. Pakliže někde konstatuji zásadní změnu významu, jedná se skutečně o pouhé konstatování skutečnosti, nikoliv o zmínění důležité chyby překladatele; nesnažím se zde ani veškeré významové změny postihnout. Dále není nutné, aby překladatel převáděl případné figury stejným způsobem na stejných místech jako originál, je třeba pracovat se substitucí na všech rovinách.

1. *love -- aye, love!* – *lásku, lásku* (1. řádek překladu): výrazová nivelizace<sup>29</sup>
2. *that tantalizes not* – *bez muk tantalských* (2.): poetizace, explicitace
- 3.–4. *guileless love/Unmasked* – *lásku/bezelstnou* (3.–4.): kondenzace
4. *being seen -- without a blot!* – *kterou neposkvrnil hřích* (4.) – změna perspektivy, poetizace, výrazová nivelizace
- 5.–6. *O! let me have thee whole, -- all, all, be mine!/ That shape, that fairness* – *Celá bud' má, i krása tvého těla* (5.): elipsa citoslovce, inverze, elipsa epizeuxis, významová substitute, změna struktury
- 6.–7. *that sweet minor zest/Of love* – *každá maličkost, jež komu přát bys chtěla* (7.): zásadní změna na významové rovině
7. *those hands, those eyes divine* – *ruce i oči* (6.): elipsa epizeuxis, syndeton, nepřeváděn význam *divine*

---

<sup>29</sup> Různá vydání Keatsových básní ovšem různě uvádějí interpunkci – některé vykřičníky jsou v jiných vydáních nahrazovány tečkami, další zase naopak figurují na jiných místech.

8. *that warm, white, lucent, million-pleasured breast – milion blaha skýtající hrud'* (8.):  
nepřeváděny významy *that warm, white, lucent*
9. *Yourself -- your soul – Tebe chci, duši tvou* (9.): inverze
9. *in pity give me all – v soucitu přej mi všeho* (9.): konkretizace
11. *wretched thrall – otrok osudu truchlivého* (11.): poetizace, aliterace
14. *and my ambition blind – a má ctižádost mě štve* (14.): stylová expresivizace

- |   |                                       |
|---|---------------------------------------|
| 1. Bright star! would I were steadfast as thou art -- | Jasná hvězdo, kéž jak ty jsem stálý,  |
| 2. Not in lone splendour hung aloft the night,        | v noci nádheře však nechci viset sám, |
| 3. And watching, with eternal lids apart,             | nebes poustevník, a pohled neustálý   |
| 4. Like nature's patient, sleepless Eremite,          | okem věčně bdělým pnouti k dálávám,   |
| 5. The moving waters at their priestlike task         | živé vody v posvátném kde díle        |
| 6. Of pure ablution round earth's human shores,       | omývají svahy lidských břehů,         |
| 7. Or gazing on the new soft-fallen mask              | močály a hory jak té chvíle           |
| 8. Of snow upon the mountains and the moors --        | kryje maska čerstvě padlých sněhů.    |
| 9. No -- yet still steadfast, still unchangeable,     | Přec však stálý, věčně bez proměny    |
| 10. Pillowed upon my fair love's ripening breast,     | odpočívát na své lásky hrudi          |
| 11. To feel for ever its soft fall and swell,         | cítit něžný její zdvih a kles,        |
| 12. Awake for ever in a sweet unrest,                 | v sladkém nepokoji který budí,        |
| 13. Still, still to hear her tender-taken breath,     | stále, stále slyšet výdech každý,     |
| 14. And so live ever -- or else swoon to death.       | bez konce tak žít neb usnout navždy.  |

### **Klasifikace překladatelských řešení, postupů**

1. *Bright star!* – *Jasná hvězdo* (1. řádek překladu): výrazová nivelizace
2. *Not in lone splendour hung aloft the night – v noci nádheře však nechci viset sám* (2.):  
substituace, aliterace

- 3.–4. *And watching, with eternal lids apart/Like nature's patient sleepless Eremite – nebes poustevník, a pohled neustálý/okem věčně bdělým pnouti k dálavám* (3.–4.): posun významu, změna struktury, substituce, poetizace
5. *the moving waters – živé vody* (5.): poetizace
- 7.–8. *Or gazing on the new soft fallen mask/Of snow upon the mountains and the moors – močály a hory jak té chvíle/kryje maska čerstvě padlých sněhů* (7.–8.): významové změny, změna perspektivy, změna slovosledu, elipsa aliterace, konkretizace
9. *No -- yet still steadfast, still unchangeable – Přec však stálý, věčně bez proměny* (9.): elipsa osamostatněného členu, elipsa epizeuxis, poetizace
10. *Pillowed upon my fair love's ripening breast – odpočívat na své lásky hrudi* (10.): posun významu, inverze
11. *To feel for ever its soft fall and swell - cítit něžný její zdvih a kles* (11.): nepřeváděn význam *for ever*; inverze
14. *swoon to death – usnout navždy* (14.): eufemismus

### **Komentář**

Vyskočil v překladu přesně zachovává schéma rýmů, jedná se převážně o rým střídavý. Naopak pro angličtinu typické jambické metrum nahrazuje v druhém sonetu metrem trochejským, které je zase velice časté v českých básních. Oba sonety jsou tak rytmicky velmi přirozené, překladatel zvolil metrum, které mu přišlo pro daný text nejvhodnější. V originálu spadá na řádek přesně 10 slabik, Vyskočil ve svém překladu dává na řádek slabik 11–12 – angličtina je obecně jazyk stručnější, umožňuje silnou kondenzaci, je tak pochopitelné, že je česká verze delší.

Co se převodu významové roviny týče, daří se překladateli nahrazovat mnohé. Fakt, že se nepodaří převést všechny významy jednotlivých slov a slovních spojení, není překvapující

ani u textů prozaických, natož v převodu básně, a to dokonce sonetu, který je obzvláště silně svázán svou formou. Většinu zásadních posunů jsem identifikoval v předešlé části práce.

Důležitější než plně přesný převod významového rozměru originálu je u básně ekvivalence účinku na čtenáře, její tón. Na této rovině je Vyskočilův překlad z většiny povedený. Daří se mu v rámci ekvivalentní formy básně převádět témata i hlavní motivy sonetů, stejně jako užívat různé básnické prostředky, kterých je v originálu mnoho. Pochopitelně často pracuje se substitucí na mnoha rovinách – zatímco některé básnické prostředky převádí na obdobném místě překladu (například hyperbolu *withold no atom 's atom or I die – atomu atom nezadrž mám-li žít* či metonymii *million-pleasured breast – milion blaha skýtající hrud'*), další užívá na jiných místech, než tak činí originál (aliterace: *mountains and the moors – močály a hory; like nature's patient sleepless Eremite – nebes poustevník, a pohled neustálý*), jiné nepřevádí vůbec (veškeré apostrofy), další pak do textu dodává (například užívá výrazně více inverzí – ty čeština umožňuje častěji než angličtina, ve které je pořádek slov pevně daný; do prvního sonetu dále například přidává přirovnání *jak otrok osudu truchlivého*).

Hlavní změna v tónu básně spočívá ve skutečnosti, že Vyskočil obecně nenahrazuje stejnými prostředky veškeré apostrofy, stejně tak všechny věty ukončené vykřičníkem zakončuje tečkou. Svou roli patrně sehrály odlišné normy a konvence v češtině, překlady však působí méně emotivním dojmem. Kromě toho překladatel ruší mnohá opakování slov, což můžeme zřejmě přisoudit faktu, že čeština obecně není jazyk umožňující takovou kondenzaci jako angličtina. Už takto jsou všechny verše o slabiku či dvě delší, Vyskočil tak patrně dal přednost převodu jiných prvků.

Zaměříme-li se na stylistiku, můžeme konstatovat, že se autorovi překladu velice dobře podařilo volit výrazy, které zapadají do celkového stylového rámce básně. Jsou navíc většinou vhodné významově a zároveň básnicky zajímavé. Trochu nepatříčně působí pouze

slovo *štve* z posledního verše prvního sonetu, které spadá do zjevně nižšího rejstříku než ostatní užitá výrazy. Pro použití takto stylově vymezeného slova v originálu oporu nenajdeme.

Překlady jsou formálně naprosto přijatelné, Vyskočil drží obrys sonetu, v jednom ze dvou případů nahrazuje typické anglické metrum typickým metrem českým. Na rovině obsahové došlo k mnoha pochopitelným významovým změnám, po stylistické stránce je překlad až na detaily vyhovující. Básně působí velice přirozeně, nepochybně naplňují svou primární, tj. poetickou funkci, oproti originálu přesto působí patrně o trochu méně emotivně. Překladateli šlo evidentně zejména o ekvivalenci účinku na čtenáře při zachování formy sonetu, tomu potom podřizoval konkrétní řešení a postupy.

### **3.5 Vyskočilova překladatelská metoda**

Na základě rozboru daných částí překladů můžeme říci, že v následujících odstavcích uvedené principy či postupy průběžně tvoří páteř Vyskočilovy překladatelské metody. V žádném případě však není možné tvrdit, že ta se v průběhu let neměnila či že nelze objevit ojedinělé příklady, ve kterých postupuje autor jiným než dále nastíněným způsobem. Co se klasifikace překladatelských postupů týče, vycházím z terminologie předložené jednak Jiřím Levým, zejména v *Umění překlada* (1998), a Antonen Popovičem v *Teorii umeleckého prekladu* (1975).

Jedním z hlavních principů Vyskočilovy překladatelské metody je snaha o přirozenost jazyka. Jedná se o kvalitu, která se neprojevuje pouze na rovině lexikální či syntaktické, ale na všech jazykových rovinách. Překladatel se snaží, aby se dílo četlo jako původně psané

v češtině (jak sám píše o překladu básní, „s větší důvěrou a nadějí sáhneš po překladu, kde se ti příliš nenastrkuje, že to bylo pořízeno rozměrem originálu“ – Vyskočil 1933: 56), a nehraje zde roli, jedná-li se o prózu či poezii. Z toho plyne, že se textu originálu nedrží otrocky, ale nahrazuje jeho části ekvivalentními českými prostředky. Jedním z hlavních prostředků, díky kterým působí Vyskočilovy texty přirozeně, je tedy substituce. V převodu Keatsova sonetu nahrazuje metrum jambické trochejským, podobně zachází s interpunkcí v překladu Carlyleovy knihy atp.

Překladatel chce působit stejně jako originál, snaží se dosáhnout podobného efektu u čtenáře. Nepokouší se ovšem v rámci této snahy přenášet texty do českého prostředí – nepředstírá, že jejich autor pochází ze zdejšího prostředí (více viz dále).

Co se obecně formy týče, zachovává co možná nejvíc, ale zjevně jí nadřazuje zřetel k přirozenosti textu a právě ekvivalenci účinu.

Vyskočil si je vědom faktu, že překladatel stojí před rizikem znivelizování stylistiky textu. Překladová díla jsou často výrazně méně idiomatická, obsahují neutrálnější lexikum i syntax. Proto neváhá například převádět v originálu neidiomatická spojení spojeními v češtině idiomatickými, užívá kompenzace. Jindy ovšem nahrazuje výrazy v originálu nepříznakové výrazy v překladu zjevně příznakovějšími, takové převody jsou pak již diskutabilní.

Vyskočil dále využívá kondenzace. Angličtina je jazyk často umožňující stručnější vyjádření, má-li překladatel udržet text v rozumné délce, je nutnost v některých případech pracovat s kondenzací pochopitelná.

Aby byl text pro čtenáře srozumitelný, doplňuje Vyskočil někdy do textu charakteristiky, které v originálu explicitně uvedeny nejsou, užívá explicitace. To činí především v převodu „Filosofie básnické skladby“, naopak v převodu *Sartora Resarta* se většinou k explicitaci neuchyluje.

Naopak se překladatel důsledně vyhýbá aktualizaci – nepřenáší děj do doby, která by mohla být zamýšlenému čtenáři lépe známá; adaptaci – nenahrazuje ve větší míře reálie, ponechává dílům jejich původní kontext; lokalizaci – ponechává děj ve stejném prostředí jako originál; a modernizaci – nenahrazuje archaický jazyk jazykem zásadně modernějším. Neuplatňování těchto postupů lze nejlépe demonstrovat na nejstarším překladu, *Sartora Resarta*, který je v některých pasážích možné nazírat jako překlad dokumentární, nikoliv instrumentální. Vyskočil dále ve své překladatelské praxi odmítá exotizaci, ta se protíví hlavnímu požadavku na přirozenost textu. Vzhledem ke svým překladatelským schopnostem se mu daří vyhnout také kreolizaci textu, nesystémovému nasycování prvky jazyka originálu. Anton Popovič pak označuje jako jeden z překladatelských postupů také nadbíhání čtenáři (Popovič 1975) – s jistotou můžeme říci, že toho se Vyskočil nedopouští, programově se jazykovým i tematickým klišé vyhýbá.

Kvalitativně jsou překlady na velmi dobré úrovni, Vyskočil prokazuje velkou citlivost pro styl textu, osvědčuje svou vynikající slovní zásobu i schopnost srozumitelně formulovat komplikovaná souvětí. Originálů se nedrží otrocky, ale na druhou stranu k nim chová úctu, která mu nedovoluje přespříliš se od nich významově odpoutat. Větší množství chybných řešení lze vysledovat pouze na lexikální rovině v nejstarším zkoumaném úryvku překladu, Carlyleova *Sartora Resarta*, zde se vyskytuje několik jasných nepochopení významových. Je možné, že Vyskočil angličtinu v této době ještě neovládal tak jako později.

### **3.5.1 Vztah překladatelské metody k dobové překladové normě**

V mnohém se Vyskočil s dominující dobovou normou shoduje. Snaží se převádět své texty se zjevným zřetelem k přirozenosti převodu, přičemž neváhá nahrazovat celé celky či prostředky

celky či prostředky ekvivalentními, pracuje se substitucí. Nesnaží se za každou cenu udržet přesný formální obrys originálu, jde mu o zamýšlený efekt na čtenáře, vnímatele povětšinou staví na první místo, jeho pohled určuje vhodnost či nevhodnost převodu. Kromě toho se pochopitelně snaží odpovídajícím způsobem převést významovou stránku originálního textu a uchovat jeho stylistický rozměr. V rámci snahy nenivelizovat styl originálu skutečně jako někteří jeho soudobí překladatelští kolegové neváhá v některých případech volit slova příznaková, která pak z textu vystupují.

K překladu si vybírá autory, o jejichž velikosti nepochybuje, jejichž díla předem velice dobře zná a jejichž názory jsou pro něj inspirativní. Snaží se představit texty, které považuje za přínosné, které předem úspěšně prošly jeho kritérii hodnocení opravdovosti a kvality uměleckého díla. O dekadentní „kongenialitě“ s autorem originálu ale mluvit patrně nelze, těžko předpokládat, že by byl Vyskočil schopen tak dokonalého psychického připodobnění se např. k Edgaru Allanu Poeovi.

Na rozdíl od mnohých svých kolegů se však ve svých překladech vyhýbá aktualizaci, adaptaci, lokalizaci či modernizaci, nesnaží se předstírat, že se jedná o texty původně zacílené na českého čtenáře.

## 4. SPOJITOST ČINNOSTI LITERÁRNĚKRITICKÉ A PŘEKLADATELSKÉ

### 4.1 Jazyk, styl

Jak bylo řečeno, styl autorových kritik bychom mohli mnohdy označit jako esejistický, tímto způsobem se pak podobné texty píše standardně nikoliv v prostředí českém, ale anglosaském. Je pochopitelné, že takovým stylem byl ovlivněn Poe při psaní svých esejí, stejně tak v některých pasážích *Sartora Resarta* můžeme mluvit o stylu esejistickém. Vyskočil tato díla překládal, v angličtině mnohá další četl, a jeho styl psaní se tak přibližoval stylu pro kritiky běžnému spíše právě v prostředí anglosaském. Dále je zjevné, že si vybíral díla, která se mu líbila nejen tematicky, ale také stylově.

Mnoho konkrétních stylových podobností s kritikovými texty bychom mohli nalézt v převodu Carlyleova díla, které je plné metafor, metonymií a dalších obrazných vyjádření. Carlyle se také nevyhýbá ironii či satíře. Jak již bylo zmíněno, množství právě takových prostředků užívá ve svých kritikách i Vyskočil. Taktéž styl Poeův ten Vyskočilův v mnohém připomíná, oba do svých populárně odborných textů vkládají prvky literární – užívají narace, různých obrazných pojmenování; zároveň se oba velmi snaží vyjadřovat co nejprecizněji.

Vyskočil se ve svých kritikách nevyhýbá větám zvolacím či tázacím – ty mnohdy vypovídají o skutečnosti neméně než věty oznamovací, kromě toho díky nim autor udržuje poměrně úzký vztah se čtenářem a text odlehčuje, ten díky nim získává také na mluvnosti. Množství otázek ve svém textu uvádí i Carlyle, opět se zřejmým úmyslem vtáhnout čtenáře do děje, stylisticky dílo ozvláštnit.

Jak Vyskočil prokázal v překladu *Sartora Resarta*, nečiní mu problém tvořit rozsáhlá, ale srozumitelná souvětí, stejnou schopnost osvědčuje i v některých svých kritických

počinech. Podobně v nich také pochopitelně využívá své obsáhlé slovní zásoby, stylisticky jsou tak velmi barvitě.

Otázkou je, zdali spíše Vyskočilovy překlady (zejména hned ten první, *Sartora Resarta*), které si žádaly daný styl, ovlivnily poté podobu následných kritik, či zdali si autor osvojil hlavní rysy svého stylu již dříve, například při četbě textů z anglosaského prostředí, a mohl ho poté pouze příhodně aplikovat na převáděná díla. Pravdu hledíme pravděpodobně někde uprostřed, autorův styl se navíc v průběhu let nepochybně vyvíjel.<sup>30</sup>

#### **4.2 Témata, názory**

Jednou z motivací pro překlad toho kterého díla je pro Vyskočila zjevně otázka názorové či tematické orientace originálu. Ve všech zkoumaných převodech je možné nalézt prvky, které velmi pravděpodobně přispěly k tomu, že se překladatel rozhodl převést právě daná díla.

Naprosto zjevně je Albert Vyskočil ovlivněn tvorbou Edgara Allana Poea. Nejen jeho „Havranem“, skutečnou básní tvůrčího ducha, a „Filosofií básnické skladby“, tak přesně vymezující racionální složku uměleckého díla, ale také jeho dalšími názory na poli literárněteoretickém. Na ty Vyskočil navazuje v mnoha svých kritikách, opírá se o Poeovy soudy a teze, kterými se pak i prakticky řídí ve svých konkrétních kritických projevech.

Velký anglický romantický básník John Keats patrně kritika uhranul upřímností, rozechvěním, které je cítit z jeho citově vypjatých básní a dopisů. Jak již bylo řečeno, jednou z hlavních věcí, které Vyskočil zkoumá, je, zdali dané dílo vzniká spontánně, protože vzniknout musí, a John Keats je mu jasným příkladem právě takového postupu. Jeho básně jsou kromě toho skvělé i po stránce rytmické a například dopisy po stránce stylové.

---

<sup>30</sup> Vzhledem k charakteru práce zde ponechávám otázku proměn Vyskočilova stylu v čase bez komentáře.

Thomas Carlyle byl Vyskočilovi přímou inspirací v hodnocení uměleckých děl, nejčastěji vzpomíná jeho tezi, že kritik musí umět „básnicky přečíst, co bylo básnicky napsáno“. Především jeho *Sartor Resartus* pak pronikavě postihuje mnohé otázky vědy, umění či historie, satiricky si utahuje z myslitelů, kteří se utápí ve škatulkách, nesmyslných tezích. Navíc se domnívám, že Vyskočil musel být taktéž ohromen Carlyleovým stylem, který je velice specifický (více viz 3.4.1.1), přičemž je zjevné, že stejně jako Vančura Carlyle svůj styl komplikovaně nevymýšlí, prostě ho *má*.

## 5. ZÁVĚR

Práce se primárně zabývala literárněkritickou a překladatelskou činností Alberta Vyskočila. V první hlavní části, věnované autorovým kritikám, jsem se nejprve zaměřil na jeho názory na tvůrce, které považuje za nejlepší. V této pasáži nesměl chybět Karel Hynek Mácha, dle Vyskočila největší český básník, jehož *Máj* považuje za nejlepší české básnické dílo. Máchu řadí kritik k myšlení baroknímu, v mnoha jeho dílech potom odhaluje prvky romantické; především pak u *Máje* platí, že se jedná o dílo plně původní, „protrpěné“. Dále jsem zmínil Vladislava Vančuru, jehož styl Vyskočila uchvacoval, Josefa Václava Sládka, ryzího básníka se silným vztahem k rodné zemi, Josefa Floriana, na jehož činnost na poli literárněkritickém Albert Vyskočil navazoval, a Jaroslava Durycha, nadaného prozaika a autora i skutečné básně a kritiky. Z tvůrců zahraničních jsem se věnoval Edgaru Allanu Poeovi, jehož práce byly pro Vyskočila v mnohém inspirativní, a Thomasi Carlyleovi, především jeho vysoce ceněnému *Sartoru Resartovi*. Následně jsem se pokusil především ukázat, na jakých základních kritériích staví Vyskočil své soudy – snaží se najít ohnisko, ze kterého dílo vyrůstá, dále ho pak eminentně zajímá, zdali dílo vzniká skutečně, samovolně, či zdali je za jeho vznikem pouhý kalkul autora.

V části věnované překladům jsem se zaměřil na čtyři originální texty, které jsem vždy nejprve překladatelsky analyzoval a poté rozebral jejich převod. Obecně jsem konstatoval, že Vyskočilovy překlady jsou na velmi dobré úrovni, především pak co se stylistické roviny týče – zde autor osvědčuje svou vynikající slovní zásobu a další jazykové schopnosti. Ze zkoumání převodů dále vyplynulo, že překladateli nejde pouze o to, aby byl odpovídajícím způsobem převeden význam a zachována stylistická rovina textu, ale také aby dílo působilo přirozeně, jako původně psané v češtině. Využívá tak často substituce, kompenzace či explicitace, nicméně naopak se vyhýbá zásadním adaptacím, aktualizacím, lokalizacím či modernizacím.

V tom také spočívá zásadní odlišnost jeho metody od obecných přístupů tzv. Fischerovy školy.

V konečné pasáži jsem krátce komentoval spojitosti ve Vyskočilově tvorbě literárněkritické a překladatelské – na rovině jazykově-stylové není překvapující, že v některých kritikách a překladech užívá poměrně podobný esejistický styl, na rovině tematické jsem konstatoval, že si k překladu vybírá díla, o jejichž umělecké opravdovosti nepochybuje, díla autorů, se kterými často sdílí základní hodnotový systém, nebo autorů, kteří jsou pro něj inspirací či vodítkem.

## 6. LITERATURA

### **Primární**

Vyskočil, A.: *Básník. Studie máchovské otázky*. Melantrich, Praha 1936.

*Básníková cesta*. Ladislav Kuncíř, Praha 1927.

*Básníkové slovo*. Václav Pour, Praha 1933.

*Kritikova cesta*. Vetus Via, Praha 1998.

*Kryštof Kolumbus: život a význam objevitele globu*. Krystal, Olomouc 1947.

*Marginalia*. Václav Pour, Praha 1935.

*Na pokraji dnů*. Václav Pour, Praha 1932.

*Znamení u cest*. Matice cyrilometodějská, Olomouc 1995.

### **Překlady**

Carlyle, T.: *Sartor Resartus. On Heroes and Hero Worship*. J. M. Dent, London 1967.

*Sartor Resartus*. Dobré dílo, Stará Říše 1920.

Poe, E. A.: The Philosophy of Composition. In: *The Works of Edgar Allan Poe: Literary Criticism I*. Charles Scribner's Sons, New York 1914.

Filosofie básnické skladby. In: *K základům básnictví*. Symposium, Praha 1928.

Keats, J.: I cry your mercy, pity, love – ay, love! In: *The Complete Poems*. Penguin Books, Harmondsworth 1973.

Bright star! would I were steadfast as thou art. In: *The Complete Poems*. Penguin Books, Harmondsworth 1973.

Sonet pro Fanny. In: *John Keats a Fanny Brawnová*. Václav Pour, Praha 1933.

Sonet psaný na prázdném listě Shakespearových básní jako „Nářek milencův“. In: *John Keats a Fanny Brawnová*. Václav Pour, Praha 1933.

### **K literární kritice**

Bauer, M.: Kritik Albert Vyskočil aneb vlastním materiálem lehkosti křídel je tíže. *Tvar* 10, 1999, s. 20–21.

Bednářová, J.: Svatý mořeplavec: hagiografické podání Kryštofa Kolumba v díle Alberta Vyskočila a jeho předchůdců. In: *Kryštof Kolumbus: život a význam objevitele globu*. Atlantis, Brno 2000.

Bitnar, V. [et al.]: *O českou literární kritiku*. Orbis, Praha 1940.

Buriánek, F.: *Literární kritika*. SPN, Praha 1971.

- Černý, V.: *Tvorba a osobnost I*. Odeon, Praha 1992.
- Baroko a romantismus. *Kritický měsíčník* 1, 1938, s. 105–115.
- Durych, J.: *Polemiky a skandály*. Periplum, Olomouc 2002.
- Vidění básníků a vidění světců. *Tvar* 2, 1928, s. 311–313.
- Dvořák, M.: Básnický odkaz Březinův a jeho dědic. *Tvar* 2, 1928, s. 275–285.
- Funkce vůle v básnické tvorbě. *Tvar* 1, 1927, s. 14–16.
- Několik slov k poslednímu výboru „Z díla Ot. Březiny“. *Tvar* 1, 1927, s. 57–61.
- Prostor a plocha. *Tvar* 1, 1927, s. 97–104.
- Fučík, B.: *Kritické příležitosti I*. Melantrich, Praha 1998.
- Kritické příležitosti II*. Triáda, Praha 2002.
- Metafora. *Tvar* 2, 1928, s. 257–267.
- Götz, F.: *Anarchie v nejmladší české poezii*. Stanislav Kočí, Brno 1922.
- Haman, A.: *Nástin dějin české literární kritiky*. H&H, Jinočany 2000.
- Kubíček, T.; Wiendl, J. (eds.): *Víra a výraz*. Host, Brno 2005.
- Mácha, K. H. *Básně*. Český spisovatel, Praha 1997.
- Novák, A.: *Kritika literární: zásady a praxe*. František Topič, Praha 1916.
- Novák, A.; Novák, J. V.: *Přehledné dějiny literatury české*. Atlantis, Olomouc 1936–1939.
- Renč, V.: K organizaci vědecké práce. *Akord* 7, 1939, s. 89–93.
- Rotrekl, Z.: *Skrytá tvář české literatury*. Blok, Brno 1991.
- Šalda, F. X.: Z nové literatury máchovské. *Šaldův zápisník* 9, 1936–1937, s. 146–157.
- Vyskočilová, E.: Albert Vyskočil, učitel. *Proglas* 5, 1994, s. 78–80.
- Wellek, R.: *A History of Modern Criticism. Vol. 3*. J. Cape, London 1970.

## **K teorii překladu**

- Levý, J.: *České teorie překladu*. Ivo Železný, Praha 1996.
- Umění překladu*. Ivo Železný, Praha 1998.
- Newmark, P.: *A Textbook of Translation*. Prentice Hall International, London 1988.
- Nida, E. A.: *Toward a Science of Translation*. E. J. Brill, Leiden 1964.
- Nord, C.: *Text Analysis in Translation*. Rodopi, Amsterdam 1991.
- Translating as a Purposeful Activity*. St. Jerome, Manchester 1997.
- Popovič, A.: *Poetika umeleckého prekladu*. Tatran, Bratislava 1971.
- Teória umeleckého prekladu*. Tatran, Bratislava 1975.
- Toury, G.: *Descriptive Translation Studies and Beyond*. J. Benjamins, Amsterdam 1995.

### **Slovníky a jazykové příručky**

Bečka, J.: *Česká stylistika*. Academia, Praha 1992.

Čechová, M. a kol.: *Čeština – řeč a jazyk*. ISV, Praha 2000.

Grepl, M. a kol.: *Příruční mluvnice češtiny*. NLN, Praha 1995.

Hais, K.; Hodek, B.: *Velký anglicko-český slovník*. LEDA, 2002.

*Lingea Lexicon 2002*, verze 4.0. Lingea, 2002.

*Pravidla českého pravopisu*. Academia, Praha 2001.

*Slovník spisovné češtiny*. Academia, Praha 1994.